

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ русского авангарда



Т.В.Котович

Энциклопедия русского авангарда



Минск

ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР

«КОНСОМПРЕСС»

2003

УДК 7.03(031)
ББК 85.1я2
К 73

Котович Т.В.

К 73 Энциклопедия русского авангарда / Т. В. Котович. – Мн.: Экономпресс, 2003. – 416 с., [8] л. ил.: ил.

ISBN 985-6479-30-4.

Авангард — особое направление в художественной культуре XX в., многогранное и неоднозначное. Цель этой книги — создать панораму различных течений авангардистского искусства, дать в краткой форме материалы, отражающие его силу и красоту. Энциклопедия проследживает историю и концепции авангарда, обращаясь к многочисленным работам ученых, исследующих творчество деятелей искусства — как прославленных, так и малоизвестных.

Данная книга поможет самому широкому кругу читателей, и тем, кто с интересом относится к авангарду, и тем, кто не признает его, открыть неизвестные, но яркие страницы истории культуры.

УДК 7.03(031)
ББК 85.192

ПРЕДИСЛОВИЕ

Энциклопедия русского авангарда включает 438 статей, раскрывающих историю и концепции авангардистского искусства в различных областях культуры. Издание базируется на работах исследователей, чья научная деятельность долгие годы была связана с изучением архивных источников, биографий и творчества деятелей искусства первой трети XX столетия, в основном известных российских ученых. Многие из этих источников и сегодня не всегда доступны большinstву читателей. Широта охвата культуры этого периода позволяет читателю ориентироваться в художественном пространстве, когда резко меняется парадигма мышления, когда в силу вступает новая образность и на сломе эпох обнаруживаются принципиально новые закономерности структурообразования в искусстве. Имена, судьбы, теории, школы, термины, научные и учебные дисциплины, учебные заведения и программы, музеи, коллекции, секции и студии, новые формы театра и т.д. позволяют понять смысл и масштаб произошедших в культуре начала века перемен и увидеть их потенциал. Издание представляет собой поле смыслов, где исследователи, персонажи, направления, школы, отдельные произведения являются универсумом, ареной страстей, напряжения, энергетических столкновений.

Издание содержит статьи по разным направлениям в искусстве, по разным видам искусства, персоналиям — все, что позволяет полно отразить разнообразие систем, концепций, школ, составивших панораму авангарда. Статьи расположены в алфавитном порядке.

Цель Энциклопедии — дать в краткой форме материалы, отражающие силу и красоту авангарда как пространства-времени контркультуры, титаническую мощь его представителей от великих имен до малоизвестных личностей.

Энциклопедия рассчитана на преподавателей, студентов и учащихся вузов, колледжей, лицеев, гимназий, школ, а также тех, кто с интересом относится к авангарду или не признает его. Автор считает работу далеко не за-

вершенной и даже принципиально не завершённой, т.к. авангард первой трети века не измеряется своим историческим существованием и социальной судьбой. Подобные мировоззренческие прорывы к тайнам структурообразований во Вселенной, а точнее к истинам Бытия, к истокам Бытия — благословенные времена для человечества и отдельного человека. Очевидно, что они насыщены трагизмом. Однако в этом трагизме заключен высокородный смысл. Человеку открывается "бездна звезд полна", и он овладевает ею. Мир открывается "впервые", человек в нем равен ему и себе самому. Энергия подобного пространства-времени разновекторна, и воздействие ее не ограничено во времени. Она имеет некую начальную точку действия, импульс; ее завершающий пункт нам не виден.

История изучения авангарда, его хронологии, его направлений и воздействия, оказанного им на все мировое искусство XX столетия, начинается с его манифестирования, с критических статей известных искусствоведов 20-х гг., с теоретических программных документов первой трети века, созданных самими художниками. Это тот блок материалов, который представляет собой базовую систему философских смыслов, эстетических комплексов, способов художественного моделирования пространственно-временного континуума и свода произведений. Крайняя, обжигающая, обнаженная концептуальность авангарда в его оглушительном социальном бытии сменяется десятилетиями запрета, умолчания, официального небытия. Он проявляется в искусстве андеграунда, во "второй культуре", его эстетические позиции становятся способом внутреннего противостояния официальному реализму. Он приобретает форму духовного сопротивления тотальному социальному механизму и идеологии власти. Всплеск интереса к авангарду возникает в 1960 — 1970 гг. С конца 80-х до начала 90-х стремительно развиваются научные исследования авангардной тематики: от публикаций архивных изысканий до культурологического анализа явления.

Термин "авангард" перенесен в художественную критику Теодором Дюре в 1885 г. (Париж). Однако художники "левого" направления не пользовались им относительно своего искусства. Академик Дмитрий Сарабьянов отмечает некорректность и жесткость термина, его несообразность с природой художественного мышления (Сарабьянов Д. К ограничению понятия авангард / Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С.264), однако соглашается с его бытованием в исследовательском обиходе, настаивая на обоснованности его применения. Обозначая временные границы авангарда, Д.Сарабьянов устанавливает вслед за Н.Харджиевым начальную точку движения 1907 г., когда начинает складываться авангардистская ситуация, образуются группировки художников и поэтов и организуются выставки с участием главных героев (в западноевропейском искусстве несколько раньше), а поздняя временная отметка — 20-е гг. (Там же. С. 273-274). Апогей и зрелость авангарда пришлось на конец первой мировой войны, на окончание эпохи гуманизма. А.Ахматова напишет, что с первой мировой войны начинается "не календарный — настоящий XX век". Война и революция отмежевали Россию от остальной Европы, русский авангард развивается самостоятельно, открытия его оригинальны. 1914 — 1915 гг. становятся переломными в русской культуре и изобразительном искусстве: совершается переход к беспредметной живописи, чистой форме — закладывается фундамент всех последующих направлений в мировом искусстве.

В бурных социальных катаклизмах авангард находит среду, соотносимую с его собственными структурообразующими процессами. Эта среда как некий конгломерат социокультурных, социальных, социопсихологических причин и явлений, выражающих сущность эпохального сдвига глобальной парадигмы, выступает носителем разнонаправленных форм будущей организации, полем многозначности путей развития.

В начале XX в. сквозь ньютоновско-картезианскую систему мышления прорываются характеристики неустойчивости, сверхбыстрые процессы распада сигнализируют о приближении момента обострения и хаоса. Стремительная центробежность элементов системы обнажает активные свойства хаоса как меха-

низма переключения и вывода на принципиально новые структуры. По определению Вяч. Иванова, изменение хронотопа и осознание возможности многих (в определенном смысле равноправных) хронотопов было одним из основных знаков того переворота во взглядах на мир, которым ознаменовалось десятилетие 1907 — 1917 гг., имевшее ключевое значение для всей истории века. Не только общие контуры изменения соотношений в пространстве, но и такие детали, как типы геометрий в их связи с массой, в данном пространстве находящейся, объединяют специальную и общую теорию относительности, и истоки кубистического переворота в живописи. Параллелизм представлений о пространстве-времени и о роли наблюдателя (в квантовой механике) делает возможным допущение, по которому отмеченный Эддингтоном революционный характер физики XX в. позволяет считать и ее частью авангарда. В точке предельной неустойчивости, в точке взрыва система распадается, и сама ткань времени начинает приобретать значение креативности. При запуске механизма преодоления влияния традиций (с их стабильностью системы художественных ценностей, единством эстетического идеала, выразительных средств, форм и приемов изобразительности) включается новая социо-психолого-культурная доминанта, оппозиционная существующей, — контркультура. Однако Г.Аполлинер в статье "Новый дух и поэты" в 1918 г. уже определил авангард как современную классику.

К концу первого десятилетия XX в. формируется "пространственно-временная архитектура" наступившей эпохи и обнажаются основные векторы художественного движения. Акцентируется противоречие духовных интересов и реальных форм существования искусства.

В 1910 г. происходит раскол Союза русских художников (возник в 1903 г., объединив крупных московских живописцев и ядро петербургского "Мира искусства"); эстетическая программа связана с 90-ми гг. XIX в. и направлена против академизма и позднего передвижничества, против символизма и живописного радикализма), непосредственным поводом для него становится серия "художественных писем" А.Бенуа, посвященных VII выставке Союза в феврале 1910 г. Московские художники обвинили А.Бенуа в нарушении корпоративной этики. Конец 90-х обозначен

организационным оформлением новых течений в искусстве. Предыстория петербургского авангарда связана с деятельностью Н.Кульбина, одной из самых уникальных личностей русской художественной жизни этого периода: весной 1909 г. он организует выставку "Импрессионисты" с участием будущих членов "Союза молодежи" (Е.Гуро, М.Матюшин, И.Школьник и др.). В Москве знаменем времени становится выставка "Бубновый валет", взорвавшая русское искусство, превосходящая возможные пределы эстетической и нравственной терпимости. Затем быстро возникает созвездие школ, групп, направлений, течений, индивидуальностей, новые художественные центры, манифесты, декларации, пластические формулы, сочленения приемов, средств и материалов. Обнажается ситуация, когда радикальный разрыв с традицией останавливает хронологию и переключает энергетические потоки времени, — происходит выход на другой уровень бытования самой действительности. Структурообразующий динамический хаос актуализует в среде элементы, несущие информацию об определенных прошлых, забытых структурах, обладающих притягательностью для нынешнего этапа искусства. В русском авангарде такой структурой выступает примитивизм. Он становится начальной точкой по векторам движения в семиотическом поле авангарда. Система примитивизма трансформируется в неопримитивизме М.Ларионова, Н.Гончаровой в *код выхода* из традиционного искусства (у Ларионова последовательность кодировки-раскодировки: от провинциальных жанровых картин к "парикмахерам", затем — к "солдатской серии", серии "Венер", "Временам года" — и к "заборной" живописи) к новой изобразительности. Неопримитивизм стал первым этапом в выявлении имманентных возможностей пластического языка искусства.

Как отмечают исследователи, современное искусство началось с непоколебимого решения одного французского живописца увидеть мир объективно: импрессионисты воспринимали мир чувственно, в разных ракурсах и в разном освещении, а Сезанн сделал своей задачей проникновение сквозь эту видимость в реальность мира. Две принципиальные тенденции обозначают полюсы силового поля авангарда: 1) сфокусированная проблема творчества как выход за ограничительные пределы

рационалистических методов познания к возможностям проникновения в сущность бытия как явления стихийного, внелогичного — признание первенства за интуицией как вершинной познания в художественном творчестве; 2) тенденция к объективному научно-аналитическому овладению закономерностями развития искусства, формообразования, творчества и восприятия: тяготение к акцентированию теоретических принципов, внимание к профессиональным проблемам, мастерству и объективизму научного эксперимента. При различии мировоззренческих подходов обе тенденции, оба фактора имеют в теории авангарда взаимное пересечение: 1) на мировоззренческом уровне линию подобного пересечения акцентирует К.Малевич, который, расставив "семафоры супрематизма", устремляется в бездну человеческого черепа; 2) на уровне разработок пластического языка, осмысления эволюции новейшей живописи — это стремление рационального выражения иррационального чувства, математические законы в основе исследования вибраций Вселенной, ее чисел, направлений, кривых, форм и цвета. Взаимное пересечение предполагает главную проблематику авангарда: проблему формообразования. Многогранность подходов к решению проблемы образует сферичность самого понятия формообразования в искусстве авангарда. Авангард не просто исследует формообразование в искусстве, он с огромной интенсивностью генерирует формообразующие идеи и концепции. Следом за регенерацией угасших элементов и пластических идей, поднятых из других культурных слоев, авангард совершает открытия принципиально новых структурных элементов и локализованных скоплений. Начинается ускоренный процесс совместных реакций, формируется базовая пра-структура новой культурной парадигмы.

Авангард теоретичен. Для него принципиально чистое мышление: не только в теории авангарда, но в самом в абстрактном искусстве обнаруживается реальность сознания, интеллекта, новой рациональности идей, визуализованных в геометрических фигурах, точках и чистых цветах. Формула пространства и времени определяет авангардное искусство и находится в основании его целостности наряду с понятиями движения и энергии, введенными в теоретический и практический

обиход первой трети XX в. Этот блок констант находится в фундаменте структуро- и формообразования в искусстве авангарда. Каждое произведение в этом смысле можно определить как каноническое: оно заключает в себе результат и способ пластического мышления; произведение исчерпывает собой процесс собственного структурообразования и является обнаженной организацией пространственно-временной, энергийной и динамической структур. Оно представляет собой локализованный процесс, обладающий определенной формой, завершенную модель с выявленными и визуализированными согласованиями с универсальной гармонией Вселенной.

Теоретические программы авангарда выражены в манифестах и декларациях, театрализованы в скандальных диспутах и акциях — в яркой карнавальности эпохи. Этот мир имеет особое свойство и характер. Карнавальная, шутовская, балаганная сторона авангардистского поведения, авангардистского мышления представляет собой и способ выворачивания действительности наизнанку, и канал перехода на обратную сторону реальности к ее причинам и ее сущности, а также обладает характеристиками универсализма: это — зрелищная форма обрядового типа, в карнавале жизнь выведена из обычной колеи, "в какой-то мере "жизнь наизнанку", "мир наоборот", "карнавализация позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой мистерийной сцены" (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 140, 141, 208).

Теория авангарда, сконцентрированная в основных трудах Кандинского, Малевича, Филонова, представляет собой философские разработки соподчиненности структур мира, структур искусства, структур творческого процесса. Границы соотнесенности теории и практики авангарда прозрачны. Творчество и личные судьбы художников являются прямым подтверждением их теоретических доктрин, теоретические установки — символом веры.

Практика авангарда отмечена не только процессом творчества, но и выработкой новых организационных форм культуры, взаимосвязью проблем образования, развития культуры и создания нового искусства. Это — интенсивный про-

цесс взаимодействия различных видов искусства, определивший поиски в творчестве и художественный характер эпохи, а также и характерную структуру организаций и школ этого времени. Взаимоотношения и совместные усилия художников, архитекторов, скульпторов и дизайнеров формируют образовательный уровень времени. Появляются комплексные научно-образовательно-творческие центры: УНОВИС (1918 — 1922), Живскульптарх (1919 — 1920), ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (1920 — 1930), ИНХУК (1920 — 1924), ГИНХУК (1924 — 1926). Принципы преподавания строились на: 1) наглядности учебного материала и практике постижения смысла и влияния технических и физических факторов на конструирование вещи; 2) внедрении научных представлений в проектирование на уровне инженерно-технических исследований; 3) применении принципов перевода теоретических понятий в проектную форму.

С 1918 г. начинается создание музеев художественной культуры, и художники-авангардисты совместно с художественными критиками и исследователями формируют их коллекции.

Первая четверть XX в. определена состоянием поиска общих для всех пространственных искусств художественных средств. Наиболее мощное влияние на формирование концепций новой архитектуры, дизайна и других видов художественного творчества оказали супрематизм К. Малевича и конструктивизм В. Татлина, в деятельности которых качественные характеристики нового художественного мировоззрения выкристаллизованы с полной определенностью.

Раньше всех конструктивисты начинают процесс становления стилистически определенной системы средств и приемов на основе формообразования в сфере новых материалов и конструкций. К середине 20-х гг. выявилась роль новых материалов и конструкций в новой художественной системе архитектурных форм и приемов. Усиливается тяготение к строгой форме. Архитектуру 20-х гг., обобщенно обозначаемую как конструктивизм, исследователи обрамляют этапами протоконструктивизма и постконструктивизма (С. Хан-Магомедов). Протоконструктивизм выявлен В. Татлиным и формированием основных творческих позиций сквозь неоклассику и кубофутуризм (1922 — 1924). После веснинского "Аркаса" (1924) раз-

вивается собственно конструктивизм с характерными выразительными приемами.

В 20-е гг. в архитектуре обозначаются: рационализм (Н.Ладовский), конструктивизм (А.Веснин), решающие основные задачи формообразования новой архитектуры; неоренессансная школа И.Жолтовского; "пролетарская классика" И.Фомина; школа символического романтизма И.Голосова.

Наиболее сложными в разработке новой архитектурной формы оказываются проблемы ее взаимосвязи с объективными закономерностями *восприятия человека* и ее взаимоотношение с новой *функционально-конструктивной основой сооружения*. Складываются различные подходы к решению данных проблем: 1) рационалисты в разработке художественно-композиционных проблем идут от объективных закономерностей восприятия, 2) конструктивисты — от разработки функционально-конструктивных основ здания.

Различие творческих концепций проявлялось и в приемах создания объемно-пространственной композиции, и в отношении к формам и элементам этой композиции. Новое рациональное движение внесло в архитектуру новую эстетику. Произведения отличались геометричностью железобетонных объемов, крупных поверхностей стекла, неордерной тектоникой, свободной пространственной композицией, отсутствием выраженных фасадов и т.д. Новая архитектура, основанная на функционализме, абсолютизации технического начала с обостренным вниманием к физическим свойствам материалов и конструкций, решала утилитарные задачи: социальная функция архитектурного сооружения определялась разработкой новой типологии зданий и серийным проектированием.

Новые задачи выявлены в литературе этого периода. Разлом системы стихосложения и практика русского поэтического футуризма, система сдвигологии и абсурдизма как основа для образования принципиально новых поэтических структур не просто находилась в русле поисков своего времени. Как правило, творчество большинства художников авангарда тесно переплетено с творчеством поэтов-футуристов, многие из них работали одновременно в нескольких видах искусства. Первые творческие группировки объединяли представителей

художественного и поэтического цехов. Уровни соподчинения элементов текста визуализованы в поэзии авангарда по аналогии с выявлением структурных сдвигов в изобразительном искусстве. В истории русского искусства живопись и поэзия сошлись вплотную. В 1912 г. В.Хлебников проводил аналогии между новой французской живописью и своими исканиями в области поэтического языка.

Открытие новых музыкальных парадигм связано с именами Н.Кульбина, Н.Рославца, А.Лурье, М.Матюшина, И.Вышнеградского, Н.Обухова. Новая сонорность концентрируется в идее "освобождения звука". Классический звук с его фиксированной высотой и тембровой определенностью сдвигается, деформируется. Авангардисты акцентируют естественное звучание в необработанном виде: шумы, голоса, звук машин. Исследование сонорности приводит к возникновению новых музыкальных инструментов — смычковый полихорд А.Аврамова, терменвокс, электронно-акустические инструменты. Возникает серийный принцип — организация звуковой системы как трансформации мажорно-минорной ладо-функциональной тональности. Проекты освобождения от температуры — новые системы темперирования связаны с творчеством Н.Кульбина. В начале XX в. была оформлена модель музыкального языка, в основе которой — принципиальное переосмысление всего музыкального алфавита. К началу 20-х гг. зарождается интерес к конструктивному в музыке: антиромантический бунт И.Стравинского и С.Прокофьева, выдвижение "темброфонемы" и ритма в ряд с мелосом, осознание остинатных форм как наиболее адекватных в новых условиях. В.Татлин утверждал: "Современная фабрика представляет собой высший образец оперы и балета". Музыкальный конструктивизм берет начало в 1926 г., когда В.Дешевов пишет музыку к пьесе П.Ампа "Рельсы", в 1927 г. В.Мосолов — к балету "Сталь". В 1930 г. ставится опера В.Дешеева "Лед и сталь" в Ленинградском Большом оперном театре. В 1930–1931 гг. Д.Шостакович работает над балетом "Болт". Происходит смещение понятий декоративных и функциональных элементов оркестровой фактуры: фоновые пассажи становятся основными несущими элементами, а главной особенностью — тотальное остинато

(многократное повторение элементов). Конструктивистское формообразование обратно классическому: тема-мелодия находится в конце произведения как результат нагнетания мотивов-деталей. Выдвижение "тембронемы" и ритма в один ряд с мелосом, осознание остинатных форм как наиболее адекватных времени в творчестве И. Стравинского ("Весна священная") и С. Прокофьева ("Ала и Лолли") — вот исток музыкального авангарда в конструктивизме. Техника конструктивизма основывается на имитации вращательных, прыгающих движений, имитации производственных шумов. Это — время глобального изменения звуковой среды, формирование новой урбанистической реальности, экспансии радио — начало формирования глобальной системы средств массовой коммуникации. А. Кастальский одним из первых делает запись уличной симфонии с автомобильными гудками. Ч. Айвс фиксирует звуковые потоки американского города. Существует органическая связь музыкального, живописного и поэтического подходов к освоению урбанистической реальности: "Симфония гудков" А. Аврамова — заводские и корабельные гудки, сирены, машинные гудки, колокола, пушки и пулеметы.

Период авангарда в театральном искусстве начинается с экспериментов В. Мейерхольда: "Балаганчик" 1907 г. в театре на Офицерской в Петербурге открывает новое сценическое мышление в истории русского театра. Поиск формообразования в трехмерном пространстве сцены поддержан также экспериментами А. Таирова, И. Терентьева, Н. Евреинова, Е. Вахтангова. Во многом эти эксперименты определены поисками визуального образа спектакля, что соотносимо с авангардной живописью и архитектурой. Во второй половине 20-х гг. активно разрабатывается программа театрального здания, включающая опыт массовых действ, любительских театров. Большое влияние на формирование программы архитектурного типа театра массового действия оказал именно В. Мейерхольд, который представлял новый театр как массовое народное зрелище, спектакль-митинг. В начале 30-х гг. В. Мейерхольд разрабатывает с архитекторами М. Бархиным и С. Вахтанговым проект нового здания по принципам построения нового театра:

1. Объединение зрительного и сценического

- пространства в одном зале (отсутствие сценической коробки).
2. Аксонометрическое восприятие действия (амфитеатр).
3. Охват действия зрителем с трех сторон (пространственное развитие действия на сцене-стадионе).
4. Введение в композицию зала всех обслуживающих спектакль элементов (кабины актеров, техническая часть, оркестр).
5. Доступ на сцену механического транспорта и демонстраций. К концу 20-х гг. была уже детально разработана программа театра массового действия.

В 20-е гг. выявляется весь спектр основных средств и приемов художественной выразительности авангарда. Происходит формирование нового соотношения различных видов художественного творчества и всей системы художественно-композиционных средств и приемов, а также рождение новых видов творчества: дизайн, нового образа рекламы и перевода ее в ранг художественной деятельности, проектирование новой предметно-пространственной среды жилища, идущее от рационализации жилой среды к полной ее перестройке, что было связано с освобождением от многих хозяйственно-бытовых функций жилища и требовало новой структуры среды. Наконец, формирование программы *производственного искусства* с акцентом на целесообразность и создание нового человека с принципиально новой программой информационно-эстетического обмена со средой обитания. Утопичность подобной концепции представляется временным явлением, невозможным для воплощения в современных ей социально-экономических условиях. А к концу XX столетия актуализована и создана среда (в том числе и виртуальная) с задающими параметрами для преобразования человеческой деятельности. Человек полностью введен в границы системы и трансформируется в объект-субъект типа "человек-машина" в пространстве вариативной, игровой реальности, что требует принципиального видоизменения и индивидуальной программы поведения и способа построения коллективного тела в масштабах мировой системы: мир, превращающийся в "мировую деревню", образует единство на принципах новой духовности, возникновения ноосферы, изменения закона роста.

С момента введения М. Фокиным новаций в классический танец нарастает процесс кон-

цептуального замещения элементов структуры хореографии и появление нового пластического языка сценического танца. Искусство К.Голейзовского с его преобразованиями ритмической основы движения выступает наиболее радикальной доминантой времени. Танцевальные студии 20-х гг. становятся центрами экспериментальной работы. Это — разнообразные танцклассы, мастерские, школы, студии, кружки, в которых объединялось немало последователей Айседоры Дункан, школа которой открылась в Москве в 1921 г.: в студиях И.Чернецкой и Веры Майя свободный танец Дункан усложнился. Искали в плане акробатики и физкультуры ("танца машин" В.Парнаха и Н.Фореггера с имитацией движений маятников, поршней, колес). Особый интерес представляют процессы в отделениях и лабораториях хореологии ГАХН, зафиксированные в исследованиях А.Сидорова.

К началу 20-х гг. активизируются процессы в киноискусстве. Ведутся диспуты о кино (1923): в кинотеатрах "Малая Дмитровка" — по докладу В.Туркина; "Мозаика" — по докладу А.Анощенко и в Политехническом музее — по докладу В.Шкловского. На страницах журналов "Кино-фот", "ЛЕФ", газеты "Кино" появлялись программные статьи о кино. С декларацией о кинематографе в 1922 г. выступил В.Маяковский — "Кино и кино": "Для нас кино — зрелище. Для меня — почти мирозерцание. Кино — проводник движения. Кино — новатор литератур. Кино — разрушитель эстетики. Кино — бесстрашность. Кино — спортсмен. Кино — рассеиватель идей". В 1918 г. издан сборник "Кинематограф" с теоретическими трудами по киноискусству. Искусство кино и начиналось сразу как авангардное с поисков способов и выразительных приемов. Его пластический язык, в определенной мере соотносимый с живописью и владеющий динамикой смены кадров, требовал особо пристального внимания к освоению своих структур и характерных взаимосвязей элементов. Монтаж стал главным способом сподчинения систем в искусстве кино.

Период авангарда обозначен уникальным явлением: это выход женщин-художниц на творческую арену и признание за ними равного положения в искусстве, появление знаменитых пар художников: Н.Гончарова —

М.Ларионов, О.Розанова — А.Кручных, Е.Гуро — М.Матюшин, Н.Удальцова — А.Древин, В.Степанова — А.Родченко, Э.Шуб — А.Ган, К.Богуславская — И.Пуни.

По определению Б.Лившица, эти три замечательные женщины (Н.Гончарова, А.Экстер, О.Розанова. — *Ред.*) все время были передовой заставой русской живописи и вносили в окружающую их среду тот воинственный пыл, без которого оказались бы невысказаны наши дальнейшие успехи. Этим настоящим амазонкам, скифским наездницам прививка французской культуры сообщила только большую сопротивляемость западному "яду"... Никогда прежде женщины не выступали на одном уровне с мужчинами-художниками. Нынешнее признание за ними авторитетного положения связано с изменениями в самой культуре — с актуализацией интуитивно-чувственного освоения мира; с социальными переменами — с процессами эмансипации, а также с проблемами социального переустройства и новой организацией среды.

Авангард первого десятилетия своего развития тяготеет к сакральности. Д.Сарабьянов подчеркивает превосходящие степени искусства и его равнозначность художественной религии (Сарабьянов Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 284): "Но не религия красоты, как в символизме, а религия творчества, своеобразное обожествление художественного процесса, его сакрализация. Для Малевича, Кандинского, Филонова процесс создания картины был приближен к таинству. Творец-художник уподоблялся божеству, становился личностью исключительной, по меньшей мере — "председателем земного шара". Это вызвано раздвижением границ искусства внутренней энергией авангарда. Искусство, расширяясь, начинает процесс "поглощения" среды.

В 1922 г. Запад открывает русский авангард в связи с "Первой выставкой русских художников" в Берлине, ставшей отправной точкой в представлениях о русском искусстве и исходной позицией влияния русского авангарда на все последующие процессы европейского искусства.

В 20-е гг. достигли своих художественных и концептуальных вершин мощные творчес-

кие течения, возникшие после 1905 г., это — период наивысшего напряжения сил в авангардистском творчестве. Во второй половине 20-х, к началу 30-х гг. программа авангарда сворачивается. Его структурообразующие идеи, как показало развитие искусства XX в., не были исчерпаны, они оказались заархивированными во времени, закодированы и через десятилетия вновь открыты для новых процессов формообразования. "... 20-е годы держат зеркало прямых отражений. Их очень много, и от этого радость... Я вижу держат прямые зеркала прямых отражений Малевич, Филонов, Татлин, Матюшин. Я вижу дом на Исаакиевской площади, так называемый мятлевский особняк — это Институт художественной культуры УНОВИС. В этом доме замечательный музей живописи, скульптуры, архитектуры. В залах висят прекрасные полотна Ларионова, Гончаровой, Филонова, контррельефы Татлина, стоят супрематические планы Малевича. Русский кубизм, супрематизм. Там строил свою башню Татлин. Там вел опыты по расширенному смотрению Матюшин — чисто русское явление — импрессионистический кубизм, совершенно не понятый учениками Матюшина, кроме Бориса Эндера... А потом начался серый дождь... не знаю, сколько времени он длится. Он заволок прямые зеркала в руках Малевича, Филонова, Татлина, Матюшина, как заволок и их самих, но теперь кажется серый дождь начинает проходить... Современная форма бытия в искусстве была в импрессионизме, в кубизме, в супрематизме и т.д. Импрессионизм вспыхнул радужным цветом спектра, это была его форма бытия; в кубизме контраст прямой и серповидной, сдвиг, время, в супрематизме — квадрат. В этой форме бытия, квадрате, живут и сейчас. Современная архитектура вышла из квадрата — Корбюзье, Мондриан, Райт и др." (Стерлигов В. "Я держу в руке зеркало..." // Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000. С. 292).

Смысловая и эстетическая проблематика авангарда была развернута в первой половине XX в. Его критерии прекрасного соотносимы с чистой формой, связанной с понятием *формальной причины*, а также с понятием *становления*. Мышление у предела, у края (точка бифуркации) предполагает смену образа, способа коммуникации, нормативности, способа и результата креативной деятельности, уравнивая

информативности искусства. В периоды тектонических сдвигов сознания культура сосредоточивается в искусстве. Авангард поставил вопрос о самостоятельности, самоценности и автономности искусства как вида деятельности. Из просто элемента системы искусство превращается в элемент-систему. Из подчиненного положения в социуме искусство выходит в эмансипированное существование, активно рефлексирует по поводу закономерностей своего развития, логики и собственных перспектив. (В.Мейерхольд: "Театр — искусство и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство".) Авангард ставит вопрос не только о границе искусства, но и о самом способе его существования. В новой концепции художественной деятельности трансформируется и структура самого искусства, оно выходит на конструирование мира, всевозможные эксперименты, новые композиционные концепции, социальную инженерию. Радикальная смена ассоциативно-смысловой части культуры в авангарде выводит на осмысление его как точки бифуркации системы в открытой нелинейной среде и последующего активного процесса самоорганизации структуры.

В этом авангард — открытая метасистема с основанием на мировоззренческих проблемах и оперирующая обобщенно-абстрагирующими конструкциями. Он не просто выражает, а и активно моделирует мировоззрение. От раннего абстрактного искусства до концептуализма в произведениях авангарда предстает вселенская, космологическая и атомарная картина мира, он трансформирует философские и идеологические виды деятельности в чистую эстетическую сущность, которая заключает мир от идеальности "Черного квадрата" до материальности контррельефов. Авангард преодолел объектно-субъектное противостояние и антиномию явления и сущности: творчество В. Хлебникова выразило мир во всей его тематической и художественной полноте. Это — характеристика ситуации переключения уровней, всплеска вариативности. Следующий за этим этап станет в определенной мере наследником и антагонистом авангарда. Только "внуки" и "правнуки" смогут пожинать плоды с посевов начала XX в.

Определяя признаки авангардного мышления, Д.Сарабьянов отмечает, что принадлеж-

ность к нему обозначается: 1) обязательностью художественного открытия; 2) постоянным обновлением; 3) программностью идеи самообновления; 4) распространением авангардной проектной деятельности на разные сферы; 5) теоретическим исследованием; 6) публичностью акций; 7) утверждением особого типа карнавализирующего художника; 8) поиском традиции для опоры на раннем этапе творчества; 9) креативностью, созиданием новой реальности, — "все вместе эти условия представляют из себя некую целостность, не подлежащую разрушению" (Сарабьянов Д. К ограничению понятия авангард // Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 273).

Авангард оказался живым потоком культуры в XX столетии. Как вид авангардизма постмодернизм использует исторические стили, иронично интерпретируя мотивы искусства, включая их в художественную метафору, как и саму реальность, без всякой эстетической обработки с предельной степенью документа. В этом случае преобразуется и весь текст и контекст искусства. 1960—1980 гг. в русском искусстве отмечены крупным движением по возрождению авангарда 1910—1920 гг. (формируется стиль "суровых" и неофициальное искусство андеграунда с его эзотерической линией новой духовности). Внимание к поп-арту, гиперреализму, концептуализму, постмодернизму возникает в 70-е и 80-е гг. С конца XX в. русское искусство входит в общемировую художественный процесс, опираясь на основательную традицию авангардистского осмысления мира. Информационные перекодировки, поля смыслов, эволюционные уровни систем, исследуемые современной квантовой генетикой, синергетикой, квантовой механикой и визуализуемые в современных художественных технологиях, акцентируют мир как непрерывный обратимый, разнонаправленный динамический текст, порождающий огромное количество текстов. Структура человеческой речи, печатного текста и структура последовательности молекулы ДНК обладают математической близостью оснований. Человек в этом смысле оказывается самочитаеваемой текстовой структурой: образ организма, его развертка во времени и пространстве — самоорганизующаяся система с голографической памятью и вариативностью программ. Здесь же заключе-

на и идея ноосферы, разрабатываемая в начале века. Понятие ноосферы ввел Э.Леруа в 1927 г. под влиянием учения В.Вернадского о биосфере. Тогда же его принял и развил Тейяр де Шарден, а позже и сам Вернадский. В авангарде подобная концепция соотносится с представлениями В.Хлебникова 1904 г. о мыслезёме: "I. Увеличивайте число людей на всей земле. II. Увеличивайте вес отдельного мозга во всяком человеке. Это два пути мирового спасения".

Литература:

- Турчин В. Татуированный ангел // Творчество. № 9. 1990.
- Дьяконицын Л. Идейные противоречия в русской живописи конца XIX — начала XX века. Пермь, 1966.
- Никитина Л. Советская музыка. История и современность. М., 1991.
- Ковтун Е. Русская футуристическая книга. М., 1989.
- Лапшин В. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 г. М., 1983.
- Лобанов В. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968.
- Поспелов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.
- Стернин Г. Художественная жизнь России 1900—1910-х годов. М., 1988.
- Музыкальная жизнь Москвы в первые годы Октября. Хроника. Документы. Материалы. Октябрь 1917—1920. М., 1972.
- Russian Avant-Garde Art: The George Costakis Collection. A Zander Rudenstine, ed. New York, 1981.
- Russian Art of the Revolution. Ex.cat. Andrew Dickson, Ithaca, 1970.
- Niabet P. 'Some facts on the Organizational History of the Van Diemen Exhibition' — The First Russian Show, 1983, pp. 67-72.
- Nakov A. L'Avant-Garde Russe. Paris, 1984.
- Leonard R. A History of Russian Music. New York, 1957.
- Leyda J. Kino: a History of the Russian and Soviet Film. Princeton, 1983.
- Kelkel M. 'La vie musical et les tendances esthetiques, 1900—1930', Paris-Moscow, 1979, pp. 470-481.
- Hnikova D. Russische Avantgarde 1907—1922. Bern, 1975.
- Henderson L.D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton, 1983.

The First Russian Show: A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922. A.Nakov, ed. Ex.cat. Annely Juda Fine Art. London, 1983.
 Бессонова М. Можно ли обойтись без термина "авангард"? // Искусствознание. № 2. 1998.
 Якимович А. Искусство XX века. Эпистемология картин мира // Искусствознание. № 1. 1998.
 Поспелов Г. Еще раз о "русском авангарде" // Искусствознание. № 1. 1998.
 Архив русского авангарда. М., 1994.
 Удальцова Н. Жизнь русской кубистки. М., 1994.
 Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. М., 1995.

Харджиев Н. Статьи об авангарде. Т.1-2. М., 1997.
 Бажанов Л., Турчин В. К суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание '77. Вып. 1. М., 1978.
 Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда, // Вопросы искусствознания. IX (2/96). М., 1996.
 Лапшин В. Выставка русского искусства. Берлин. 1922 // Советское искусствознание '82. Вып. 1. М., 1983.
 Кузина С. Загадочный текст в молекулах ДНК. На грани возможного. № 10(164). 1996.

Энциклопедия составлена в алфавитном порядке, однако некоторые статьи расположены не по основному слову ("Аналитический метод", "Педагогический метод", "Формальный метод", "Формально-социологический метод", "Черный квадрат", "Литературный центр конструктивистов", "Владимир Маяковский", "Театральный Октябрь", "Интуитивная Ассоциация Эго-Футуризма", "Обратная информация"), т.к. рассматриваются автором как ус-

явшиеся термины. Статьи о художниках – членах Круга/группы Стерлигова, объединения УНОВИС (кроме Малевича, Лисицкого и Ермолаевой как выдающихся фигур всего авангардного движения), художниках андеграунда и представителях "второй культуры" расположены также не в алфавитном порядке, а в статьях, определяющих их место в художественном круге.

Автор благодарит за помощь в работе научных сотрудников Государственного Русского музея (г.Санкт-Петербург); сотрудников областного художественного музея, областного архива и отдела литературы по искусству об-

ластной библиотеки им.Ленина (г.Витебск). Особая благодарность за поддержку председателю Национальной комиссии по делам ЮНЕСКО в Республике Беларусь В.Г.Счастному.

А

АБСТРАКЦИЯ (от лат. *abstractus* — отвлеченный), радикальное проявление тенденции в развитии авангарда, связанное с акцентированной концептуальностью. А. — сущностное качество авангарда, завершающее определенные его этапы и проявляющееся на его развитой стадии. В 1907 г. издана работа В.Воррингера "Абстракция и вчувствование". Сопоставляя условные формы готического искусства и натурализм Возрождения, он отмечает значение абстракции для сознания человека, полагая, что стремление к абстракции — следствие его глубокой взволнованности перед миром.

В русском авангарде А. выражена в пространственном лучизме М.Ларионова, экспрессивной, духовной динамике живописи композиций В.Кандинского, в биоконструктивизме В.Татлина, в предельной чистоте супрематии К.Малевича. "...Чем больше художник пользуется... абстрагированными или абстрактными формами, тем свободнее он будет чувствовать себя в их царстве и тем глубже он будет входить в эту область... Тут мы стоим перед вопросом: не следует ли нам вообще отказаться от предметного, рассеять по ветру запасы его, лежащие в наших кладовых, и выявлять только чисто абстрактное? Таков встающий перед нами вопрос, который путем обсуждения совместного звучания обоих элементов формы (предметной и абстрактной) сразу же наталкивает нас на ответ. Как каждое произнесенное слово (дерево, небо, человек) пробуждает внутреннюю вибрацию, так и каждый образно изображенный предмет. Лишить себя этой возможности вызывать вибрацию означало бы уменьшить арсенал наших средств выражения" (Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 55.)

А. как феномен в изобразительном искусстве появляется в 10-х гг. XX в. Представляет собой новую субстанцию изобразительности и

мироощущения. Функции ее сравнивают с бытием музыки в пространстве слуха. Возникшая в русле имманентных процессов художественного творчества, А. подвержена влиянию внешних социокультурных явлений, связана со структурными изменениями в изобразительном искусстве. С импрессионизма начинается распад классической системы изобразительности, и в авангарде открывается новое пространство культуры и изобразительного искусства, где начинают играть главенствующую роль сами элементы систем: в импрессионизме — свет, в кубизме — рисунок и композиция, в футуризме — динамика и пластика, в супрематизме — форма и цвет, в конструктивизме — чистая архитектуроника. А. способна адекватно выразить объект всеобщего и субъективное внутреннее пространство бытия. Это послужило обнаружению методик выхода в виртуальную реальность.

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО, не фигуративное, не представляющее изображение реальных предметов и объектов, искусство без подражания, без имитации действительности, без изобразительной перспективы. Одна из стилизованных форм авангарда. Считается, что романтики заложили предосновы теоретического подхода к А.И. После них в художественной критике и эстетике возникает оппозиция "натура" — "абстракция".

Основанием современного А.И. принято считать постимпрессионизм Ван Гога, Гогена, Сезанна, Сера, а также символизм с его трансцендентными моделями. В 1883 г. А.Альфонс показывает "Девушек под снегом" (чистый лист, прикрепленный к картонному планшету). В "La libre revue" Ф.Фенеон пишет по этому поводу статью "Бессвязное искусство".

В 1892 — 1893 гг. созданы гравюры А.Ван дер Вельде с абстрактными мотивами и его "Абстрактная композиция с растительным мотивом". В 1898 г. Э.Хеккель издает серию "Художественные формы природы" с рисунками растительных мотивов, в 1904 г. абстрактные композиции Б.Тоокена, Г.Шмитхальса помещает журнал "Dekorative Kunst". В этом же году появляются музыкальные живописные произведения М.Чюрлениса. В 1905 г. А.Хельцель создает "Композицию в красном", и в книге "Художественные средства выражения" утверждает, что предмет для картины не имеет значения.

Теория А.И. базируется на концепции стиля модерн с его взаимопереходностью изобразительных и неизобразительных форм, "тотальный орнамент", "арабеске", символике "чувствующих линий". Модерн явился полем формирования искусства В.Кандинского, Ф.Купки, Х.Миро, П.Мондриана, Ф.Марка и др. З.Гидион полагает, что термин "абстрактное искусство" не подходит для обозначения тех различных направлений в искусстве, которые исходят из нового пространственного подхода к окружающему миру. Значение А.И. — в открытии нового подхода, поисках нового *изображения пространства*.

А.И. — это "живопись-в-себе", ее ценностные свойства независимы от изобразительности и представляют собой решающий этап формобразования. Современное А.И. начальным своим этапом определяет творчество Сезанна с его устремленностью к внутренней структуре предмета, к геометризационной организации художественного мира (см.: Геометризм).

К началу 10-х гг. XX в. А.И. входит в активную фазу. В 1910 г. М.Ларионов показывает произведения, созданные в лучизме. В 1910—1911 гг. в А.И. выступает В.Кандинский. В 1912 г. Р.Делоне показывает на Салоне независимых симультанные "Окна". А.И. — область высшей организации и порядка, основанного на тонких модуляциях и равновесии, движении и сочленении. В 1913 г. К.Малевич закладывает основы супрематизма, А.Архипенко — абстрактной скульптуры. Мощный виток А.И. в 10-20-е гг. происходит у немецких, голландских, бельгийских, итальянских, американских художников.

В 20-е гг. господствующим становится геометрический стиль, наступает время формотворчества. Логика, структурность, уровни построения произведения являются основаниями осуществления формы.

В 40-е гг. на Западе начинается новый этап А.И., обозначенный движением цветовых пространств и их взаимодействием. Бессознательное становится общезначимой абстракцией. На рубеже 40-х и 50-х гг. новые формы абстракции господствуют в искусстве США и Европы. Другое направление А.И. этого периода тяготеет к медитации. К началу 60-х гг. складываются национальные школы А.И. (в СССР — Э.Белютин, В.Юрлов, В.Слепян, Ю.Злотников,

О.Потапова, Л.Крапивницкий, Л.Мастеркова, В.Стерлигов и др.).

В 60-е гг. появляется "постживописная абстракция" (термин К.Гринберга) как монотонное повторение геометризованных форм, "систематическое искусство" (термин Л.Эллоуэя), "новая абстракция" (Б.Ньюмен, М.Ротко, Э.Келли, М.Луис, Л.Пунс и др.). С середины 60-х гг. распространяется "искусство первичных структур" (минимал-арт), в направлении которого работают Д.Смит, Т.Смит, К.Андре, Р.Бладен и др.

В 70-е гг. возникает "неоабстракция": холсты огромного формата с небольшими линиями, точками и т.д.

В основе концепции А.И. лежит принцип "предельности" — отказ от фигуративности есть завершение логики развития авангарда. Однако всякий раз кажущаяся завершенной идея абстракции вновь возрождалась в новом содержании. Фактура, ритм, композиция, колорит и т.д. — главные составляющие произведения. В этой связи возможна поливариантность в его интерпретации. При значительном ограничении внутри А.И. (форма и содержание) возникает широкое поле взаимоотношения абстракции и зрителя. В каждом направлении авангарда проявлялась своя абстракция. Кубизм выходил в геометрический знак; экспрессионизм — в "чистую живопись".

Литература:

Бажанов Л., Турчин В. Абстрактное искусство. Опыт осмысления. // Советское искусствознание. XX век. Вып. 27. М., 1991.
Brion M. Art abstrait. Paris, 1956.

АБСТРАКЦИОНИЗМ, термин, употреблявшийся в советской критике с 60-х гг. Предполагает порочное и лживое искусство, "самое крайнее проявление упадка современной буржуазной культуры", в котором очевидны реакционность, античеловечность, антихудожественность. Социалистическая культура считала своим долгом решительную и беспощадную борьбу с А. Он виделся критике реальной угрозой современной художественной культуре. (см.: Андеграунд).

АБСУРД, нелепость, бессмыслица. В произведении искусства структура А. представлена противоречием элементов, отсутствием при-

вычной логики связи элементов, изменением смыслового уровня. А. становится структурным принципом модернистского искусства всего XX в. и в качестве методологии и в мировоззренческом смысле.

1. А. — иррациональное, лишенное причинно-следственной логики и логики связи элементов. Изображение, состоящее из фрагментов, соединенных хаотично, непоследовательно. А. — понятие философии экзистенциализма, исследовавшего человека в пограничной ситуации, лишенного привычного положения в мире, не могущего отыскать точку опоры в поиске постоянно ускользающего смысла. Основоположник экзистенциализма С.Кьеркегор (1813-1855) вводит понятие экзистенции как бытия, независимого от разума. М.Хайдеггер и К.Ясперс в 20-х гг. определяют свободу человека в его бытии: каждый другой становится подобным другому. Это пребывание полностью растворяет собственное существование в способе бытия "других" таким образом, что другие исчезают в своей идентификации. А. в визуальном искусстве — столкновение элементов, игра элементами на холсте.

2. А. — основа футуристических произведений.

3. А. достигает высшей точки в сюрреализме (С.Дали) как сублимации формы сна, бессознательного, метафор духовного мира.

А. основывается на алогизме, столкновении фрагментов, иногда утрированно детальных и натуралистических, в котором визуализируется не цепь последовательных событий, а логика самой структуры. А. переключает произведение на иной уровень восприятия, где материальное растворяется в интуитивном ощущении мира. Значения и смыслы слов разрушаются во имя обретения мета-смысла, обнаружения логики ирреального, постижения загадок мира. А., высвобождающий энергетику языка, базируется на столкновении звука, образа и визуальности, — это сила скрытого потенциала мира: высвобождение искусства, построение "цилиндрических звуков" и "музыкальных кубов" из старых форм (творчество Н.Кульбина, Н.Розалвца, А.Лурье, разработавших новую музыкальную систему — "музыку столкновений, повышенной хроматики и хромо-акустики"). А. выражен в искусстве "зауми" (сверхразумного, сверхсознательного), ведущего способа как языка изобретенных слов и

комбинаций звуков, используемых большинством русских футуристов в течение 10-х гг.

Лингвистико-изобразительная игра свойственна кубофутуристическим произведениям К.Малевича, Н.Гончаровой, М.Ларионова, И.Зданевича, О.Розановой, А.Крученых. "Наобумное (алогичное, случайное) — творческий порыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же отчасти относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, шепелявость и т.д." (Крученых А. Декларация заумного слова". М.—Таллинн, 1992. С.1-4). К.Малевиц использует А. (заумь), сочетая методы В.Хлебникова (урезание корневых слов и употребление суффиксов и приставок для создания неологизмов), А.Крученых, К.Большакова, В.Каменского, И.Зданевича (использование реальных слов и бессмысленных звуков), согласуясь с ритмом: "...Поэт разрушает предмет ради ритма, оставляя позади фрагментарные части неожиданных сопоставлений форм". По Малевицу: "Тот или иной предмет в его точности и действительности — абсурд есть. На самом деле видим всегда то, что не можем никогда познать и видеть действительно. И то, что проявляется человеком или в мире вообще, несмотря на все его "наглядные", "научные" и "другие" обоснования, остается недоказанным, ибо все проявления — результат непознаваемого, ничем не оправдываемого возбуждения". (Малевиц К. Супрематизм как беспредметность // Собр.соч.: В 5 т. Т. 3. С. 282).

Литература:

John E. Bowl. Kazimir Malevich and the Energy of Language.

АВАНГАРД (от франц. *avantgarde* — впереди стражи или передовая часть), движение в культуре конца XIX — 60-70-х гг. XX в., в основе которого лежит концепция разрыва с художественными ориентациями предшествующей эпохи, не предполагающее стилиевой общности и допускающее индивидуальное разнообразие. В изобразительном искусстве А. связан с модернизмом, являясь радикальным его проявлением. Предпосылки А. существуют в философии конца XIX—XX в. (Ницше, Шопенгауэр, Хайдеггер, позже Сартр), в психологии (Фрейд, Бергсон), в лингвистике как культурологической дисциплине.

Впервые понятие А. использует А. Бенуа в статье о выставке Союза русских художников в 1910 г.

А. возникает как отторжение картины мира, основывающейся на гармонии, как контркультура, создающая собственную традицию. Речь идет о смене моделей мировосприятия и способов его изобразительного воплощения — о смене культурной парадигмы.

А. обладает программностью и глобализмом, демиургическим началом, способностью к самообновлению, утверждению бунтарского типа художника. Основные направления в А.: абстракционизм, дадаизм, конструктивизм, футуризм, супрематизм, кубизм, сюрреализм, концептуализм, визуальные искусства и т.д. А. берет начало в фовизме, экспрессионизме и неопрimitивизме.

В России начала XX в. А. менее подготовлен развитием художественного мышления, чем в остальной Европе, и с 30-х гг. запрещен. Русский А. основывался на прорыве во времени (революционный дух страны), на идее гражданственности и духовности, на стремлении к открытию истинной сути мира, на философских проблемах бытия и был проникнут сакральным началом. Русский А. сложен, отличается широким диапазоном явлений и личностей, самостоятельных и независимых, богатством концепций, идей и школ. Платформа русского А. — неопрimitивизм, выступающий у каждого художника в разных формах и наиболее полно реализовавшийся в "Бубновом валеге", "Ослином хвосте" и "Мишени". Через неопрimitивизм русский А. вобрал традиции русской культуры вплоть до эстетики древнерусской живописи (см.: Примитивизм). Одной из основных проблем русского А. является проблема пространства (см.: Пространство), связанная с философскими идеями русского космизма. В философскую систему русского А. входит идея о художнике-пророке. Основные направления раннего русского А. — кубизм и футуризм, наиболее очевидная форма: кубофутуризм, через которые он переходит к собственным открытиям.

В конце 1915 г. концепции В.Татлина и К.Малевича лидируют в авангарде. Он вступает в полосу методологического осмысления, построения основных художественных систем, в эпоху формирования школ. Лидеры А. со-

здают художественные мастерские. В течение 1921 г. появляется конструктивизм, преодолевший станковое творчество.

1922 г. стал переломным в создании новых художественно-композиционных стилистических систем. Поиски в области формообразования перемещались в архитектуру и "производственное искусство". Конструктивизм возникает как синтез эстетических принципов выхода в предметный мир через освоение материала, фактуры и конструкции (В.Татлин, бр.Стенберги, Родченко и др.) с идеями теоретиков "производственного искусства" (О.Брик, Б.Арватов, Б.Кушнер, А.Ган и др.). В 20-е гг. выдвинут принцип целостной, формальной и функциональной реорганизации материальной культуры общества (Б.Арватов).

Искусство участвовало в создании материальной среды, в сфере созидания нового гармоничного человека, окруженного гармоничной средой. Повышение роли технических форм и новых материалов, новый способ взаимодействия художественного творчества и предметной среды оказали огромное влияние на стилеобразующие процессы в искусстве.

В 1922 г. заявляют о себе новые группировки авангардистов (ученики и последователи классиков А.). Весной 1923 г. состоялась "Выставка картин петроградских художников всех направлений", в 1924 г. — "1-ая дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства", представляющие собой последний наиболее активный этап в развитии А. Переход конструктивизма к производственному искусству ориентировался на замену эстетических принципов искусства принципом целесообразности.

В конце 20-х гг. нарастают кризисные явления внутри авангардистского движения. Чувства неудовлетворенности, компромисса, исчерпанности формотворческого эксперимента сопрягаются с политикой государства, вытесняющей авангард.

Литература:

- Сарабьянов Д. Русские живописцы начала XX века. Новые направления. Л., 1973.
Поспелов Г. Новые течения в станковой живописи и рисунке. // Русская художественная культура конца XIX — начала XX в. (1908 — 1917). Кн.4. М., 1980.

АВРААМОВ, Агс (Краснокутский) Арсений Михайлович (1886 — 1944), композитор-конструктивист, теоретик музыки, фольклорист. Один из организаторов музыкальных студий Пролеткульта в Москве, Новгороде, Ростове. Правительственный комиссар Наркомпроса в Казани. Изобретатель новых музыкальных инструментов ("смычковый полихорд"). Преподаватель Ростовской и Московской консерваторий. Создатель сорокавосемитоновой универсальной тональной системы, принципиально нового звукового оформления спектакля: "Симфония гудков" — заводские и корабельные гудки, сирены, машинные гудки, колокола, пушки, пулеметы. Поиск новой звуковой атмосферы проходил в русле создания новой звуковой материи, "музыки машин", для воплощения на сцене образа современного города: "Работы А. отличаются от работ его зарубежных идейных коллег своим экспериментальным и ... "непрактичным" характером, ибо он работает не в области музыкального "машиностроения" и не в области композиции для механических инструментов, а только в области общей музыкальной "организации" звуков современного города, т.е. он начинает с того, к чему остальные стремятся только как к далекому возможному выводу из своих работ и предположений" (Беляев В. Механические инструменты. 1926).

Электрическая музыка, связанная с новыми инструментами, представлялась А. идеалом пролетарской музыки. "Симфония гудков" прозвучала впервые в Нижнем Новгороде в 1919 г., затем в Баку в 1922 г. ("Открытие навигации. 26 судов нефтешлота отходят в Астрахань. Ревет весь флот, доки, заводы... Оркестр грандиозный. Решено: в 5-ю годовщину Октября он зазвучит стройно. И он зазвучал. Мы хотим, чтобы в 6-ю годовщину каждый город, имеющий десять паровых котлов, организовал достойный "аккомпанемент" Октябрьскому торжеству, и даем здесь инструкцию по организации "симфонии гудков" применительно к различным местным условиям").

А. отказывается от традиционных музыкальных инструментов, от интонационного материала прежней музыкальной культуры и средств выразительности предыдущего периода.

"Магистраль. Одним из важнейших условий удачного исполнения является предварительная настройка гудковой магистральной. Ма-

гистраль устанавливается либо на удобном по месторасположению заводском котле, либо на паровозе или пароходе (в Баку была установлена на миноносце "Достойном")... Устройство магистральной очень несложно: на общую трубу навинчивается от 20 до 50 гудков



А. Авраамов

(преимущественно цилиндрических: их легче перестраивать). Трубе придается та или иная форма в зависимости от места установки: прямая, полукруглая, двух-, трехколенная, безразлично — с точки зрения звучания. ... Настройка гудков производится укорочением воздушного столба в надставном цилиндре.

Сирены, автотранспорт, колокола, аэро.

Сирены флота и заводов составляют особую группу инструментов, не участвующую в гармоническом развитии музыкального произведения. Они выступают самостоятельно, в особых эпизодах, поодиночке или аккордами. ...Автотранспорт, расположенный в непосредственной близости к месту празднования (в одной из прилегающих улиц), ценен главным образом своими шумовыми эффектами, но при достаточном количестве тоновых сигналов может составить и особую тембро-гармоническую группу. Шумы самих моторов (особенно грузовиков), равно как и низколетящих аэро- и гидропланов, создают изумительные

эффекты потрясающего эмоционального воздействия. Колокольный звон, набатный, похоронный и ликующе-радостный применяются в соответствующих эпизодах без учета гармонической концепции либо весь строй симфонии заранее избирается применительно к имеющимся в распоряжении колоколам (ритмический перезвон флотских "склянок" в Баку сопровождал все исполнение "Интернационала").

Артиллерия. При большой площади разбросанности гудков необходимо иметь для сигнализации хотя бы одно тяжелое орудие и возможность бить из него боевым снарядом. ... Опытные пулеметчики ... не только имитируют барабанную дробь, но и выбивают сложные ритмические фигуры. Холостые ружейные залпы и частый огонь пачками хороши для звукописных моментов.

Вышка. Для дирижирования симфонией в непосредственной близости к центру исполнения на возвышенном месте устраивается вышка. Простейшее устройство — пара скрепленных концами телеграфных столбов со "шведской мачтой". Наверху площадка с барьером. ... Флот, паровозы, батарея, пулеметчики, автотранспорт занимают позиции вблизи вышки, чтобы видеть сигналы непосредственно. На вышку должен быть проведен полевой телефон со своей станцией, связанный с батареей, площадью празднования, полигоном и важнейшими группами. Полезно иметь сильный рупор и человеческую (живую) связь с магистралью. Дирижирование (метрическое) — правой рукой; левой — выбрасываются артиллерийские и др. сигналы. Батарея — на сотню, другую ближе к площадке празднования, чем вышка, во избежание опозданий выстрела" (Авраамов А. Симфония гудков // Горн. № 9. 1923).

В Москве исполнение началось в половине первого дня с орудийного залпа, первыми шли фанфары, напоминающие резкими звуками сигналы миноносцев. Затем в сопровождении ружейных и орудийных залпов следовали "Интернационал", "Варшавянка". Самое мощное впечатление создалось, "когда все фабрики, заводы, вокзалы загудели, закричали в ответ титаническое "ура" медными глотками своих паровых гудков. Этот крик победы, вырвавшийся из стальных грудей машин и паровозов, был слышен по всей Москве. ... Захватывающее впечатление произвел отклик гудков московских фабрик и заводов и паровозов

железных дорог. Этот могучий отклик со всей Москвы долгое время колебал воздух, напоминая издали грандиознейший колокольный звон. Впечатление от этой необыкновенной переклички было поистине величественно. М. Гнесин назвал симфонию "коммунистическими колоколами". Один из важнейших культурных смыслов симфонии — звуковая организация городской среды.

Звуковой облик промышленной эпохи ассоциируется с гудком, он становится эмблемой города и пролетарского ощущения мира.

Литература:

Музыкальная жизнь Москвы в первые годы после Октября. Октябрь 1917—1920. Хроника. Документы. Материалы. М., 1972.

Румянцев С. "Коммунистические колокола" // Советская музыка. № 11. 1984.

Гастев А. Поэзия рабочего удара. М., 1964.

АГИТАЦИОННО-МАССОВОЕ ИСКУССТВО, род художественно-публицистической деятельности, включающий в себя монументальное искусство, плакат, оформление праздников. Появляется после февральской революции 1917 г. наряду с традиционными формами изобразительного искусства (станковым и театральным-декорационным): среди первых опытов — "живые картины" К. Коровина, осуществленные 13 марта 1917 г. в Большом и Малом театрах, декоративное убранство колонн демонстрантов 1 Мая — плакаты аллегорического характера. Впервые изобразительное искусство стало выполнять функции агитационные: новые эмблематика, решения знамен и плакатов, костюмированные композиции "живых картин", оформление зданий.

А.-М.И. послеоктябрьского периода (1917—1932) — это политический плакат, газетно-журнальная графика, ораторская поэзия, театр, массовые театрализованные действия, праздничные шествия, росписи агитпоездов, оформление улиц в дни революционных праздников, агитационный фарфор, "Окна РОСТА". Оно возникло как художественное явление революционной действительности, интегрируя возможности изобразительного, декоративно-прикладного искусства, архитектуры и сценографии. А.-М.И. свойственны броские формы, активное воздействие, динамические ритмы, обитание в публичной среде.

В апреле 1918 г. разрабатывается план монументальной пропаганды. Для его осуществления необходимым является синтез различных видов искусств в создании среды, пространства огромных размеров. Пример — празднование первой годовщины Октября. "Первый день — политическая демонстрация, центральное место — Смольный, Марсово поле, открытие памятников героям революции; второй день — торжественное открытие Дворца труда — день всенародного веселья; третий день — день личного веселья каждого гражданина, это день театров, кинематографов, музеев, концертов и т.п." В оформлении города участвовали 170 художников. Б. Кустодиев оформлял Ружейную площадь, К. Петров-Водкин — Театральную, М. Добужинский — Адмиралтейство, В. Баранов-Россине — Знаменскую площадь, И. Пуни — Охтинский мост, Н. Альтман — площадь Урицкого, Д. Штеренберг — фасад Эрмитажа и мостик Зимней канавки и т.д.

В Петрограде в 1920 г. были разыграны массовые представления. В мае — "Мистерия освобожденного труда", в постановке которой участвовало две тысячи человек. В июле — "К мировой коммуне" (в дни работы второго конгресса III Интернационала) с участием членов рабочих клубов, учащихся театральных школ, красноармейцев, матросов (4 тысячи человек). В октябре — "Взятие Зимнего дворца" (10 тысяч человек). Постановки с применением световых эффектов, танцев, хорового пения, декламации, сложными передвижениями масс использовали новые приемы организации сценического действия. Грандиозные петроградские массовые зрелища 1920 г. завершают первый этап развития программы "Искусство на улице!", когда все пропитано публичным характером творчества. На следующем этапе появляются многочисленные агитационные формы, нацеленные на плакатно-лозунговый характер.

После 1920 г. популярными становятся демонстрации, массовые шествия, политкарнавалы, инсценировки Пролеткульта, "Синей блузы", "Живой газеты", ТЕРЕВСАТА. В 1921 г. формулируется Теория единого художественного кружка: культурно-просветительные мероприятия, участие в оформлении праздников и т.д.

В праздниках середины 20-х гг. демонстранты пользуются лозунгами, на машинах ве-

зут модели продукции (гигантские карандаши, папиросы, ручки и т.д.), используются громадные маски и гротесковые фигуры (политкарикатуры), сложные декоративные установки на грузовиках, макеты фабрик и заводов, общественных зданий. Производственная тематика здесь сочеталась с политической сатирой.

К концу 20-х гг. к декоративному убранству привлекают архитекторов. В 30-е гг. структура проведения праздничных торжеств становится детально проработанной и четкой.

Росписи агитпоездов и агитпароходов (1918–1921) — это одно из ярких художественных явлений эпохи: "Военно-подвижной фронтовой литературный поезд им. Ленина" — первый украшенный росписью состав, идущий из Москвы в Казань — 15 вагонов, расписанных агитационно-плакатной живописью с лозунгами, украшенных зеленью, флагами, штандартами, витринами с "Окнами РОСТА". Затем появляются агитавтомобили. В 1923 г. А. Родченко создает два проекта киноавтомобилей.

В 1922 г. А. Бабичев разрабатывает проект передвижного агиттеатра: основу конструкции составляла поднятая высоко над уровнем земли обширная сценическая площадка, ширмы которой позволяли менять размеры и форму. Агитповозки ("Красные повозки") перевозили передвижные библиотеки, книжные киоски, иногда спектакли.

Литература:

Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств: 1917–1932. М., 1984.

Агитационно-массовое искусство первых лет Октября. Материалы и исследования. М., 1971.

Боровский А. У истоков советского театрального плаката // Декоративное искусство. № 10. 1977.

АКСЕНОВ Иван Александрович (1884–1935), один из видных представителей футуризма. В 1914 г. написал исследование "Пикассо и окрестности" о современной живописи. Член группы "Центрифуга". В 1916 г. выпустил сборник "Неуважительные основания".

В 1921 г. предпринимает первую попытку историко-литературного осмысления русского футуризма. В 1933 г. написал исследование "Сергей Эйзенштейн. Портрет художника".

НЕИЗБЕЖЕН*Коленом**Растиснутый к пальмету,**Растерянный,**Ощеренный,**Разверенный**Эриманфийский страх***И эти апотропические руки****ТАЙ!***Безграалие на горе,**Что до двойной провинциальности**Безграалие на горе**Si-devant столицы**Безграалие на горе**Все это лопающаяся пластика**Хлопающего зонтика –**Сверлит смрад систематики**Селезенчатых готиков.***ОТЧЕГО НЕ МЕДНОЕ ОТВОРЯТЬ?***Где это сердятся турники?**Сколько морщин в этой улыбке!**А башенные пауки**Шевелят робко**Меловой милый лунь для луны***ПРОЯВЛЯТЬ ЛИ ТЕПЕРЬ****ЭТОТ НЕГАТИВ?**

АКЦИЯ (от лат. actio – действие), один из видов художественного авангарда второй половины XX в.

Предполагает любое действие, воспринимаемое его участниками как эстетическое, с принципиальным отсутствием чисто театрального начала.

В конце 60-х гг. художественная А. появляется у группы "Движение", наибольшее развитие А. получает в 70-е гг. в концептуальном искусстве (работы А. Комара, В. Меламида, Р. Герловиной и В. Герловина, групп "Коллективные действия", ТОГАРТ, "Мухомор", "Красная звезда").

А. представляет собой вариант перформанса с включением реального в сферу художественного.

АЛОГИЗМ (от а – отриц. частица и греч. logismos – отрицание логического мышления, иррационализм), принцип построения произведения искусства на основе преображенного сознания, отказавшегося от логики. Выражает принадлежность к ноуменальному миру

(П. Успенский). Базируется на эстетике случая и нелепости, интереса к ошибкам и огоркам. Выявляет скрытые процессы человеческой психики.

А. – основной творческий принцип футуризма, на котором формируются методики свободного творчества, этап в обретении "нового зрения", особой внутренней реальности.

Сфера А. – борьба с целесообразностью, со здравым смыслом за право утверждения абсурда. Находит свое концептуальное выражение у художников группы "Да-да".

Особенно результативно использовал А. в своем творчестве К. Малевич в досупрематический период. Игра дистанциями, масштабами строится как умозрительное различие знаков, опыт живописного ребуса. На выставке "Магазин" (март 1916 г.), организованной В. Татлиным, К. Малевич представляет кубофутуристические работы под названием "Алогизм форм".

Прием А. на театральной сцене впервые применяет В. Мейерхольд: "Меня очень интересуют эксцентрики, их ритмическая смена в большой поспешности от одного движения к другому в самых непредвиденных скачках; получаешь то, чего не ждешь в данный миг..."

Принципы А. сформулированы К. Малевичем в работе "О новых системах в искусстве" (1919) как специфическая особенность русского кубизма в преодолении традиционного видения. А. основывается на оптике внутреннего зрения, строит изображение как умозрительное сопоставление различных знаков.

В первой половине 10-х гг. К. Малевич создает цикл картин, названный им "Алогизм", или "заумный реализм" ("Голова крестьянской девушки", "Жизнь в большой гостинице", "Корова и скрипка", "Туалетная шкатулка", "Станция без остановки. Кунцево", "Портрет И. В. Ключа", "Портрет М. В. Матюшина", "Дама на остановке трамвая", "Конторка и комната", "Гвардеец", "Авиатор", "Англичанин в Москве", "Дама у афишного столба"), как новый способ пространственной организации художественного произведения, присущий только русскому авангарду. В попытке выйти за пределы здравого смысла фиксируются явления, раскрывающиеся только на уровне интуиции. В целях более глубокого познания связей мироздания и видимого мира русский авангард вышел к новому творческому методу: в произведениях В. Хлебникова, А. Круче-

ных, Е. Гуро и др. То, что закрыто для разума, прозревается в интуиции на путях движения в область неосознанного. Один из ранних манифестов алогизма — картина К. Малевича "Корова и скрипка": "Алогическое сопоставление двух форм — "скрипка и корова" — как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудком. К. Малевич" (на обороте картины). Интуиция обнаруживает мировые связи явлений и вещей, невидимые для обычной логики: "Так есть величины, с изменением которых синий цвет василька (я беру чистое ощущение), непрерывно изменяясь, проходя через неведомые нам людям, области разрыва, превратится в звук кукования кукушки или в плач ребенка, станет им" (Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 320).

А. представляет собой новый принцип формирования структуры, где любой предмет, событие и явление включаются в общую систему на правах элемента с новыми связями и взаимоотношениями. "Заумь" — логика высшего порядка: "Мы дошли до отвержения разума, но отвергли мы разум в силу того, что в нас зародился другой, который в сравнении с отвергнутым нами может быть назван заумным, у которого тоже есть закон и конструкция, и смысл, и, только познав его, у нас будут работы основаны на законе истинно новом, заумном" (Малевич К. Письмо М. Магюшину. Июнь 1913 г. // Рукописный отдел ГТГ. Ф. 25. Д. 9. Л. 8).

Принцип построения произведения в А. — пластическая структура, взвешенная в мировом пространстве, отсутствие тяготения, парение в невесомости. Разрушение старой традиции, выявление первичного структурообразующего элемента происходило через случайность, алогичность комбинаций форм, звуков, нот, букв, плавающих в абсолютном разногласии и стремящихся к новому синтезу на основе ритма как закона внутренней гармонии и объединения абсолютной свободы элементов. А. выводил искусство из практического реализма в область ритма. Для К. Малевича чистый ритм и темп предстают в виде движения и времени. В этот период Малевич особенно интересуется языком, пиктографией, идеограммами, используя вербальную игру в своих картинах для создания "слышимости" изобразительного произведения. Множество элементов подобной игры существу-

ют в произведениях этого периода у Н. Гончаровой, М. Ларионова ("Весна", 1912), О. Роза-



К. Малевич. *Англичанин в Москве*. 1914

новой ("Беспредметная композиция", 1914), в буклетах А. Крученых и И. Зданевича.

Наиболее позднее проявление алогизма в русском авангарде — творчество обэриутов.

АЛЫМОВ Сергей Яковлевич (1892 — 1948), поэт-футурист. Член группы "Творчество".

АЛЬТМАН Натан Исаевич (1889 — 1970), живописец, график, театральный художник. Учился в Одесском художественном училище. В 1910 г. экспонирует работы на выставке Товарищества южнорусских художников. Дебютирует в "Мире искусства": на выставке 1913 г. экспонируются его работы "В доме", "Дама с собакой". В этом же году выставляется в "Союзе молодежи" (вместе с П. Филоновым, Д. Бурлюком, В. Бурлюком, О. Розановой, К. Малевичем) и в "Постоянной выставке современ-

ного искусства". С 1913 г. публикует рисунки в "Сатириконе".

В 1915 г. на выставке "Мира искусства" представляет "Портрет А. Ахматовой". А. сближается с Л. Бруни, П. Митуричем, Н. Тырсой.

В 1916 г. на одной из выставок показывает скульптурный "Автопортрет". Дебютирует как театральный художник в кабаре "Привал комедиантов". В. Хлебников объявляет его одним из "председателей земного шара". Любимые жанры А. портрет, пейзаж.

Март 1918 г. — в Коллегии по делам искусств и художественной промышленности

художественной культуры. Вместе с Н. Пуниным и О. Бриком редактировал газету "Искусство коммуны". Создал эскиз флага республики. Участвовал в создании первых образцов агитационного фарфора.

1918—1920 гг. — профессор живописной и скульптурной мастерских в Петроградском СВОМАСе. Сменил Д. Штеренберга на посту руководителя Отдела ИЗО при Наркомпросе. В 1922 г. в театре-студии "Габима" оформил спектакль "Гадибук" в постановке Е. Вахтангова. С 1924 по 1928 г. — главный художник ГОСЕТа.

А. осмысливал значимость пластической стороны спектакля как динамики сценических объемов и форм. Удостоен золотой медали на Парижской международной выставке декоративного искусства и промышленности.

В 1932 г. в Париже Анри Барбюс, Вайян Кутюрье, Леон Муссиак открыли "Театр Интернационального действия". А. оформил в нем спектакль "Бронепоезд 14-69".

В 1935 г. возвращается в Москву. С 1936 г. живет в Ленинграде. Занимается книжной графикой. В 1941 г. оформляет "Короля Лира" в БДТ и становится ведущим театральным художником Ленинграда.

Литература:

- Эткинд М. Натан Альтман. М., 1971.
 Эткинд М. Натан Альтман // Искусство. № 8. 1969.
 Альтман Н. И. // Театральная энциклопедия. Т. 1. М., 1961. С. 158.
 Шкловский В. Натан Альтман // Театр. № 2. 1965.
 Искусство оформления книги. Работы ленинградских художников. 1917—1964. Л., 1966.
 Стернин Г. Рождение нового искусства // Творчество. № 1. 1968.
 Сидоров А. Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории. М., 1969.

АНАЛИТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО, направление в русском авангарде, творческий метод П. Филонова. В 1912 г. постулировано в его статье "Канон и закон" на основе противопоставления кубизму П. Пикассо. А. И. представлено как органическое конструирование художественной формы в отличие от геометризации кубизма.

Один из главных принципов А. И. — принцип "сделанности": атомистическая структура картины, когда фигуративный образ воз-



Н. Альтман, 1924

при Отделе ИЗО Наркомпроса руководил секцией художественных работ. Организовал Первую Свободную государственную выставку произведений искусства (1919): 299 художников, 1826 работ. Руководил созданием Музея худо-

никает из беспредметности каждого элемента. "Сделанность", по Филонову, лежит в основе любого произведения. Именно она оказывает влияние на психологическое восприятие зрителя. "Сделанность" представляет собой физический и живописный процесс, вид длительной и тщательной разработки, которая прекращается в какой-то определенный момент, выбранный художником, казалось бы, субъективно, однако на самом деле это — вполне логичная ситуация, обусловленная внутренней закономерностью творчества. Здесь вступают в силу законы органического развития, своеобразной "ре-революции" (для Филонова это сотовнесенность "революции" и "эволюции"). Филонов использует также термины "разложение", "формула" ("Формула весны", 1925), важные для понимания логики А.И. Художник, по Филонову, обязан использовать в рисунке острый, точный "удар" карандашом, а каждый мазок тонкой, маленькой кистью, подобный легкому касанию перышка, должен сопровождаться тщательным обдумыванием перехода, трансформации одного элемента картины в другой, одного мазка в другой, улавливая моменты контакта элементов. Поверхностная картина превращается в интеллектуальное пространство формы. "Сделанность" объединяет завершенность и бесконечность, приводя к понятию "мирового расцвета", в котором совмещаются все сферы активности — биодинамические, интеллектуальные, цветовые и формальные процессы. Таким образом, "сделанность" есть процесс, подобный природному, что включает в себя и понятие многомерности, где все элементы (живые и мертвые) соединены в едином пространстве.

Принципы А.И. были изложены П. Филоновым в его "Декларации "Мирового Расцвета" (1923).

А.И. оперирует понятиями биологического, физиологического и т.д., объединяя процессы возникновения, связи, реакции, динамики и биодинамики с художественным методом мышления на основе особого понимания содержания и сюжета и их реализации в картине при действии перспективы, пространства, точек зрения. Художник становится на позицию исследователя в момент создания произведения.

В 1925 г. П. Филонов создает коллектив мастеров, который проводит в жизнь теорию

А.И. (к 1927 г. коллектив насчитывает 40 художников). Это — школа Филонова, устроенная по всем принципам учебного заведения, созданная для изучения и пропаганды А.И.

По выражению П. Филонова, "мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости, стремясь, поскольку это возможно, к максимальному владению и наивысшему изучению и постижению объекта..."

А.И. является предвосхищением бионики.

АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД, способ мышления, при котором явление разлагается на составляющие его элементы и уровни; способ исследования взаимосвязей элементов и уровней. Большие стили в истории искусства, существующие и сменяющие друг друга по принципу маятника (Д. Лихачев, А. Морозов и др.), как правило, имеют в своем структурном основании тяготение либо к анализу, либо к синтезу в построении художественной картины мира.

А.М. берет свое начало в культуре Древней Греции, где в пифагорейской школе и платоническом искусстве число обнаруживает себя как основа гармонии и красоты. В теории научной перспективы (Возрождение) А.М. проявляет себя как основание для художественного моделирования на предстоящие несколько столетий. Наиболее активно и полно проявляет себя в искусстве начала XX в., когда совершается переворот в науке и выстраивается новая модель Вселенной с пространственно-временным континуумом (ОТО А. Эйнштейна). На А.М. строит пространственно-временную художественную модель в кубизме П. Пикассо.

Идея всеединства человека и Вселенной, которая ранее представлялась производной от метода синтеза, в искусстве и философии XX в. органически включает в себя А.М. познания. В русском авангарде А.М. является основой для развития творческого мышления, а также при создании теорий. Анализ "духовного треугольника" В. Кандинского соотносим с пространством внутреннего космоса человека в его взаимосвязи с окружающим миром. В супрематизме К. Малевича достигнуто единство системы и элемента ("Черный квадрат" как знак, выражающий всю систему в целом), в котором анализ и синтез сожмнуты в единую катего-

рию. А.М. лежит в основе "Аналитического искусства" П. Филонова. Башня Татлина, при целесообразности и жесткой концептуальности конструкции, является примером аналитически разлагаемого на составляющие элементы целого, а также А.М. является основой теории "Зорвед" М. Матюшина.

А.М. является саморефлексией искусства авангарда.

АНДЕГРАУНД (от англ. underground — подземный, подпольный), искусство некоммерческого, неофициального и экспериментального направления. Получает свое распространение в 40-е гг. в американском кинематографе.

В Советском Союзе в 30-50-е гг. возникает "вторая культура" (Филонов, Тышлер, Фальк, Басманов, Булгаков, Зошенко, Пастернак, Ахматова, Эйзенштейн, Шостакович, Заболоцкий), которая сохранила художественные открытия начала века, общечеловеческие ценности: пластические качества в изобразительном искусстве, искренность выражения, необезличенность человека, жизнь природы, — по существу, решила задачу выживания искусства в условиях тоталитаризма.

До конца 50-х гг. живопись в СССР находилась под идеологическим и эстетическим контролем: любые отклонения от социалистического реализма были невозможны. Однако уже в конце 40-х гг. Э. Белютин и Э. Неизвестный активно ищут новую пластическую выразительность. В кругу В. Стерлигова продолжают эксперименты с формой в духе супрематизма Малевича.

Во второй половине 50-х гг. В. Слепян и О. Целков работают в традиции современного искусства, а в конце 50-х гг. уже заявляют о себе нонконформисты: лианозовская группа (Кулаков, Целков, Кабаков, Немухин, Харитонов, Соостер, Краснопевцев, Плавинский, Слепышев, Турецкий, Каменский, Бордачев, Булатов, Свешников, Мастеркова, Штейнберг, Грасицкий, Беленок, Рабин). Метафизическое направление представляют М. Шварцман, Э. Штейнберг, В. Янкилевский, социально-философское — О. Рабин, В. Калинин и др., дизайнеры-конструктивисты — Ф. Инфантэ и группа "Движение", абстрактный экспрессионизм — группа Э. Белютина. Начинает разрабатываться и осуществляться "суровый стиль" (противостояние парадности, повествовательности изобра-

зительного искусства). П. Никонов, В. Попков, Смолины изображают грубые времена и грубую реальность, грубого человека в ней. С 1960 г. в изобразительном искусстве выступают группы молодых (выставка "девяти"), которые сосредоточиваются на проблемах живописной культуры (Никонов, Вейсберг, Егоршина, Иванов, Биргер и др.). В середине 60-х гг. появляется "антиискусство" — предметно-акционистское творчество с антиэстетической программой и философией иронии. Изобразительное искусство начинает развиваться в формах нонконформизма через фигуративные абстракции, чистую абстрактную живопись, геометрическое искусство, сюрреализм, концептуальное искусство.

В 60-е гг. возникает новый тип художника, замкнутого и философствующего. Возвращение наследия авангарда, этическое начало, противостояние официальной культуре и официальному знанию определили основные черты этого поколения художников. Группа "Движение" (1962) пропагандировала наследие авангарда (Нусберг, Инфантэ, Кривчиков, Щербаков, Степанов, Лопак, Заневская, Акулинин). В 1966 г. группа выпустила "Манифест русских кинетов", первый после манифестов русских авангардистов начала века. Эстетика группы противостоит официальному искусству, "суровому стилю" и традиционной фигуративной живописи, ориентируясь на беспредметное творчество и конструктивизм. Кинетисты определили формы творчества: геометрическое искусство, кинетические объекты, фантастические объекты, создание "искусственных кинетических сред". В перспективе предполагалось создание "Театра синтетического искусства". В конце 60-х гг. формируются эзотерические, философско-иносказательные формы искусства, опирающиеся на примитивизм, сюрреализм (Назаренко, Волков, Лошаков, Орлов, Булгакова).

В 70-80-е гг. обозначаются направления социального концептуализма (Кабаков), соц-арт (Комар, Меламид), "лагерное искусство" (Звездочетов и др.), социальная неомифология (Захаров), в которых исследование сознания человека в формах исторической катастрофы складывается в целостную систему.

В 1974 г. прошла знаменитая "бульдозерная" выставка нонконформистов в Москве около станции метро "Беляево", которая по приказу властей снесена бульдозерами, а зри-

тели и художники рассеяны. В ней участвовали 25 художников, в т.ч. О. Рабин, А. Рабин, Е. Рухин, Н. Эльская, Л. Мастеркова, В. Немухин, Ю. Жарких, И. Холин, А. Комар, В. Меламид. "Бульдозерная" выставка в контексте искусства акций представляла собой социальный перформанс. Были организованы выставки в зале на Малой Грузинской, подвалы которой стали "альтернативным пространством" (типа Салона независимых или "Кабачка Вольтера"). Художественная жизнь перемещалась в мастерские, квартиры, частные коллекции.

С середины 70-х гг. последователей авангарда 20-х (Шварцман, Краснопевцев, Янкилевский и др.) сменяет концептуализм, акционизм и соц-арт И. Кабакова, Э. Булатова, А. Комара, В. Меламиды и др.

"Митьки" появляются в начале 80-х гг. Название возникает от имени Дмитрия Шагина, отец которого был живописцем и члены группы считали себя его духовными сыновьями: В. Шагин в 40-х гг. совместно с художниками А. Арефьевым, Р. Васми, Ш. Шварцем, В. Громывым начинали ленинградский А. Художники этой группы В. Шинкарев, Д. Шагин, В. Тихомиров, А. Флоренский, О. Флоренская, Н. Филиппов, М. Салега, В. Яшке, А. Семичев, И. Чурилов, А. Медведев возрождали интерес к свободной живописной манере, цвету и фактуре.

Со второй половины 80-х гг. обостряются противоречия внутри А. И к началу 90-х гг. складывается несколько его концепций: обвинительная — Д. Врубель, С. Цветков, Д. Канторов и др. с анализом сознания толпы; антиутопия — Ю. Петрук, В. Мироненко и др. с моделированием Небытия, в котором человек теряет себя; искусство антиэсхатологическое, связанное с надеждой и верой.

АНДЕГРАУНД БЕЛОРУССКИЙ

В искусстве Белоруссии в конце 80-х гг. появляются неформальные группы: "Галіна" (1987) (Таранович, Ермилов, Акулов, Шарков и др.); "Форма" (1987) (Плесанов, Петров, Белов, Бобров, Ермилов, Лапша, Мартынич); "Плюралис" (1987) (Кашкуревич, Русова); группы "Коми-Кон" (1987) в составе Е. Жданя, И. Рыжкова, К. Горецкого, "Корвус Цекус" — В. Рожков, И. Малетина, С. Малишевский, А. Жданов, "Бло" — А. Жданов и др.

В 1984 г. в Доме литератора готовилась выставка "1 плюс 1 плюс 1 плюс 1 плюс 1

плюс 1" — Л. Русова, И. Кашкуревич, А. Глобус, В. Куфко и др. За два часа до открытия власти запретили ее, но через две недели этой группе было разрешено в Союзе художников провести двухдневную закрытую "внутреннюю" выставку.

3 марта 1987 г. открылась первая официальная выставка нетрадиционной живописи из коллекции А. Плесанова (Минск), которую он начал собирать с 1984 г., — все работы в размере 60x45 см, под названием "Мастерская художника": Н. Селещук, В. Мартынич, С. Малишевский, Г. Хацкевич, Г. Иванов, Н. Рачковская, В. Цейслер, С. Войченко, А. Зюсь, О. Сазыкина, Л. Русова, И. Кашкуревич, В. Лаппо, А. Жданов, В. Куфко и др. — всего 64 работы 32 авторов. Назавтра выставка была закрыта по распоряжению ЦК КПБ, но организаторы послали телеграмму в ЦК КПСС и выставка вновь была разрешена.

В сентябре 1987 г. А. Плесанов, А. Жданов, В. Рожков, А. Клинов и П. Копша открыли выставку "На Коллекторной" (картины и инсталляции). Через два дня выставка была закрыта, затем снова открыта. Ее посетили участники Международного симпозиума искусствоведов.

9 декабря 1987 г. организована выставка неформальных объединений ("Квадрат", "Галіна"). В следующие 3 года эти объединения организовали ряд выставок, в т.ч. в Союзе художников на Тверской в Москве, в Таллинне. Объединения "Форма" и "Плюралис" выставились в Варшаве. В декабре прошла выставка "Сокровищница белорусского авангарда" (Минск): участвовали более 40 художников со всей Белоруссии (кроме "Квадрата").

В 1990 г. группы "Бло" и "Плюралис" организовали выставку "Крест" памяти Бруно Шульца в Ленинграде. Группа "Форма" выставилась совместно с французскими художниками в Москве. В этом же году группа "Форма" распалась.

В 1991 г. увидели выставку художников белорусского авангарда "Бел-арт" в Польше. На этом история художественного авангарда в Минске завершается.

В Витебске "Квадрат" существовал до 1994 г. (см.: "Квадрат").

Литература:

Ерофеев А. Возвращение авангарда // Искусство. № 1. 1990.

Кабаков И. Семидесятые годы // Искусство. № 1. 1990.

Козлова О. Пространственные игры Франциско Инфантэ // Искусство. № 1. 1990.

Козлова О. Об одной несбывшейся надежде. Из истории группы "Движение" // Искусство. № 4. 1989. Нонконформисты. Второй русский авангард. 1955–1988. "Круглый стол" // Вопросы искусствознания. X (197). М., 1997.

"Митьки". СПб., 1999.

Материалы научного сотрудника ГРМ И. Карасик. Архив белорусского художника и исследователя А. Плесанова.

АНДЕГРАУНД В ЛИЦАХ

БОРИСОВ Л. (род. 1943 г.). Становление Б. как художника связано с ленинградским и московским неофициальным искусством. Его творчество развивается в русле геометрической традиции и типологически сопоставимо с мощными западными ее версиями – hard-edge painting, конкретное искусство, минимализм, систематическая абстракция, нео-geo и т.п. Б. приходит к сходной проблематике самостоятельно. Живет и работает в Петербурге.

ЗИНШТЕЙН А. (род. 1946 г.). Живописец, график. Творчество З. развивается в русле широко понятой экспрессионистской тенденции.

ЗЛОТНИКОВ Ю. (род. 1930 г.). В конце 50-х – начале 60-х гг. одним из первых в послевоенном русском искусстве приходит к абстрактной живописи, принципы которой последовательно и плодотворно развивает до настоящего времени. Создает серию "Сигналов" и разрабатывает систему "сигнальной живописи", рассматривающую изобразительное искусство как модель психической жизни человека, модель, отражающую специфику подсознательных чувственных ассоциаций и интеллектуальных операций по их отбору и организации.

ИВАНОВ И. (род. 1934 г.). Живописец. Член оргкомитета и активный участник первых выставок ленинградского неофициального искусства в ДК им. И. Газа и "Невский". Участник всех выставок художников-нонконформистов в Ленинграде. И. выступает наследником традиции, связанной с "живописным" – пониманием живописи.

ЛЕВИТИН В. (род. 1932 г.). Живописец, график, теоретик. Творчество Л. развивалось в русле неофициальной культуры, оно близко к

московской метафизической живописи. В произведениях Л., варьирующих одни и те же предметные мотивы (дерево и башня, бутылка и ваза и т.п.), небольших по размеру, почти монохромных, возникает мир, отвлеченный от чувственного опыта или эмоциональных переживаний. Это философская живопись – художник мир не увидел, не вообразил, он его помыслил. Помыслил как бытие упорядоченное, устойчивое, неподвижное, соразмерное, самодостаточное, вечное и торжественное.

КАБАКОВ И. (род. 1933 г.), основоположник и лидер "московского концептуализма", ведущего направления советского неофициального искусства, на Западе с его творчеством ассоциируется современное русское искусство. Центральный сюжет у Кабакова – быт коммуналки и советский тип ментальности. В отличие от представителей соц-арта с их вниманием к идеологическим мифам Кабаков визуализует частное сознание в идеологизированном мире. Его герой – советский обыватель.

КИРЦОВА А. (род. 1954 г.). Живописец, привержена традиции абстрактной живописи. В конце 70-х гг. предложила свою версию геометрической абстракции, редуцировавшей к чистым формам реальные визуальные образы – окна, лестницы, балконы, двери, углы комнат. В 80-90-е гг. основой ее абстрактных композиций становится опыт другого рода – опыт эмоциональных переживаний, чувств, воспоминаний. Жесткую геометрию сменяет пульсирующая живописная ткань, определенность уступает место бесконечной изменчивости.

НИСЕНБАУМ Л. (род. 1925 г.). Живописец, мастер прикладной графики. Окончил факультет монументально-декоративной живописи ЛВХПУ им. В.И. Мухоминой (1952). Примыкает к традиции Р. Фалька. Он одухотворяет живописную поверхность, превращая ее в живую, пульсирующую, богатую оттенками цветовую материю. В его произведениях варьируются "вечные" темы и мотивы, исключаящие развитую сюжетность.

РОГИНСКИЙ М. (род. 1931 г.). Живописец, театральный художник, автор ассамбляжей и объектов. Окончил Московский государственный художественный институт им. В. Сурикова (1946–1951). Работал театральным художником в провинциальных театрах (1954–1960). Творчество художника развивалось в русле альтернативной культу-

ры. В начале 60-х гг. создал серию живописных работ, в которых фронтально, в упор, крупным планом были представлены предметы и ситуации повседневной жизни, "грубой действительности" — квартиры и кухни, автобусные остановки и станции метрополитена, примусы и газовые плиты, спичечные коробки и брюки. Стилистика изображения ориентирована на стилистику советского уличного и железнодорожного плаката. В 1965 г. от картинных изображений переходит к ассамбляжу и объекту. Автор "Красной двери" (1965) — первого реди-мейда в советском искусстве. Эти произведения в критической литературе принято описывать как прото-поп-арт.

ЧЕРНЫШЕВ М. (род. 1945 г.). Живописец, график (1959). Предложил собственную версию геометрической абстракции, соединившую опыт Малевича и русского конструктивизма с откровенностью и "маскульностью" поп-арта. Он выполнил серию коллажных работ, в которых стилистика супрематических прикладных эскизов превратилась в самоценную, жестко выверенную комбинацию чистых геометрических элементов. Внимание Ч. привлекла идея симметрии, оставшаяся на периферии и супрематического сознания, и геометрического направления 60-х гг. Параллельно Ч. занимался и фигуративными разработками, в которых был явно ощутим геометрический опыт. Композиции на военные темы, равно как и опысы в стиле поп-арта, на время оттеснили занятия абстракцией на второй план. В 1976 г. Ч. вернулся к чистой геометрии, и найденный в 1961 г. принцип удвоения стал базой всех его дальнейших экспериментов.

АНДЕГРАУНД ПОЭТИЧЕСКИЙ

В 50-60-е гг. развивается в среде нонконформистского искусства, где существует авторитет русского модернизма и идет постоянный эксперимент. В это время работают Н. Заболоцкий, А. Крученых, В. Каменский, Б. Пастернак, И. Сельвинский, С. Кирсанов, В. Луговской, Л. Мартынов, а также молодые поэты конца 50-х гг.: Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, В. Соснора.

Члены одной из первых групп 50-х гг. — поэтической группы Л. Черткова — Г. Андреева, О. Грищенко, С. Красовицкий, А. Сергеев, В. Хромов, Н. Шатров — объединены скептической направленностью, экспрессивностью,

ощущением исчерпанности распространенных словесно-изобразительных ходов. Группа распалась в 1957 г.

В 60-70-е гг. неофициальная поэзия существует скрыто. Создано художественное объединение СМОГ ("Самое молодое общество гениев", "Смелость. Мысль. Образ. Глубина") под руководством Л. Губанова: А. Басилова, С. Морозов, М. Елизаров, Л. Школьник, В. Батышев, А. Соколов, Т. Реброва, Б. Дудин, Ю. Кублановский, А. Рахомов и др. Их знают по устным выступлениям, манифестам.

Распространился "самиздат" (машинописные журналы и альманахи: "Часы", "37", "Обводный канал", "Митин журнал", "Номер" — 1965 — 1974; "Транспонанс" — 1979 — 1986).

У О. Рабина в начале 60-х гг. устраивали выставки картин и поэтические чтения. Создана "Лианозовская школа". Ее центр — Е. Кропивницкий, тяготеющий к открытой упорности, лубочности.

*В животе играет пиво.
— Эй, Маруся, выходи!
Ты, как фабрика, красива
И сзади, и спереди!*

Разговорная речь, бытовая лексика соотносятся со строгостью композиции и формы, что становится основой новой эстетики, разрабатываемой И. Холиным, Г. Сапгиром, Я. Сатуновским, В. Некрасовым. Лапидарность строки делает выпуклым смысл. Лианозовскую группу с конкретизмом 50-60-х гг. сближает внимание к языку, интерес к буквографическим экспериментам с использованием интервалов, пробелов, полиритмии строк, повторов. Тексты лианозовцев были опубликованы в парижском альманахе "Аполлон-77" (группу назвали "Конкрет"). "Конкретизм" стал направлением новой выразительности и художественности: конкретность, точность, фактичность. В 1988 г. прошла выставка-вечер лианозовцев в Москве, в 1990 г. — в Новосибирске, в 1991–1992 гг. — серия выставок и вечеров.

80-е гг. — время рождения метареализма, ироники, концептуализма. Метареализм исследовали: И. Жданов, А. Парщикова, А. Еременко. Характерность — изобретательность и изощренность образного строя, экспериментальность, аналитичность: "Эта поэзия, как правило, сдержанна, не сентиментальна, тяго-

теет к объективной пластике форм, а не субъективной экспрессии настроений, требует предметной четкости, завершенности, вызывает больше к разуму, чем к чувству, точнее, к дисциплине и членораздельности самих чувств" (М.Эпштейн). Обозначая образность метареалистов как "метаболу", критик замечает, что это образ, не делимый на описанный предмет и привлеченное подобие, это образ двоящейся и вместе с тем единой реальности: контрастирующие семантические плоскости, пересекаясь, вовлекают в смысловую игру различные миры и контексты.

*В густых металлургических лесах,
где шел процесс создания хлорофилла,
сорвался лист. Уж осень наступила
в густых металлургических лесах.*

*Там до весны завяли в небесах
и бензовоз, и мушка дрозофила.
Их жмет по равнодействующей сила,
они застряли в сплюснутых часах .*

*Последний филин сломан и распилен.
И, кнопкой канцелярскою припилен
к осенней ветке книзу головой,
висит и размышляет головой:
зачем в него с такой ужасной силой
вмонтирован бинокль полевой!*

А.Еременко

Произведениям поэтов этого направления свойственна сдвоенность, двуплановость как принцип организации поэтического текста, наполненного взаимобращенными значениями.

Наиболее влиятельной является художественная деятельность И.Жданова, отстаивающего авангардную устремленность искусства: "Как в классической, так и в современной литературе мне близки традиции авангарда. Авангарда в широком смысле этого слова. То есть традиции того, что противоположно зарежиссированному существованию как результату иллюзорного всезнайства, сработанного на века и зафиксированного на собственной окончательности и неподвижности. Авангард создает не просто эффект присутствия, а эффект соучастия даже в том времени, даже в той жизни, которые никоим образом не являются фактом твоей биографии. В этом смысле любые "искания в области художественной

формы" вполне перспективны. Потому что такая форма более внутри, чем снаружи. А искать форму снаружи — значит подгонять под ответ".

*И когда ты в угодку бесцельным затеям
навязаться захочешь какой-нибудь цели,
расплетая дорогу на тропы провидца
...*

*вот тогда ты увидишь впритык, изумленно
прозревая, что нет ни вблизи, ни в округе
ни тебя, ни того, что тебя возносило.
Ты поймешь, как ужасно зиянье канона,
ты — аспект описанья, изъятый в испуге,
наводящая страх бесприютная сила.*

Стихотворение И.Жданова "Пророк" иронически отсылает к Пушкину в понимании невозможности пророчества в современной литературе. Позднее его назовут "Антипророк".

*Был послан взгляд — и дерево застыло,
пчела внутри себя перелетела
через цветок, и, падая в себя,
вдруг хрустнул камень под ногой и смолк.*

*Там тишина нашла уединенье:
надрезана кора, но сок не каплет
и яблоко надкусанное цело.*

*Внутри деревьев падает листва
на дно глазное, в ощущение снега,
где день и ночь зима, зима, зима.*

В середине 80-х гг организован клуб "Поэзия", в рамках которого действуют три объединения: "Задушевная беседа" — М.Айзенберг, Т.Кибиров, Д.Пригов, Л.Рубинштейн, М.Сухотин — концептуалисты, "Третье объединение" — Ю.Арабов, Е.Бунимович, А.Еременко, И.Иртеньев, Н.Искренко, А.Левин, В.Строчков — ироники, "Эпсилон-салон" — Н.Байтов, А.Бараш, Г.Кацов, Д.Гуголев, А.Туркин — панк-поэты. По определению критика Н. Искренко, границы не были жесткими, и все же в целом диапазон творческих устремлений достаточно широк: от метаметафоры до примитивизма и от концептуальных опусов до... панк-поэзии. Московский клуб "Поэзия" — неформальный творческий союз, объединивший поэтов, в той или иной степени нетрадиционных, альтернативных, не вписывающихся в си-

стему художественного мышления "большого союза". Поэты новой волны, как их часто, не вдаваясь в терминологические тонкости, называют, пытаются утвердить свое право говорить на языке, адекватном их времени и мироощущению. Деятельность клуба проходила в виде концертов, диспутов, устных выступлений.

Ядро ироников составили бывшие участники студии К.Ковальджи (журнал "Юность") — середина, вт. половина 80-х гг.: "Мы не только не доверяем проповеди, но не доверяем также и лирической интонации. Почему? Потому что не доверяем автору". В это время появляется возможность прорыва "из области всеобщей придавренности в область космической свободы духа". Ирония становится инструментом видения.

*А с небес и печально и строго
Вниз Божественный фактор глядел,
Где по старой сибирской дороге
С ускорением трактор летел.
Горько плакал Божественный фактор
И в отчаянье Он к нам взывал...
Трахтел и подпрыгивал трактор.
Тракторист улыбался и спал.*

Т.Кибиров

У ироников-авангардистов сомнения, тревоги, беспокойства скрыты в игре и смехе. До крайности доводит поэзию ироников А.Еременко, работающий в области черного юмора и запредельного смеха.

*С крестов летают кое-как
криволинейные вороны.
И днем и ночью, как ученый,
по кругу ходит Пастернак.
Налево белый лес, как бредень,
направо — блок могильных плит.
И воет пес соседский Федин
и, бедный, на ветвях сидит.*

Внешне не связанные смысловые конструкции А.Еременко жидятся на лирическом напряжении и целостности собственной поэтической эмоции: цитатам, осколкам, поэтическим штампам автор придает новый смысл. По-новому организованный текст — основа концептуализма — стал базой работы со смыслом вещей, действий и процессов. Для реконструкции смысла явления понадобился чужой

текст. Концептуалист анализирует, исследует возможности знаковых систем различного. У концептуалистов пустота не означает отсутствия, она ценностно нагружена, в ней присутствует Абсолют. Ничто и Все смыкаются.

Концептуалист Д.Пригов: "Сейчас я все время пытаюсь писать совершенно неразличимые стихи. Это оказалось очень сложным. Попытка написать самый персонажный стих оказывается попыткой написать самый неразличимый. Потому что всякое стихотворение имеет отсылы стилистические, исторические. Написать никакое стихотворение — это и есть самое персонажное".

АНДРЕЕВ Александр Александрович (1887–1941), живописец. С 1908 г. — участник выставок авангарда. Один из лидеров петербургского Пролеткульта с 1918 г.

АННЕНКОВ Юрий Павлович (1889 — 1974), художник, мастер коллажа, график. В 1913–1914 гг. близок к "Союзу молодежи". Иллюстрирует "Театр для себя" Н.Евреинова (с Н.Кульбиным). Работает в театре "Кривое зеркало". Занимается коллажем. "Как это ни парадоксально, но именно абстрактное искусство ближе всего широким народным массам и вышло из них. Достаточно взглянуть на беспредметные рисунки — квадратики, кружочки, полоски, завитки, пятна, — украшающие материю крестьянских юбок, кофт, платков, рубах, достаточно всмотреться в геометрическую резьбу и раскраску наличников и карнизов крестьянских изб, посуды, домашней утвари, предметов культа — чтобы осознать и почувствовать, что все это является прототипом того, что сегодня называют абстрактным искусством. Именно это искусство получило признание и самое широкое распространение в народных массах, от беспредметной татуировки чернокожих и краснокожих до украшения эскимосских юрт. Именно это искусство оказалось значительно более доступным пониманию и эстетическим запросам неискушенного зрителя, чем произведение даже реалистов, как, например, Менцель или наш Репин. Произведениями Леонардо да Винчи, Микеланджело, Боттичелли и прочих великих мастеров реалистического искусства всех времен значительно меньше интересовались широкие народные массы, и эти произведения остались в исто-

рии достоянием интеллектуальных слоев, привилегированных социальных классов, меценатов и музеев, в то время как беспредметное народное искусство, несправедливо прозванное "прикладным" и "декоративным", живет по сей день в сознании и в быту широких масс" (Анненков Ю. Дневник моих встреч. Цикл трагедий. Т. 2. Нью-Йорк, 1966. С. 216-217).

Участвует в оформлении массовых действий в Петербурге. С 1918 г. преподает в ГСХМ. В 1925 г. входит в ОСТ. Занимается книжной графикой. Один из основателей изд-ва "Сегодня" в Петербурге. С 1924 г. жил в Париже.

Литература:

- Берман Б. Заметки о Юрии Анненкове (о творческом пути художника) // Искусство. № 12. 1985.
 Сарабьянов Д. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992.
 Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т.1-2., Нью-Йорк, 1966.

АНТРОПОЛОГИЯ (от греч. antropos — человек и logos — слово, учение; наука о происхождении человека), исследование биологической природы человека, человека в целом, культуры и социальной жизни человека. В художественном творчестве начала XX в. связана с выявлением психологических закономерностей восприятия, эстетической активности и физиолого-психологических возможностей человека. В художественном творчестве особо остро встает вопрос о месте человека в мире и о внутренней вселенной человека. Ницше, Хайдеггер, Бергсон, Фрейд во второй половине XIX в. и на рубеже веков выдвигают новую концепцию мира и человека. Искусство свидетельствует о стремлении вернуться к истокам и ведет поиск в культурах разных регионов мира.

"Именно человек является особой точкой в пространстве мира, насыщенной аналогиями, посредством которых могут сближаться любые фигуры мира, и каждая из аналогий может в ней найти свою опору; именно человек находится в пропорциональном отношении со всем в мире" (Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. М., 1977).

1. Взгляды К. Малевича позволяют расшифровать свойства русского авангарда не как социологическую модель, а как философское

построение, направленное на постижение сущности мироздания и познание Вселенной с обнаружением новых способов познания. Вместе с тем онтологическая сущность подобной теории привела Малевича к антропологическим выводам опять-таки через супрематизм: "Знаю, что Супрематизм для того пришел к Беспредметности, чтобы построить новый духовный ... мир ... скорее достигнешь млечной дороги звезд небесных, нежели углубишься и обследуешь все извилины, находящиеся во мне, ... но я сам звезда такая далекая в бесконечном пространстве, что никогда ни один телескоп меня не достанет".

Внутренний мир человека и сущность его становились для художника основным проблемным полем его теоретических разработок.

2. Театральные эксперименты Баухауза основаны на антропоморфности оценочных критериев пространства. Гармония рационального движения человека в пространстве и геометрии общей композиции находится в основе конструирования сцены. Исследование закономерностей построения демонстрационного пространства и закономерностей освоения этого пространства актером лежит в плоскости А. ввиду соотнесенности пространственного конструирования с психофизиологическими параметрами человека с учетом его чувственной оценки физических характеристик места действия. В основе сценической композиции находится партитура движений актера. Соразмерность пластики и фигуры актера с общими законами композиции пространства является принципом концепции "танцевальной математики" О. Шлеммера, на основе которой создается схема конструирования игрового сценического пространства.

Впервые идея антропоморфизации конструирования сценического пространства появляется у А. Аппиа, полагавшего актера инструментом, приводящим сценическую композицию к единой гармонии. А. Габричевский соотносил пластическое конструирование с первичными состояниями субъекта — психологическими переживаниями и чувством тела как сущности индивидуального бытия. Степень антропоморфности является критерием ценности, основанным на тождестве между архитектурной пространственной структурой и чувственным переживанием конкретного объема пространства человеком.

Законам визуального восприятия в Баухаузе придавали значение главного оценочного критерия формы. В.Гропиус рассматривал их как "самый совершенный инструмент любого пространственного художественного конструирования".

3. В искусстве XX в. кризис культуры и поиск способов его преодоления соотносим с постижением эзотерических опытов. На XX в., по определению Г.К.Юнга, наложило отпечаток... настроение всеобщего разрушения и обновления. ...Наша жизнь пришлось на то, что древние греки называли словом *каiros* — "подходящий момент": подходящий как нельзя лучше для "метаморфозы богов", основополагающих принципов и символов. ...Достаточно многое уже поставлено на карту, и достаточно многое зависит от психологического состояния современного человека...

4. В сферу А. перемещает театральность Н.Евреинов. Принципиальным в этой связи является смысл "театрального инстинкта" — идеи, приобретающей главенствующее значение в человеческом существовании. Здесь принципы Н.Евреинова смыкаются с центральными позициями карнавальная теории М.Бахтина (Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., 1965) и теории Игры Й.Хейзинги (Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М., 1992).

В поисках сущностного человеческого начала, природной основы Н.Евреинов достигает курьезного преобразования, "преображения" смысла сценической игры в балаган как обратную адекватность. Такая ситуация логично вписана в авангардистскую эстетику на уровне осмысления факторов человеческой психики на глубинных, архетипических уровнях культурного восприятия и воспроизводства.

5. М.Матюшин в течение многих лет занимался проблемой художественного видения мира и способности охватывать наблюдаемое целиком. Акт сознательного распоряжения центральным и периферическим зрением в одновременном усилии смотрения он называет "расширенным зрением", которое в состоянии обнаружить связь между вещами. В лаборатории М.Матюшина исследовались возможности человека в связи с проблемами художественного восприятия и художественного творчества.

6. Поиск коллективного хэппенинга, автобиографические перфомансы в искусстве конца XX в. обнаруживают исходную подлинность бытия и сущности человека. Здесь происходит пересечение театральных техник тела (свойство любой культуры) и энергетического импульса.

В современной квантовой физике и космологии аристотелевские разграниченные понятия энергии и потенции сближаются, становясь динамическим принципом. Энергия является бытием-действием и способна выступать свободной либо связывать бытие формы. Энергия допускает ряд событий, характеризующихся отсутствием длительности, — новый тип структуры: дискретность вне личного бытия, порожденная совокупностью несвязных, несоотносимых и непротяженных временных элементов — мгновения, в которых существует прорыв в вечность. Подобная энергетическая дискретность может быть раскрыта в существовании человека: он является фокусом и источником-центром конкретных образов бытия и энергийным микрокосмом, он является точкой разветвления энергийных горизонтов, и его бытие включает в себя момент имманентной онтологической альтернативы.

АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ, одно из оснований типологии культуры. Наиболее существенным в данной оппозиции является выявленность бытийных основ культуры. Выделение оппозиции принадлежит Ф.Ницше (1844 — 1900), выразившему в "Рождении трагедии, или Эллинство и пессимизм" крайние принципы человеческого бытия в осознании сопричастности космической гармонии. Аполлоническое начало Ф.Ницше связал с искусством пластических образов, дионисийское — с музыкой. Сквозь мерцание иллюзорности мира прозревается другая реальность, а в высшей символической искусстве существует аполлонический мир красоты со скрытой основой вечного страдания: сверкающее блаженство всегда сопричастно миру муки, благодаря чему личность устремляется к преодолению страдания, к созданию спасительного образа, "дабы ...погруженная в созерцание... спокойно держалась бы среди моря на своем шатком челне".

Образы Аполлона и Диониса представляют собой символы полюсов космического бы-

тия и выражены в культуре как полнота жизни и творчества, как средоточие единого бытия. Полюсы в своем противостоянии и единстве характеризуют не только бытие античного мировоззрения, но и все европейское сознание. Двойственность культуры определяет ее существование и динамику. С образом Аполлона связано чувство гармонии, ощущение границ, строгой формы и меры, покоя и неподвижности, величественности, уравновешенности. Дионисийские чувства предполагают слияние с природой, выявление томящегося человеческого духа из бездны бессознательного, выражение страдания и познания, "сокровеннейшая сердцевина вещей", а также стремление к разрушению форм и достижению надмирового состояния. Движение форм и энергетика характеризуют высший порядок и высший покой бытия: "Чуден и сладостен миг, когда рассеявшийся мир форм и граней раскрывает врата этой трепещущей тишины. Она царствует здесь, ибо нет образов недвижимых, нет владения предметного, нет и борьбы. Никто не нуждается в закреплении самости и будущих возможностей, ибо все уже раскрыто, все есть всегда. Всякий порыв здесь тотчас бы нашел свой отклик, но он не может и возникнуть, ибо цели и пути раскрыты в самих истоках. Подобно быстрым сновидениям, мелькают облики безмерные, но творческий поток тотчас же их вновь уносит, сменяя тьмы других" (В.Шмаков).

В искусстве начала XX в. сметающий порыв дионисийского начала как опровержения спокойных и гармонических норм пронзает мир беспокойством и живописной революцией. Повергая покой и канон в состояние хаоса, авангард обнаруживает и утверждает принципиальные истоки новой гармонии, возбуждая в творческом поиске предыдущие историко-культурные слои художественного мышления, взывая к традиции и скрепляя ее с новейшими открытиями в художественных системах современности. Неопрimitивизм, внимание к лубкам, вывескам, плотное соприкосновение и взаимодействие с европейскими системами взаимности, кубизма, фовизма, футуризма и пр. — творческое воплощение разрушительно-поисковой стадии переходит к дальнейшему движению к глубине тайнописи картины мира в абстракционизме, наконец, в соотносительности реальных фрагментов предме-

тов как воплощенной ирреальности реальности и к — раскрытой бездне, пустоте, хаосу и провалу, мраку бытия, в котором свита, сжата, заархивирована Энергия бытия — к супрематизму.

Литература:

- Ницше Фр. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. / Соч.: В 2 т. Т.1. М., 1990
 Иванов Вяч. Вагнер и дионисово действие. / Вяч. Иванов. Родное и вселенское. М., 1994.
 Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994.
 Шмаков В. Основы пневматологии. Теоретическая механика становления духа. Киев, 1994.
 Иванов Вяч. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.

АРВАТОВ Борис Игнатьевич (1876 — 1940), один из ведущих теоретиков производственного искусства. Автор более ста работ. Окончил физико-математический факультет Петроградского университета. Аналитик проблемы взаимоотношения искусства и жизни (искусства и производства). Исследуя пути отрыва искусства от производства, Арватов обнаруживает в недрах художественной практики потенциальную возможность нового единения искусства и жизни в новых социальных обстоятельствах (пролетарская революция), где выживут необходимые и полезные виды искусства (статья "Пути пролетариата в изобразительном искусстве" — манифест "производственного" движения). Работы Арватова — наиболее последовательный, целостно осмысленный вариант теории "производственного искусства".

В 1920 г. знакомится с В.Маяковским, знакомство перерастает в близкую дружбу.

А. определял эволюцию новейшей живописи как параллельные и противоборствующие линии: первая — Сезанн — Пикассо — Татлин — Родченко; вторая — Ван Гог — Матисс — Кандинский — Малевич.

В 1921 г. входит в ИНХУК, сменяет О.Брика на посту председателя. Вместе с В.Татлиным участвует в реорганизации Академии художеств в Петрограде.

А. считал, что "проблема "производственного" искусства родилась... в качестве естественного продукта пролетарской революции". Она должна стать типичным и высшим видом пролетарского искусства. За изобразительным

искусством оставалась агитационная роль. Понятие произведения выводится из понятия деятельности, поэтому оно характеризуется максимумом квалифицированности, что и есть показатель художественности (Арватов Б. Изобразительное искусство // Печать и революция. № 7. 1922).

Основа его теоретических построений — исторический анализ проблемы "искусство и жизнь". Рассматривает искусство как одну из сфер общественно-культурной практики, системы культуры, общественного производства: "Повторяю: художнику не может быть выдан монопольный патент на звание возлюбленного красавицы-мечты, даже когда она ему не изменяет; художник и не фотограф, хотя бы ему и хотелось превратить свой череп в камеру-обскуру; художник, наконец, не пророк метафизических пустынь, как бы ему это не льстило; художник — не больше, не меньше как квалифицированный организатор, наиболее целостный, наиболее свободный творец высшей марки, синтетик более, чем кто-либо, и в этом его огромное жизненное значение" (Арватов Б. На путях к пролетарскому искусству // Печать и революция. № 1. 1922).

Рассматривая художественное творчество с организационной точки зрения, А. переводит его специфику в плоскость способов и методов. Работы А. теоретически обобщили новый взгляд на искусство, начавший формироваться в недрах авангардных течений и достигший взлета в производственном подходе с установкой на социальную целесообразность: "Искусство является не чем иным, как высшим видом всякого творчества, видом творчества гармонического, свободного, сознательно и преднамеренно целостного, непосредственно творимого и непосредственно воспринимаемого, социально-биологический смысл которого выражается в том, что лишь в искусстве возможно полное и синтетическое развертывание всех активностей творящей личности и творящего коллектива" (Арватов Б. Искусство и классы. Пг., 1923. С. 41).

Идеи А. основывались на понимании общекультурных задач современности, а не на логике развития внутренних тенденций художественного процесса. "Города и железные дороги, сады и виадуки, жилища и костюмы — все будет насквозь пронизано творческой волей, рычагом электричества и железобетона,

пересоздающей мир. Вместо каменных коробок-домов — чудеса из стекла и стали; вместо метафизики роденовских статуй — конструктивные формы мебели..." (Арватов Б. Сегоднешние задачи искусства и промышленности // Советское искусство. № 1. 1926).

В концепции А. соотношены несколько уровней: от теоретического моделирования общества будущего, в котором научная и художественная деятельность становятся непосредственной производительной силой, до проработанной программы по внедрению художника на производство.

Идеал и программа производственного искусства формулируется А. так: "Творить радостную, прекрасную жизнь, а не "отражать" ее, строить, слить художника с производителем, развернуть богатства человеческого коллектива в реальной действительности, оформлять материалы, которыми люди живут в своей ежедневной практике, — вот подлинно великий идеал, достойный рабочего класса. Но достижение его возможно лишь через разрушение эстетических, т.е. внежизненных, самоцельных канонов с переходом к изучению и оформлению чистых материалов для того, чтобы из них создать социально необходимые, практические, современные и потому не застывающие, а эволюционирующие вместе с историей формы".

А. поставил проблему художественного конструирования как координатора между производством и потреблением.

А. акцентировал влияние внехудожественного творчества на развитие профессионального искусства, подчеркивая необходимость изучения суммы явлений исторического развития для понимания процессов в искусстве. Он настаивает на том, что механизм переработки материала в форму является механизмом, определяемым законами исторического развития.

В "Социологической поэтике" утверждает: "Пролетариат должен, строя классово-социалистическое в конечном счете искусствознание... подойти к искусству как социально-трудовой деятельности, как к специфической отрасли общественно-полезного труда — со своей техникой, экономикой, идеологией; далее — построить систему искусствознания на целевом признаке как теорию, суть которой в организации пролетарского искусства, а с ним

пролетарского и впоследствии и социалистического строя. Отсюда будет следовать отказ от потребительской точки зрения (проблема "красоты"), от постановки вопроса "формы и содержания" (эстетический дуализм), от превращения вещей и вещественных процессов (напр., проблема фрески и станковой картины, краски и т.д.) в абстрактные идеологические явления; признание технических и социально-экономических фактов равноправными с фактами идеологическими; целостное изучение искусства как общественной деятельности, как особого элемента культуры, как процесса производства и потребления художественных продуктов; здесь несомненную пользу может принести перенесение методов наиболее точной из общественных наук — политической экономии — в искусствознание; термины: художественные производственные отношения, художественный рынок, разделение и кооперация труда в искусстве и пр. не окажутся бессмысленными, если их применить ... по отношению к самым коренным проблемам художественного развития" (Арватов Б. Социологическая поэтика. М., 1928).

А. проводит историко-социологический анализ искусства прошлого и строит новую единую систему искусства, предлагая метод исследования искусства через условия художественного труда и способ его общественной реализации; снимает вопрос стиля, настаивает на проблеме кризиса искусства. На рубеже XIX — XX вв. искусство полностью исчерпало свои формальные возможности, ушло от фигуративности: станковизм, по мнению А., добился в Кандинском своего высшего и последнего достижения — чистой формы, отражающей замкнутую для реального мира душу художника, порвавшего связь с коллективом и сделавшего истоком своего вдохновения беспредметность метафизики, где станковая картина есть самостоятельный, самоценный, замкнутый мир, бытие которого изолировано. Станковое изобразительное искусство, по А., отмирает, на его место приходит вещь, изготовленная по проекту инженера-художника, эволюция искусства в дальнейшем становится эволюцией предметов потребления.

В плане технологизации художественного труда, слияния его с индустриально-техническими формами коллективного производства А. выдвинул основание метода:

"Конструктивизм есть не форма, а метод ... он кладет в основу принцип социально-технического использования материалов; ... ставит своей прямой задачей организацию не только идей и людей, но и вещей ... является историческим движением, переходным от искусства вне жизни строящих, застывших форм к искусству социально-жизненному, к эволюционно-динамическому, т.е. к искусству пролетарскому... Пролетарское искусство ... будет исходить не от формы, а от тех факторов, которые образуют всякую форму. Факторы же эти следующие: 1) материал, 2) процесс производства, 3) организационная задача, 4) условия восприятия" (Арватов Б. Искусство и организация быта. Печать и революция. № 4. 1926).

А. исследовал феномен массовой культуры, определяя ее как паразитирующую на отживших художественных школах, использующую формы и символику усвоенных массовым сознанием образцов, специализирующуюся на обработке массового сознания с помощью средств массовой коммуникации.

А. вводит новую систему эстетической культуры, основанную на принципе максимально квалифицированной организации общесоциального строительства: художник — мастер красивого производства, режиссер — мастер человеческих действий, поэт — мастер литературного производства: по системе методов и приемов коллективных форм производства, где и достигается разрешение кризиса между искусством и жизнью. Художник приобретал в социуме значение интеллектуального генератора по формированию общественного быта, в решении проблемы производства и потребления, влияния на социальное сознание современности. Серьезное исследование художественного труда и обоснование новых видов материально-художественного творчества, акцентирование эстетик дизайна, обоснование нового типа художника и его роли в формировании нового типа художественного сознания общества, социологизация искусствознания и осмысление его функций среди общественных наук — принципы теории А., значение которой может быть осознано на уровне комплексного видения эстетики в ее не философском, а экономико-социальном проявлении.

Литература:

Сидорина Е. Б. И. Арватов — теоретик "производ-

ственного искусства" // Техническая эстетика. № 3. 1984.

Мазев А. Концепция "производственного искусства" 20-х годов. М., 1975.

Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994.

АРУ, объединение архитекторов-урбанистов, созданное Н.Ладовским в ноябре 1928 г. В его составе — Д.Фидман, Д.Осипов, А.Гринберг, Б.Сакулин и др. В объединение также вошли группы выпускников ОБМАСа 1928–1930 гг. — С.Лопатин, Г.Глушенко, В.Лавров, Г.Крутиков, В.Попов, И.Иозефович, В.Калмыков, И.Длугач, А.Каплун, Л.Гриншпун, Е.Иохлес и др.

Декларация АРУ (1929) отражала градостроительную концепцию Н.Ладовского (председатель АРУ), который одним из первых в мире определил процессы преобразования городского организма и выявил закономерности пространственно-планировочной структуры конкретного города как взаимосвязанной среды, а не суммы ансамблей. Гибкая динамическая структура основывалась на взаимоотношении основных функциональных зон города и давала возможность развития и роста города. Работая над единой пространственной системой города, архитекторы АРУ ввели понятия "динамика", "контраст", "ритм" в область градостроительства. "Архитектура, понимаемая как единое пространственное целое, должна решать задачу оформления не только отдельных сооружений, но связывать всю группу сооружений в единую пространственную систему, в которой отдельные сооружения являются лишь частью более общего архитектурного целого. Такое толкование градостроительного планирования дает единственно верную установку для решения архитектурных задач как систем психо- и идеологически воздействующих сил на социальное целое города. Эти соображения заставляют при определении частной архитектурной задачи оформления отдельного сооружения решить более общую задачу архитектурного систематизирования городского целого" (Архитектура и ВХУТЕИН. Вып. 1. М., 1929.)

В ноябре 1928 г. Н.Ладовский делает доклад "Биогеометрический принцип в применении к плану г.Москвы". В декабре 1928 г. принят устав АРУ, а в 1931 г. — вторая декла-

рация АРУ: "...АРУ считает нужным создание организмов, гибких в социальном и пространственном отношениях, имеющих возможность эволюционного роста в пределах данной социальной системы и допускающих последовательную реконструкцию". АРУ в это время — сектор МОВАНО — рассматривает урбанизм как научную дисциплину, имеющую целью раскрыть общие закономерности организации человеческих поселений в различных их формах и развитии, установить законы, на основе которых возможно плановое предвидение этого процесса формирования их и преодоления стихийности этого процесса, т.е. перевода его на рельсы социалистического планирования. ...Определение путей развития социалистического расселения должно базироваться на учете ...факторов, действующих как градообразующие причины, дифференцируя эти факторы сообразно с условиями, действительными для данного времени и места. Развитие городов в различных исторических стадиях находится в зависимости от уровня производительных сил страны ...тем самым определяют пути ...реконструкции жизни, процесса образования социалистических поселений" (Советская архитектура. № 1–2. 1931)

АРХЕТИП (от греч. arche — начало и typos — образ), понятие, введенное в современный научный оборот К.Г.Юнгом, обозначающее корни мифологических мотивов в коллективном бессознательном всего человечества. Соотнесим с платоновским определением Идеи как сверхпорядковой и предшествующей по отношению к явлениям. Прототип. Первичный, сверхпорядковый образ. "Его форму можно сравнить с осевой структурой кристалла, которая до известной степени предустанавливает кристаллическую структуру матричной жидкости, хотя сама по себе материально и не существует. ...А. сам по себе пуст и чисто формален, он не что иное, как *facultas praeformandi* (предустановленная способность. — *Ред.*), возможность представления, данная a priori. Наследуются не представления как таковые, а только их формы, и в этом отношении они в любом случае соответствуют инстинктам, которые также определены лишь в отношении формы. ...осевая система определяет только стереометрическую, а не конкретную форму отдельного кристалла".

"А. всегда были и по-прежнему остаются живыми психическими силами, которые требуют, чтобы их восприняли всерьез и которые странным образом утверждают свою силу. Они всегда несли защиту и спасение, а их разрушение приводит к "perils of the soul" (потере души. — *Ред.*), известной нам из психологии дикарей. ...Архетипическое содержание выражает себя, прежде всего, посредством метафор. ...А. является элементом нашей психической структуры и, следовательно, жизненно важным и необходимым компонентом нашего психического хозяйства. Он репрезентирует или олицетворяет определенные инстинктивные данные о темной, примитивной душе — реальные, но невидимые корни сознания. Какое первичное значение имеет связь с этими корнями, мы видим из того, что примитивная ментальность занята определенными логическими факторами, которые суть не что иное, как то, что мы называли бы архетипами. Эта изначальная форма *religio* ("соединение") является сущностью, действующей основой всей религиозной жизни даже сегодня, и будет ею всегда, какую бы форму ни принимала эта жизнь в будущем. ...А. в силу способности объединять противоположности служит посредником между бессознательным основанием и сознанием. Он перекидывает мост между современным сознанием, которому постоянно угрожает утрата собственных корней, и естественной, бессознательной, инстинктивной целостностью первобытных времен..."

Представления о четверице как архетипе Младенца соотносимы с глубинными прозрениями К.Малевича о Квадрате как "царственном младенце".

Мотив младенца, по определению К.Юнга, представляет предсознательный, младенческий аспект коллективной души. ...Мотив младенца ...подвержен многочисленным трансформациям... "Младенец" рожден из чрева бессознательного, произведен из глубин человеческой природы или скорее из самой живой Природы. Он олицетворяет жизненные силы, которые находятся за пределами ограниченного пространства нашего сознания, он олицетворяет пути и возможности, неведомые одностороннему сознанию. "Младенец" — это символ целостности, охватывающей глубинные начала Природы. Он представляет самое сильное и неизбывное желание, присущее каждо-

му существу — желание самореализации...

Литература:

Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. М., 1996.

АРХИПЕНКО Александр Порфирьевич (1887 — 1963), художник, создатель подвижной живописи — "архипентуры".

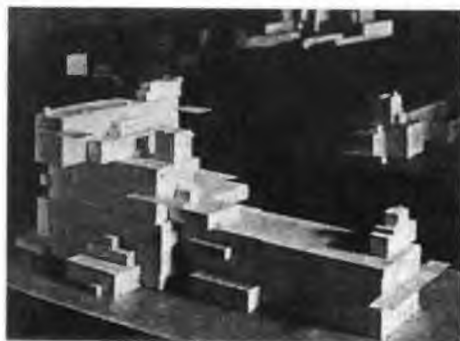
В 1902—1905 гг. изучает живопись и скульптуру в Киевской художественной школе. Затем — Москва, Париж.

В 1910 г. — выставки в Гааге и Берлине. Работает в кубизме. В 1912 г. отходит от него, основывает в Париже собственную школу. В 1923 г. переселяется в Америку. В 1924 г. сконструировал подвижную живопись — "архипентуру": узкие цветные полосы, приводимые в движение сложным механизмом, создающие определенные образы по замыслу автора.

АРХИТЕКТОН (от греч. *architekton* — строительное искусство), объекты пространственного супрематизма К.Малевича.

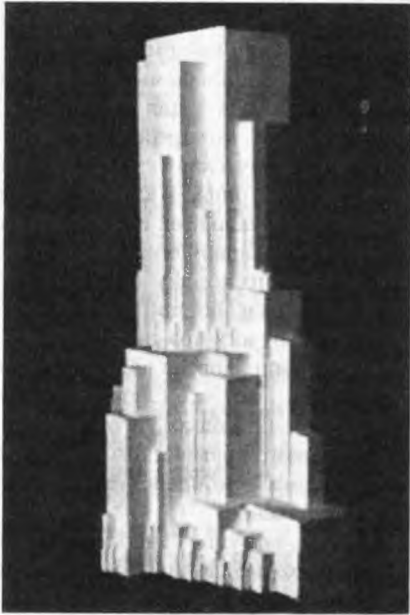
В 1916 г. в плоскостных работах появляются изображения нескольких объемных геометрических форм. На одном из рисунков с изображением кубов и параллелепипедов надпись: "Объемный пространственный Супрематизм. Формула 1915 г."

А. — новый вид архитектуры, появившийся у Малевича из параллелепипедов как "вид чистый, вне всяких практических целей... Архитектура как таковая" (Малевич).



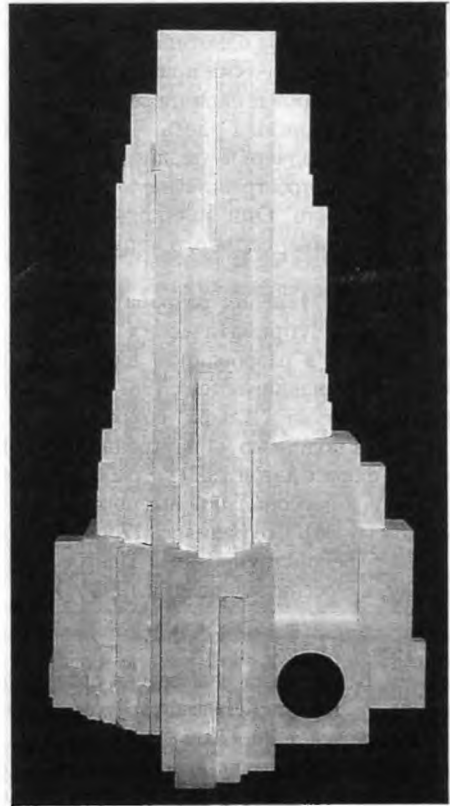
К.Малевич. *Архитектон "Альфа"*. 1920

Малевич с учениками создал в УНОВИСЕ пространственные композиции из брусков, затем продолжал работать над горизонтальными композициями. В 1923 г. (датировка Л. Жа-

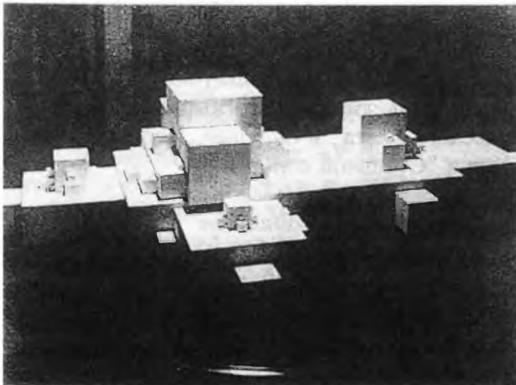


К.Малевич. Архитектон "Гота". 1923

довой) создает серию гипсовых абстрактных сооружений: "Альфа" и "Бета". В 1924 г. работает над новой серией объектов – "Планыты", "Супрформа "аФ" (2-я группа планитов). Объемные модели Малевича не были, по определению Е.Ковтуна, архитектурными проектами, лишены утилитарности, но в них содержались неисчерпаемые пластические возможности, повлиявшие на новую архитектуру XX в. и различного рода дизайна. На отчетных выставках ГИНХУКа Малевич демон-



К.Малевич. Архитектон "Гота". 1923



К.Малевич. Архитектон "Форма А." 1926

стрировал архитектурные модели. Подобные работы представляли Суетин и Чашник. В ответ на статью Серого в "Ленинградской правде": "Те суп-

рематические архитектурные модели, над которыми, не понимая, издевается т.Серый, являются как раз не тем, что о них думает т.Серый. Они являются интересной попыткой утилизировать лабораторно добытые формы, применив их к архитектурному строительству. Этими попытками сейчас интересуется вся передовая европейская архитектура, им посвящен ряд статей в специальных европейских художественных журналах" (из письма Главнауки в ЦК ВКП(б) и наркому просвещения А.В.Луначарскому 6. 07. 1926).

В последний раз А. демонстрировались в 1932 г. Последние А. Малевич создает в экспериментальной мастерской Русского музея. Он не рассматривал свои А. как статичные фигуры. Эти геометрические формы, по определению Б.Топорковой, являются продуктом чистой

логики, их нет в окружающей нас природе. И все же... Каждый раз, когда приходится работать с А. К. Малевича, когда начинается эта "игра в конструктор", реставратор неизбежно становится сопричастным творческому процессу.

А. образованы из однотипных фактурно-гомогенных, геометрически правильных, жестко скрепленных кубов и параллелепипедов. Центрирующие принципы здесь — вертикали и горизонтали; подчеркнуты плоскости и площади. А. имеют пространственную устойчивость и неподвижность. Они являются своего рода формулой универсального ощущения пространства.

В 1927 г. Малевич разрабатывает серию архитектурно-супрематических сооружений. Они хранятся в разобранном виде в фондах ГРМ. А. восстанавливаются с 1987 г. по инициативе Е. Ф. Ковтуна. "Альфа" сохранился почти полностью с подписью на внутренних сторонах гипсовых форм с датой 1920 г. (работа завершена в 1988 г. к персональной выставке Малевича в Русском музее). Сохранилось 17 частей "Гота" (в 1970 г. реконструирован в Центре Жоржа Помпиду, в России завершен в 1998 г.).

Литература:

Топоркова Б. Из опыта реставрации архитектонов Малевича // "Казимир Малевич в Русском музее". Каталог выставки. СПб., 2000.

Топоркова Б. Реставрация архитектона К.С. Малевича "Альфа" и "Гота" // Служение русскому авангарду. Памяти Е. Ф. Ковтуна. СПб., 1998.

K. Malevitch. Architectones, peintures, dessins. Catalogue // Centre Georges Pompidou, Musee national d'Art modern. Paris, 1980.

Shadowa L. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und Sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930. Dresden, 1978.

АСЕЕВ Николай Николаевич (1889–1963), поэт, активный участник футуристического движения. В 1909 г. поступает в Московский коммерческий институт, затем — на филологический факультет Московского университета. 1913 г. — член группы "Лирика". В 1913–1916 гг. издает пять сборников стихов ("Ночная флейта", "Зор", "Леторей", "Четвертая книга стихов", "Оксана").

Член группы "Лирень". Занимался разработкой эстетики поэтического языка. "Летное" слово А. соотносимо с хлебниковским самови-

тым словом. У А. установка на звук: "Слышимый мир огромнее видимого, так как в нем есть, кроме названий имен мира видимого, названия мыслей, воплощаемых без пространственной помощи". Звук для А. становится основой стиха, на которой держится вся смысловая и ритмическая ткань. Один из разработчиков новой рифмы как связующего и организующего начала всей структуры стихотворения: "Не смысловой образ и не пространственный ритм, поскольку они обязательны во всех видах разговорной и литературной речи, отличают от них поэзию. Рифма — подчеркнутое звучание, повтор повторяющихся по звуку понятий — вот что служит и организационно упорядочивающим, и отличительным признаком всякого поэтического произведения от прозы. Рифма — конденсатор поэтической энергии" (Н. Асеев).

С 1914 г. — в группе "Центрифуга". Увлекался славянской песней, ритмами славянских плясок. Написал цикл стихов "Сарматские песни".

В 1917 г. живет на Дальнем Востоке, входит в группу "Творчество" вместе с Н. Чужаком, С. Третьяковым, Д. Бурлюком, С. Альмовым. Издает журнал "Творчество". В 1921 г. издает сборник стихов "Бомба".

С 1922 г. — Москва, ЛЕФ, сотрудничество с В. Маяковским. Разрабатывает теорию лирического фельетона на основе производственного искусства, которая определяет умение не созерцать, а видеть жизнь заинтересованно и активно, сосредоточиваться на заданной теме, иметь собственное отношение к событию: "Лиричность как раз и говорит о характере моего фельетонного жанра, который, в отличие от жанра того же Маяковского, основанного на остроте и сатирическом выпаде, — является жанром лирического фельетона". В ЛЕФе А. играет роль лирического выразителя романтического "лета" в будущее. Издает сборник стихов "Стальной соловей".

*Я поклялся над закатом
Кровью солнечной руки:
Никогда не стану с катом
Ни товарищем, ни братом,
Чтоб не выйти в старики.
Вижу вековыми узами
Себя с голубыми медузами,
Сверюсь с далекими предками,*

*С молчащими жадно креветками,
И домик, влекомый отшельником-раком,
Мне будет судьбы замирающим знаком,
И в скобки морских расплескавшихся блох
Я вставлю мечты оборвавшейся слог.*

1919

В 1924 г. — поэма "Лирическое отступление" (печатается в "ЛЕФе"). В стихах — перебои ритма, контрасты, нервный синтаксис, восклицания, инверсии. В 1925 г. пишет одну из первых баллад "Синие гусары".

*Что ж это,
что ж это,
что ж это за песнь?!
Голову
на руки белые
свесь.
Тихие гитары,
стыньте, дрожа:
синие гусары
под снегом лежат!*

"Если у Маяковского, как это не раз отмечалось в литературоведческих исследованиях, эпитет предметен, в нем нет отвлеченности, зыбкости, то у Асеева он почти всегда "иррационален", метафоричен, в чем-то сродни эпитету Блока. Между ним и поясняемым словом нет реальной цепочки связей. В зависимости от скачкообразной, ассоциативной поэтики Асеева эпитет, вращая в стихотворную конструкцию, определяет не отдельное понятие, а ее общий настрой. Асеев может назвать мир — "лиловым", пот — "морозным", восторг — "свинцовым", дни — "синими" и т.п." (И.Смирнов).

Принципиальным для А. является понятие поэтической энергии. В звуковой узел связывает различный смысл.

Литература:

- Асеев Н. // Собр.соч.: В 5 т. М., 1963–1964.
Смола О. Лирика Асеева. М., 1980.
Карпов А. Николай Асеев. М., 1969.
Молдавский Д. Николай Асеев. М. — Л., 1965.
Смирнов И. Поэма "Маяковский начинается" (Об эволюции поэтического стиля Н.Асеева) // Русская литература. № 3. 1965.
"Забывшие статьи Николая Асеева" // Москва. № 1. 1974.

АСНОВА, Ассоциация новых архитекторов, движение архитекторов-рационалистов, концепцией которого стала рационалистическая эстетика (1923–1932). "Психоаналитический метод" А. опирался на изучение объективного эмоционально-психического восприятия формы. Ее члены стремились к экспрессивной образности в архитектуре. Лидер — Н.Ладовский. В А. входили: В.Кринский, Н.Докучаев, А.Рухлядев, А.Ефимов, В.Фидман, С.Мочалов, В.Балихин, архитекторы-рационалисты, прошедшие Живкульптарх, Рабочую группу архитекторов ИНХУКа и ОБМАС ВХУТЕМАСа.

На формирование концепций А. оказывали влияние поиски новых приемов объемно-пространственных композиций К.Малевича и В.Татлина. А. выдвинула идею синтеза архитектуры и различных видов искусств, создающего новое искусство. Объектом исследований становится архитектурная форма, у которой под художественной выразительностью понималась совокупность определенных качеств пространственной формы: 1) ясность и легкость восприятия формы зрением по основным ее свойствам; 2) единство и гармония элементов сложной формы; 3) напряженность как должная степень организующей силы воздействия формы на зрителя; 4) динамика формы (Н.Докучаев). Правильно организованная архитектурой форма предполагала экономию психофизической энергии человека. Основное внимание сконцентрировано на теоретической разработке концепций формообразования и внедрения ее в архитектурно-строительную практику. А. противостояла организации конструктивистов. В декларации общества "Социальные функции пролетарской архитектуры" отмечено, что одна из основных проблем — создание синтетического искусства на базе архитектуры, а задача — формирование для практической работы синтетических бригад путем вовлечения живописцев и скульпторов в бригады А.

В 1926 г. вышли "Известия АСНОВА", единственный выпуск журнала под редакцией Н.Ладовского и Л.Лисицкого, где опубликована статья Н.Ладовского "Основы построения теории архитектуры", помещены наиболее значительные проекты 1923–1925 гг., информационные материалы. Председатель А. — М.Коржев.

Во второй половине 20-х гг. А. переходит от аналитического метода к синтетическому методу создания эмоционально насыщенных архитектурных форм с учетом их "психоидеологического воздействия". В 1931 г. опубликована "Программно-идеологическая установка" А., в которой определены социальные функции пролетарской архитектуры: синтез экономического, технического, пластического и идеологического факторов — основа пролетарской архитектуры, единство пластической формы и производственных функций; единство пластической формы и технической конструкции; пластическое единство всех элементов архитектурного ансамбля от отдельных сооружений до комплекса социалистического города; активная пластическая связь архитектуры и природы; органическое соответствие пластических форм характеру их восприятия.

В 1930 — 1931 гг. членами А. созданы про-

екты Дворца искусств, Дворца культуры металлостов, Театра музыкального действия (Харьков), Дворца Советов (Москва). В мае 1930 г. на правах сектора А. вошла в МОВАНО.

АСМ, АССОЦИАЦИЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ (1924–1931), объединение композиторов и музыкальных критиков Москвы и Петрограда. Одной из целей было распространение новой музыки.

Члены: Н.Мясковский, Б.Асафьев, А.Александров, Ю.Шапорин, В.Щербачев, В.Шебалин, Д.Шостакович, С.Прокофьев, А.Мосолов и др. АСМ устраивала концерты, выставки нот и книг, выпускала журналы: "К новым берегам", "Музыкальная культура", "Современная музыка" (редакторы — В.Держановский, В.Беляев, Л.Сабанев), в которых печатались материалы теоретического, биографического, аналитического характера.

Б

БАБИЧЕВ Алексей Васильевич (1887–1963), художник, скульптор, архитектор, график, теоретик искусства. В 1905 г. — учеба в Московском университете на математическом факультете и в частной художественной школе К.Юона и И. Дудина. 1907–1912 гг. — Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Занимается одновременно живописью и скульптурой. В 1913 г. совершает поездку в Вену, Берлин, Париж, в 1914 г. — в Грецию и Италию. В 1915 г. открывает свою скульптурную мастерскую. С 1918 г. — профессор СВОМАСа.

Б. один из создателей объединения "Монолит" (В.Мухина, С.Коненков, Н.Крандиевская, Б.Королев, М.Страховская, А.Златовратский, Б.Терновец, В.Попова, А.Блажневич, А.Кудинов). В 20-е гг. работает во ВХУТЕМАСе. Ведет скульптуру на Основном отделении. Один из организаторов отделения изобразительных искусств на рабфаке искусств. Создает систему преподавания, разрабатывает новые принципы. Рассматривает скульптуру как искусство пространства, организованного архитектурой, толкует пластику как закономерное сочетание поверхностей объемов и самих объемов. Среди элементов скульптуры сосредоточивает внимание на линии, плоскости и объеме (заполненном и полом), тяжести, массе, цвете, фактуре, двух и трехмерной форме. Соответствие элементов определяет с помощью законов построения: конструкции, композиции, ритма, статики и динамики. Материалы и своеобразие их фактур рассматривает параллельно с проблемой видов скульптуры, ее монументальностью, декоративностью, отвлеченностью, образностью, утилитарностью: "Всякому ясно, что в голом виде анализ преподнести можно только после опытов предварительных в создании простейших художественных вещей, где студент покажет свою способность мыслить образно и логически. То, что можно в высшей художественной школе,

где контингент подготовленный, не применимо в средней, где зачастую по искусству начинает работать человек впервые и по природе вещей мыслит синтетически. Внимание его может быть привлечено к изучению отдельных элементов путем ряда упражнений над синтетическими заданиями, построенными в таком порядке, в каком чередуются обычно формальные элементы при чисто научно-изыскательском их изучении. Такой метод не есть синтетический (синтетическим мы обычно считаем метод, где одновременное изучение всех элементов и средств организации необходимо для создания художественного произведения). И не есть метод чисто аналитический, который обуславливает необходимость изучения отдельных, вырванных из логической цепи элементов. А есть метод комплексный, при котором все задания при всей своей конкретности и жизненности построены с расчетом в каждом случае сделать ударение на соответствующих элементах и способах организации элементов" (А.Бабичев). Комплексный метод Б. рассчитан на развитие образного и логического мышления.

Б. — член президиума ИНХУКа, зам. председателя. Глава Группы объективного анализа. Принимал активное участие в дискуссии о конструкции и композиции. Рассматривает соотношение технической и художественной конструкций: первая ориентирована на "запас прочности", главной ее целью является "механический силовой эффект". Пластическая конструкция включает в себя преодоление материала. Художественная конструкция выявляет силу воздействия произведения. Объединяет их "органическое единство материальных форм, достигнутое через выявление их функций". Композицию Б. рассматривает как гармоническое, художественно целесообразное расположение готовых форм.

"Плоскость — двухмерность. Поверхность — граница тел всякой формы. Объем — форма трех измерений. Пространство — трехмерная величина, строго ограниченная (прямоугольность). Масса — количество вещества (величина количественная). Пропорции — отношение частей. Форма — порядок распределения массы в пространстве. Фактура — использование свойств материала (и отсюда обработка поверхности). Рельеф — объем с условным третьим измерением. Композиция —

система расположения линейных форм на плоскости или объемных в пространстве с целью наибольшей убедительности форм. Конструкция — система строения формы, продиктованная ее техническими функциями и свойствами материала. Система целесообразного сочетания элементов в целостный механизм или организм. Цвет — элемент спектра. Тон — колебание в пределах одного и того же цвета. Архитектоника — законы трехмерного построения с целью наибольшей приспособленности вещи или сооружения к восприятию. Пластика — метод объемных сочетаний, продиктованный творческой волей. Ритм — последовательное чередование приведенных в порядок больших и малых долей форм... Путем зрительно-двигательно-осознательной деятельности человек распознает форму. Все ощущения человек приводит в порядок. В результате у него создается понятие о форме бытия. ... Художник заставляет воспринимать видимый мир через открытую им форму" (А. Бабичев). По Б. объективные формы, присущие реальному миру, и формы воздействия, т.е. сущность творческого претворения мира, сливаются в искусство. Искусство устремлено к обобщению, очищению реального мира.

Б. разрабатывает теорию формы в скульптуре: "Скульптура — искусство, организующее объем и пространство. Объем преимущественно. Архитектура — организует пространство и объем. Пространство преимущественно". Очевидно стремление синтеза двух видов искусства. "Для скульптора форма — это уже идея, он научится мыслить формой, мыслить образами, которые до поры до времени дремлют в камне. ... Скульптурная форма есть границы, к которым стремится масса". Особое внимание уделяет проблемам статики и динамики: в решении мотива движения, пропорций, ритмики.

1910 — 1920 гг. — первый период творчества (остался только портрет М. Врубеля, 1920). 20-е гг. — время наивысшего расцвета таланта Б. в скульптуре, живописи и графике. Гармоническое распределение масс и объемов по вертикали с фиксацией нижней части конструкции, строгий геометризм форм — основа созданных Б. произведений. Смещение объемов в сторону от центральной оси, движение вверх, контрасты вытянутых и приземистых объемов, баланс сил создают гармонию движущихся и сдерживающих пространств.

Если в "архитектонах" Малевича и в "проунах" Лисицкого, по утверждению Д. Сарабьянова, господствует дух архитектуры, то в отвлеченных построениях Бабичева царит дизайнерское начало, что вполне соответствует его установкам на производственную доминанту в рабфактовском образовании.

В 1922 г. создает проект современного агиттеатра: быстросборная конструкция, передвигаемая двумя грузовиками; площадку обрамляла ажурная металлическая конструкция; стандарт в сочетании с множеством функций. Проект зарегистрирован как изобретение.

С 30-х гг. преподает в архитектурно-строительном, затем в полиграфическом институтах.

Литература:

- Сарабьянов Дм. Алексей Васильевич Бабичев. Художник. Теоретик. Педагог. М., 1974.
 Абрамова А. Художественное наследие А.В. Бабичева // Искусство. № 2. 1966.
 Бабичева Н. Рабфак искусств // Декоративное искусство СССР. № 7. 1965.
 Бабичев А. О конструкции и композиции // Декоративное искусство СССР. № 3. 1967.
 Стригалева А. Из опыта первых лет // Творчество. № 4. 1968.
 Хан-Магомедов С. Вспомните об этом проекте! // Театр. № 3. 1969.
 Марц Л. Пропедевтический курс ВХУТЕМАС-ВХУТЕИНа // Художественно-конструкторское образование. Пропедевтический курс. 2. М., 1970.
 Хазанова В. Советская архитектура первых лет Октября. 1917—1925. М., 1970.

БАРАНОВ-РОССИНЕ Владимир Давидович (Шулим Вульф) (1888—1942), теоретик цветомузыки. Окончил Одесское художественное училище (1908), учился в Высшем художественном училище при Петербургской Академии художеств (1908—1909).

В 1910 г. уезжает в Париж, участвует в Салоне независимых. В 1915—1917 гг. живет в Норвегии, с 1917 г. — в России.

После 1917 г. — член Отдела ИЗО Наркомпроса в Петрограде. 1919—1925 гг. — Москва. Изобрел оптофоническое (цвето-звуковое) пианино, проводил цвето-визуальные концерты (1923—1924) в театре В. Мейерхольда. В 1925 г. возвращается в Париж.

Погиб в немецком концлагере во Франции.

БАРТ Виктор Сергеевич (1887–1954), художник. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1906–1911), в Высшем художественном училище при Академии художеств (1911–1912) у Я. Ционглинского.

С 1910 г. — участник выставок "Бубново-го валета", "Ослиного хвоста" и "Мишени", а также выставок в Париже (Осенний салон и Салон независимых). Член "Союза молодежи" с 1911 г. Находился под влиянием М. Ларионова и неопрimitивистов.

1919–1936 гг. — Париж, затем — Москва.

БАУХАУЗ, высшее учебное заведение синтетического характера в Германии. Высшая школа строительства и художественного конструирования Вальтера Гропиуса, имеющая фундаментальное значение в искусстве XX в.

Деятельности и идеям Б. посвящено множество исследований — как ни одной школе мира.

Основан Б. 1 апреля 1919 г. в Веймаре в результате слияния и реорганизации Саксонско-Веймарской высшей школы изобразительного искусства и основанной Анри Ван де Вельде в 1906 г. Саксонско-Веймарской школы прикладного искусства. В 1925 г. переезжает в Дессау и постепенно превращается в Институт промышленного дизайна. Название было производным от "Баухютте" ("Хижина строительства"), средневековых сообществ строителей храмов (мастеров, подмастерьев и учеников, сплотившихся в многолетнем труде над объектом, специфическим свойством которого был высокий духовный смысл и целостность).

Б. — идея создания социально-художественного синтеза в рамках крупного архитектурного проекта. Целью новой школы было единство всех видов художественного творчества, соединение в строительном искусстве архитектуры, живописи, пластики, ремесла и художественных промыслов. Высшей ценностью художественно-промышленной деятельности объявлялась универсальная целостность. В Б. преподавали: В.Кандинский, П.Клее, Л.Махой-Надь, Л.Фейнингер, О.Шлеммер, Г.Мухе, И.Иттен. В.Кандинский вел курс аналитического рисунка, мастинскую стенной живописи.

В основе педагогической системы Гропиуса лежало представление о новом типе педагога, гармонически сочетающего в себе худож-

ника и ремесленника. Обучение было разделено на ремесленно-техническое и художественное, каждый студент был прикреплен к двум мастерам.

В Б. выработывались комплексные подходы к формообразованию, велись поиски функционального единства искусства и техники, искусства и быта. Б. стал символом модернизации. Его студенты и преподаватели приняли совместное участие в строительстве частного дома А.Зоммерфельда (1920–1921). Комплекс зданий Б. в Дессау (проект Гропиуса) основан на соединении бетонных кубов и стеклянных фасадов. План здания в виде треугольника со сквозным проходом создавал взаимопроникновение внутренних дворов и экстерьера, что дало возможность воспринимать всю развертываемую в пространстве композицию как сложную скульптуру. Торжественное открытие комплекса — в 1926 г.

Б. был одновременно экспрессионистским, неопластическим и конструктивистским центром, а также представлял собой художественное ателье, производственные мастерские, школу и цеховое объединение профессионалов. В своем развитии Б. стремился к близким контактам с промышленностью (период Дессау).

В основе эстетики и метода Б. — создание новой гармонии мира и нового человека. Художественный синтез объединял все стороны жизни. Спектакли Б. моделировали единство человека и среды. Новый метод требовал конструирования визуального образа как геометрической структурной композиции. Новое качество сцены было сопряжено с понятием пространственно-временных отношений. На пространственную концепцию Б. оказали влияние теоретические разработки Г.Крэга и А.Аппиа, в основе которых идея замены прежних способов организации сценического пространства абстрактной архитектурой, у обоих режиссеров впервые на сцене появляются геометрически четкие, прямолинейные объемы. Концепция Б. апеллирует к пластическим возможностям архитектуры и свободному изменению объемов и образов. О.Шлеммер стремился к созданию равновесия сценической картины с помощью рациональных движений актера и верной геометрии общей композиции.

Визуальному восприятию в Б. придавали значение главного оценочного критерия формы. В.Гропиус рассматривал его как "самый

совершенный инструмент любого пространственного художественного конструирования“.

Схема О. Шлеммера, лежащая в основе его “танцевальной математики“ (см.: Пространство сценическое), представляет собой некую трехмерность, образованную рядом характерных направлений линий зрения, — это структура, обладающая симметрией и являющаяся асимметричной как визуальная схема. Теория конструирования О. Шлеммера соотносится с пространственной концепцией Б. и отражает характерные качества системы художественного моделирования на основе художественного синтеза как принципа универсальных структурных построений пространственной гармонии в целом.

30 сентября 1932 г. Б. закрыт в связи с трудностями политического характера. Переезжает в Берлин и функционирует некоторое время как частный институт. В июле 1933 г. окончательно закрывается.

Литература:

Аронов В. Искусство и техника — новое единство. // Техническая эстетика. № 6. 1983.

Дижур А. Начало Баухауза. // Техническая эстетика. № 12. 1989.

БАХТЕРЕВ Игорь Владимирович (1908 — ?), поэт-обэриут. В 1930 г. окончил театральное отделение Высших курсов искусствоведения при Институте истории искусств. В середине 20-х гг. сблизается с Д. Хармсом и А. Введенским. Принимает участие в группе замумников, один из организаторов и участников театра “Радикс“. Участник объединения “Левый фланг“. Член ОБЭРИУ.

Автор нескольких пьес (“Полководец Суворов“ поставлен в 1938 г. в Ленинградском академическом театре им. А. С. Пушкина).

Первая публикация — в 1978 г. В СССР — в 1987 г.

Автор мемуаров об обэриутах — “Воспоминания о Заболоцком“.

ТИШАЙШАЯ ИЗ ПИЕС

Эрике

*Блуждает филин глазом посторонним
по берегу пустынного притока.*

*Летит журавль многосторонний,
вонзаясь грудью в свет высокий.*

Законом, присланным Лукой,

поля стремятся на покой.

Погода дремлет. Воздух душен.

Я в сад вхожу, мне сад послушен.

Встает на цыпочки трава,

у каждой травки голова,

которая качается лениво.

Заход светил приветствует крапива,

перстом несмело отмечая,

спрашивает: “Который час?”

Мышонок звонко отвечает,

танцует польку подбочась.

Над кровлей туча пролетела,

бросив тень в чуть слышный сад.

Горбатый пес зрчком несмелым

нырнет разок, издаст: “Грык дру...“

с повторным: “Гру...“

И снова тихо. Рожь кругом.

глядят гвоздики за окном,

росу приметив, говорят:

“Вода нужна

в наш тонкий зад“.

1925

ПОТУСТОРОННИЙ РАЗГОВОР

Пр о с ь б а

Далекий друг и бог

на девяти ногах,

утробу с числами раскрой

и покажи предсмертный страх

с деревянной головой.

О т в е т:

Я не буду

не стану говорить.

Потому что я умнее.

Потому что я сильнее.

Потому что я глупее.

Потому что я звонарь

и алтарь

и кунарь

потому что я волдарь и фламандский

бунтарь:

потому что

потому что

потому что

потому что...

1931

БАШНЯ ТАТЛИНА, модель памятника III Интернационала. Пластические и конструктивные характеристики Б.Т. можно проследить и в контррельефах Татлина, в его

сценографических работах. Памятник-здание огромной высоты (400 м) — проект неожиданный для 20-х гг. XX в. Сама идея его восходит к традиции русской архитектуры. Б.Т. ассоциируется с Вавилонской башней по принципу противопоставления символа тщеты деяний человечества и его дерзости и конструктивности подходов. В реальном архитектурном проекте Татлина, по мнению А.Стригалева, сформировано пространство, подобное иррациональным, невоспроизводимым в ортогональных проекциях пространственным построениям, нередко встречающимся в иконописных изображениях архитектуры.

Б.Т. — обобщенная концепция новой архитектуры. Идея зарождается у Владимира Татлина в начале 1919 г. Модель осуществлена в 1920 г. в Петроградских свободных мастерских, где Татлин руководит в это время Мастерской объема, материала и конструкции. Сначала, в 1919 г., был задуман проект "Памятника Октябрьской революции", затем — "Памятника III Интернационала". Эскизная стадия обусловила сосредоточенность на главных проблемах, а не на деталях. Вначале расплывчато задумано назначение здания, потом функции его конкретизировались. Модель 1920 г. (не сохранилась) имела ряд упрощений по сравнению с проектом: дерево, фанера, картон, бумага и проволока вместо металлической клепаной конструкции. Этими материалами можно было осуществить только традиционную конструкцию, а не конструкцию с криволинейными несущими спиралями. Модель сооружалась без чертежей вручную: "Оба эти обстоятельства сбили метод создания модели с методом скульптора, а самую модель — с произведением беспредметной скульптуры, внесли в модель и ее отдельные части живую пластику, мало свойственную архитектурному сооружению из металла. По этим причинам модель, помимо своего служебного назначения, стала относительно самостоятельным художественным произведением" (А.Стригалева). Высота модели — до 7 м. Спирали утратили несущую роль.

Модель 1925 г.: 4 м., в ней реализован задуманный Татлиным эффект прозрачности.

Б.Т. представляет собой произведение-концепцию, символ устремленности к новому миру, к "коллективной, реальной и действенной культуре" (определение Н.Пунина). Как ху-

дожественное произведение не имеет аналогов и прототипов. Б.Т. обозначила переворот



В.Татлин. Памятник III Интернационала. Макет. Москва, 1921

в критериях художественной оценки элементов предметно-пространственной среды. Конструкция пространственной структуры совмещает конструктивно-пластические средства выразительности и жизнеустроительный смысл. Б.Т. является конструктивно-целесообразным принципом организации целого. Конструкция прозрачна и состоит из вращающихся объемов. "Основная идея памятника сложилась на основе органического синтеза принципов архитектурных, скульптурных и живописных и должна была дать новый тип монументальных сооружений, соединяющих в себе чисто творческую форму с формой утилитарной" (Н.Пунин). В произведении отражены образные ценности времени, его функционально-конструктивные устремления, выраженные в реальном кинетизме спирали как оптимальной формы сложной идеи движения, спираль у Татлина имеет не декоративный характер, а несущую конструкцию.

Б.Т. — уникальное произведение, выражающее идею единства людей, общего дела, устремленности ввысь, идею движения — развития, образ "энергичного действия", выражение материально-энергичного становления.

Она надолго стала ориентиром в авангардном искусстве. Сооружение в виде открытого металлического каркаса, внутри которого раздельно подвешены 4 объема (4 самостоятельных здания, куб, пирамида, цилиндр, полусфера), — первое в мире предложение использовать висячие конструкции в гражданском строительстве. Наружный каркас состоит из наклонной, консольно защемленной мачты-фермы и 2 соединенных с мачтой балок-спиралей, поднимающихся вверх против часовой стрелки и объединенных решеткой из стоек и подкосов. Внутренние объемы (куб, пирамида, цилиндр и полушарие) вращались вокруг своих осей с разной скоростью. Формы проекта соотнесены с явлениями Вселенной: мачта-ферма наклонена параллельно земной оси, геометрические формы внутренних объемов и характер вращения соотнесены с формой и движением Земли.

"В этом мощном воздухе родилась железная спираль проекта памятника ростом в два Исаакия. В век подъемных кранов, прекрасных, как самый мудрый марсианин, железо имело право взбеситься и напомнить людям, что наш век даром называется уже со времен Овидия "железным", не имея своего железного искусства" (В.Шкловский).

Татлин синхронизирует ритмы движения и размеры Б.Т. с планетарными циклическими процессами. Процесс вращения объемов не воспринимался бы глазом из-за низких скоростей движения. Смысл вращения был в постоянном изменении внешнего облика здания, воплотившего образ динамической связи материала и напряжения: "Художник, имеющий опыт с кругом разнородных материалов (не будучи инженером, но изучивший интересующий его вопрос), невольно ставит перед собой задачу решения технического оформления путем новых соотношений материи с целью получения новых направлений и изобретения на этой основе сложной формы, подлежащей, конечно, техническому обследованию в процессе дальнейшего развития. Техника должна быть поставлена художником перед фактом новых взаимоотношений формы материала и его работы" (В.Татлин).

Модель, два чертежа, программные лозунги были продемонстрированы 8.11. — 1.12.1920 в Петроградском СВОМАСЕ. Затем

перевезены в Москву, где демонстрировались в зале Дома Союзов. Выставка стала событием в художественной жизни 20-х гг. Модель иллюстрировала пластическую идею первоначального замысла и стала наиболее известной версией проекта Памятника. В основе его формы — принцип спирали как наиболее радикального выражения взаимопроникновения внешнего и внутреннего пространства. В творчестве Татлина спираль становится не только принципом организации художественной структуры произведения, но и собственно художественной формой. Форма спирали представляет собой олицетворение времени, а также является символом времени. Вместе с тем это и обозначение ритма в соотнесенности Космоса и внутреннего мира человека. Идея Б.Т. соотносима с творчеством В.Хлебникова и его "башней времени", которая охватывает "умным пространством" "змеобразное движение хребта Вселенной". В.Хлебников мечтал о постройке "центральной станции" Правительства Государства Времени".

Куб вращается со скоростью одного оборота в год. Пирамида — один оборот в месяц. Цилиндр — оборот в сутки. Полусфера — оборот в час. Вращение объемов ассоциируется с вращением Земли. Высота кратна меридиану (1:100000).

В 1968 г. в Музее современного искусства в Стокгольме изготовлена 7-метровая модель Б.Т. (основа — модель 1920 г.). В 1970 г. для выставки советского искусства революционных лет в Лондоне была сделана деревянная модель (8 м, красного цвета).

Литература:

- Пунин Н. Памятник III Интернационала. Пг., 1920.
 Пунин Н. Татлин (против кубизма). Пг., 1921.
 Стригалева А. О проекте Памятника III Интернационала художника В.Татлина // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1973.
 Бернштейн Д. Реальность образа. О смысле пространственной относительности "башни Татлина" // Архитектура. №8. 1980.
 Бернштейн Д. Опыт истолкования символики "Башни Татлина" // Россия. Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX века" / Под ред. И.Даниловой. М., 1988.

"БЕСКРОВОНОЕ УБИЙСТВО", журнал раннего авангарда, которому свойственно состояние бессистемности и эстетического бунта (1915–1917). Организаторы — М. Ле Дантю, Сотрудники — В. Ермолаева, Н. Лапшин, О. Лешкова. Журнал не имел четкой очерченной программы: "К сотрудничеству в издательстве "Бескровное убийство" привлекаются только сливки гениальности. Лица, не имевшие до вступления в издательство этого звания, приобретают его при вступлении в издательство. (Примечание. Сливки должны быть свежие, кислые ни в коем случае в издательство не принимаются. Дороговизна провизии тут ни при чем и поводом к снисхождению быть не может)".

Стилистика издания определена пародийно-гротесковым характером в духе дадаизма. Номера посвящались конкретной личности. Шестой выпуск — Ле Дантю, десятый — В. Ермолаевой, одиннадцатый — Я. Лаврину, пятнадцатый — Н. Лапшину.

Журнал во многом следовал неопримитивистским идеям М. Ларионова и Н. Гончаровой. Его отличала нарочитая небрежность оформления. Это промежуточное звено между литографированными изданиями 1913–1915 гг. и гектографами А. Крученых, прообраз самиздатских журналов.

Литература:

Гурьянова Н. "Бескровное убийство" // Искусство. № 10. 1989.

БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ, живопись как таковая, то состояние, когда комбинация света, соотношение цветовых масс, фактура и структура произведения представляют самоценность искусства.

1912–1913 — годы зарождения концепции беспредметного творчества. В его рамках — "лучизм" М. Ларионова и абстрактное искусство В. Кандинского. Зарождение супрематизма К. Малевича и "материальные подборки" В. Татлина знаменуют прорыв в беспредметное искусство. "Последняя футуристическая выставка картин 0,10" (1915) — существенный этап Б. в русском авангарде: К. Малевич выставляет здесь супрематические работы, В. Татлин — "угловые контррельефы". В. Кандинский, В. Татлин и К. Малевич — главные фигуры Б. У В. Кандинского — неограничен-

ное многообразие цвета, линий и форм, подчиненное задаче композиционной выразительности; не покидает пределов живописности. У В. Татлина — идея "материала". У К. Малевича — поиск первоначала живописи; концепция предела живописи.

Главная проблема Б. — целостность произведения, которая и становится сюжетом творчества. Отсюда проблема интерпретации выдвигается в число ведущих в искусстве XX в.

В Б. присутствует несколько уровней, *первый* из которых (макроуровень) связан с постижением универсалий бытия и восходит к философским категориям всеобщего. К. Малевич соотносил супрематизм с мировым пространством; М. Ларионов видел в лучизме явление световой природы; В. Кандинский проблему выразительности композиции рассматривал как выражение духовного смысла. Отсюда *второй уровень*, представляющий собой ценностный переворот в позиции субъекта творчества. К. Малевич считает, что художник создает форму, а не повторяет форму природы на холсте.

Третий уровень соотносится со структурой творчества в форме результата (произведения) и творчества как художественного акта. Здесь проявляются антиномии мир — творчество, смысловое — визуализированное, элемент — система, плоскость — объем и т. д. В. Татлин из плоскости выводит изображение в объем; В. Кандинский сопоставляет элементы в композиционный взрыв в пределах плоскости; К. Малевич представляет целостность в виде системы связей, где акцент переносится на соотношение "элемент — целое", "плоскость — пространство" и пр.

Четвертый уровень обозначается выходом изобразительного искусства за пределы станкового произведения в утилитарную среду и возможностью нового типа художественного творчества как такового. В. Татлин создает пространственные конструкции-композиции, формоструктуру. Открывается возможность инсталляции.

Пятый уровень связан со структурным анализом. К. Малевич исследует структуру живописи как таковую в "Теории прибавочного элемента". Создает "Черный квадрат" как знак, несущий код и исходную системность, являющийся элементом и целым одновременно.

Шестой уровень представляет собой активное моделирование. К. Малевич, П. Филонов выступают за сознательное построение произведения.

Б. выявляет искусство как сложно организованную систему художественной коммуникации в системе культуры.

"БЕСПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО И СУПРЕМАТИЗМ", десятая государственная выставка 1919 г. (Москва). Представлены 220 произведений и 9 художников: В. Степанова, А. Веснин, Н. Давыдова, И. Клюн, О. Розанова, К. Малевич, М. Меньков, Л. Попова, А. Родченко. В каталоге были опубликованы декларации всех участников. Приводим некоторые из них:

Л. Попова: "Изображение реального — художественно не деформированного и не трансформированного — не может быть предметом живописи. Целью настоящей живописи являются образы "живописных", а не "изобразительных" ценностей".

А. Родченко: "Крушение всех "измов" живописи положило начало моему восхождению. Со звоном похоронных колоколов цветовой живописи здесь провожают к вечному покою последний "изм", рушится последняя надежда и любовь, а я ухожу из дома мертвых истин".

К. Малевич: "Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое; за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма. Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая бездна, бесконечность перед нами."

Из каталога выставки:

"Следующий этап после кубофутуризма в мировом движении искусства открыло беспредметное творчество, которое нужно рассматривать как новое миросозерцание, а не живописное течение, захватившее все виды искусства и самую жизнь. Это движение есть протест против материализма современности. Восприняли его ранее других живописцы. Попутно отмечая, что живопись вопреки "всем отходным", которые любят ей "присяжные критики", захватывает все больше и больше места в мировой культуре. Первые лозунги беспредметного творчества были объявлены в 1913 г. С самого своего начала беспредметное творчество

идет путем анализа и пока еще как движение молодое не показало своего синтеза. Этим ценно оно в настоящий момент — момент страшного перелома, когда искусство, утерев старые традиции, готово впасть в академизм, чтобы дать новый синтез. Но не синтез откроет путь, а анализ и изобретательство.

Если обследовать процесс беспредметного творчества в живописи, то найдем два момента: один духовный — борьба предмета и "изобразительности" за свободное творчество и провозглашение созидания и изобретательства, и второй момент — углубление профессиональных требований живописи. Беспредметная живопись, потеряв литературный сюжет, должна была повысить качество своих произведений, которое у ее предшественников часто выручалось сюжетом картины. Живописцу стали предъявлять высокие ...научные профессиональные требования фактуры, мастерства, техники, чем картина становится в беспредметном творчестве на известный пьедестал живописной культуры".

Литература:

Розанова О. Кубизм. Футуризм. Супрематизм. // Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992.
Каталог выставки "Беспредметное творчество и супрематизм". М., 1919.

БИОКОСМИСТЫ, группа поэтов. Образовалась в декабре 1921 г. Московскую организацию представляли: Александр Святогора (А. Агиенко) и П. Иваницкий. Северная (Петроград) группа биокосмистов-иммортистов — А. Ярославский и В. Берг, а также И. Ланг, Я. Рабинович, К. Якобсон.

Теоретические принципы Б. изложены в трактате Святогора "Биокосмическая поэтика": реализация личного бессмертия, преодоление пространства, воскрешение мертвых как аналогии с идеями Федорова и Циолковского.

Акцентируют создание мирового языка: "Мы думаем, что из биокосмических междометий (в широком смысле) родится биокосмический язык, общий всей земле, всему космосу". Слово включается в ряд, ряд — в контекст стихотворения как целостного организма, подчиненного биокосмическому потоку: "Наш стиль начинается рядом. Но ряд — это еще не метр. Метр — это внешняя схема,

биокосмический дух вообще не укладывается в нее. Биокосмический дух вычерчивает иную схему. Как поэты мы имеем в виду ряды, построенные на биокосмическом ритме, который телеологичен, на жесте, на интонации, на мимике, на весе, на темпе и на температуре“.

Литература:

Васильев И. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.

БИОМЕХАНИКА, система воспитания актера, разработанная В.Мейерхольдом. Основана на научном исследовании и практическом воплощении проблем технологии актерского творчества. Представляет собой квалифицированное, точное, быстрое и экономное решение заданий. Б. лежит в основе понимания театра как производства, фабрики квалифицированного человека, школы правильной организации труда. Впервые опробована в спектакле "Великодушный рогоносец" (1922).

По мнению В.Мейерхольда, "на основании данных изучения человеческого организма биомеханика стремится создать человека, изучившего механизм своей конструкции, могущего в идеале владеть им и его совершенствовать. Современный человек, живущий в условиях механизации, не может не механизировать двигательных элементов своего организма. Биомеханикой устанавливаются принципы четкого аналитического выполнения каждого движения, установлена дифференциация каждого движения в целях наибольшей четкости, показательности — зрительного тейлоризма движения. (Знак отказа — фиксация точек начала и конца движения, пауза после каждого произведенного движения, геометризация планового передвижения.) Современный актер должен быть показываемым со сцены как совершенный автомат" (Стиф. Биомеханика. Из беседы с лаборантами Вс.Мейерхольда // Зрелища. № 10. 1922).

Б. соотносима с эстетикой конструктивизма и производственного искусства. Идея ее направлена на усовершенствование не только актера, но человека вообще. Предполагалось, что театр становится школой рационального, лаконичного и целесообразного движения.

Принципы Б. В.Мейерхольда:

Творчество актера — творчество пласти-

ческих форм в пространстве, направленное на правильное умение использовать выразительные возможности своего тела.

Путь создания сценического образа начинается не с психологической разработки и не с осмысления роли, а с движения (музыкально-ритмического).

Система технологической подготовки актера к выполнению любых сложных пластических и интонационных игровых задач.

Точно найденная, отработанная, закрепленная форма дает инициативу переживанию, внутренней эмоции актера: Б. дает актеру "движение такого сорта, что все "переживания" возникают из его процесса с такой же непринужденной легкостью и убедительностью, с какой подброшенный мяч падает на землю" (Мейерхольд). Тело актера превращается в идеальный инструмент. Музыкальная организованность пластического и словесного рисунка роли основывалась на ритме и темпе актерской игры.

В.Мейерхольд резко противопоставлял Б. системе воспитания актера во МХАТе. "Думают, что биомеханика — это, собственно, что-то вроде акробатики. В лучшем случае знают, что биомеханика — это ряд приемов на сцене, умение дать пощечину, впрыгнуть на плечи партнеру и т.п. и т.д. Мало кто знает, что биомеханическая система игры, начиная с ряда приемов, заключающихся в умении распорядиться своим телом на сценической площадке наиболее выгодным и правильным образом, доходит до сложнейших проблем актерской техники, проблем координации движения, слова, умения распорядиться своими эмоциями, своей актерской возбудимостью. Эмоциональная насыщенность актера, темперамент, возбудимость, эмоциональное сочувствие художника-актера творческим переживаниям своего героя — это тоже один из основных элементов сложной биомеханической системы" (Ильинский И. Моложе молодых // Вечерняя Москва. 1934. 9 февр.).

И тем не менее, концептуально Б. близка "методу физических действий" К.Станиславского. Преследует цель освобождения актера от мышечного напряжения, учит его свободе сценического самочувствия и управления физической жизнью роли. Б. утверждает актерское мастерство в наиболее чистом виде: "Мей-

ерхольд освободил актера от подробной тяжести грима, от изысканности костюмов, одев на актера прозодежду, общую для всех действующих лиц, и заставив играть почти без грима, с очищенным от аляповатых красок лицом. Движение он рассматривал не в плане отвлеченно-эстетической красоты, а как наиболее целесообразное и явственное выражение внутреннего содержания данного куска... Но эти тенденции Мейерхольда не обозначали уничтожения внутреннего рисунка роли... Мейерхольд как бы высвободил существенные и чистые линии развития образа" (Марков П. Актер эпохи революции // Советский театр. № 10-11. 1932).

В докладе "Актер будущего и биомеханика" (1921) В.Мейерхольд подчеркивает: "В искусстве мы всегда имеем дело с организацией материала. ... Искусство актера заключается в организации своего материала, то есть в умении правильно использовать выразительные средства своего тела. В актере совмещается организатор и организуемый (то есть художник и материал). Формулой актера будет такое выражение: $N = A_1 + A_2$, где N — актер, A_1 — конструктор, замышляющий и дающий приказание к реализации замысла, A_2 — тело актера, исполнитель, реализующий задания конструктора (A первого). Актеру нужно так натренировать свой материал — тело, чтобы оно могло мгновенно выполнять полученные ...задания. Он должен изучить механику своего тела. Это ему необходимо, потому что всякое проявление силы (в том числе и в живом организме) подчиняется единым законам механики..." Работа актера рассматривается в качестве продукции, необходимой "для правильной организации труда всех граждан", и для этого нужно ввести новый метод творчества актера. Б. в этом смысле представляет собой не только театральную методику творчества, но и жизнеустройство.

В Центральном институте труда разрабатываются системы ритмизации трудовых процессов, трудовой гимнастики, театрализация физической культуры (Мейерхольд становится руководителем Теофизкульты). Б. "представляет собой несомненную революцию в воспитании актера и в композиции движения и слова. Будучи построена на целесообразной экономии движения и на психофизиологичес-

ких законах человеческого организма, биомеханика впервые в мировой истории пробует учить тому, чему должен учиться каждый человек, если он хочет быть квалифицированным членом общества. Биомеханика есть поэтому первый действительный прыжок из театра в жизнь. В биомеханике мы получаем, наконец, стык между организацией в искусстве и организацией в жизни. Последняя ограничивалась до сих пор односторонней физической культурой, гимнастикой и спортом, т.е. системой, лишенной непосредственного значения, чисто технической системой, забывшей, что человек не есть только биологическая особь, а всегда представляет собой социальное явление" (Актер будущего. Доклад В.Мейерхольда // Эрмитаж. №6. 1922).

"Работы Мейерхольда в плане Теофизкульты, его попытки применить и реформировать театральные опыт путем изучения-конструирования спортивных движений, а затем движений трудовых в непосредственном индустриальном производстве (здесь бок о бок с Мейерхольдом работал и автор трудовой гимнастики Ип.Соколов), эти попытки вверх дном переворачивают само представление о театре, как станковом искусстве" (Арватов Б. Театр и быт // Жизнь искусства. № 31. 1925; Арватов Б. Театр и быт // Зрелища. № 56. 1923).

Литература:

- Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.
 Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976.
 Встречи с Мейерхольдом. М., 1967.
 Театральный Октябрь Л.-М., 1926
 Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. М., 1959.
 А.В. Луначарский о театре и драматургии. М., 1958.
 Маяковский В. ПСС. Т. 12. М., 1959.
 У истоков. Сб.статей. М., 1960.

БОБРОВ Сергей Павлович (1889–1971), поэт, критик, литературовед, переводчик, организатор издательства и глава группы "Центрифуга". Издавал альманах "Руконог". Одна из самых ярких фигур футуризма. Был в числе первых, кто применил математические методы в стиховедении.

В 1913 г. вышла книга "Ветроградари над лозами", в 1917 г. — сборник "Алмазные леса" и футуристический сборник "Лирическое лирическое".

...Объединившись с несколькими молодыми литераторами (А.Сидоровым, Ю.Анисимовым и его женой В.Станевич, С.Дурылиным и С.Рубановичем), они создают литературную группу и издательство "Лирика". В 1913 г. С.Бобров (председатель и редактор издательства) выпускает альманах "Лирика", первую книгу стихов Б.Пастернака — "Близнец в тучах", свой сборник "Ветроградари над лозах" и в начале 1914 г. — "Ночную флейту" Н.Асеева со своим предисловием.

К этому времени в объединении "Лирика", из-за увлечения некоторых ее участников теософией, возникают расхождения, и в феврале 1914 г. Бобров, Пастернак и Асеев закрывают "Лирику" и создают группу и книгоиздательство "Центрифуга". Оно выпустило "Поверх барьеров" Пастернака, "Оксану" Асеева, "Алмазные леса" и "Лиру лир" Боброва, несколько книг И.Аксенова, среди них первую в России книгу о Пикассо — "Пикассо и окрестности", и многое другое" (Дымшиц А. О Сергее Боброве — авторе повести // Сергей Бобров. Мальчик. Лирическая повесть на правах разговора с читателем. М., 1976. С. 4-5).

ТУРБОПЭАН

*Завертелась ЦЕНТРИФУГА
Распутила колеса:
Оглушительные свисты
Блеск парящих сплетных рук!
— Молотилка ЦЕНТРИФУГИ
Меднолбоцев сокруши!
Выспрь вертительные круги
Днесь умчающейся души; —
Блеск лиет, увалов клики,
Высей дымный весен штурм, —
Взвейся непостиженно
В трюм исторгни кипень шум.
В бесконечном лете вырви
Потроительных огней, —
Расступенных небосводей
Распластанный РУКОНОГ;
Но, втекая — стремись птицей,
Улетится наш легкий, легкий зрак! —
— И над миром высоко гнездятся
Асеев, Бобров, Пастернак.
О, протки чудесий туго
Беспристрастий любосот,
Преблаженствуй, ЦЕНТРИФУГА,
В освистелый круголет.*

"БОГ НЕ СКИНУТ. ИСКУССТВО. ЦЕРКОВЬ. ФАБРИКА", трактат К.Малевича, изданный в Витебске в 1922 г. (написан в 1920 г.).

Философская работа Малевича — часть основного философского сочинения Малевича "Супрематизм. Мир как беспредметность". На разработку теории Малевича оказала влияние книга М.Гершензона "Тройственный образ совершенства" (1918). Трактат — единственное философское сочинение, изданное при жизни Малевича. Текст впервые переиздан в составе всей книги "Супрематизм. Мир как беспредметность" в 1962 г. в Кельне.

"Началом и причиной того, что называем в общезнании жизнью, считаю возбуждение, проявляющееся во всевозможных формах — как чистое, неосознанное, необъяснимое, никогда ничем не доказанное, что действительно оно существует, без числа, точности, времени, пространства, абсолютного и относительного состояния.

Второй ступенью жизни считаю мысль, в которой возбуждение принимает видимое состояние реального в себе, не выходя за пределы внутреннего. Мысль — процесс или состояние возбуждения, представляющееся в виде реального и натурального действия" (Малевич). Все проявления человека в мире Малевич полагает результатом непознаваемого возбуждения, которое не имеет причины и закономерности, а ритм — первый и главный закон в жизни. Он подчеркивает, что природная мысль — беспредметна, а человеческая — предметна. Человеческое желание все изучить и исследовать возможно только при выделении независимой единицы: "Череп человека представляет собою ту же бесконечность для движения представлений, он равен Вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней; в нем проходят также солнце, все звездное небо комет и солнца, и так же они блестят и движутся, как и в природе, исчезают и в нем, все проекты совершенств существуют в нем. Эпоха за эпохой, культура за культурой появляются и исчезают в его бесконечном пространстве.

Не будет ли и вся Вселенная тем же странным черепом, в котором без конца несутся метеоры солнц, комет и планет, и что они тоже одни представления космической мысли, и что все их движение и пространство и они сами беспредметны, ибо, если бы были предметны, — никакой череп их не вместил.

Мысль движется, ибо движется возбуждение, и в движении своих они творят реальные представления или в творчестве сочиняют реальное как действительность, и все сочиненное изменяется и уходит в вечность небытия, как и пришло из вечного бытия". Для человека существует трудность постижения действительности, потому что в ней все всегда меняется. При попытке исследовать вещь она рассыпается на множество элементов и выступает как сумма их. "Исследование докажет, что вещей не существует, и в то же время существует их бесконечность, "ничто" и в то же время "что". ... Нег познаваемого, и в то же время существует это вечное "ничто". " Пытаясь проникнуть в тайну, человек достигает совершенства Вселенной — Бога. В истории человек выскочил из абсолюта и теперь стремится включить себя в его орбиту. Бог установил человеку предел, и рай его рухнул. И человечество живет в системе пределов. Каждая система рушится. И каждая система как новая попытка. В достижении Бога человек изыскивает пути и средства; религия и фабрика: религия через духовное совершенство, фабрика — через экономику и политику. Первое создает совершенство духовное, второе — тела".

Малевич подчеркивает, что Вселенная есть безумие освобожденного Бога. "Религия, стремясь к Богу, стремится человека превратить в "небытие", а Бога в "бытие". Но превратить человека в бытие не удастся, ибо в нем признает душу, которая и будет "бытием" в Боге, так что достижением Бога в религиозном совершенстве еще не достигается полного покоя — уничтожения человека, ибо человек освобождается только от тела и остается в его душе, а душа еще должна как-то действовать в Боге и в небе". Малевич обозначает три пути жизни человека: духовный, фабрику и искусство. "...Ничего нельзя доказать, определить, изучить, постигнуть, ...все определения остаются недоказанными, ибо если бы было что-либо доказано, было бы, конечно, для Вселенной и самих себя. Отсюда всякое доказательство простая видимость недоказуемого. Всякую видимость человек называет предметом, таким образом, предмета не существует в доказуемом и в недоказуемом".

Литература:

Малевич К. // Собр.соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995.

БОГДАНОВ (Малиновский) Александр Александрович (1873–1928), психиатр, физик и биолог, философ, экономист, деятель революционного движения, идеолог Пролеткульта. Последователь Бехтерева во взглядах на восприятие (которое является преобразователем внешней энергии, подчиняя человека законам сохранения энергии).

В 1905 г. вышел сборник статей Б., посвященный проблемам культуры будущего, в 1908 г. — работа "Красная звезда (Утопия)", в 1911 г. — работа "Культурные задачи нашего времени".

Б. приверженец термодинамической модели В.Оствальда. Стремился к созданию метанауки на основе термодинамической системы высшего порядка, объединяющей различные научные отрасли.

Организационная наука Б. изучает проблемы архитектуры мира, универсальные и максимально абстрактные обобщения. Это — попытка выявления универсальных характеристик жизни, принципов бытия, законов миростроения. В начале XX в. происходит концентрация стремлений к созданию универсальных концепций.

"Тектология" (I т. — 1913; II т. — 1917) ("Всеобщая организационная наука") представляет собой труд по развитию общей системы науки на основе сходства важнейших процессов. Модель Б. является структурой, созданной на формальных понятиях (по аналогии с термодинамикой, механикой), применимой для любого типа систем. Б. определил структурные и функциональные соотношения внутри границы, под термином "организация" представив архитектонику — взаимосвязь элементов и целостности, превосходящая кибернетику. Системность у Б. — основополагающая характеристика жизни вообще, исходное понятие. Его перекрывает только категория организации (идей, людей, вещей и т.д.). Богданов пропагандировал тектологию в МГУ и в РАХН.

В организационной науке Б. важнейшую роль играют понятия "система" и "структура" (см.: Структура), а также понятие основной метафоры — как "основного условия человеческого мышления о природе". Понятие метафоры рассматривается не в виде поэтического приема, а как всеобщий метод подхода к миру: "Основная метафора — первый зародыш и прообраз единства организационной

точки зрения на Вселенную". Метафора представляет собой центр науки Б.: "В основной метафоре человечество перешагнуло через самую глубокую пропасть своего опыта: через границу между собою и своим извечным врагом — стихиями". "Метафорой, то есть буквально "перенесением", называется вообще применение слова, обозначающее одно явление, к другому явлению, имеющему с первым нечто общее". Метафора у Б. имеет значение организационной схемы — абстрактной структуры.

Б. рассматривает искусство как организационную систему, как организацию живых образов. Организующая сила искусства — это гармония как сумма формально-структурных определений. В качестве предмета исследования Б. рассматривает схему, которая развивается по закону организационной триады: 1) конъюгационная фаза — момент системы с внедрения внешнего влияния; 2) начало системных дифференциаций с противоречиями и дезорганизующим моментом; 3) устойчивая фаза — системная консолидация вплоть до ее завершения. Структурные схемы характеризуются однородностью, а противоположные процессы обладают структурной общностью.

Идеи Б. тесно переплетаются с основами эстетического мышления в русском авангарде. Его эстетика находится в основе творческой и идеологической деятельности Пролеткульта. Принцип организации и организационной структуры был положен в основу производственного искусства.

Литература:

- Богданов А. Очерки организационной науки // Пролетарская культура. № 7-10. 1919.
 Богданов А. Тектология (Всеобщая организационная наука). Берлин — Пг., 1922.
 Дуглас Ш. О новой системе в искусстве // Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. Витебск, 1998.
 Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. М., 1994.

БОГОМАЗОВ Александр Константинович (1880—1930), художник-кубофутурист. В 1902 г. поступает в Киевское художественное училище. В 1905 г. переезжает в Москву, учится у К.Юона и Ф.Рерберга. В 1907 г. возвращается в Киев. В 1911 г. окончил Киевское художественное училище.

В 10-е гг. увлечен импрессионизмом и символизмом. Затем склоняется к футуризму.

С 1912 г. начинает педагогическую деятельность. В 1914 г. переходит к кубофутуризму, тогда и начинается наиболее плодотворный период творчества в живописи и графике. С 1919 г. принимает участие в агитационно-массовой деятельности. С 1922 г. — профессор станковой живописи Института пластических искусств в Киеве (с 1924 г. — Киевский художественный институт).

В 1914 г. завершает трактат "Живопись и элементы" — исследование логики художественного восприятия и психологии возникновения художественного образа. Независимо от московских и петербургских коллег открыл принципы динамики в развитии от точки к линии и плоскости; определил форму как движение от первичного элемента. Выводит формулу непохожести субъектов жизни — спирали как символа движущегося Космоса. Во вступлении излагает свои взгляды на творчество художника как на глубокое проникновение, твердое знание и понимание живописной ценности своей эпохи. "Художник, проходящий свой путь в настойчивом поиске и творческом напряжении, приобретает освобождение в момент зарождения Нового искусства. Начинается новая ступень в его развитии. Здесь фатальная решающая граница: либо ее переходят, либо идут назад, отвернувшись от света Нового искусства. Перешедшим — новая радость, новые муки, отвернувшимся — тоска, повторение пройденного и, как это ни печально, осуждение всего нового".

Разработка теории живописных элементов связана у Б. с исследованием цвета, формы, линии, живописного содержания, плоскости.

Первая глава — "Художник. Развитие элементов в искусстве" представляет собой анализ произведения искусства как реальный результат эстетического восприятия. Здесь Б. развивает идею энергии как наиболее значимого фактора действия, называя ее движением: "не следует понимать под этим реальное движение, но только определенную потенциальную энергию". Б. рассматривает воздействие массы (количества), ее скрытого магнетизма на ощущение. Развитие ощущения основывается на совокупной работе ощущения и сознания. Задача художника проистекает из сознательного выбора движения по этому психологическому коридору — быть властителем и организатором подобного движения.

Для каждого вида искусства Б. выводит основные показатели ("элементы Искусства"), определяющие его существование: Первоэлемент, Форма, Содержание (масса), Среда: "Первый элемент — всякого Искусства есть основной вид материала, которым пользуется данный вид искусства (звук, слово, линия и т.д.). Второй элемент — Форма, есть отношение к этому виду (форма, аккорд, фраза). Третий — Содержание, есть сознательное наполнение формы массой, материалом данного вида искусства (цвет, звук, слово). Четвертый — Среда — отношение всех элементов к пространству, в котором развивается произведение искусства". Рассматривая каждый из элементов, автор сосредоточивается особо на Среде — этот фактор он сравнивает с возможностью развития в нем всех других элементов "как цветка в лучах солнца": "Есть три вида такой Среды: Время. Объем. Плоскость". Б. распределяет виды искусства в зависимости от Среды (время: музыка и поэзия; плоскость: живопись; объем: скульптура и архитектура; наконец, театральное искусство использует все виды Среды).

В трактате Б. рассматривает принципы различия объектов ощущения: первичная масса, форма, содержание формы. Законы контрастов он связывает с освещением объектов, объемами, границами, средой. Схема отношения к объекту представлена у Б. следующим образом:

Объект — ощущение контрастов его элементов — анализ элементов; разница — синтез, знание — произведение искусства. Анализ элементов объекта приводит к связке этих элементов, тогда объект представлен в виде: восприятия формы, восприятия содержания формы и восприятия разделения этого содержания, что определяет восприятия движения: "Каждый элемент объекта порождает в нашем восприятии сумму движения массы, придает ритмическую ценность данному элементу, а весь объект замыкает в себе определенную совокупность этих ритмических ценностей. ... А так как художник представляет собой чуткий резонатор, обладающий сознательными ощущениями, то в нем, как в инструменте, могут зародиться дополнительные ритмы, вызванные уже не самим объектом, а первичными ритмами от него. Таким образом, для художника открывается возможность пользоваться либо непосредственно исходящими от объекта ритмами, либо дополнительными, либо и теми и другими одновременно".

Б. анализирует возможности плоскости картины как среды, в которой элементы обладают определенной суммой движения, ритмической ценностью в зависимости от формы: "Из фигур, имеющих несколько сторон, самой правильной является квадрат, так как он имеет равномерность всех сторон, что очень важно, поскольку неравномерность по-разному воздействует на перемещение элементов. Поэтому квадрат я считаю наиболее законченной формой плоскости картины, а затем — круг". Плоскость картины, по мнению Б., представляет собой: 1) линии ее границ; 2) сама форма плоскости; 3) поверхность определенного положения. "Как бы ни записывали и не выкрашивали эту плоскость, ее поверхность нельзя уничтожить, выбросить из нашего восприятия и создать на месте ее пустоту. Поэтому намного честнее и логичнее брать ее в расчет, чем делать вид, что ее не существует".

Автор подробно исследует возможности и закономерности линии как определенного действительного количества массы: "Необходимо избавиться от геометрического представления о линии как о чем-то бестелесном, не имеющем качества и силы. Как только линия нанесена на плоскость, она утверждает себя через качество и силу своей массы..." С помощью чертежей Б. определяет фиксированное внимание к точкам столкновения линий на плоскости, приводит примеры большего и меньшего напряжения подобных столкновений, обнаруживает усиление или ослабление движения в зависимости от удаления или приближения к точке столкновений, рассматривает случаи движения линий без столкновения и угловые пересечения с равномерным распределением, с концентрацией массы возле угла, с уменьшением массы от вершины угла, с разорванным углом. Линия обладает самоценностью в изображении предмета: "Чем менее графичен рисунок, тем больше господствует в нем предмет своим внешним видом и тем в большем рабстве у него находится Линия. Поэтому я приветствую свободную Линию, потому что вижу усилия Нового художника подойти вплотную к реальному предмету, а не обойтись только его внешним подобием, вижу желание познать язык и силу Линии, постигнуть внутреннюю связь между предметом и его линейными границами, чтобы использовать эту связь

в живописном изображении предмета". Автор исследует взаимосвязи разной формы плоскости картины с линиями ее границ.

Б. анализирует форму как один из главных элементов живописи.

"Для художника Форма имеет огромное значение, поскольку, давая Форму, художник должен дать и ее содержание. ... Под Содержанием Формы я не имею в виду совпадение данной формы и ее объекта, который мы видим. Под Содержанием я понимаю всю сумму отличительных черт, свойственных данному куску массы, всю сумму ритмических ценностей, которые мы воспринимаем от нее. Художника не интересуют те остатки характеристик массы, от которых он не ощущает ритмических ценностей. Одною из характеристик зелени деревьев является существование каждого листка, веточки и т.д., но это не значит, что художник обязан в Содержании Формы изобразить каждый листок или веточку. ... Линии дают движение и границы массы, а то или иное состояние ее поверхности дает Содержание Формы".

Б. характеризует виды ритмических значений. Количественный ритм базируется на признаках количественного движения: 1) движение структуры количества (граница); 2) движение форм в середине структуры; 3) движение массы может уравновесить движение структуры, но не превзойти его. "Переход от количественного ритма к качественному совершается через трансформацию количественных ритмов, через осознанное удаление второстепенных количеств. Качественный ритм базируется на качественных характеристиках движения: движения массы, формы и линии. Вытекая, так же как и количественный ритм, из повтора определенного количества, ритм качественный выражается более в массе количества, нежели в ее структуре". Автор исследует способы перехода количественного ритма в качественный и основную характеристику ритма как главной силы картинной плоскости, балансирующей все элементы живописи.

Литература:

Горбачев Д. Импрессионизм вечного, или Как материя превращается в энергию // Новый круг. № 1. 1992.

Наков А. От футуристической экспрессии к конструктивному формализму // Искусство. № 1. 1993.

БОГУСЛАВСКАЯ Ксения Леонидовна (1892–1972), живописец. Жена А.Пуни. Образование получила в Неаполитанской школе изящных искусств. Затем – Париж. Работала в кубофутуризме, супрематизме, примитивизме. Выставлялась с середины 10-х гг.

1918 г. – Витебск, преподает в ВХШШ, руководит мастерской прикладного искусства, где проводит занятия рисунком, вышивкой, раскраской по дереву. В Витебске работает заведующей секцией художественной промышленности Коллегии по делам искусств и художественной промышленности. В конце 1919 г. уезжает в Финляндию, в 1920 г. – в Берлин.

"Остроумная, полная энергии, внешне обаятельная Ксана Пуни очень скоро сумела оказаться центром, к которому тяготели влачившие неуютное существование будетляне. Выпустив на свои средства "Рыкающий Парнас", она способствовала окончательному оформлению блока гилейцев с Северянином" (Б.Лившиц).

Литература:

Шатских А. Предыстория и история витебских дней Ивана Пуни и Ксаны Богуславской // Шатских А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990

БОДИ-АРТ (от англ. body art – искусство тела), одно из направлений авангарда 60-х гг. XX в. Манипуляции тела в пространстве.

БОЖИДАР (Богдан Петрович Гордеев) (1894–1914), поэт-футурист. В 1914 г. выходит его книга "Бубен". Автор теоретического исследования "Распевочное единство" (1916) – "стиховедческие фантазии" (Якобсон Р. Избр. работы. М., 1985. С. 250). Находился под влиянием В.Хлебникова. В 1914 г. – член группы "Центрифуга". Вместе с Г.Петниковым и Н.Асеевым – организатор издательства "Лирень" в Харькове.

ПРЕСС-ПАПЬЕ

Сквозь стекло куклятся

– Так не ты ли – землистый? –

Три – в плясе – паяца,

Листы

И

Травки II буклятся.

Куклы остеклившись.
 — Дух паяцнувший в воздух —
 Порывничают в высь,
 Но стух
 У
 Кукл дух, поблеклившись.

Стеглянюсь (манекен)
 — Пресс-папыйный спит клоун
 Троичный, бабушкин —
 Зову,
 У
 Всех прошу: "В земле — плен?"

В воздуха пресс-папье
 — Паяцы льют слезинки —
 Впяяи дух в пленение
 И сны,
 И
 Жизнь: II бред на копье
 Души
 Прободенновоздетой
 И
 Остеклетой.
 Der Studiosus ist toll,
 Er bildet sich ein in einer
 Gldsernen Flasche zu sitzen.

Е.Т.А. Hoffmann
 12 · III 1914
 Москва

БОЛЬШАКОВ Константин Аристархович (1895–1938), поэт-футурист.

В 1913 г. издает книгу "Le futur" с иллюстрациями Н.Гончаровой и М.Ларионова. В том же году выходит книга "Сердце в перчатке". Член группы "Центрифуга". Примыкал к "Мезонину поэзии" и "Гилее". "В эпоху зарождения нашего футуризма... К.Большаков был отмечен критикой как один из наиболее талантливых представителей этого движения. С удовольствием должно заметить, что молодой поэт не остановился на первых своих достижениях" (В.Брюсов).

В 1916 г. издает "Солнце на излете: Вторая книга стихов. 1913–1916" и "Поэму событий".

ГОРОДСКАЯ ВЕСНА

Эсмерами, вердоми труверит весна,
 Лисилея полей элилой алиелит.
 Визизами визизами снует тишина,

Поцелуясь в тишенные вереллоэ трели,
 Аксимерю, оксами зизам изо сна,
 Аксимерю оксами засим изомелит.
 Пеняся ласки велеми велем велена,
 Лилалет алиловыи велеми мели.
 Эсмерами, вердоми труверит весна.
 Алиель! Бескрылатость надкрылий
 пропели.
 Эсмерами, вердоми труверит весна.

1913

МИЛОСТИВЫЕ ГОСУДАРИ

Милостивые государи, сердце разрежьте —
 Я не скажу ничего,
 Чтобы быть таким, как был прежде,
 Чтоб душа ходила в штатской одежде
 И, раздевшись, танцевала танго.

Я не скажу ничего,
 Если вы бросите сердце, прощупав,
 На тротуарное зеркало-камень,
 Выбреете голову у сегодня-трупа,
 А завтра едва ли зайдет за вами.

Милостивые Государи, в штатском
 костюме
 Заставьте душу ходить на прогулки,
 Чтобы целовала в вечернем шуме
 Слепое небо в слепом переулке.

Сердца, из-под сардинок пустые коробки,
 Свесьте, отправляясь на бульвары,
 Волочить вуаль желаний, втыкать
 взорные пробки
 В небесный полог дырявый и старый,
 В прозвездные плюньте заплатки.
 Хотите ли, чтоб перед вами
 Жонглировали словами?
 На том же самом бульваре
 В таксомоторе сегодня ваши догадки
 Бесплатно катаю,

Октябрь 1913 г.

БРИК Осип Максимович (1888–1945), писатель, критик, теоретик искусства, драматург, один из организаторов ОПОЯЗа, идеолог производственного движения и ЛЕФа.

Окончил Московский университет. С 1915 г. в дружбе с В.Маяковским. Автор трудов по теории литературы, статей и заметок по вопросам театра, кино. О.Брик принимал

участие в диспутах, выступал с докладами о пролетарском искусстве, музеях. Вместе с Б.Кушнером организовывал "Комфут". Один из инициаторов издания газеты "Искусство коммуны" (1918 — 1919), редактировал ее вместе с В.Маяковским, писал статьи.

Б. один из инициаторов создания института материальной культуры как центра научно-исследовательской и экспериментально-проектной работы. Член коллегии по делам искусства и промышленности Петроградского отдела ИЗО Наркомпроса. Руководил ЛИТО (литературным отделом) московского Пролеткульта. Совместно с В.Маяковским редактировал журналы "ЛЕФ" (1923 — 1925) и "Новый ЛЕФ" (1927 — 1928).

Целесообразность — ведущий принцип производственного искусства — провозглашал Б.: "Не искажать, а творить, и не идейный чад, а материальную вещь". Б. был влиятельным идеологом среди "производственников" и левовцев, трактовал искусство как "художественное производство".

Выступал за тематически современное, новаторское, деятельно участвующее в жизни общества искусство.

БРУНИ Лев Александрович (1894—1948), учился в мастерской-школе М.Тенишевой в Петербурге (1904—1909), в Высшем художественном училище при Академии художеств в Петербурге у Я.Ционглинского (1909—1912), затем в Париже в академии Р.Жюльена и Ж.-П.Лоранса (1912).

Выставлялся с 1915 г. Находился под влиянием В.Татлина. Помогал в разработке "формул нагружения", в которых тот кратко формулировал суть метода, техники и приемов каждого течения. На выставке "Магазин" представляет два трехплановых рельефа. Экспериментирует в "Живописной работе материалов": совмещает металл, стекло, дерево, наклейки, создавая ощущение скульптурного рельефа, оттененного краской, — "скульптоживопись" (контррельеф, пространственная живопись, цветные объемы и плоскости). "Материал учит его видеть, учит находить значение реального мира: плотность, емкость, характер поверхности, словом, качества материала побуждают Бруни выявлять свое отношение к бытию вещей" (Н.Пунин).

Увлекался супрематизмом. В предреволюционные годы "Квартира № 5" — мастерская Б. в Академии художеств — стала творческим центром новаторов в искусстве. В 1916 г. в ней под руководством В.Татлина шла работа над пространственными конструкциями и материальными подборками. В 1915 г. Б. делает портреты круга "Квартиры №5": "Пунин, Брик, Маяковский, Шкловский, Венгров, Л.Рейснер, С.К.Шаков, Мейерхольд, Татлин и многие другие собирались у нас на квартире, объединенные футуристическим задором и левыми политическими убеждениями" (Л.Бруни).

В 1918 г. Б. участвует в работе левого сектора федерации Союза художников. Работает над иллюстрациями к "Ошибке смерти" В.Хлебникова.

Преподавал в петроградском СВОМАСе (1920—1921), был инспектором Отдела ИЗО Наркомпроса. Создал ряд абстрактных композиций.



Л.Бруни. 1910-е гг.

С 1923 г. — в Москве: преподаватель ВХУТЕМАСа; сначала на графическом факультете, затем на монументальном отделении у В.Фаворского. Много работает в рисунке: "Линия — след движения. Следите за контурами, как будто вы плывете около берега и следите за красивой, меняющейся линией береговых гор" (Л.Бруни). Особенность его графики — в ее потенциальном колорите.

Работы начала 20-х гг. строятся на выразительности подвижного живописного пятна, на изысканности силуэта. Изображение параллельно плоскости листа: "В акварельной живописи я привык работать так. Цветом определить самые светлые места, терпеливо, по сырому их прописывая, например небо и светлые домики, не боясь, что на белой бумаге они покажутся негативными, потом вместе с движением валеров брать последовательно более сильные отношения, доходя до самого темного, определяя все время цветом. Вообще, когда пишешь, нужно помнить, что цвет строит форму. Если цвет будешь понимать как подчиненное рисунку начало, то никогда к живописи не пробьешься" (Л. Бруни).

Преподавал в Московском текстильном институте (1930—1931), в Московском институте изобразительных искусств (1931—1938), на художественно-графическом факультете МГПИ (40-е гг.), возглавлял мастерскую монументальной живописи Академии архитектуры СССР (1935—1948).

Вместе с В. Фаворским создает росписи Музея охраны материнства и младенчества в Москве (1932—1933). В 1935 г. вместе с архитектором И. Николаевым работает над оформлением цехов Сталинградского тракторного завода (выступил как соавтор пространственного решения интерьера).

Литература:

- Сарабьянов Д. Неизвестный русский авангард... М., 1992.
 Ракигин В. Лев Александрович Бруни. М., 1970.

"БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ", выставка картин, устроенная в 1910 г. в Москве М. Ларионовым, П. Кончаловским, И. Машковым, Н. Гончаровой и др., а позднее — художественное общество, основанное в 1911 г. П. Кончаловским, И. Машковым, А. Лентуловым и др. Ларионов и Гончарова не вошли в общество.

Выставка — итог работы групп авангардистов, ознаменовавший отход от символизма в русском искусстве начала XX в., начало русского футуризма. А. Лентулов, П. Кончаловский, И. Машков и Р. Фальк представлены в экспозиции как "сезаннисты". Н. Гончарова и М. Ларионов показали работы в примитивистском стиле. Впервые вместе с ними выставляется

К. Малевич, который завоевывает лидирующее положение в художественном движении, а после отъезда Ларионова и Гончаровой к Дягилеву становится основным лидером авангарда. В выставке участвует Д. Бурлюк. Выставка консолидировала движение авангарда, реализовала его до наступления кризиса в конце 1911 года. Здесь экспонировались работы французских и немецких художников.

Для многих русских художников "Б.В." стал началом работы в авангарде. В основе платформы творческого объединения — увлечение примитивом и городским фольклором. Экспозиции представляли собой некое действо наподобие площадного, народного балагана, попытку театрализации живописи. Диспуты, манифесты, поведение художников и их облик составляли театрализованное действо.

Название "Б.В." принадлежит М. Ларионову, для которого это определение было связано с эстетикой лубка, и глубже — с противопоставлением его привычно-символистским "голубым розам" и т.д. "Б.В." во французской культурной традиции связан с персонажами Мольера (мошенник, плут), в русском культурном обиходе перекликается с "червонным валетом" (у Достоевского: символ безнравственной наживы). Для Ларионова "Б.В." восходит к его "солдатской серии": ругательство одного из солдат за карточной игрой, — балаганно-раешное наименование. В дальнейшем название ассоциируется с гаданием на картах, неожиданностью и азартом.

В первой выставке "Б.В." (1910) участвовали: Д. Бурлюк, М. Ларионов, Н. Гончарова, П. Кончаловский, Р. Фальк, А. Куприн, А. Фонвизин, А. Экстер, А. Моргунов, К. Малевич, В. Барт, французские художники А. Глез, Ле Фоконье, группа В. Кандинского (М. Веревкина, А. Явленский, Г. Мюнттер).

Вторая прошла в 1912 г.

В конце 1911 г. основное ядро бубновалетовцев принимает решение об объединении в официальное общество под тем же названием, что послужит причиной для раскола группировки: Ларионов и Гончарова сообщают о своем разрыве с "Б.В." По уставу "Б.В." 1911 г. участником выставок мог быть каждый, кто внес денежный взнос: на протяжении 10-х гг. выставлялись художники, имеющие косвенное отношение к "левому" художественному дви-

жению. Ядро "примитивистского" "Б.В." в 1910—1913 гг.: Кончаловский, Машков, Лентулов.

"Б.В." не имел теоретической программы, чаще всего его платформа представляла собой платформу нового искусства вообще. В живо-

В 1912—1913 гг. проходили диспуты и выставки "Б.В." в Москве.

Литература:

Поспелов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

Гончарова Н. Предисловие к каталогу выставки. 1913 // Мастера искусства об искусстве. Т.7. М., 1970.
Сарабьянов Д. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Советское искусствознание '80. М., 1981.
Поспелов Г. "Восток и русское искусство": выставка-исследование // Декоративное искусство СССР. №4. 1978.

Машков И. Автобиография // Советские художники. Живописцы и графики. М., 1987.

Лентулова М. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., 1969.

Поспелов Г. О группе ранних портретов Машкова, Кончаловского и Лентулова // Советская живопись '74. М., 1976.

Кончаловский П. Художественное наследие. М., 1964.

Коган Д. Новые течения в живописи 1907—1917 годов // История русского искусства. Т. X., кн. 2. М., 1969.

Сарабьянов Д. Выставка Ларионова // Советская живопись '85. М., 1982.



БУБНОВЫЙ ВАЛЕТЪ
ВЫСТАВКА КАРТИНЪ
Большая Дмитровка, домъ Левиссона.
Открыта съ 10^{го} Декабря,
съ 12 час. утра до 8 час. вечера.
Участники: Барто, Бехтеев, Бодуин де Куртене, Босса, Бурляев В., Бурляев Д., Верещагин, Гончарова, Запорожцев, Бандельский, Калозад, Кончаловский, Буракин, Ларионов, Лентулов, Ле-Фавиньо, Лобанов, Малевич, Машков, Матвеев, Мороз, Якуш, Хортунов, Мюнтер, Роговский, Савилов, Саволова, Скула, Талке, Фальк, Фогель, Вассер, Штернберг, Ягелль, Яковлев, Яковлевский.
Цѣна за входъ 60 коп. ушески—45 коп.

Афиша первой выставки "Бубновый валет".
Москва, декабрь 1910—январь 1911

писи "Б.В." постсезанновская традиция (доминирование натюрмортов с идеей статического состояния форм и цвета; преобладание т и п а над личностью в портретах; развитие фактурно-ритмической динамики сезанновских полотен) приобретает вид нагнетания количеств и масштабов предметов: ритмическими единицами у бубновалетовцев становятся не мазки, а крупные цветочные пятна. Важнейшая черта искусства "Б.В." — фольклоризация образцов примитива, приподнятость.

В кругу примитивистов в начале 10-х гг. зарождаются диспуты со скандалами и балаганом. Главным действием диспутов были именно "прения" "с бросанием тяжелых стаканов и битьем графина по голове".

Доминирующее положение в "Б.В." занимает П. Кончаловский, назревает его соперничество с М. Ларионовым.

БУДЕТЛЯНЕ, группа литераторов-авангардистов, первое творческое объединение русского футуризма.

В начале 10-х гг. вокруг В.Хлебникова собираются художники и поэты (футуристы): круг братьев Бурлюков, М.Матюшина и Е.Гуро. В апреле 1910 г. выходит "Садок судей", совместный сборник стихов, с которого начинается футуризм (Хлебников употребляет термин "будетляне"). К кругу присоединяются Б.Лившиц, В.Маяковский, А.Крученых. Основным источником русского футуризма становится звуковой, ритмический и интонационный строй стиха Хлебникова.

БУДЕТЛЯНСКИЙ СИЛАЧ, один из центральных персонажей футуристической оперы "Победа над Солнцем" (1913, Петербург). Сценография и костюмы — К.Малевича. Б.С. разрывает занавес представления с "Черным квадратом". В Витебской постановке оперы в 1920 г. К.Малевич выступил консультантом и создал костюм Б.С.

БУРЛЮК Владимир Давидович (1886–1917), художник. Одна из выдающихся личностей футуризма. С 1910 г. выставлялся в "Бубновом вале".

"Нежная любовь к материалу, отношение к технике воспроизведения предмета на плоскости как к чему-то имманентному самой сути изображаемого побуждали Бурлюков испытывать свои силы во всех видах живописи — масле, акварели, темпера, от красок переходить к карандашу, заниматься офортом, гравюрой, меццо-тинто... Это было непрерывное творческое кипение, обрывавшееся только во сне. Прирожденные колористы, Давид и Владимир, обладавая высоко развитым чувством цвета, были, вместе с тем, и отличными рисовальщиками.



М. Ларионов. Портрет В. Бурлюка. 1910

Под несколько вялой, немного расплывчатой линией Владимировых рисунков опытный глаз легко находил звериную мощь первобытных изображений на мамонтовой кости. И тематически они как-то перекликались: воинственные микроцефалы, которых сотнями плодил младший Бурлюк, были ретроспективными портретами его прагиперборейских предков. ... Необычайная плодovitость обоих братьев невольно порождала мысль о легкости искусства живописи вообще. Не в этом ли следует искать причину того странного явления, что

все более или менее близко соприкасавшиеся с Бурлюками испытывали неодолимое искушение взять в свои руки кисть? "Чучурюком" назвал Владимир свою последнюю картину, но по глубине и количеству пластов, которые прорвало это заумное слово, прежде чем распереть ему глотку, оно смело могло бы стать наименованием целого направления в живописи и поэзии. ... Оно было точным и красноречивым переводом на язык эмоций комплекса творческих возможностей, которые мы втискивали в понятие "Гилея" (Б. Лившиц).

"Бурлюков было три брата, и все трое прикосновенные к искусству — Давид, Владимир и Николай. Все трое — люди передовые. Владимир был художник, Давид — и художник, и поэт, Николай — только поэт. Самым видным из братьев по наружности был Владимир — художник: он был атлетического сложения, по внутреннему же содержанию самым видным был Давид Давидович. Его считают отцом русского футуризма. Однажды он как-то подсчитал свои расходы на футуризм и сказал: "Весь российский футуризм стоит всего только триста рублей!" Давид Давидович Бурлюк издал знаменитую "Пощечину", "Дохлая луна" и множество других футуристических изданий. Как поэту Бурлюку не удалось так прославиться своими стихами, как Крученых или Хлебникову, но это его не обескураживало. Впрочем, он, кажется, и не стремился к оригинальным формам. Он стремился быть оригинальным в содержании своих стихов. Он верил в содержание, то есть, стало быть, он не был до конца футуристом" (Шемшурин А. Цит. по: Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях / Под ред. Д. Сарабьянова. М., 1992. С. 55).

БУРЛЮК Давид Давидович (1882–1967), лидер первой волны русского авангардного движения, одна из центральных фигур русского футуризма. Уже само имя Б. ассоциировалось с бурлением.

Из Московского училища живописи, ваяния и зодчества исключен за нежелание следовать традициям: "Титул безумца надо носить как похвалу" (Д. Бурлюк).

Автор многочисленных манифестов, организатор выставок и диспутов.

Учился в Казанском и Одесском художественных училищах; в Королевской акаде-

мии (Мюнхен), в студии Кормона в Париже. Участник группы "Синий всадник". Работал в импрессионистской и примитивистской манерах. Увлекался фовизмом и кубизмом.

В 1907 г. впервые появился в Москве и вступил в ряды русского авангарда. Организатор выставки "Стефанос" ("Венок"), которая становится моделью небольших экспозиций, определяющих собой художественную жизнь России до 1917 г. Осенью 1908 г. вместе с Александрой Экстер в Киеве организует личную выставку.

1910–1914 гг. — московский период Б. "время художественных знакомств". "Д. Бурлюк с поразительным, безошибочным чутьем сплотил вокруг себя силы, которые могли способствовать развитию нового движения в искусстве" (М. Матюшин). "...Отец российского футуризма — Давид Бурлюк — сделал великое дело" (В. Каменский). Как литературное течение футуризм начинался с 1909 г., со сборника "Садок судей", в котором приняли участие Бурлюки, Матюшин, Гуро, Низен, Городецкий (А. Гей), Мясоедов, Каменский, Хлебников.

Б. выступает как один из организаторов "Бубнового валета", союза поэтов "Гилея". "Между Бурлюками и всем остальным человечеством стояла неодолимая преграда: зоологическое ощущение семьи. Под последовательно нарощенными оболочками гостеприимства, добродушия, товарищеской солидарности таилось непрогрызаемое ядро — родовое табу. Бурлючий кулак, вскормленный соками древней Гилеи, представлялся мне наиболее подходящим оружием для сокрушения несокрушимых твердынь" (Б. Лившиц).

Б. — один из зачинателей неопримитивизма и кубофутуризма. В марте 1913 г. "Гилея" примкнула к "Союзу молодежи". В статье "Кубизм" (1912) выдвинул принцип смещения, сдвига форм (канон сдвинутой конструкции). "Давид активно занимается сложными композициями в "пейзажах с нескольких точек зрения", осуществляя на практике свое учение о множественной перспективе, весело провозглашая "канон сдвинутой конструкции". В творчестве Владимира плоскостное восприятие внешнего мира играло доминирующую роль. Его предельно упрощенные пейзажи не казались даже нагромождением стереометрических фигур: провинившееся пространство, изгнанное в чистилище кубизма, уже не занимало его" (Б. Лившиц).

Б. принимал участие и был организатором многих авангардных начинаний в искусстве. Ездил по городам, выступал с лекциями, программами. Исследователи пишут об эклек-



Д. Бурлюк. 1920

тичности его творчества. "Как формалист я являюсь представителем символического формализма. Особенно важным в своих картинах и этюдах считаю вопросы цвета и фактуры, т.е. поверхности. Обработывая ее различными способами, я имею в виду определенную систему эстетического воздействия этой стороны живописного творчества... Я искренен, когда пишу природу реально. Я верю яркой краске, ищу оригинальное в футуристическом холсте... Найти себя для художника означает иметь свой почерк, свою манеру" (Д. Бурлюк). В середине 10-х гг. обращается к импрессионизму; в конце — к примитивизму ("Безголовый парикмахер", "Жатва", "Портрет песнебойца футуриста Василия Каменского").

В 1912 г. выходит манифест футуризма — "Пощечина общественному вкусу" (совмест-

но с Крученых, Маяковским и Хлебниковым). Выдвигает теорию "внутреннего механизма слова", техники слова, красоты "самоценного слова", настаивает на культе слова — звука вместо слова-смысла. Определяется новизна фонетики. Б. вводит понятие "компактность слова".

В 1913 г. начинает съемки фильма "Драма в кабаре № 13" совместно с Маяковским и Каменским. Издает альманахи "Молоко кобылиц", "Дохлая луна" (1914).

Б. — автор футуристических изданий: "Рыкающий Парнас" (В. Маяковский, В. Хлебников, А. Крученых, В. и Н. Бурлюки, В. Каменский, Б. Лившиц, И. Северянин, О. Розанова, П. Филонов), "Требник троих", "Сборник единственных футуристов в мире". С 1914 г. — редактор "Первого журнала русских футуристов". "Веселый ужас" — так характеризует Б. А. Блок. "Большой, бурный Бурлюк врывается в мир. Он широк и жаден. Ему все надо узнать, все захватить, все слопать. Фигура сложная" (А. Крученых).

1915–1918 гг. — башкирский период. В Уфе создал около 200 картин.

С 1918 г. снова Москва. Организатор "Кафе поэтов". В 1918 г. — один из издателей "Газеты футуристов", вышел всего один номер, который открывал "Манифест летучей федерации футуристов". В ней публиковались В. Маяковский, Д. Бурлюк, В. Каменский.

Инициатор "алогизма" и "зауми" в поэзии. Один из основоположников абстрактной живописи ("Коллаж", 1914).

В 1920 г. уезжает в Японию. С 1922 г. — в США. В 1929 г. создает монографию о Н. Рерихе. К 20-летию русского футуризма издает книгу "Энтелехизм" (1930).

Б. создавал разноплановые живописные работы, в большинстве из которых очевидно решение проблемы живописной поверхности. Стилистически непредсказуемый художник, воспринимаемый современниками как сгусток энергии. "Сама художественная деятельность Бурлюка представляется мятущейся футуристической картиной, полной сдвигов, разрывов, безалаберных нагромождений. Он — и художник, и поэт, и издатель, и устроитель выставок" (А. Крученых). "Прекрасный друг. Мой действительный учитель. Давид сделал меня поэтом. Читал мне французов и немцев. Всковывал книги. Выдавал ежедневно 50 копеек, чтоб писать не голодая" (В. Маяковский).

МЕРТВОЕ НЕБО

Op. 60

"Небо — труп"! не больше!

Звезды — черви — пьяные туманом

Усмиряю боль ше — лестом обманом

Небо — смрадный труп!!

Для (внимательных) миопов

Лижущих отвартный круп

Жадною (ухваткой) эфиопов.

Звезды — черви — (гнойная живая)

сыть!!

Я охвачен вязью вервий

Крика вить.

Люди-звери!

Правда звук!

Затворяйте же часы предверий

Зовы рук

Паук.

1913

Закат маляр широкой кистью

Небрежно выкрасил дома

Не побуждаемый корыстью

Трудолюбивый не весьма

И краска эта как непрочно

Она слиняла и сошла

Лишь маляра стезя порочна

К забавам хмельным увела

1913

Литература:

Бурлюк Давид. Фактура и цвет. Уфа, 1994.

Dreier K. Burluik. New York, 1944.

Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990.

БУРЛЮК Николай Давидович (1890–1920), поэт. Печатался в сборнике "Садок судеб".

Пока не запаханы все долины,

Пока все тучи не проткнуты штилями,

Я маленькими бурями и штилями

Ищу сбежавшую природу, —

И в сетке из волос

И в парусе лица

Я тонкий день вознес

До древнего крыльца.

1914



М.Ларионов. Портрет Н.Бурлюка, 1910

"БЫТИЕ", общество художников, организовано в 1921 г.

"Протест против крайностей левого искусства, к 1921 г. пришедший в лице конструктивизма к полному отрицанию станковой живописи и ее социального значения, явился связующим звеном между организаторами "Бытия". Лозунг крепкого реалистического искусства в дальнейшем развивался и углублялся обществом. Являясь по преемственности наследником "Бубнового валета", "Бытие" в последующем развитии отказалось от свойственного своему предшественнику сугубо формального отношения к вещи. Таким образом, базируясь на приемах и методах, выработанных "Бубновым валетом", "Бытие" подошло к проблеме нового содержания".

В общество входили М.Перуцкий, А.Глушкин, П.Соколов-Скаля, Ф.Богородский, А.Лебедев-Шуйский, П.Покаржевский и др. В течение 1926 г. его членами были П.Кончаловский, А.Куприн, А.Осмеркин.

Молодые художники "Б." группировались вокруг мастеров бывшего "Бубнового валета". В 1927 г. параллельно с пятой выставкой "Б." группа молодых участников общества во главе с А.Осмеркиным открыла самостоятельную выставку "Крыло". В 1929 г. прошла последняя, седьмая выставка "Б."

В

ВАГИНОВ (Вагенгейм) Константин Константинович (1899–1934), писатель-экспериментатор, предвосхитивший развитие литературы XX в.

В 1917 г. поступает на юридический факультет Петроградского университета. 1923–1926 гг. — учеба на Высших государственных курсах искусствоведения при Институте истории искусств. Печатается с 1921 г.: "Путешествие в Хаос" (1921) выходит в издательстве "Кольцо поэтов". Состоял в "Цехе поэтов" и др. Позже выходят еще два сборника стихов. Сближается с обэриутами и становится членом ОБЭРИУ.

Автор романов: "Козлиная песнь" (1928), "Труды и дни Свистонова" (1929), "Бамбочада" (1931). Роман "Гарпаго尼亚да" (1933–1934) напечатан в США в 1983 г. Романы В. — художественные эксперименты: создает метатекст как новейшую модель произведения. Роман "Козлиная песнь" представляет собой карнавализацию, пластическую материализацию языка в театральное действие.

*Поэзия есть дар в темнице ночи
струнной,*

*Пылающий, нежданный и глухой.
Природа мудрая всего меня лишила,
Таланты шумные как серебро взяла.
И я, из башни свесившись в пустыню,
Припоминаю лестницу в цветку,
По ней взбирался я со скрипкой
многотрудной,*

*Чтоб волнами и миром управлять.
Так в юности стремился я к безумью,
Загнал в глухую темь сознание мое,
Чтобы цветок поэзии прекрасной
Питался им, как почвою родной.*

1924

*Не тщишь, художник, к совершенству
Поднять резец искривленной рукой,
Но выточи его, покрой изящным златом
И со статуей рядом положи.
И магнетически притянутые взоры
Тебя не проглядят в разубранном резце.
А статуя под покрывалом темным
В венце домов останется молчать.
Но пролетят года, резец*

твой потускнеет,

*Проснется статуя и скинет темный плащ
И, патетически перенимая плач,
Заговорит, притягивая взоры.*

1924

Литература:

Шиндина О. Театрализация повествования в романе Вагинова "Козлиная песнь" // Театр. № 11. 1991.
Топоров В. Об одном письме к Анне Ахматовой // Ахматовский сборник. I. Париж. 1989.

Шиндина О. Некоторые особенности поэтики ранней прозы Вагинова // Михаил Кузмин и русская литература XX века: Тезисы и материалы конференции. Л., 1990.

Никольская Т.К. К.Вагинов (Канва биографии и творчества) // Четвертые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988.

ВАХТАНГОВ Евгений Багратионович (1883–1922), выдающийся режиссер, актер. В 1903 г. поступил на естественное отделение физико-математического факультета Московского университета. 1904 г. — первая режиссерская работа на любительской сцене — спектакль Владикавказского студенческого кружка (Грозный) — "Больные люди" ("Праздник примирения" Г.Гауптмана). В 1905 г. поступил на юридический факультет Московского университета. В 1906 г. организывает драматический кружок студентов Московского университета, ставит спектакль "Дачники". В 1909 г. поступает в Школу драмы А.Адашева (до 1911 г.), потом учился у Л.Сулержицкого. В конце 1910 г. Сулержицкий едет с В. в Париж на постановку "Синей птицы" в театре Режан. С 1911 г. — в МХТ.

Весной 1912 г. начинает работу в студии при МХТ. Спектаклем "Гибель Надежды" Первая студия открывается 15 января 1913 г. В. стремился работать строго по системе Ста-

ниславского, но уже в первом спектакле очевидны индивидуальные режиссерские приемы. Добивается от актеров сложного совмещения разнородных качеств. 1913–1919 гг. — работа в Первой студии МХТ. 1913–1920 гг. — студия Вахтангова, которая начинается со студенческого спектакля "Усадьба Ланиных" и входит в МХТ под названием Третьей студии МХТ.

В 1915 г. ставит "Потоп", где проявляется тяга к притчевости, гротеску, сценической гиперболе, метафоре и сценическому афоризму. Каждый эпизод решен контрастно, со взрывами страсти. Ритмическая структура постановки строится по законам притчи, с усиленной экспрессией. Новые приемы постановки выражались в четкости, графичности, гиперболизме, преувеличенности. От психологических проблем устремлялся к монументализму.

В 1918 г. ставит "Росмерсхольм", промежуточный по времени создания и по характеру проблем спектакль в творчестве В. Сформулированы принципы подхода к роли на основе свободы импровизации. Сценическое оформление становится средством театральной выразительности. Соотносит психологический театр с открытой театрализацией. Начинает сложную лабораторно-экспериментальную работу. Насыщенность образов замыкает в строгую сдержанную форму. Минимум деталей в сценографии, использование света. Полное освобождение от жизненного правдоподобия. "Он требовал "крепкой сценической дикции", путем внутренней работы он пробуждал в актере стихийное, подсознательное ощущение и остроту мысли: метод, намеченный им в предыдущих постановках, дошел до логического завершения. Насыщенность образа и сдерживаемая страстность прорывались в иные моменты бурей взволнованных чувств: жест сделался острым и широким, взгляд резким и огненным, голос могучим и открытым. Тогда чувства и мысль "вопили, хохотали и кричали" на сцене: "комнатность" исчезала перед глубиной разъятой Вахтанговым темы" (Марков П. Вахтангов в Студии Художественного театра // Евгений Вахтангов. М., 1984. С.471).

Спектакль выявил работу с подсознанием актера, выдвинул личность актера в центр режиссерских разработок. Он решен в пограничной психологической зоне, в наиболее острых и сложных моментах судьбы. "Это — опыт студии в поисках сценических, театральных форм

для сценического содержания" (Е.Вахтангов).

В "Эрике XIV" (1921) В. решает проблему сценического контраста: мир живых осуществлен в бытовом изображении, враждебный мир — массивностью каменных фигур. "Нельза



Е. Вахтангов в юности. 1904

было уже не понять, что жест и слово сами по себе возбуждают в зрителе подсознательное ощущение, которое не всегда можно вызвать иными способами" (Там же. С. 476). Психологический рисунок М.Чехова на фоне обобщенных приемов режиссуры поднял сюжет и образ до трагедии. О Вахтангове писали как об экспрессионисте: обобщение образа привело соответственно к обобщению театральной формы в плане "своеобразного экспрессионизма" (Там же. С. 473).

В. разрабатывает план работы режиссерской секции ТЕО Наркомпроса: "Новое — это новые условия жизни. Надо же понять, наконец, что все старое кончилось... И новому народу ...надо показать то хорошее, что было, и хранить это хорошее только для этого народа".

В 1921 г. ставит "Чудо святого Антония": тут появляется новая образность, меняется

принцип структуры образов, решения образуются от столкновения лирики и сатиры. Вахтангов обращает внимание на лепку мизансцены, воспитывает в актерах чувство пространства, ощущение себя в пространстве. Психологическое состояние во время "точки" определялось ритмической организацией тела и рук актеров. Резкое совмещение контрастов и введение гротескной образности трансформирует структуру каждого образа и создает новые закономерности и связи в произведении, которое нацелено на исследование массового сознания толпы: "У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве), и то, что большинство называют фантастическим и исключительным, то для меня составляет самую сущность действительного" (Е. Вахтангов).

"Для Вахтангова было невероятно и оскорбительно оставаться в рамках привычного театра, с которым в силу простой и ясной ассоциации связывались напрасные представления и "жизненности" и "правдоподобия". Для Вахтангова встал вопрос о приемах, которыми острее и сильнее можно воздействовать на зрителя. Он ощущал первоначальный суровый материал театра, актера, его фигуру, его живое тело, он ощущал сцену и знал мощь сценического воздействия краски, света, бутафории, линии, графического построения мизансцен. ... Острый, впечатлительный, он каждое жизненное восприятие переводил в план эстетического творчества" (Там же. С. 466-467).

В. работает в Первой и Второй студиях МХТ, в студиях: Мансуровской, Армянской, "Габима", Шаляпинской, Мамоновской, на киностудии, в Народном театре, в Пролеткульте. В 1921 г. в студии "Габима" ставит спектакль "Гадибук", где ищет соотношенность живого и мертвого в их взаимопроникновении, когда каждый атрибут приобретает символическое значение, а все вещи перестают обозначать себя. Актерское исполнение базируется на экзатичности. В спектакле акцентированное положение занимают пантомима и танцы, чем создается карнавальная атмосфера. Разноплановые партитуры постановки В. гармонизирует единственным ритмическим построением: сочетание событийных моментов, смысловых акцентов, пауз, инверсионных отклонений — на уровне музыкальной партитуры. Ритм организует сочетание в одном спектакле различных пространственно-временных континуумов. Кодами создания про-

странственно-временной структуры постановки являются четкий ритм, выявление партий солистов, их экспликация и разработки. Спектакль вошел в антологию театральных открытий XX в. и стал мерой театральности.

Знаменитая "Принцесса Турандот" (1922) стала важной вехой в творчестве В. и истории театра. Здесь использованы новые приемы мизансценирования, сценографии и актерской техники. Система контрастов доведена до предела: принцип поэтики соединил в себе карнавал, аналитичность, маски, открытое представление и психологизм в сочетании с марионеточностью. Метод В. получил в "Принцессе Турандот" объемное и полное выражение. Нагнетание трагизма разрешалось в комедийность, наполненность чувств — в открытое представление, героизм — в озорство. Спектакль выстроен на контрасте противоположностей: сложности и простоты, мудрости и наивности, лжи и искренности. Жанр его определить нельзя. Единый образ постановки создается синтезом элементов. Миф соотношен с конкретностью ситуаций и с иронией по поводу мифа же. В основе архитектоники находится притчевость. Метод соединения несоединимого, накопления противоречий, сочетания разных жанров, свободной миграции в пространственно-временном континууме в полной мере проявился в "Принцессе Турандот".

Позднее творчество В., цельное и завершенное, отражает единую концепцию, исчерпывающую в содержании и восприятии мира. В. в не меньшей степени, чем В. Маяковский, играющий на сцене, представил свою личность как сродоточие проблем мира и искусства. Он использует сдвиг как художественный принцип в творчестве, создавая сценическое произведение на основе приема "остранения" задолго до "очуждения" Б. Брехта.

В. — единственный из режиссеров, в начале века успешно работавший в жанре трагедии, открыв ее новую мистериальную напряженность, темперамент и смысл, поднимая частные коллизии до высших духовных потенций. Сформировал школу актера трагического жанра.

С творчеством В. связано открытие новой структуры спектакля, новой системы сценической образности на основе противопоставления, напряженности, сдвига между актером и создаваемым им образом, сдвига между обра-

зом и постановочным решением, сдвига в соотношении элементов структуры произведения. Эстетика В. представляет собой отсутствие детальной разработки характеров, акцентирование обобщенности типа, выявление символической схемы взаимоотношения персонажей, активное введение игрового начала, построение произведения на основе ритма, атмосферы и темперамента. Преодоление противоречий сознания человека XX столетия, ощущаемое художниками уже в первой трети века, у В. находило свое разрешение на путях вскрытия подсознания в актерском творчестве и использовании приемов площадного театра. Игровой мир духовности — открытие В., предощущение искусства второй половины века.

С В. начинается тенденция превалирования личности над образом. Он выдвинул программное понятие "фантастический реализм", основанное на метафоре, гротеске, балаганном начале, гиперболе, укрупненном масштабе сюжета и формы.

Литература:

- Вахтангов Е. Записки, письма, статьи. М., 1939.
Евгений Вахтангов. М., 1984.
Херсонский Х. Вахтангов. М., 1963.
Симонов Р. С Вахтанговым. М., 1959.
Смирнова Н. Евгений Багратионович Вахтангов. М., 1982.

ВВЕДЕНСКИЙ Александр Иванович (1904–1941), поэт, один из организаторов группы ОБЭРИУ. Окончил юридический и восточный факультеты Петроградского университета. Пишет с 1923 г. Сотрудник отдела фонологии ГИНХУКа. С конца 1925 г. активный участник объединения "Левый фланг". Вместе с Д.Хармсом пишет пьесу "Моя мама вся в часах" для театра "Радикс" (1926). С 1936 г. живет в Харькове.

С помощью поэтического языка создает собственный мир освобожденного времени. В ранних произведениях акцент делается на бессмыслице как нарушении семантических связей, в поздних бессмыслица становится способом фиксации более глубокого и точного смысла.

В начале 1926 г. вместе с Д.Хармсом создает "школу чинарей" (Хармс — чинарь-взиральник, В. — чинарь-авторитет бессмыслицы). Творчество В. направлено на выяснение зна-

чения мира и его феноменов. "Серая тетрадь" — трактат о времени: "Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном, его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени". Бессмыслица — это шаг в "широкое непонимание": взгляд на мир необусловленным взглядом вне детерминированных механизмов сознания; разрушение рамок сознания.

Поэма В. "Кругом возможно Бог" — путеводитель по моделям бессмыслицы поэтического языка. Эффект бессмыслицы достигается за счет сочетания различных элементов, подстановок, семантического сдвига, путем приведения неподходящих деталей, из введения частиц, служебных слов, путем конструирования собственной некатегориальной поэтической реальности. Жанр "запредельного хождения" воспроизводит разные типы пространств — землю, небо и тот свет, и человека перед лицом смерти в экзистенциальной ситуации и в бытии после смерти.

ФОМИН

*Здесь противоречие
я ухожу.*

*Лежит в столовой на столе
труп мира в виде крем-брюле.*

*Кругом воняет разложением.
Иные дураки сидят
тут занимаясь умноженьем.
Другие принимают яд.
Сухое солнце, свет, кометы,
уселись молча на предметы.
Дубы поникли головой
и воздух был гнилой.
Движенье, теплота и твердость
потеряли гордость.*

*Крылом озябшим плещет вера
одна над миром всех людей.
Воробей летит из револьвера
и держит в клюве кончики идей.
Все прямо с ума сошли.
Мир потух. Мир потух.
Мир реззали. Он крех.
Однако много пользы приобрели.
Миру конечно еще не наступил конец
Еще не облетел его венец.
Но он действительно потускнел.*

*Фомин лежащий посинел
и двухоконною рукой
молиться начал. Быть может
только Бог.*

*Легло пространство вдалье.
Полет орла струился над рекой
Держал орел икону в кулаке.
На ней был Бог.
Возможно, что земля пуста от сна
худа, тесна.
Возможно мы виновники нам страшно.
И ты орел аэроплан
сверкнешь стрелой в океан
или коптящей свечкой
рухнешь в печку
Горит бессмыслицы звезда
она одна без дна,
Вбегают мертвый господин
и молча удаляет время.*

В 1930 — 1934 гг. написано полилогическое произведение "Мир" со знаменитым эпилогом:

*На обоях человек,
а на блюдечке четверг.
"Гость на коне":
Он обратною рукою
показал мне — над рекою
рыба бегала во мгле,
отражаясь на стекле.*

Здесь дан образ апокалиптического всадника — посредника между мирами, с мотивами перевернутости, обратной реальности, зеркальности мира (антимир, зеркальная симметрия микромира, открытые много лет спустя).

Время становится главной темой творчества В., время как вечное возвращение и обратность, которая переплетается с эсхатологией превращения предметов и слова в предмет:

*...И тут, на кончик буквы взяв,
и поднимаю слово шкаф,
теперь я ставлю шкаф на место,
он вещества крутое тесто.*

В. сочетает прозу и поэзию в одном произведении. Вот фрагмент из сочинения "Где, когда":

*...Дубы сказали: — Мы растем.
Рыбы сказали: — Мы плывем.
Дубы спросили: — Который час.*

*Рыбы сказали: — Помилуй и нас.
Что же он скажет рыбам и дубам: —
Он не сумеет сказать спасибо.*

Река властно бежавшая по земле. Река властно несущая свои волны. Река, как царь. Она прощалась так, что. Вот так. А он лежал, как тетрадка, на самом ее берегу.

*Прощай, тетрадь.
Неприятно и нелегко умирать.
Прощай мир, прощай рай.
Ты очень далек, человеческий край.*

Литература:

Друскин Я. Коммуникативность в творчестве Александра Введенского. // Театр. № 11. 1991.
Кобринский А. Система организации пространства в поэме Александра Введенского "Кругом возможно Бог" // Театр. № 11. 1991.

ВЕРТОВ ДЗИГА (Денис Аркадьевич Кауфман) (1896–1954), кинорежиссер, сценарист, теоретик кино, один из основателей документального кинематографа. В 1918 г. начинает работать в кинохронике, выпуская "Кинонеделю", "Киноправду".

В. занимает крайнюю позицию в рядах левых: отвергает сюжет и актерство: "Я, машина, показываю вам мир таким, каким только я смогу его увидеть. ...Я в непрерывном движении, я приближаюсь и удаляюсь от предметов, я подлезая под них, я влезаю на них, я двигаюсь рядом с мордой лошади, я врезаюсь на полном ходу в толпу, я бегу перед бегущими солдатами, я опрокидываюсь на спину, я поднимаюсь вместе с аэропланами, я падаю и взлетаю вместе с падающими и взлетающими телами, расшифровываю по-новому неизвестный вам мир".

В 1919 г. — организатор и руководитель группы "киноков": кинодокументалисты, киноомышленники ("кино-око", "глаз" киноаппарата): монтажер Е.Свилова, операторы М.Кауфман, А.Лемберг, И.Беляков, П.Зотов, З.Баранцевич, А.Кагарлицкий, Б.Кудинов, В.Комаров, И.Копалин и др. В 1922 г. издает манифест "Мы": призыв "породниться с машиной", восхваление машинного ритма, "поэзии рычагов, колес и стальных крыльев", "динамической геометрии".

В 1922 г. формулирует теорию "киноглаза" как инструмента научного исследования

мира: выдвигает в качестве основного в эстетике кино "киноощущение мира" — "использование киноаппарата как киноглаз, более совершенный, чем глаз человеческий, для исследования хаоса зрительных явлений, напоминающих пространство". "Я киноглаз. Я строитель... Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи людей по разным предварительным чертежам и схемам... Я — глаз механический". В результате "мастера зрения — организаторы видимой жизни" должны создавать с помощью монтажа свои кинохроники. Утверждал ведущее значение человека как объекта искусства. Теория "киноглаза" (основа поэтики и эстетики В.) основана на стремлении с помощью кинокамеры усовершенствовать восприятие окружающего мира: "Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом революции, следить за ростом молодого советского организма, фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод — вот наша ближайшая задача. ... При умелой организации заснятого материала можно будет создавать киноленты *большого агитационного давления*, без навязчивого и не внушающего доверия актерского кривлянья, без любовно-детективных выдумок тех или иных "вдохновенных" лиц. Художественная драма должна занять в плане киносеанса то место, которое сейчас занимает кинохроника. Остальная часть программы должна быть заполнена работами киноглаза в области научной, учебной и бытовой. Кинодрама шекочет нервы. Киноглаз помогает видеть. Кинодрама заволакивает глаза и мозг сладким туманом. Киноглаз открывает глаза, проясняет зрение. Кинодрама щемит в горле. От киноглаза — свежий весенний ветер в лицо, простор полей и лесов, ширь жизни".

В 20-е гг. сближается с ЛЕФом, публикует важнейшие программные документы "киноков": манифест "Мы", фрагменты книги В. "Киноки. Переворот". Его кредо: "Мы приглашаем: вон — из сладких объятий романа, из отравы психологического романа, из лап театра-любовника, задом к музыке, вон — в чистое поле, в пространство с четырьмя измерениями (3 + время), в поиски своего материала, своего метра и ритма. ... Наш путь — от ковыряющегося гражданина через поэзию машины

к совершенному электрическому человеку".

В. исследует значение для монтажа интервалов (пауз) между движениями, исследует возможность ракурсов съемки. В 1922–1925 гг. выпустил 23 номера газеты "Кино-правда", создал хроникальные фильмы ("Процесс правых эсеров", "Первое мая в Москве". "Даешь воз-



Афиша бр. Стенбергов для фильма
Дзига Вертова

дух!", "Праздник авиации", "Кино-глаз"), занимался графической мультипликацией и трюковыми рекламами. В. выстраивает фильм не по логике сюжетной последовательности, а на основе ритма и повтора визуальных представлений.

"Кино-глаз" отмечен премией на Международной выставке в Париже.

В 1929 г. снимает свое программное произведение "Человек с киноаппаратом": "Эта новая экспериментальная работа "кино-глаза" направлена к созданию подлинно международного языка кино, к созданию абсолютной кинописи...". Возникает прием субъективной кинокамеры, авторское кино. Экспериментируя в области формы, В. не разделял вопросы идеологии.

Снял фильмы "Шагай, Совет!", "Шестая часть мира", "Три песни о Ленине", "В горах Ала-Тай" и др.

Ввел в кино эффект присутствия. Отработал метод обратной съемки. Поражал неожиданными ракурсами съемки и монтажными стыками: раскальзывающийся Большой театр, несущиеся навстречу друг другу трамваи, оптические трюки. С 1941 г. занимается только монтажом на студии.

Литература:

Рошаль Л. Дзига Вертов. М., 1982.

Petric V. 'Dziga Vertov and the Soviet Avant-Garde Movement' — Soviet Union, vol. 10, pt. 1, pp. 1-58.

ВЕСНИН Александр Александрович (1883–1959), выдающийся архитектор, талантливый живописец, один из зачинателей новой книжной графики. Лидер раннего архитектурного конструктивизма. Сыграл решающую роль в формировании творческого кредо архитектурного конструктивизма (1922–1927).

В 1901 г. окончил Московскую практическую академию и поступил в Петербургский институт гражданских инженеров (1901–1912). В 1912–1914 гг. работает в мастерской В.Татлина. Вместе с братьями Леонидом и Виктором активно участвует в архитектурных конкурсах. Увлекается живописью, рисунком, занимается в частных студиях. Учился живописи у К.Юона, И.Дудина, Я.Ционглинского. В 1912 г. получает диплом гражданского инженера.

В 1917 г. создает ряд "цветовых композиций", в которых парят в пространстве квадратные плоскости разного размера, окрашенные в разные цвета. К архитектурному конструктивизму приходит не путем поисков в архитектуре, а интенсивно работая в изобразительном искусстве и театре.

В 1920–1921 гг. отходит от спокойных геометрически определенных композиций, геометрические элементы становятся мелкими, количество их увеличивается, они почти полностью вытесняют из картины свободное пространство. Веснин строит цветовое пространство по воображаемому силовым линиям при помощи секущих плоскостей разного цвета. Композициям свойственна напряженность и архитектурность.

В 1920 г. в Камерном театре оформляет спектакли "Благовещение", "Ромео и Джульетта", "Федра". "Художник спектакля дол-

жен быть... философом архитектоники. ... После опыта с "Благовещением" поднять "Федру" мог один лишь Веснин" (А.Эфрос). В оформлении сценического пространства и построении костюмов В. применил цветовое пространственное решение. Последняя работа в



А. Веснин. 1924

Камерном — "Человек, который был четвергом" (сконструированная сценическая установка), которая имела большое значение для формирования эстетического кредо В.: эстетизация обнаженной конструкции доведена до уровня художественно-композиционной системы.

В апреле 1921 г. входит в группу объективистов ИНХУКа. Во ВХУТЕМАСе преподает в мастерской живописного факультета вместе с Л.Поповой, вместе с ней создает проект оформления на Ходыньском поле массового действия "Борьба и победа" в честь III Интернационала (реж. В.Мейерхольд) — в виде двух городов, две объемно-пространственные композиции которых объединялись в воздухе системой тросов и лозунгов, подвешенных к двум аэростатам. Один решен в виде сложной композиции, состоящей из геометрических объемов разной формы, второй — город будущего — сочетал глухие кубистические и ажурные динамические элементы. Новые технические формы, оставаясь открытыми, создавали

образ городской предметно-пространственной среды будущего. Проект содержал зародыши общих формо- и стилиобразующих идей.

Развитие композиции идет по направлению более четкой структуры, когда проступает прямоугольная сетка, подобие ячеистого каркаса.

В апреле 1922 г. написал "Кредо", где сформулированы теоретические принципы раннего конструктивизма, отличающиеся от деклараций теоретиков производственного искусства вниманием к проблемам формообразования. Провозглашая конструктивную целесообразность вещи, В. подчеркивает влияние на форму современности, ставит задачу психофизиологического воздействия формы на человека: "Ясно, что вещи, создаваемые современным художником, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности, построенными по принципу прямой и геометрической кривой и по принципу экономии при максимуме действия. Так как конструирование всякой вещи заключается в прочном соединении основных элементов пластики (материала, цвета, линии, плоскости, фактуры), то изучение этих элементов должно быть поставлено художником на первом плане. Все эти элементы я рассматриваю как материализованные энергии, обладающие динамическими свойствами (движением, напряженностью, весом, скоростью), целесообразно регулируемые художником... Современный художник должен создать вещи, равные им по силе, напряженности, потенциалу в плане их психофизиологического действия на сознание человека как организующего начала" (Веснин А. Кредо. 1922. Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. С. 14)

Проблема художественной формы при ее конструктивной и утилитарной обусловленнос-

ти определит своеобразие русского конструктивизма.

В конце 1922 г. возвращается в архитектуру. Возглавляет ОСА (Объединение современных архитекторов, 1925), журнал "Современная архитектура", архитектурную мастерскую во ВХУТЕМАСе. В 1923 г. принимает участие в становлении новой художественно-стилевой системы конструктивизма.

Экспериментирует в области полиграфического искусства. Применяет только специфические типографские элементы, использует приемы фотомонтажа. Создает эскиз значка ВХУТЕМАСа.

В начале 1923 г. выполняет обложку журнала "Архитектура" (орган МАО) в откровенно конструктивистской форме и вызывает острую полемику, т.к. приемы казались совершенно неприемлемыми (И. Грабарь выступил со статьей "На поворотах осторожнее": "Передо мной одна из многих кагастроф — обложка нового журнала "Архитектура". ... Я должен сказать по чистой совести, что его обложка, состоящая только из букв, без орнаментальных мотивов ... обнаруживает такую чудовищную степень банальности, что становится страшно за всю идеологию Веснина и его единомышленников. Что же это такое? Последнее слово левой графики или крутой поворот назад? Несомненно поворот, но в какую нелепую форму он вылился! ... Куда? К чему? За чем? Как можно было докатиться до этого ужасающего шрифта пошлой театраль-ной афиши?").

В 1923—1924 гг. В. делает ряд книжных обложек и рекламных плакатов в подобных приемах, расширяя диапазон средств. Оказал влияние на многие работы оформителей этого периода.



Проект обр. Весниных.
"Ленинградская правда". 1924

В 1922–1923 гг. братья Веснины выполнили проект Дворца труда в Москве. Дворец, ангар для самолетов (1924), здания "Ленинградской правды" (1924), акционерного общества "Аркос" (1924), Московского телеграфа (1925) находятся у истоков стилистического своеобразие раннего конструктивизма (1923–1925). Проект "Ленинградская правда" — шедевр раннего конструктивизма: синтез архитектуры с текстами, уравновешенная композиция, органичное сочетание железобетонного каркаса, стекла и металлических переплетов, наклонная витрина, установка для световой рекламы, экран-часы, громкоговоритель, прожектор, лифты (признан одним из самых артистичных проектов архитектуры XX в., важнейшая веха в формообразовании художественной концепции конструктивизма, стоит в ряду с Башней Татлина, Институтом Ленина И. Леонидова). Проект сконцентрировал черты упрощенной рационалистической архитектуры, поиски театральных художников, находки в сооружении малых архитектурных форм и достижения инженерных конструкций. В. был автором всех проектов. В 1922–1925 гг. выявляется тенденция создания все более лаконичных композиций и укрупнения форм.

В 1923–1925 гг. вокруг В. — лидера архитектурного конструктивизма — формируется группа единомышленников (студентов архитектурного факультета ВХУТЕМАСа, где он возглавляет архитектурную мастерскую), которая вступает в полемику с рационалистами АСНОВА Н. Ладовского. В. отстаивает функциональное назначение сооружений как основу формообразования: "Когда я употребляю термин "функция", "функционализм", я начинаю опасаться, что буду неправильно понят. Современный функционализм в архитектуре никогда не претендовал на исповедание тех двух одиозных истин, в которых противники его обвиняют. Он никогда не полагал себя сочинителем каких-то новых, никогда в архитектуре не практиковавшихся принципов. О целесообразно разрешенных функциональных задачах думали все подлинные мастера и зодчие всех стран и всех веков. Мы также никогда не заявляли, что функции сооружения (в узком смысле этого слова) должны быть подчинены все прочие архитектурные компоненты, т.е. композиционная целостность образа, его художественное назначение и даже его роль

декоративного элемента в общем ансамбле улицы, площади и города. Мы только утверждали, что нельзя до бесчувствия пренебрегать функциональным назначением сооружений, так как они воздвигаются для живых людей, с конкретными, хотя и чрезвычайно сложными бытовыми, интеллектуальными и социальными запросами. Так что, по существу, подлинный функционализм означает только возрождение извечно существовавшего в архитектуре примата функции (включая сюда не только утилитарное, но и художественное и социальное назначение здания) над схоластическим декоративным академизмом, но на значительно расширенной и усложненной базе современного человека..." (Веснин А. Проблема интерьера. 1934. / Там же. С. 19).

Концепция обнаженной конструкции, доведенная до уровня новой художественно-композиционной системы, выявлена в архитектурной структуре в конкурсных проектах 1923–1925 гг. Во второй половине 20-х гг. мастерская А. Веснина во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе становится лабораторией творческих поисков в области формообразования нового направления.

В 30-е гг. участвует в дискуссиях, отстаивая принципы конструктивизма. Занимается теоретическими проблемами взаимосвязи формы и содержания, путей освоения архитектурного наследия ("Стиль каждой эпохи и даже отдельных исторических периодов проходит через все искусства, через всю бытовую обстановку, через религию, философию, науку" — А. Веснин), закономерностей формообразования в архитектуре, значения пространства, взаимоотношения функции и формы и т.д.

Литература:

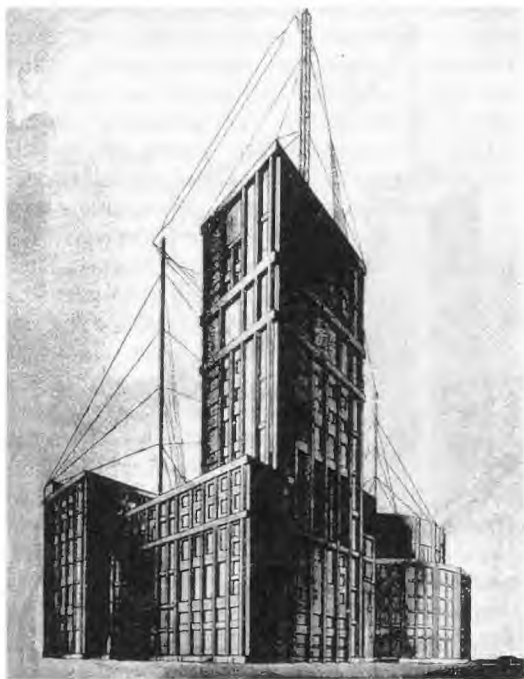
- Чиняков Г. Братья Веснины. М., 1970.
 Хан-Магомедов С. Ранний конструктивизм Александра Веснина и "производственное искусство" / / Техническая эстетика. № 9. 1983.
 Веснин А.А. 1883–1959. Рисунок. Живопись. Театр. Каталог выставки. М., 1961.
 Хан-Магомедов С. А. Веснин — художник театра / / Декоративное искусство СССР. № 6. 1983.
 Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. М., 1995.
 Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975.

ВЕСНИН Виктор Александрович (1882–1950), архитектор. В 1901 г. поступает в Петербургский институт гражданских инженеров. В 1904 г. прерывает учебу, вместе с братом Александром работает помощником у архитекторов и принимает участие в конкурсах. В 1908–1914 гг. выполняет ряд проектов совместно с братьями. Самостоятельная работа — загородный дом в усадьбе А. Бурнаева под Кинешмой (1915–1916).

С 1923 г. преподает на архитектурном отделении МВТУ. Оказывает влияние на формирование промышленной архитектурной школы. С 1927 г. руководит кафедрой промышленных сооружений в Высшем инженерно-строительном училище

В совместной работе бр. Весниных его участие было универсальным. Рациональность мышления, понимание конструктивно-технических проблем играли большую роль в первоначальных эскизах и на последующих стадиях работы над проектами.

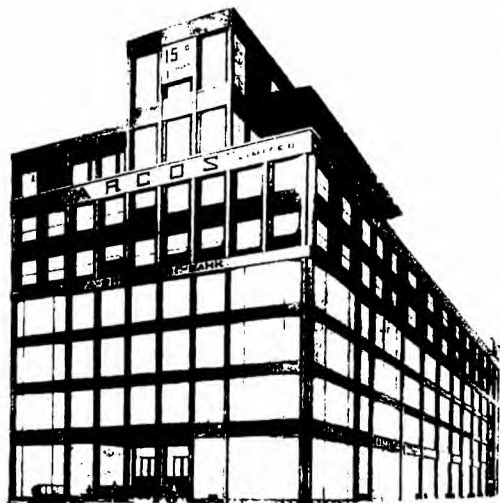
Ряд дореволюционных работ бр. Весниных носил определенные черты "рациональной архитектуры", новой пространственно-функциональной структуры и современных конструкций. К 1923 г. братья работают коллективом и



Проект бр. Весниных. Дворец труда. 1922–1923

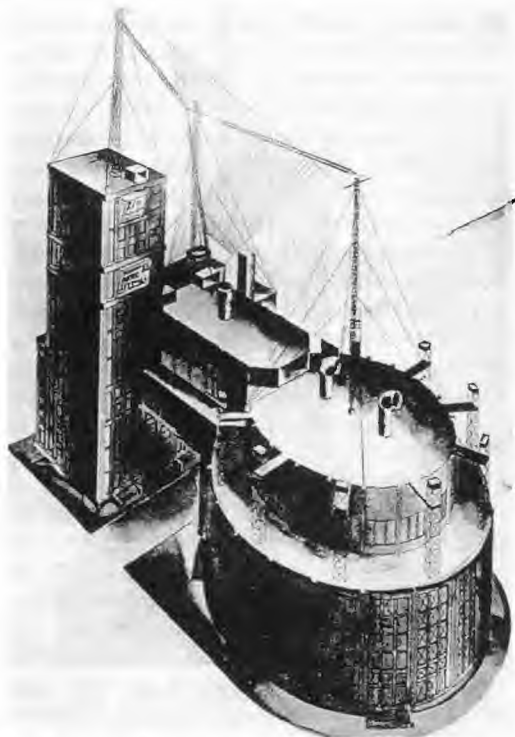
(для этого периода характерно подчеркивание конструктивной целесообразности новой архитектурной формы). В конце 1925 г. — заместитель председателя ОСА (Объединения современных архитекторов). Выполняет ряд самостоятельных проектов.

Коллектив архитекторов, работавший с 1927 по 1930 г. на Днепрострое под руководством В., был творческой мастерской. Проект гидростанции, сочетающий эксплуатационные, конструктивно-технические, архитектурные требования, был одной из составных частей сложного комплекса сооружений. Здание станции гармонично связывалось со всем архитектурным комплексом сооружений Днепрогэса в целостный ансамбль. Конкурс на проект Днепрогэса (1929) стал своеобразной проверкой понимания сути промышленной архитектуры: утилитарно-инженерная концепция противостояла академическо-оформительской позиции группы В. (сочетание современной трактовки конструктивно-технических и эксплуатационных требований с высокими архитектурно-художественными качествами). В. требовал уточнения и совершенствования формы как средства решения художественных проблем архитектуры.



Проект бр. Весниных. Акционерное общество "Аркос". 1924

становятся признанными лидерами в архитектуре. Отдают предпочтение выявлению функционально-конструктивной основы здания



Бр. Веснины. Проект здания Дворца труда. 1924

С 1932 г. — председатель оргкомитета Союза архитекторов СССР, 1937–1949 — ответственный секретарь Союза архитекторов СССР. Организатор и президент (1939–1949) Всесоюзной академии архитектуры.

ВЕСНИН Леонид Александрович (1880–1933), архитектор. Окончил архитектурный факультет Петербургской академии художеств. Первая самостоятельная постройка — дача в Иванькове (1909). Мастер проработки функциональной стороны проектов. В совместной работе бр. Весниных нес основную нагрузку по разработке функционально-планировочных вопросов. Они работали бригадой, совмещали амплуа друг друга, работали максимально раскованно. Первая самостоятельная постройка — особняк Сироткина в Нижнем Новгороде.

В 1917–1922 гг. Леонид и Виктор проектируют, строят, преподают в Московском институте гражданских инженеров, Московском высшем техническом училище, ВХУТЕМАСе. Александр преподает живопись и рисунок.

В 1923–1932 гг. бр. Веснины были творческими лидерами новаторского направления архитектуры. Работают над проектами: "Театр массового музыкального действия" в Харькове (1930), Дворец труда Пролетарского района в Москве (1931).

В 1928 г. бр. Веснины участвуют в конкурсе на проект здания Библиотеки им. Ленина в Москве, создают проекты четырех рабочих клубов для Баку и поселков.

Были сторонниками концепции "соцгорода" — градостроительного образования из гипсовых структурных элементов (жилкомбинатов).

Литература:

Хан-Магомедов С. Братья Веснины // Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т.2. М., 1975.
Хан-Магомедов С. Александр Веснин // Знание. Сер. "Строительство и архитектура". № 4. 1983.
Ильин М. Веснины. М., 1960.

"ВЕЩЬ", журнал, международное обозрение современного искусства, выходящий в начале 1922 г. в Берлине под редакцией Л. Лисицкого и И. Эренбурга. Цель издания обозначалась как информация о достижениях европейского искусства, а также материал о том, что происходит в России. Вышло три номера журнала. Особенность издания состояла в том, что он сконцентрировал русский и иностранные материалы, как ни одно другое издание этого времени. Текст публикаций печатался в три колонки: на немецком, французском и русском языках.

Журнал представлял собой печатную модель идей конструктивизма. В журнальных монтажах был представлен принцип создания новых вещей. На обложке журнала в основе композиции находится "проун на красном фоне": "Если в обложке "ЛЕФа" присутствует горизонтальное единство букв, которое и ждешь от наборного шрифта, то в "Вещи" динамическая структура приводит всю обложку в движение" (С.Комптон). Лисицкий создал на страницах журнала множество конструктивистских метафор, разработал способ чисто графического начертания стихотворного текста, пользуясь линейными типографскими ритмами. Журнал так заявлял о своих целях: "ВЕЩЬ" будет уделять минимальное количество бумаги борьбе с эпигонами академий. Отрицательная тактика "дадаистов", столь на-

поминающая наших первых футуристов довоенного периода, мнится нам анахронизмом, пора на расчищенных местах строить. Мертвое само умрет, пустыни же требуют не программ, не школ, но работы. Теперь смешно и наивно "сбрасывать Пушкиных с парохода". В течении форм есть законы связи, и классические образцы не страшны современным мастерам. У Пушкина и Пуссена можно учиться — не реставрации умерших форм, а непреложным законам ясности, экономики, закономерности. "ВЕЩЬ" не отрицает прошлого в прошлом. Она зовет делать современное в современности. ...Основной чертой современности мы почитаем торжество конструктивного метода. Мы видим его и в новой экономике, и в развитии индустрии, и в психологии современников, и в искусстве. ...Мы назвали наше обозрение "ВЕЩЬ", ибо для нас искусство — созидание новых вещей. Этим определяется наше тяготение к реализму, к весу, объему, к земле. ...Всякое организованное произведение — дом, поэма или картина — целесообразная, не уводящая людей из жизни, но помогающая ее организовать. ... "ВЕЩЬ" считает стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами. ... "ВЕЩЬ" деловой орган, вестник техники, преysкурant новых вещей, и чертежи вещей, еще не осуществленных".

Издание вызвало бурную полемику в художественных кругах. Полемика вокруг журнала утверждала "вещь" как ключевое слово нового искусства.

В 1925 г. Лисицкий (совместно с Г. Арпом) выпустил в Цюрихе антологию течений в современном искусстве (1914 — 1924), заимствовав стилистику у "В."

Литература:

- Пинакотека. № 10-11. 2000.
 Попов В., Фрезинский Б. Илья Эренбург. Хроника жизни и творчества. СПб., 1993.
 Фрезинский Б. Эренбург, "Вещь", Маяковский // Вопросы литературы. № 3. 1992.
 Ган А. Конструктивизм. Тверь, 1922.
 Тренин В. Тревожный сигнал друзьям // Новый ЛЕФ. № 8. 1928.
 Радлов Н. О футуризме. Пг., 1923.
 Шкловский В. Поиски оптимизма // Шкловский В. Гамбургский счет. Статьи. Воспоминания. Эссе. 1914-1933. М., 1990.

ВИЗУАЛЬНОСТЬ, сумма выразительных средств художественного произведения (пластика, форма, фактура, материал). В. представляет видимый облик артефакта, является границей, "поверхностью" произведения. Присуща произведениям любого вида искусства и любого направления. В. является первой ступенью в характеристике художественного образа, поверхностью его смысла.

Авангард выявляет В. как основной смысл. Совокупность выразительных средств становится смысловой сущностью произведения. Внимание искусства перемещается от сюжета к чувственному и интеллектуальному восприятию мира и новой выразительности в способах создания произведения. В. приобретает самоценность. В абстракционизме В. Кандинского она является не адекватностью внутренней вибрации, но — самой внутренней вибрацией. В. Кандинский одним из первых обнаруживает канал, где фактура и материал образуют духовное пространство бытия. Фовисты и примитивисты сгущают В., делая ее выпуклой, "продавливающей" плоскость картины изнутри. Из подсобного, маргинального состояния В. в искусстве авангарда выдвигается в ядро структуры произведения, трансформируя смысл произведения от пересказа, от литературного содержания — к изобразительности, к специфическому языку каждого вида искусства. Структура становится отличительной характеристикой произведения.

Логика развития и трансформации В. в искусстве авангарда требует движения за В., т.е. выдвигания структуры сквозь выпуклость, сквозь "продавленную" изнутри плоскость картины: итогом движения является контроль В. Татлина и супрематизм К. Малевича. Татлин предлагает изнемогающую и преодолевающую самое себя В. в нагнетании В. (парадоксальный ход). Малевич ставит предел В. в "смерти живописи": супрематизм — система выхода в нематериальную форму.

Развоплощение внешних покровов, внешних оболочек, развоплощение видимости, прорыв к сущности, к духовной субстанции становится главной задачей авангарда в период смены социокультурной парадигмы начала XX столетия.

ВИТЕБСКАЯ НАРОДНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ, высшее музыкальное учебное за-

ведение (декабрь 1918 г.). Организатор и директор — Н. Малько. Преподаватели: Э. Бай, Н. Дубасов, Ф. Гурович, В. Мериин-Коварская, В. Ивановский, Д. Гершевич, Э. Завелев, Е. Шуман и др.

После Н. Малько директором консерватории был Э. Беллинг (в феврале 1921 г.), затем — В. Пресняков, который основал курсы ритмики по системе Жак-Далькроза. С 1923 г. получила статус музыкального техникума.

“ВИТЕБСКИЙ РЕНЕССАНС” (Витебский супрематический ренессанс), термин, введенный в искусствоведение Е. Ковтуном, связан с творческой деятельностью в Витебске К. Малевича и его последователей. С конца

художественная школа), создание и деятельность УНОВИСа (см.: УНОВИС), работу Театра революционной сатиры (см.: ТЕРЕВСАТ), Витебской народной консерватории (см.: Витебская народная консерватория), хореографических студий.

Термин имеет тенденцию к расширению, захватывая не только период 10-20-х гг., но и сегодняшние события художественной жизни Витебска. В конце 80-х гг. в Витебске начинается движение по возрождению имен и культурного наследия города. В 1987 г. появляется творческое объединение художников “Квадрат”, взявшее на себя историческую преемственность традиций УНОВИСа (см.: “Квадрат”).

В 1988 г. начинается история Международного фестиваля современной хореографии (сначала: фестиваль брейк-данса, затем — “Белая собака”, наконец — IFMC). Автор проекта — М. Романовская.

IFMC-биеннале — конкурс по двум номинациям: одноактный балет и хореографическая миниатюра. Первый на территории бывшего Союза фестиваль пластического театра. Гран-при IFMC присуждается за аутентичное хореографическое произведение, представляемое впервые в Витебске.

Участвуют представители стран СНГ, Балтии, Восточной Европы, Китая, Голландии, Израиля, Японии. Судьбы многих ведущих хореографических коллективов связаны с историей IFMC в Витебске. В рамках фестиваля идут мастер-классы, семинары. Председатель жюри — В. Елизарьев. “Мы чувствуем поддержку самого города, его мистическую, скрытую от посторонних глаз духовную ауру” (М. Романовская).

В конце XX в. в Витебске регулярно проходят: камерный фестиваль гитарной музыки “Менестрель”; фестиваль спортивного и балетного танца “Витебская снежинка”; фестиваль бардовской песни “Витебский листопад”; республиканский фестиваль модельеров-дизайнеров “Белая амфора”; республиканский фестиваль “Студенческая весна”; фестиваль “Арт-сессия”, посвященный Витебской художественной школе; международный джазовый фестиваль “Витебская осень”; пленэр им. И. Хруцкого; детский пленэр им. И. Репина; театральный фестиваль “Духовная энергия театра”.

Витебский международный музыкальный фестиваль им. И. И. Соллертинского (авторы



Витебск. Св. Воскресенская церковь. 1772 (не сохр.)

90-х гг. стал обозначением всей социокультурной ситуации в истории Витебска 1918–1923 гг.

“В.Р.” включает деятельность Витебской народной художественной школы (художники: М. Шагал, К. Малевич, М. Добужинский, Ю. Пэн, Л. Лисицкий и др.) (см.: Витебская

проекта — В.Байдов, В.Правилон) с декабря 1989 г. проводится ежегодно на нескольких площадках. В его рамках проходят научные чтения "Витебский ренессанс начала XX века" (автор проекта — В.Правилон).

Научный журнал "Диалог. Карнавал. Хронотоп", посвященный теоретическим изысканиям М.М.Бахтина (автор проекта и гл. редактор — Н.Паньков), издавался с осени 1992 г. до сентября 2000 г. Задачи его: объединение усилий биографов и интерпретаторов Бахтина, публикация писем, архивных документов, биографических исследований Бахтина и его круга; истолкование теоретических положений мыслителя, рассмотрение гуманитарной научной проблематики в свете концепций Бахтина; популяризация идей Бахтина и т.д. В свет вышло 29 номеров журнала.

Международная конференция "Бахтинские чтения" (I—1995; II—1996; III—1998), была связана со 100-летием М.Бахтина. Затем она предполагалась как собрание в промежутках между биеннале мировых International Bakhtin conferences по четным годам. Стави-



Витебск. Начало XX в. Женское духовное училище и Св.-Духова церковь. Конец XVII в.

лась задача — не претендуя на большие масштабы, постепенно двигаться к обретению своего лица и стабильного места в иерархии мероприятий международного гуманитарного сообщества. В чтениях принимают участие исследователи из Беларуси, Украины, Польши, США, Великобритании, Канады и Японии.

В рамках чтений проводилась научная конференция и ритуальное, знаковое посещение Неволя и проведение одного из заседаний на берегу Озера Реальной Нравственности (одного из озер у Неволя, название которому

дали молодые М.Бахтин, М.Юдина, Л.Пумпянский, М.Каган, обсуждавшие сложные философские темы на зоне природы).



Витебск. Начало XX в. Успенский собор (не сохр.)

Проект "Шагаловские дни" (автор — Д.Симанович) начат в январе 1991 года. "Редкому городу в мире удастся стать мечтой и сном великого художника. Витебск стал мечтой и сном Марка Шагала" (Л.Иовлева). В 1992 г. — открытие мемориальной доски на доме, где жил М.Шагал; открытие первой экспозиции Дома-музея М.Шагала и памятника Марку Шагалу (ск. А.Гвоздикова).

Проект состоит из:

- 1) международная конференция "Шагаловские чтения"; "круглый стол";
- 2) Международный шагаловский пленэр (I—1994; II—1997).
- 3) выставки работ (литографии М.Шагала, произведения его современников, объединения еврейских художников "Куст");
- 4) концерты и театрализованные праздники; в 1991 г. показан спектакль "Марк Шагал", в 2000 г. — спектакль "Шагал... Шагал" (реж. В.Барковский);
- 5) с 1998 г. в программу включены литературно-музыкальные встречи "В гостях у Марка и Бэлы", которые проходят во дворе дома Шагала на ул. Покровской.

Международные "Шагаловские дни" в Витебске приобрели широкий резонанс в мире, стали фактором культурного пространства Витебска конца века.

Витебские авангардисты старшего и среднего поколений посвятили пленэр "Малевиц. УНОВИС. Современность" (автор проекта — А.Малей) творчеству К.Малевица и истории УНОВИСа с целью воссоединения прерван-

ной связи между художественной историей города 10-20-х гг. и современностью.

Проводится международная научная конференция "Малевич. Классический авангард. Витебск" (автор проекта — Т.Котович). Вышло пять сборников материалов под данным названием.

Литература:

Шагаловский сборник / Под ред. Д.Симановича. Витебск, 1996.

Шатских А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001.

ВИТЕБСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА (Витебская школа), основана Марком Шагалом в январе 1919 г.

1) Учебное заведение. Название художественного учебного заведения в Витебске менялось: Витебское высшее народное художественное училище (1919–1920), Свободные государственные художественные мастерские (1920–1921), Высшие государственные художественно-технические мастерские (1921–1922), Государственный художественно-практический институт (1922–1923). Обучение основывалось на системе мастерских, где каждый ученик мог выбрать педагога и художественное направление. В 1919 г. мастерскими руководили: М.Шагал — зав. училищем и руководитель живописной мастерской; В.Ермолаева — живописной мастерской; С.Козлинская — мастерской прикладного искусства; Н.Коган — мастерской подготовительного курса; Л.Лисицкий — мастерской графики и печати; Ю.Пэн — живописной мастерской; Д.Якерсон — скульптурной мастерской.

В начале 1922 г. институт возглавляет И.Гаврис, который и сообщает об отъезде группы руководителей в Петроград. Институт окончил в мае этого года 10 человек, четверо из которых остались в Витебске, остальные уехали в Петроградскую Академию художеств, а еще 17 студентов переведены в Москву и Петроград для усовершенствования. В списках учащихся института значатся около 100 фамилий (Гос.архив Вит. обл. Ф. 837. Оп. 1. Ед.хр. 1. Л. 28; Ф. 246. Оп. 1. Д.310. Л.31).

Дальнейшая история учебного заведения связана с названиями Витебский художественный техникум (1923), Белорусский художественный техникум, снова Витебское художе-

ственное училище (до 1941 г.). После реорганизации осуществлена система классов, когда на каждом последующем курсе ученик занимается у другого преподавателя. ВХШ в этом смысле представляет собой систему учебных заведений, исторически и эстетически сменявших друг друга.

2) Совокупность художественных направлений, существующих в школе, их параллельное развитие, противостояние, определенные этапы в развитии каждого, перспективы их



Витебск. Св. Николаевский собор. 1716 (не сохр.)

развития, взлеты и спады. А.Ромм в 1921 г. писал о диктатуре УНОВИСа и ее отпечатке, наложенном на всю педагогическую работу мастерских, где преимущества оставались за изучающими кубизм, футуризм и еще не выкри-

сталлизовавшийся супрематизм, в то время как мастерская Ю. Пэна, где работало 40 человек, была стеснена в условиях; учащиеся вынуждены работать "или в духе натуралистического академизма, или народившегося во ВГХМ академизма супрематического".

3) ВХШ как эстетический феномен в истории модернизма и современного искусства.

Витебская художественная школа занимает выдающееся место в мировой культуре XX столетия в связи с историей УНОВИСа — школы К. Малевича. Напряженная мыслительная работа по созданию философских трудов перемежалась с активным чтением "непопулярных", как он сам их называл, лекций. В философско-эстетическом осмыслении супрематизма деятельность Малевича витебского периода даже во фрагментарных документах представляется целым направлением, а он сам — главой школы.

В ВХШ организован музей современного искусства (среди работ были картины Экстер, Розановой, Родченко, Клюна, Фалька, Шагала, Кончаловского, Лентулова, Гончаровой, Шевченко, Штеренберга, Машкова, Ле Дантю и др.) (Гос. архив Вит. обл. Ф. 1947. Оп. 1. Д. 11. Л. 18). Само понятие школы в начале века приобретает иную ориентацию нежели это было до сих пор. Школа становится синонимом личности, индивидуальности. Личность ассоциируется со стилем в искусстве. Таким образом Малевич как глава школы выступает с полным правом на определенный статус в истории искусства века и в истории Витебска. УНОВИС в Витебске 10-20-х гг. — школа "более жесткая по своим рамкам и законам, господствовавшим в системе ее функционирования" (Сарабьянов Д. Стиль и индивидуальность в русской живописи конца 19 — начала 20 века // Сарабьянов Д. В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М. 1998. С. 194), где ученики работают в близости к стилю Малевича; а затем ГИНХУК, унаследовавший многое от витебской школы.

В данной ситуации титанизм периода сродни возрожденческому кватроченто в построении утопии преобразованного, переустроенного, упорядоченного в новой закономерности мира. Вместе с тем подобная культурологическая параллель дает возможность осознать поставленную русским классическим авангардом проблему соотношения человека и мира, человека и вселенской бездны, осознания без-

дны во внутреннем мире, и на новом этапе с наступлением новых социальных и технологических условий эту проблему решить. Авангард, с одной стороны, донельзя утилизирует художественную среду, с другой — вырывается во Вселенную и замыкает ее в черный квадрат, тем самым заключив необъятность в жесткую форму. С одной стороны — структурирование технологическое (конструктивизм прогнозирует и моделирует предстоящую революцию технологий), с другой — структурирование научного и теоретического знания (супрематизм моделирует формулу способа и конечного результата познания).



Витебск. Костел Св. Антония. 1737
(не сохр.)

В этом аспекте понятие "Витебская художественная школа" вливается в понятие "Витебская школа" как особую систему мировосприятия, как импульс, данный в начале столетия, в понимании культуры как пересечения внутреннего мира человека и Вселенной, человека и Бога; человека в ответственности нравственного поступка. Абсолютно несообщающиеся и непроницаемые друг в друга два мира — мир культуры и мир жизни, по определению М. Бахтина, должен реф-

лектировать себя в обе стороны, тогда будет преодолена дурная неслиянность культуры и жизни (Бахтин М. К философии поступка // Бахтин М.М. Работы 20-х годов. Киев, 1994. С. 11-12).

Здесь находится узловое понятие сегодняшних представлений в культуре проблем "мир – человек".



Витебск. Смоленская ул. 1737–1768
(ныне ул.Ленина)

Вопрос о соотношении онтологических взглядов Малевича и теории диалога Бахтина кажется спорным из-за их первичной разнонаправленности, что не закрывает дальнейших сопоставлений. Проблема соотносительности Теории прибавочного элемента (положенной в основу педагогического метода Малевича, разрабатываемого и практикуемого им в Витебске) и теории хронотопов Бахтина видится в ином аспекте.

Сопоставимость малевических таблиц (см.: Педагогический метод, "Теория прибавочного элемента") и анализ романских структур Бахтина (см.: Хронотоп) на основе исследования пространства, художественной ткани и структуры-каркаса произведения на исторической шкале дают основание говорить о параллельном построении системы развития форм в искусстве как периодической системы. Концепции Малевича и Бахтина о зависимости формы произведения от пространственно-временной его структуры совпадают на уровне осмысления основ архитектоники художественного текста.

Изменение структуры представляет собой вектор развития формы в искусстве. По относительной имманентной стабильности системы художественного мышления в определенную эпоху можно предположить уровень

социальных связей периода, представлений о мире и месте в нем человека, весь психофизиологический компонент среза времени.

Дискретность и обратимость пространства и времени в искусстве XX в. — выход в новые уровни осмысления, где отстают привычные категории жанра, сюжета, системы образов, где хронотопы становятся определяющими ориентирами в подсознательном мире. Пространственно-временная структура произведения, представляя духовное состояние эпохи, выступает в виде смыслового разнообразного содержимого произведения: по М.Бахтину, "всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов", т.к. благодаря своим структурообразующим свойствам время-пространство является и генератором смысла, и "рамой" произведения, и местом пересечения реальных смысловых, сюжетных линий и вещественных объектов (замок, провинциальный городок, лестницы, коридоры, связанные с воспоминаниями, интригами, падениями и прозрениями, спянными друг с другом) (см.: Хронотоп).

Абстрактное искусство русского классического авангарда расширяет данное поле исследования, позволяя само пространство представить как видимую структуру, сюжет и смысл произведения (см.: Пространство). В такой ситуации хронотопический анализ и малевическая теория прибавочного элемента приобретают значение не только "ворот", но и путеводной карты в мире смыслов, что подтверждают исследования в области синергетики, где развитые стадии эволюции структур имеют неразрывно связанные пространственные и временные характеристики процессов: правила соединения структур в целостность предполагают топологию расположения подобных (строго определенных) структур, смены режимов в достижении согласования темпов в едином темпомире с определенной архитектоникой.

Литература:

- Искусство. Журнал подотдела народного образования Витебского губисполкома и Союза работников искусства Витебска. 1921. № 2–3.
Шатских А. Философский архитектор Малевича // De visu. № 11. 1993.
Малевич К. О партии в искусстве // Собр.соч.: В 5 т. Т.1. М., 1995. С. 227.

Сарабьянов Дм. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998.

ВЛАДИМИРОВ Юрий (1908–1931), поэт, член ОБЭРИУ.

Стихи утрачены.

ВРЕМЯ, философская категория, обозначающая одну из форм Бытия. В. — длительность, доступная измерению. Обладает цикличностью, а также направленностью (понятие "стрела времени"). В. вместе с пространством характеризует мировоззрение эпохи, являясь "системой координат" в понимании комплекса социокультурных представлений эпохи. Искусство, начиная от верхнего палеолита, является способом сохранения во времени человеческой культуры, человеческой истории, самого человечества как такового. Реально пребывающее во времени в виде материального объекта и архивирования социохудожественной информации на момент возникновения, произведение искусства представляет собой энергетический свиток, способный разворачиваться в историческом времени.

В этом смысле уникально искусство театра по сути и способу пребывания в культуре: создаваемое и тут же разрушаемое сценическое произведение как бы не имеет смысла, не будучи зафиксированным во времени и переданным новым поколениям или даже просто новым, не этим, т.е. не присутствующим в момент показа, зрителям, в то же самое время спектакль есть вырванный у времени фрагмент реального бытия, фрагмент организованный, структурированный и исполненный духовного содержания. Здесь проявляется не одна только издревле заложенная в генной памяти вера в вечность, но и Игра с вечностью, голограмма вечности в виртуальных условиях. Как с наибольшей силой соотношения временного и вечного связаны с проблемой личности (С.Кьеркегор), так спектакль связывает фрагменты временного и вечного бытия.

Математик Г.Минковский одним из первых объединил понятия пространства и В. (1908). До этого о сочетании двух идей в истории человеческой мысли говорили только Дж.Локк в XVIII и И.Кант в XIX в. В модели мира понятия пространства и В. являются первоначальными, основными. По определению А.Гуревича, подобной моделью человек руко-

водствуется во всем своем поведении, с помощью ее категорий отбирает импульсы и впечатления и преобразует внешний мир в данные собственного опыта. Основные категории предшествуют идеям. Модель мира — устойчивое образование, определяющее человеческие восприятия и переживания действительности в течение длительного периода. Пространство и В. — определяющие параметры существования мира и основополагающие формы человеческого опыта. Проблема модели мира — это и проблема личности, отношения которой с миром выражаются в категориях пространства и В. Художественное пространство и В. не прямо проистекают из способов восприятия мира. И все-таки именно искусство может дать представление о картине мира той или иной эпохи, т.к. до XX в. оно не приобрело автономности и было частью общей социальной установки. В средние века в Европе человек измеряет пространство собой, человеческим телом как мерой и стандартом.

Восприятие не приурочено к одному только евклидову пространству. В нем заложены более широкие возможности, чем те, которые реализуются в повседневном опыте. Они позволяют ему выступать как отражение риманова и, можно допустить, также и иного — объективного — пространства. Наше восприятие способно, значит, к перестройке в связи с открытием новых путей в овладении природой. Нервная система как система пространственно организованная непосредственно реагирует только на пространственные различия в структурах стимулов и другие измеряемые величины реакции, такие, как время и сила, выводятся из них посредством перекодировки их первичных пространственных свойств. Человек средних веков воспринимает космос как субъект. Христианский мир утрачивает античную гармонию и красоту, истина переносится в душу человека извне. Мир не представлялся многообразным и разнородным, человек судил о нем по собственному миру, ограниченному в пространстве, однако этот мир был насыщенным в удвоении его символического смысла и потому безграничным в сторону трансцендентности по вертикальной оси. Как подчеркивает А.Гуревич, в средневековом мире обнаруживаются некие силовые линии, попадая в сферу которых человек высвобождается из-под закономерностей

пространства и времени, и многое из воспринимаемого чувствами и сознанием вообще не может быть локализовано в пространстве — в физическом пространстве, которое не просто замещается символическим (концептуальным), а представляет собой еще и "драму встречи двух миров" в художественном произведении, где пространства физическое и смоделированное совмещаются, граничат, сосуществуют, являются пограничной зоной перехода. Пространство выступает не системой отношений, а ритмом красок (гомогенным светом).

Принципиально новый подход к В. в физике начала XX в. возникает параллельно с интересом к этой проблеме в искусстве. Несовпадение между восприятием времени и его физическими параметрами стало конструктивным принципом построения произведений. Здесь принципиальное значение имеет построение произведения на основе коллажа и монтажа (см.: Коллаж, Монтаж). В разработке теории монтажа С.Эйзенштейн сосредоточивает внимание на понятии ритма как связующего фактора в произведении и отмечает разные уровни ритма, называя наивысшим интеллектуальный, вбирающий в себя значения всех других монтажно-ритмических построений.

В. в произведении определяется внутренней организацией произведения, чьи элементы подчинены внутреннему порядку, определенной последовательности, в которой выступают как элементы целого. Структурное время произведения не есть время его механической развертки, простой смены одних "кадров" другими. Это время связано с накоплением и превращением качества. Это — время роста и становления организма, развития когерентного целого. Ритм становится основной категорией художественного смыслообразования, по мнению С.Эйзенштейна, и выступает специфическим способом организации пространственно-временного континуума художественного произведения.

В живописи пространственные отношения нередко преобразуются во временные последовательности. В искусстве начала XX в. объективность В. замещается способом его восприятия. В. выступает в нескольких аспектах:

1) время созерцания как время непосредственного контакта с произведением;

2) целостный образ возникает как итог чувственного контакта, входящий в пространственно-временной континуум памяти. Это — вре-

менная соотнесенность. В пластических искусствах все до и после встречаются и пересекаются в одновременной плоскости произведения, образуя "толщину времени";

3) синхронный срез бытия — сфера пространственных искусств. Пространственные искусства смогли воплотить целостные культурные модели мироздания, схватить и продемонстрировать весь мир. Модель мира как интегральная характеристика данной культуры может быть описана как мировоззренческий комплекс с определенной онтологической гипотезой ("как устроен мир"), концепцией отношения человека к универсуму — природному и социальному, схеме общения ("человек — другой человек") и способы отношения к самому себе.

Когда модель мира усложняется и дробится, способность пластических искусств к синтетическому представлению этой модели невозможна. Наступает переломная ситуация: В. выступает в виде освоения и переоценки временной координаты.

Серийность в авангарде свидетельствует о новых выразительных возможностях и о новом осознании зрительного восприятия. Стремление художников авангарда работать в театре, кино, для которых характерна серийность, основывается на использовании временной координаты как выразительного средства искусства. В творчестве импрессионистов важным методом является обостренное восприятие при остановке времени (создание К.Моне и Э.Дега серий-кадров). Время как движение становится доминирующей стилиевой особенностью в футуризме 10-х гг. Кубизм воспроизводит В. статически в форме развертки в пространстве различных аспектов видимого образа, делая невидимое с определенной точки зрения видимым, разлагая ракурсы, — В. таким образом оказывается вмонтированным в структуру произведения, влито в нее, введено как составляющая произведения. В русском кубофутуризме визуальный динамизм футуризма и энергичная статика кубизма соотнесены. В. выступает в виде скрытой динамической оси в супрематизме К.Малевича, приобретая смысл философской категории, бытийной основы.

Литература:

Виппер Б. Проблема времени в изобразительном искусстве // 50 лет Государственному музею изобразительных искусств имени А.С.Пушкина. М., 1962.

Фаворский В. О композиции. // Творчество. № 1. 1967.

Гуревич А. Категории средневековой культуры. М., 1984.

Зальцман Е. К проблеме взаимосвязи структуры художественного произведения и характера восприятия его во времени // Советское искусствознание '77. Вып. 1. М., 1978.

Сапаров М. Об организации пространственно-временного континуума художественного произведения. // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

Семенов О. Категория времени в живописной системе импрессионистов // Искусство. № 5. 1969.

Добровольский А. Время в скульптуре // Творчество. № 10. 1973.

Вишпер Б. Статьи об искусстве. М., 1970.

Рудь И., Цуккерман И. О пространственно-временных преобразованиях в искусстве // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Под ред. Б.Егорова. Л., 1974.

Бернштейн Б. К спорам о специфике пространственных искусств // Советское искусствознание. Проблемы пространственных искусств. Вып. 23. М., 1988.

Иконников А. Организация пространства и художественный язык архитектуры // Советское искусствознание. Проблемы пространственных искусств. Вып. 23. М., 1988.

Фаворский В. Время в искусстве // Декоративное искусство. № 2. 1965.

Рейхенбах Г. Философия пространства и времени. М., 1985.

Гуревич А. Время как проблема истории культуры. // Вопросы философии. № 3. 1969.

Абасов А. Пространство и время, пространственно-временная организация // Вопросы философии. № 11. 1985.

Джохадзе Н. К методологии исследования проблемы времени в искусстве и эстетике // Вопросы философии. № 1. 1983.

Слепухов Г. Пространственно-временная организация. // Философские науки. № 1. 1984.

Аскин Я. Временная структура. Ритм // Пространство, время, движение. Под ред. В.Амбарцумяна. М., 1971.

Б.Мейлах. Ритмы действительности и искусства // Наука и жизнь. №2. 1970.

Проблемы восприятия пространства и пространственные представления / Под ред. Б.Ананьева. М., 1961.

Волкова Е. Ритм как объект эстетического анализа // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Под ред. Б.Егорова. Л., 1974.

ВХУТЕМАС, Высшие художественно-технические мастерские, уникальный комплексный художественно-технический вуз, готовящий художников-мастеров для промышленности. Образован в ноябре 1920 г. в результате объединения I и II Государственных свободных художественных мастерских.

В вузе были выработаны принципиально новые приемы и методы обучения. Жизнь и творчество В. определяла атмосфера дерзаний, одержимости, бескорыстия и бедности. Факультеты В.: I — производственные (металлообрабатывающий, деревообделочный, керамический, текстильный, полиграфический); II — художественные (живопись, скульптура); III — архитектурный.

Если принцип Свободных художественных мастерских основывался на объединении по типу ренессансной мастерской в едином творческом процессе мастера, подмастерьев и учеников, то В. провозгласил связь искусства и обучения с потребностями производства; в основе обучения лежал принцип объективизма в понимании искусства и его закономерностей.

Первым ректором был Е.Равдель.

В 1920—1922 гг. деятельность конструктивистов развивалась на Основном отделении, совершался постепенный переход от станкового искусства к "производственному". Эксперименты с отвлеченной формой представляли основу дисциплин пропедевтического курса. В. стал практико-творческой лабораторией нового стиля в искусстве.

В 1923—1926 гг. ректором назначен В.Фаворский. Он вел занятия по курсу отвлеченных графических дисциплин, разработал основные принципы и терминологию для преподавания цикла художественных дисциплин.

1926—1930 гг. — ректор П.Новицкий. Для преподавания приглашены художники и архитекторы ИНХУКа. Студенты изучают пропедевтические дисциплины: "Цвет", "Графика", "Объем", "Пространство", разработанные сторонниками "объективного метода".

В 1921—1922 гг. от экспериментирования в сфере изобразительного искусства В. переходит к разработке объемных конструкций, архитектурных проектов и реальных вещей, что образует ядро производственного искусства.

В 1923—1926 гг. В. имеет наиболее стабильные учебные планы, методическую четкость, на-

учную обоснованность программ, наиболее уравновешенную систему факультетов. В этот период художники-конструктивисты и теоретики производственного искусства отстаивают принципиальное отличие этого вида искусства от традиционных форм и видов творчества. На академической конференции дерметфака в конце 1926 г. ректор В. П. Новичкий говорил о том, что слишком велик уклон в техническую и

а также до логического завершения доведен принцип акцентирования формотворчества (обретения самоценности художественной формы), — что в целокупности подхода вводилось в педагогический метод.

В конце 1926 г. общепластическое образование было реорганизовано в специальное. Роль Основного отделения с изучением методов и языка композиционного творчества и основ формообразования ослабла. Факультеты стали распадаться на отдельные институты.

В 1927 г. В. преобразован во ВХУТЕИН, ВХТИ — Высший художественно-технический институт. В 1930 г. в связи с реформой высшего образования расформирован. На его базе созданы: Московский архитектурный институт, Московский полиграфический институт, художественный факультет Московского текстильного института.

Литература:

Хан-Магомедов С. ВХУТЕМАС и ИНХУК (К проблеме становления сферы дизайна в 20-е годы) // Техническая эстетика. № 12. 1980.

Хан-Магомедов С. Проектно-графический архив ВХУТЕМАСа // Декоративное искусство. № 8. 1982.

Хан-Магомедов С. У истоков советского дизайна. Металлообрабатывающий факультет ВХУТЕМАСа (ВХУТЕИНа) // Техническая эстетика. № 3-5. 1977. Художественно-конструкторское образование. Вып. 4. М., 1973.

Адашкина Н. Любовь Попова. Путь становления художника-конструктора // Техническая эстетика. № 11. 1978.

Страницы истории отечественного дизайна. М., 1989. Теоретические концепции и творческие школы в дизайне. Труды ВНИИТЭ. Вып. 28. М., 1981.

Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978.

Некоторые проблемы развития отечественного дизайна. Труды ВНИИТЭ. Вып. 41. М., 1983.

А.М.Родченко, В.Ф. Степанова. М., 1989.

Проблемы формообразования и композиции промышленных изделий (ВНИИТЭ). М., 1975.

Сидоренко В. Генезис проектной культуры // Вопросы философии. № 10. 1984.

Проблемы стиливого единства предметного мира и дизайн. Труды ВНИИТЭ. Вып. 24. М., 1978.

Проблемы образного мышления и дизайн. М., 1987. Лаврентьев А. Пропедевтическая дисциплина "Графика": ВХУТЕМАС. 1920-1922 // Техническая эстетика. № 7, 1984.



Афиша об открытии СХМ. Москва, 1918

технологическую сторону в образовании; по поводу разногласий между техническими и художественными дисциплинами утверждал, что новый художник не только изготавливает предметы, но и организует быт, и художественные дисциплины необходимы для художественного оформления и организации быта, в чем особая роль принадлежит взаимоотношению производственного и станкового искусства со всей художественной культурой прошлого.

Во В. создана единая система аналитических дисциплин, на научную основу поставлено решение художественно-формальных проблем,

Современный дизайн и наследие ВХУТЕМАСа. Труды ВНИИТЭ. Вып. 34. М., 1982.

Адашкина Н. Формальный метод в художественной пропедевтике как преломление творческой концепции. К постановке вопроса. // Теоретические концепции и творческие школы в дизайне. Труды ВНИИТЭ. Вып. 28. М., 1981.

ВЫГОТСКИЙ Лев Семенович (1896–1934), психолог, сотрудник Психологического института МГУ (с 1924 г.). С 1915 г. занимается литературной критикой и литературоведением, вопросами эстетики и психологии искусства.

В 1925 г. выходит книга "Психология искусства" (итог исследований 1915–1922 гг.). Это новаторское исследование, направленное против субъективно-эмпирической психологии. Основное внимание сосредоточено на природе художественности.

"Основная ошибка экспериментальной эстетики заключается в том, что она начинает с конца, с эстетического удовольствия и оценки, игнорируя самый процесс и забывая, что удовольствие и оценка могут оказаться часто случайными, вторичными и даже побочными моментами эстетического поведения. Ее вторая ошибка сказывается в неумении найти то специфическое, что отделяет эстетическое переживание от обычного. Она осуждена, в сущности, всегда оставаться за порогом эстетики, если она предъявляет для оценки простейшие комбинации цветов, звуков, линий и т.п., упуская из виду, что эти моменты вовсе не характеризуют эстетического восприятия как такового. Наконец, третий и самый важный ее порок — это ложная предпосылка, будто сложное эстетическое переживание возникает как сумма отдельных маленьких эстетических удовольствий. ... Без специального психологического исследования мы никогда не поймем, какие законы управляют чувствами в художественном произведении, и рискуем всякий раз впасть в самые грубые ошибки.

Надо попытаться за основу взять не автора и не зрителя, а самое произведение искусства. ... Этот метод гарантирует нам и достаточную объективность получаемых результатов и всей системы исследования, потому что он исходит всякий раз из изучения твердых, объективно существующих и учитываемых фактов. Общее направление этого метода можно выразить следующей формулой: от формы художественного произведения через функциональный анализ ее элементов и структуры к воссозданию эстетической реакции и к установлению ее общих законов".

ВЫШНЕГРАДСКИЙ Иван Александрович (1893–1979), композитор и теоретик музыки. Учился в Петербургской консерватории. С 1922 г. — в Париже. Последователь и пропагандист идей четвертитоники.

Теория В. перекликается с теорией Н. Кульбина. В статье "Раскрепощение звука" (1923) писал: "Ныне мы находимся накануне величайшей музыкальной революции: введение 14-й тонов в музыку... вперед, глубже в культуру к новым замкнутым системам и через них к природе, которая как идеал, как путеводная звезда сверкает нам впереди". В статье "Раскрепощение ритма" (1923) акцентирует отказ от тактовой черты и нотной записи. В. практически реализовал ультрахроматические системы 1/4, 1/6, 1/12, 1/36, 1/72-й тона. Основой композиционного метода становится 12-тоновый аккорд, рассредоточенный по пяти октавам.

В. — создатель четвертитонового рояля, автор книги о четвертитоновой гармонии. Написал ряд сочинений для четвертитонового фортепиано, симфоническую поэму "Так говорил Заратустра". В 1954 г. — "Этюд для электронной эмиссии".

Литература:

Когоутек Цт. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

Г

ГАБО Наум (Абрам Певзнер) (1890–1977), один из выдающихся скульпторов авангарда, учился в Мюнхене и Норвегии. Выставлялся в Москве.

Экспериментировал в пространственной пластике, увлекался архитектурой.

Наибольшую известность получила работа, напечатанная в виде плаката "Реалистической манифест" Г. и Певзнера, провозглашав-



Н. Габо. Желтая голова. 1920

ший новый стиль, идеи которого оказали большое влияние на архитектуру XX в.

"Реализация наших мироощущений в формах пространства и времени — вот что является единственной целью нашего изобразительного творчества...

С отвесом в руке, с глазами точными, как линейка, с духом, напряженным на циркуль, мы строим их так, как строит мир свои творения, как инженер мосты, как математик формулы орбит.

Мы знаем, что каждая вещь обладает ей одной положенной сущностью.

Стул. Стол. Лампы. Телефон. Книга. Дом.

Человек. — Все это целые вселенные со своими особенными ритмами своих собственных орбит...

Мы отвергаем в живописи цвет как живописный элемент... Цвет случаен и не имеет ничего общего с внутренним содержанием тела. Мы утверждаем ТОН тела — т.е. его светопоглощающую материальную среду единственной его живописной реальности.

Мы отвергаем в линии ее начертательную ценность. В реальной жизни тел нет начертательных линий... Начертание — элемент графики, иллюстрации, декорации.

Мы утверждаем линию только как направление скрытых в теле статических сил и их ритмов.

Мы отвергаем объем как изобразительную форму пространства. Нельзя мерить пространство объемами, как нельзя мерить жидкость аршинами...

Мы утверждаем глубину как единственную изобразительную форму пространства.

Мы отвергаем в скульптуре массу как скульптурный элемент. Каждому инженеру уже давно известно, что статическая сила тел, их материальная сопротивляемость не зависит от количества массы. Пример: рельса, контрафорс, балка и т.п. А вы, скульпторы всех оттенков и направлений, вы до сих пор придерживаетесь великого предрассудка, будто объем нельзя освободить от массы. Вот мы берем 4 плоскости и из них строим тот же объем, что из 4 пудов массы.

Этим путем мы возвращаем скульптуре похищенную у ней вековым предрассудком линию как направление. Этим путем мы утверждаем в ней глубину как единственную форму пространства.

Мы отвергаем тысячелетнее египетское заблуждение искусства, считающее статические ритмы единственными элементами изобразительного творчества.

Мы утверждаем в изобразительном искусстве новый элемент — кинетические ритмы как основные формы наших ощущений реального времени.

Вот они, пять непреложных принципов нашего творчества, нашей глубинной техники".

Г. и Н. Певзнер были представителями особой линии в конструктивизме, разработали собственный пластический язык, исполь-

зовали новейшие научные и технологические достижения.

Впоследствии Г. развивает концепцию "конструктивной скульптуры": "... Я строю ее образ из ничего. Образ рождается изнутри, и пространство также является важной его частью. ... Я не отделяю содержание от формы, они едины. Произведение не говорит о чем-то: оно существует само по себе. ... Я говорю о своем произведении, что его могла бы создать природа, но не создала. Однако природа делает это через меня, а я создан природой... Произведение абстрактно только в своем методе".

Г. создал геометрическую скульптуру способом раздвижения пространства фона, наполненную ощущением времени: мерцающие, переливающиеся нити, составляющие мягко деформированные поверхности, напоминающие образы космических объектов. Он называл свои конструкции абсолютными. Создал серию "голов" (одну из которых называют "Мадонной XX века").

В 1922 г. уезжает в Германию, затем в Париж, Лондон, США.

В последующие годы творчество осуществлялось в русле западноевропейского авангарда. Следовал принципам конструктивизма, создавая новые реальности.

Член Королевской академии искусств Швеции, Американской академии искусства и литературы.

Литература:

Read H and L.Martin. Gabo. Cambridge, Mass., 1957.

ГАН Алексей Михайлович (1883–1942), один из ведущих конструктивистов 20-х гг. XX в. Автор программы Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа. Сделал основные доклады на заседаниях группы в процессе ее оформления весной 1921 г.: "О программе и плане работ Группы конструктивистов", "Об организационном плане Группы конструктивистов", "О плане работ отдела печати и агитации" и т. д. Автор книги "Конструктивизм" (1922), излагающей идеологическую базу конструктивизма: "Ничего случайного, безучетного, ничего от слепого вкуса и эстетического произвола. Все должно быть осмыслено технически и функционально".

Программа Г. — программа полного отказа от художественного начала в проектировании, основанная на повышении общественной роли вещи: "Конструктивисты не на словах, а на деле проводят в жизнь действительную квалификацию вещи, повышая ее качество, устанавливая ее общественную роль, организуя ее формы в органической связи с ее утилитарным значением и назначением."

Г. относил конструктивизм к методам, борющимся за "интеллектуально-материальное производство коммунистической культуры": "Интеллектуально-материальное производство устанавливает трудовые взаимоотношения и производственную связь с наукой и техникой, вставая на место искусства, которое по своей природе не может оторваться от религии и философии и не в силах выскочить из замкнутого круга отвлеченной спекулятивной деятельности". Характеризует конструктивизм как носителя духа конструкции, создающего "новый коллективный стиль", который "исходит от конструктивного начала вещей". Конструктивистская книга Г. определяет прошлое искусство как неразрывно связанное с теологией, метафизикой и мистикой и провозглашает смерть такого искусства: "Мы... объявляем непримиримую войну искусству", "Скульптура должна уступить место пространственному разрешению вещи", "Живопись не может состояться с... фотографией...", "Театр смешон", "Архитектура бессильна остановить развивающийся конструктивизм".

Активный деятель "Театрального Октября", "конструктор массового действия", Г. вплотную подходит к техницизму. Его художественная программа сосредоточена на технической целесообразности: "Труд, техника, организация!.. — вот идеология нашего дня". Синонимом органичности у Г. выступает тектоника, характеризующая сущность будущего стиля материальной среды.

Литература:

Ган А. Конструктивизм. Тверь, 1922.

Хан-Магомедов С. Первая творческая организация пионеров советского дизайна — группа конструктивистов ИНХУКа // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978.

Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. М., 1994.

ГАХН, Государственная академия художественных наук (1921–1931, до 1925 г. – Российская академия художественных наук). Исследовательское учреждение, ставившее своей задачей превращение искусствоведения в целостную синтетическую науку. Различные виды искусств изучались не изолированно, а комплексно.

Научно-художественная комиссия при Главном художественном комитете Наркомата просвещения, затем – ГАХН, создана 7.10.1921 г. в Москве. В группу специалистов вошли П. Коган, А. Родионов, А. Кондратьев, А. Бакушинский, И. Жолтовский, В. Кандинский, И. Машков, К. Юон и др. Целью Г. была разработка проблем художественной культуры и научное исследование, а также объединение научной деятельности художественных учреждений страны и научно-творческих сил в области искусства. В первоначальный состав вошли 75 действительных членов.

Г. вела научно-исследовательскую работу по физико-психологическому, социологическому, историко-философскому направлениям. Физико-психологическое отделение (А. Бакушинский) исследовало внутренние позитивные законы формирования художественного произведения в искусствах. Социологическое отделение (В. Фриче) изучало социальное происхождение искусства. Философское отделение (Г. Шпет) определяло принципиальные и методические вопросы художественных наук и занималось проблемами эстетики как основной науки. Со второй половины 20-х гг. отделения преобразованы в разряды.

Узкоспециальная научная работа велась в секциях (литературная, театральная, музыкальная, декоративная, полиграфических, изобразительных, пространственных искусств). При отделениях-разрядах и секциях существовали лаборатории (психофизиологическая, хореологическая, метротектонического анализа по системе проф. Г. Конюса, биометрического метода). В конце 1921 г. Г. были приданы институты (театроведения, художественной культуры, музыкальных наук, литературы и критики) и вузы (Институт живого слова, Институт декоративного искусства). Затем эта система трансформировалась и в Г. работали только научно-исследовательские отделения.

Г. издавала журналы: "Искусство", "Граюра и книга", "Художественный фольклор",

"Советская музыка", "Бюллетени ГАХН" и монографии, организовывала выставки.

Г. проводила творческие вечера, театральные диспуты, передачи по радио.

В 20-е годы Г. оставалась на позиции академического искусствознания, объединив выдающихся представителей отечественного искусствоведения (Б. Виппер, А. Габричевский, П. Флоренский, В. Фаворский, А. Эфрос, Я. Тугендхольд, М. Алпатов, М. Ильин, А. Некрасов, Н. Брунов, А. Сидоров и др.).

В конце 20-х гг. Г. подвергается критике за недостаточное внимание к марксистской методологии. В 1931 г. ее существование закончилось.

Литература:

Михайлов Б. Социологическая проблематика в искусствознании 20-х годов // Искусствознание. №1. 1998.

Марцинковская Т. Проблема социальных эмоций как одной из доминант формирования самосознания личности // Искусствознание. № 1. 1998.

Полева Н. Проблема внутренней формы в трудах ученых ГАХН // Искусствознание. №1. 1998.

Ждан А. Содружество искусствознания и психологии // Искусствознание. №1. 1998.

Маркузон В. А. Г. Габричевский // Советское искусствознание '76. Вып. 1. М., 1976.

Государственная Академия художественных наук и современное искусствознание // Вопросы искусствознания. XI (2/97). М., 1997.

ГЕОМЕТРИЗМ, понятие, обозначающее свойственное искусству авангарда устремление к четкости, композиционной жесткости, линейности и оперированию геометрическими фигурами на полотне или в трехмерном объекте.

В живописи новейшего времени геометризация связана с творчеством Сезанна, который совершает переворот в построении произведения, устремляясь к анализу внутренней структуры предмета, акцентируя форму в виде цилиндра, шара и конуса, придавая картине геометрическую организацию. Реальность приобретает у Сезанна структурную конфигурацию – геометрию (стереометрию) предметов с пространственной глубиной, чистым цветом. Г. Сезанна соотнесен с наглядностью визуального образа. Г. новейшего искусства базируется на концепции идеи, извлекаемой из видимой

действительности. Г. синтетического кубизма определяется как геометрическая структура пространства.

В аналитической системе ГИНХУКа Г. имеет особое значение как период начала нового искусства. Имеет непосредственное отношение к возникновению кубизма и образования кубистической формы. Исследована живописная геометрия Сезанна, геометрия типа Пикассо — Брака и цветная геометрия Малевича. В институте проведен поиск прибавочного элемента геометризации. Г. обозначен вниманием к пространству и его свойствам. Он выводит изобразительное искусство в категории духовного, т.к. пространственно-временные соотношения позволяют оперировать структурными понятиями, моделированием субъектно-объектных конструкций в параметрах сознания и его отношения к реальности. Геометричность объемов, плоскостей, прямых и кривых представляет собой выход из предмета в предметное поле.

В творчестве Кандинского становится прямым сочленением космических законов и законов духовного мира человека без опосредования видимого мира. Мир цвета, организованный по принципу космического звучания и психофизиологических ощущений человека, — структура пространства у Кандинского. Это — визуализованное пространство духовного бытия, адекватное космической гармонии.

Цвет, линия, пятно, композиция, обретая самоценность, делаясь не вспомогательным средством выражения, а смыслом и целью произведения, приближаются к детальной картине подсознания: "...Каждая мысль, каждое чувство, каждый образ немедленно субъективизировались в реальных субстанциональных формах, ничуть не отличавшихся от форм объективных феноменов. В то же время объективные явления как-то исчезали, утрачивали свою реальность, казались субъективными, фиктивными, надуманными, обманчивыми, не обладающими реальным существованием. ...Странный мир, в котором я очутился, ...более всего ...напоминал мне мир сложных математических отношений. Вообразите себе мир, где все количественные отношения от самых простых до самых сложных обладают формой. ..."Мир математических отношений" — мир, в котором все находится во взаимосвязи, в котором ничто не существует в отдельности, где отношения между вещами имеют реаль-

ное существование, независимо от самих вещей; а, может быть, "вещи" и вообще не существуют, а есть только "отношения" ...Я... видел математические законы в действии и мир как результат действия этих законов. Так, процесс сотворения мира, когда я думал о нем, явился мне в виде дифференциации некоторых простейших принципов или количеств. Эта дифференциация протекала перед моими глазами в определенных формах; иногда, например, она принимала форму очень сложной схемы, развивающейся из довольно простого основного мотива, который многократно повторялся и входил в каждое сочетание во всей схеме" (Успенский П. Экспериментальная мистика // Успенский П. Новая модель Вселенной. М. 1993. С. 320-359).

Г. является основой осознания пространственных отношений: в соотношении с понятиями скорости, движения, света пространство приобретает другие условия существования. Супрематизм выявляет в этой связи энергетические свойства геометрии и пространства, выводя их в сверхэмпиричность: математическая логика является проводником в пространственно-временном континууме — супрематизм представляет собой философско-геометрическую модель Вселенной.

В искусстве оп-арта 60-х гг. Г. связан с изысканиями в области стереометрии пространства: движение лучей света, ритмы движений орнаментов, организация цветовых фигур.

Литература:

- Успенский П. Новая модель Вселенной. М., 1993.
Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных искусствах. М., 1993.
К.Малевич. От кубизма к супрематизму: Новый живописный реализм. М., 1916.

"ГИЛЕЯ", первая футуристическая поэтическая группировка (1910). В "Г." входили: В.Хлебников, Д. и Н.Бурлюки, В.Каменский, Е.Гуро, В.Маяковский, А.Крученых, Б.Лившиц. Выходит первая книга "Садок судей" со "Зверинцем", "Маркизой Дезес", "Журавлем" В.Хлебникова, первыми стихами В.Каменского и "опусами" Д.Бурлюка.

"Мы и не заметили, как стали гилейцами. Это произошло само собой, по общему молчаливому соглашению, точно так же, как, осоз-

нав общность наших целей и задач, мы не принесли друг другу ганнибаловых клятв в верности каким бы то ни было принципам. ...Нас было четверо (трое братьев Бурлюков и сам Лившиц. — *Ред.*): над ворохом хлебниковских рукописей даже не маячила тень их творца; они жили самостоятельной жизнью, отрешенной от его личной судьбы. Тем не менее никто из нас не представлял себе возможности нового объединения без участия Хлебникова" (Б.Лившиц).

Литература:

Б.Лившиц. Полутораглазый стрелец. М., 1990.
Очеретянский А., Янечек Дж., Крейд В. Забытый авангард. Россия. Первая треть XX столетия. Сборник справочных и теоретических материалов. Нью-Йорк, СПб., 1993.
Альманах "Аполлон". Бюллетень № 1: Из истории русского авангарда XX века. СПб., 1997.

ГИНЗБУРГ Моисей Яковлевич (1892–1946), один из основоположников конструктивизма в архитектуре. В 1914 г. окончил архитектурный факультет Академии художеств (Милан). Работал в Крыму.



М. Гинзбург. 1920-е гг.

В 1921–1922 гг. — профессор Московского института гражданских инженеров, затем профессор ВХУТЕМАСа (курс архитектурной композиции).

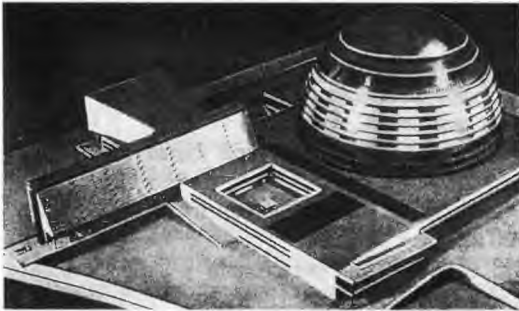
В начале 20-х гг. выступает с научными

исследованиями в теории композиции ("Ритм в архитектуре", 1923; "Стиль и эпоха", 1924), которая стала своеобразным манифестом архитектурного конструктивизма.

"С момента своего зарождения до наших дней зодчество в своих формальных элементах, отдельных расчленениях и композиции масс одухотворено лишь одними законами ритма, определяющими собой подлинную сущность всякого архитектурного произведения. Вся история зодчества, по существу своему, является историей разнообразных проявлений этих чистейших динамических законов. ...Ритмом проникнута вся вселенная. ...Все научные гипотезы, законы и философские мировоззрения есть не что иное, как стремление найти формулы и определения, выражающие ритмическое биение космоса. Также и внутренний мир человека ...подвержен законам ритма, являющимся элементом психофизической природы. ...Вечно те же проблемы усложняются, методы разрешения их становятся иными, творческие элементы, материализующие законы ритма — художественные образы зодчества, — меняются. И, конечно, задача современной архитектуры — отыскать те элементы и законы их сочетаний, в которых проявится ритмическое биение наших дней" (Гинзбург М. Ритм в архитектуре. Предисловие. 1923 // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. С. 276–277; Гинзбург М. Проблемы ритма (вторая часть). Предисловие // Там же. С. 277–278).

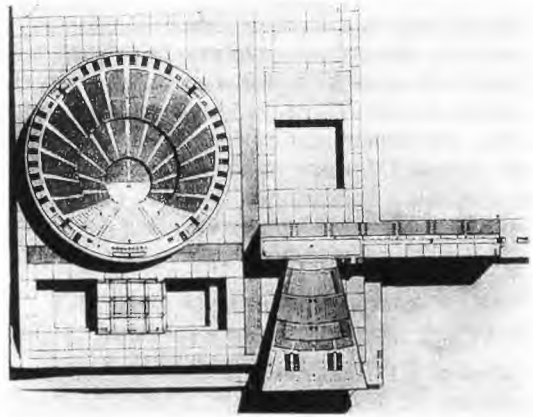
Г. — идеолог конструктивизма, рассматривает влияние новой техники, рациональной организации машиностроения, строительства крупных инженерных сооружений на характер эстетических представлений: "...Объяснение понятия "архитектура" возможно только в функциональной архитектуре, в конструктивизме, ставящем архитектору прежде всего задачу жизнестроения, организации форм новой жизни. ...Конструктивизм как метод... 1) не допускает наличия никаких нерабочих "прибавочных" элементов в оформлении своих конденсаторов; 2) разрешает основные вопросы эмоционального воздействия самим способом организации утилитарно-конструктивного становления; 3) оформляет каждую деталь функционально, т.е. организуя материал вещи исключительно в пределах ее полезного действия. Таким образом, целостность монистического устремления конструктивизма сказыва-

ется не в отрицании эмоционального воздействия материальных объектов (как это обычно принято инкриминировать конструктивизму), а в организации этого воздействия в самом процессе утилитарно-конструктивного становления их. ...Первым своим объектом конструктивизм, или функциональный метод, устанавливает проработку вопросов, связанных с изобретением, кристаллизацией социальных конденсаторов, социально и технически перерожденных организмов... Конструктивизм исходит из понимания процессов восприятия как из процессов не столько биологических, сколько социальных, непрерывно меняющихся вместе со сменой общих предпосылок эпохи, эти процессы в значительной степени обуславливающих" (Гинзбург М. Конструктивизм как метод лабораторной и педагогической работы. 1927 // Там же. С. 309 — 310).



М. Гинзбург. Дворец Советов. Конкурсный проект. 1932

Г. — ответственный редактор (совместно с А. Весниным) журнала "Современная архитектура", где публикуются статьи о сущности конструктивизма, разработка методов функционального творчества. Он призывал исходить из функционального содержания здания, от планового решения объекта — к наружным формам объемов и фасадов, в результате чего составные элементы группируются по функциям: ритмика и пропорции объемов, плоскостей и отдельных элементов соотношены с решением функционального содержания; эстетические качества вытекают из функциональных предпосылок, становятся "функцией сконструированной материальной оболочки и скрытого за ней пространства". Метод функционального творчества Г. определяет как еди-



М. Гинзбург. Дворец Советов. Конкурсный проект. 1932

ный органический процесс, "где одна из задач вытекает из другой со всей логикой естественного развития... Все находит себе объяснение и функциональное оправдание в своей целесообразности. Это — аскетичная архитектура: аскетизм молодости и здоровья, бодрый аскетизм строителей и организаторов новой жизни". Вопросы архитектурной выразительности, художественного образа, формы в архитектуре являются главными в творчестве Гинзбурга-теоретика.

1925 г. — конкурсный проект "Дом текстилей" (Москва). Новый тип здания, сложного по составу помещений, решенное лаконичными средствами. Строгий расчлененный объем, зрительно объединенный нижним этажом и узкими лентами горизонтальных окон; пластику верхних этажей создавали террасы. Г. — пропагандист функционального метода.

Проблема жилого дома — одна из основных в творчестве Гинзбурга-архитектора. В 1927 г. организует соревнование ОСА на проект дома нового социалистического типа "Коммунальный дом А1". В собственном проекте разрабатывает основные композиционные принципы новой пространственной организации квартиры — размещение в двух уровнях и сочетание внутренних объемов разной высоты. Многократно возвращается к проектам квартир. В 1934 г. издает книгу "Жилище" с описанием технических и социальных проблем и вопросов архитектурно-композиционных принципов организации жилого дома. В пер-

вой половине 30-х гг. работает над проблемами районной планировки. Объемно-пространственная композиция района "Красный камень" строится на оригинальных сочетаниях жилых ансамблей (трапециевидных, полукруглых, шестигранных) с обширными парковыми зонами. Образная выразительность района соотносена с городскими связями, секторами обслуживания, магистралями и т.д.

В 1932 г. — конкурсный проект Дворца Советов.

Литература:

Силорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995.

ГИНХУК, Государственный институт художественной культуры. Идея создания исследовательского центра по разработке проблем искусства осознавалась художниками как процесс осмысления современного искусства. Г. был основан в 1919 г. в Петрограде, но его



Здание ГИНХУКа в Санкт-Петербурге на Исаакиевской пл., 3. 1924

деятельность началась в конце 1918 г. с Музея художественной культуры (МХК). 11 февраля 1919 г. он был утвержден на музейной конференции.

В апреле 1921 г. в Петрограде открывается живописный отдел МХК, где показаны работы современных авторов. Затем созданы отделы рисунка, иконы, художественной промышленности. МХК — первый в мире госу-

дарственный музей новых течений в искусстве. В июне 1923 г. П.Филонов предлагает преобразовать его в Институт исследований культуры современного искусства. На заседании комиссии музея в сентябре принято решение добавить к музею 4 научных отдела. Директором назначается К.Малевич. В октябре Малевич реорганизует МХК и через год создает Институт художественной культуры (ИНХУК): директор — К.Малевич, зам. директора — Н.Пунин. В марте 1925 г. он получает статус государственного и становится крупным центром теоретических исследований современного искусства: "Современная нам форма в искусстве — исследовательский институт" (К.Малевич).

Кроме музея, в институте создано пять научных отделов:

1. Отдел живописной культуры или формально-теоретический отдел (ФТО) — рук. К.Малевич (лаборатория А цвета — рук. В.Ермолаева; лаборатория Б формы — рук. Л.Юдин). Лаборатория А изучает живописные системы по принципу проблемы цвета — свет, цвет, живопись, тон.

2. Отдел органической культуры — рук. М.Матюшин.

3. Отдел материальной культуры — рук. В.Татлин.

4. Экспериментальный отдел (нештатный) — рук. П.Мансуров.

5. Отдел общей методологии — рук. сначала П.Филонов, позже — Н.Пунин.

"Органика против механики, против машинной цивилизации" — исследовательское начало в Г.: пространственные структуры в искусстве возникают на основе формообразования в природе, на первичной основе. Старое понятие художник исчезает и появляется, по словам К.Малевича, ученый-художник. М.Матюшин называет это возникновением первого научно поставленного авангарда. Г. определялся не только как уникальное научное учреждение, но как новый тип творчества — выработка универсальной художественной методологии.

В Г. создана Башня Татлина. Здесь исследовали системы нового искусства: импрессионизм, сезаннизм, футуризм, кубизм, супрематизм. Результаты работы легли в основу Теории прибавочного элемента Малевича (см.: Теория прибавочного элемента).

Г. изучает закономерности формообразования, процессы эволюции живописных систем, проводит анализ пространственных искусств. "До сих пор живописное искусство рассматривалось критиками только с эмоциональной стороны, независимо от рассмотрения обстоятельств, в которых оно находилось. Не было анатомического анализа, не рассматривали его в целях исследования причины его строения и образования тела и не обследова-



Н. Суетин, К. Малевич, И. Чашник. Петроград, 1923

ли силу обстоятельств и среду, от которых зависела форма живописных культур-проявлений. Не ставился вопрос о причинах окраски и строения тела живописи как таковой" (Малевич К. Мир как беспредметность. Часть 1. Введение в теорию прибавочного элемента, / Собр. соч.: В 5 т. Т. 2. М., 1998. С. 56).

Ведущий отдел в Г. — формально-теоретический. В нем исследовались системы: импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм, супрематизм как специфические комплексы живописно-формальных элементов и приемов. Анализ формы проводился как исследование линии, объема, композиции, конструкции с целью выявления порядка связи элементов в целостный живописный организм.

Лабораторные исследования в Г. имели выход в производство (текстиль, мебель, графика и т.д.), в педагогику (создание метода преподавания вне зависимости от индивидуальности преподавателя).

В феврале 1926 г. Малевич снят с поста директора Г. Весной музей был закрыт, коллекция передана в Русский музей. Прямым поводом для закрытия Г. послужила статья Г. Серого (Г. Гингер) в "Ленинградской правде" "Монастырь на госснабжении". В декабре

Г. закрыли. Сотрудники перешли в Государственный институт истории искусств. В октябре 1932 г. Малевич смог организовать Экспериментальную лабораторию в Русском музее.

Литература:

Карасик И. "Современная нам форма в искусстве — исследовательский институт..." // Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000.

ГЛАН Наталья Александровна (1904–1966), балетмейстер. Занималась в студии Л. Лукина, постановщик композиций.

В 1924 г. представляет программу номеров в Камерном театре, поставленных в пластической манере с эксцентрикой.

"Танцевальный букварь Наты Глан прост, но своеобразен, почти необычен... Ее танцоры ожесточенно шаркают ногами, как полотеры; упрямо подчеркивая всем корпусом, топают ногами, причудливо выбрасывая их в разные стороны; прижатые к телу локтями натирают себе, будто чешут, грудь... Все это движения озорства, баловства, задора, и притом не взрослого, а детского, по-детски непосредственного... Из своего, варварского для непривычных глаз, материала Глан сумела скомбинировать для "Дня и ночи" (спектакль в Камерном театре. — *Ред.*) семь удивительных по яркости, самостоятельных танцев и пластических сопровождений, сливающихся с формой и ритмом всего спектакля" (Черепнин А. О Натэ Глан // Программа государственных академических театров. №1. 1927).

В 20-е гг. ставит танцы в театрах, готовит собственные творческие вечера. В. Маяковский предлагает ей работать в постановке "Клопа" у В. Мейерхольда: Г. "поднимается до значения некоего Пикассо в танце" (А. Черепнин). Развитый ею жанр танцевальной типизации войдет в букварь советского балета.

Литература:

Шереметьевская Н. Танец на эстраде. М., 1985.

ГНЕДОВ ВАСИЛИСК (Василий Иванович Гнедов) (1890–1978), поэт-футурист, создатель теории и практики "антиискусства" ("Поэма конца" — чистый лист бумаги). Одновременно с А. Крученых в 1913 г. определяет предметную трансформацию "обычных элемен-

тов" языка. "...Один из "крайних" весьма последовательно уже объявил "Смерть искусству" и свою последнюю поэму "читал ритмо-движением", т.е. движением руки, безо всяких слов" (Брюсов В. Год русской поэзии. Апрель 1913 - апрель 1914 // Русская мысль. М., 1914, 5, ч 2. С. 29).

В 1913 г. один из самых активных и знаменитых поэтов в "Интуитивной Ассоциации Эго-Футуризма". "Личность хмурая и безнадежная, нисколько не эго-поэт, в сущности переодетый Крученых, тайный кубофутурист, бурлюкист, ничем и никак не связанный с традициями эго-поэзии" (Чуковский К. Футуристы // Лица и маски. СПб., 1914. С. 118-119).

Участник четырех эгофутуристских альманахов. Книги: "Гостинец сентиментам", "Смерть искусству: пятнадцать (15) поэм" (1913).

СМЕРТЬ ИСКУССТВУ

Пятнадцать (15) поэм

Поэма 1

СТОНГА

Полынчается — пепелье Душу.

Поэма 2

КОЗЛО

Бубчиги Козлевая — Сиреня.

Скрымь Солнца.

Поэма 3

СВИРЕЛЬГА

Разломчено — Просторечевье...

Мхи-Звукопас.

Поэма 4

КОБЕЛЬ ГОР

Затумло-Свирельжит.

Распростите.

Поэма 5

БЕЗВЕСТЯ

Пойму — поиму — возьмите Душу.

Поэма 6

РОБКОТ

Сом! — а — ви — ка.

Сомка! — а — виль — до.

Поэма 7

СМОЛЬГА

Кудрени — Вышлая Мораль.

Поэма 8

ГРОХЛИТ

Сереброй Нить — Коромысля.

Брови.

Поэма 9

БУБАЯ ГОРЯ

Буба. Буба. Буба.

Поэма 10

ВОТ

Убезкраю.

Поэма 11

ПОЮЙ

У —

Поэма 12

ВЧЕРАЕТ

Моему Братцу 8 лет. — Петруша.

Поэма 13

Издеват.

Поэма 14

Ю.

ГОЛЕЙЗОВСКИЙ Касьян Ярославович (1892–1970), артист, балетмейстер, хореограф-новатор. Один из зачинателей экспериментов в хореографии 20-х гг. Оказал влияние на многие жанры и направления современной русской и мировой хореографии. Окончил Петербургское театральное училище (1909). В 1909–1918 гг. — артист балета Большого театра, участник экспериментальных балетов Горского. В 1916 г. открывает частную школу, работает в театре "Летучая мышь", в Интимном театре Б.Неволина. К 1917 г. обретает популярность как балетмейстер эстрадного жанра.

В 1918 г. возглавляет студию Московского театрального училища. Школа-студия Г. входит в состав Детского театра Н.Сац. В мае 1919 г. она становится первой показательной балетной театральной школой ТЕО Наркомпроса. В программу ее входят: балетная техника; пантомима; характерный танец; поддержка; танец эпох; ритмическая гимнастика; гимнастика и акробатика; костюмировка; фехтование. Проводятся лекции по: эстетике театра; истории и эволюции театра; истории и эволюции танца; истории быта и стилей.

"Из нового балетного у нас ничего нет и не предвидится, единственное интересное — это показательные частные вечера, устраиваемые К.Голейзовским. Он теперь вступил на путь очень серьезной работы и много уже сделал в этом направлении" (Ю.Бахрушин).

Педагогические эксперименты Г. смыкались с поисками В.Хлебникова. Точки соприкосновения работ Г. с творчеством А.Таирова — в поисках выразительности раскрепощенного тела, апелляция к свободной пластике.

В 1920–1922 гг. руководит Камерным балетом (Москва). В 1923 г. выпускает серию "эксцентрических" танцев: фокстроты, тустепы, танго. Репертуар Г. первой половины 20-х гг. связан с новаторскими течениями предреволюционного искусства. Тяготел к миниатюре. Рассматривал танец как искусство могущества "человеческой страсти и героических свершений". Постановкам 1921—1922 гг. свойственны изыск, излом, красивость, экзальтация. Г. привлекали музыкальные образы А.Скрябина, особенно это касается воплощения титанических порывов через сферу духовных и душевных переживаний. Это выражено в символике и метафоричности, внутренней напряженности и психологической сложности произведения. Г. открыл музыку Скрябина для театра балета в новых композиционных приемах и ритмической структуре танца: приемы неожиданности, прерывистый ритм, нервность пластического рисунка, внезапность переходов становятся основными средствами сценической адекватности музыке Скрябина: "Десятая соната" (1918, Техникум театрального искусства) под названием "Белая месса". "Божественная Десятая соната Скрябина, которую я поставил; разве можно воспроизвести в движении эту гармонию? Разве возможно уло-

вить эти тысячи атомов звуков, звучащих в целом? Действительно, слушая ее, хочется закрыть глаза и видеть только воображением" (Голейзовский К. Несколько слов о себе // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1984. С.81).

Статика преобладала над движением, внимание сосредоточено на центральной фигуре. О постановках Голейзовского писали как о поэмах, тяготеющих к симфоническому произведению.

Выступал против старого балетного театра, который считал неподвижным и однообразным, лишенным мысли, цепляющимся за голую скучную технику. Не отрицая классического танца, считая его системой воспитания актера, но будучи сторонником профессионализма в балете, создавал новые танцевальные формы на базе классической балетной техники. Отбрасывая установленные формы, привычные приемы, создал смелые движения и позы: "Ноге придана неожиданная функция — служить не опорой телу, а самостоятельно выразительным фактором. Чтобы освободить ногу, тело брошено на площадку или же взято на поддержку. Нога "жестикულიрует". Через сплетение линий рук и ног получаются новые, необычайные эффекты" (Львов Н. Голейзовский и Лукин // Эрмитаж. № 17. 1922).

Неустойчивость поз, исчезновение вертикальных и горизонтальных линий сделали танец у Г. непрерывной сменой волнообразных движений.

Время в произведениях Г. растягивается вширь, вглубь, приближаясь к бесконечности. Сгущает вечное в мгновении. В начале творческого пути близок к импрессионизму, в его танцах раскрывалась эмоциональная абстракция: в начале 20-х гг. рисунок танца Г. лишен динамики, нет четкости неподвижных форм, все находится в изгибах и переливах, контуры как бы размыты. Постепенно акцент переносится на промежутки между позами, появляется знаменитая кантилена танца Г., связность его хореографической речи.

Ставил танцы в "Мистерии-буфф" (реж. А.Грановский, 1921, Москва, Госцирк). Работал с В.Мейерхольдом в постановке "Д.Е." (1924), "Озеро Люль" (1923), после чего стал уделять внимание гротеску, используя его в балете ("Го-

род", 1924, Камерный балет; "В солнечных лучах", 1926, Одесса).

Через движение стремился передать образ эпохи. Искал предельную свободу движений. Вошел в противоречие с пластикой романтического балета: поддержки устремлены не ввысь, а к земле: "Его танец льется потоком, позы неустойчивы, гнутся к дальнейшему развитию жеста. Остановка воспринимается, как досадная запятая, на которую натывается движение. В танце живет и поет все тело, одухотворенное и свободное. Балетмейстер дает жизнь каждому суставу" (С.Лавров).

Композиции Г. лишены сюжетных построений. Это — философские обобщения. Самым совершенным видом хореографии считал симфонический танец. На пластический строй композиций Г. оказал влияние конструктивизм, цирк, мюзик-холл, свободная пластика А.Дункан, формы ритмопластики.

1925 г. — постановка "Иосифа Прекрасного" в Экспериментальном театре, филиале Большого театра (итог исканий Г. в Камерном балете). Спектакль отличался продуманным режиссерским решением, композиционной логикой и стилистическим единством: "Новый балет Голейзовского не просто сумма накопленных приемов. Прежние находки приобретают здесь новое качество, используются для новых целей. Прежде всего, "Иосиф" отличается от предыдущих композиций тем, что здесь появляется четкий, действительно развивающийся сюжет.... Образный строй древней библейской легенды о прекрасном юноше, погубленном завистливыми братьями, органически близок поэтической обобщенной образности балетного театра. ...Голейзовский сам автор сценария, ...он сводит сюжет к ряду ударных эпизодов, основанных на противопоставлении острых черт, характерных для целого жизненного явления. ...Пластическим лейтмотивом балета становится скульптурно-иероглифический рисунок поз, который как бы подчеркивает философский смысл происходящего и в то же время звучит как отголосок древности. ... Прежние поиски Голейзовского-балетмейстера подводят его к постановке и решению важнейшей для хореографического спектакля проблемы — композиции, структуры балета. ...Поиски новой структуры, композиции хореографического спектакля идут у Голейзов-

ского не за счет преодоления условной природы балетного театра, пренебрежения законами его специфики. ...Балет разворачивается как непрерывное хореографическое действие, как цепь ярких скульптурно-пластических картин..." (Юсим М. "Иосиф Прекрасный"; Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. М., 1984. С.82-83).

"Иосиф Прекрасный" — спектакль непрерывного хореографического действия: по мнению А.Сидорова, Г. строит зрелищный эффект своих постановок на принципах живописной — лучше "картинной" — обработки. Если у М.Фокина сцена превращалась в гигантское живописное полотно, у Г. хореография напоминала многофигурную скульптуру: живые барельефы, картинные позы, сложные групповые композиции. Подчиненность строгому ритму. Продуманность деталей: поворот головы, угол поднятой ноги, положение кистей рук. Весь комплекс движений, поз рождал образ. Г. пользовался условными приемами построения массовых танцев: из согнувшихся, выпрямившихся, прикивших к полу тел складывал экспрессивные группы. Соединил конструктивистское оформление с открытиями в области свободной пластики.

В 1924 г. уходит из Камерного балета, работает на Украине (Одесса, Харьков).

Г. привнес в балет искания современной ему режиссуры драмы (А.Таирова), музыки и живописи. Впервые в балете использовал конструктивные установки, которые дали ему возможность показать фигуры объемно, в неожиданных ракурсах.

С 1928 г. работает в Московском мюзик-холле главным балетмейстером. "Тридцать английских герлс" стали такими же знаменитыми, как "Танцы машин" Фореггера. Синхронное повторение движений, четких по ритму и простых, приобретали выразительность, сливаясь в пластический орнамент: в номере выполнялась знаменитая "змея" (непрерывная гибкая линия рук с волнообразным движением, усиливающимся приседанием танцовщиц): "Номер "герлс" никак нельзя рассматривать как демонстрацию лишь полуобнаженного тела. Центр тяжести здесь в однообразном повторении одного и того же движения, напоминающего своей четкостью и механистичностью движение машины. Это сво-

его рода эстрадная физкультура..." (Волков Н. Мюзик-холл. "Чудеса XXI века" // Известия. 1928. 14 окт.).

Строит движение по кругу и спирали, так что оно делается объемным, скульптурным: скульптурный стиль Г. определен конструктивной площадкой, так как именно этот тип сценического оформления позволил преодолеть противоречие между плоскостной декорацией и объемностью тела танцовщика. Условный тип оформления с намеком на место и время действия сочетается с символикой и обобщенностью хореографических образов Г. В 30-40-е гг. не применяется в советском балете, возрождается только во второй половине 50-х гг.

Литература:

Слонимский Ю. Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М.-Л., 1950.
Голейзовский К. Жизнь и творчество. М., 1984.
Шереметьевская Н. Танец на эстраде. М., 1985.

ГОЛОСОВ Илья Александрович (1883–1945), один из выдающихся архитекторов первой трети XX в. В 1898 г. поступает в Строгановское художественно-промышленное училище, в 1907 г. — в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1918 г. работает в архитектурной мастерской Моссовета, которой руководил И. Жолтовский. В 1918 — 1919 гг. его стиль — неоклассика. В проектах этого периода еще нет задачи создания новой формы, это — подходы к проблеме формообразования с позиций восприятия архитектурного образа: вычленение главного элемента системы и композиции, несущего основной художественный смысл; обоснование закономерностей в построении художественно-композиционной системы и понятие иерархии средств и приемов; выявление значения форм и пропорций в пограничных зонах художественной структуры архитектурного произведения.

В начале 20-х годов проектировал сложные динамические композиции в духе символического романтизма (1920—1924 гг.: использование суровых, аскетичных форм, стремление к огромным размерам сооружений, залов, памятников и т.д., символика простых геометрических форм и цвета). Г. исследовал проблемы архитектурно-художественной композиции. На формирование его творческой

концепции повлияли разработки композиционных приемов динамики, асимметрии, сдвигов, которые он объединил в единую систему на основе соотношения неоклассической модели с кубофутуристической.

Г. разрабатывал теорию построения архитектурных организмов и пришел на основе анализа различных простых объемно-геометрических форм и опыта их применения в мировой архитектуре к выводу, что некоторые объемы (вертикальный полуцилиндр, четверть шара и др.) не могут быть использованы в виде самостоятельных элементов, а должны быть поддержаны другими объемами. Выделил группу "отрицательных объемных форм" (опрокинутая пирамида, эллипсоид и пр.), которые противопоказаны архитектуре. Разработка принципа движения архитектурных масс — одна из важнейших особенностей концепции Г. Он не заменял композиционными приемами кубофутуризма закономерности, характерные для классической архитектуры, а попытался объединить эти взаимоисключающие системы и добился парадоксального соединения классицистической и кубофутуристической эстетических концепций в проектах первой половины 20-х гг.

Г. преподавал на архитектурном факультете Московского политехнического института, руководил архитектурной мастерской во ВХУТЕМАСе (совместно с К. Мельниковым). Был противником преподавания только приемов построения художественно-композиционной системы определенного стиля, считал, что необходимо "научить определять художественный дух стиля..." В 1922 г. мастерская Г. и К. Мельникова была признана самостоятельной группой на архитектурном факультете ВХУТЕМАСа, при мастерской создана предметная комиссия экспериментальной архитектуры. Формируется новаторское течение — школа Г.

1923 г. — кульминация творчества Г. в символическом романтизме. К середине 20-х гг. становится одним из виднейших представителей конструктивизма. В 1925 г. — первая премия за проект на конкурсе Дома текстилей (Москва). Произведения Г. строятся на выявлении определенной крупной геометрической формы, которая подчиняет все остальные формы и детали.

С 1925 г. четко выявленный каркас и обилие стекла становятся характерными для проектов архитектора. Во второй половине 20-х гг. создает проекты, оказавшие значительное влияние на распространение конструктивизма. Легко комбинирует конструктивистские формы, свободно оперирует контрастами объемов и плоскостей, находит разнообразные художественные решения. В 1925–1926 гг. создает изысканные по пропорциям и рисунку проекты. В пределах функционально-конструктивных требований, распространенных в этот период в архитектуре объемно-пространственных построек, Г. отстаивал роль художественных закономерностей в создании архитектурного образа.

Г. проектирует Московский телеграф (1925, совместно с Б. Улиничем), Дворец труда (Ростов-на-Дону, 1925), Смоленский рынок (Москва, 1926), кинофабрику (Москва, 1927), Дом общества "Динамо" (Москва, 1928) и др.

Он — автор проектов нескольких жилищно-комбинатов, Домов Советов, рабочих клубов, Дворцов культуры и театров. Клуб им. Зуева — одно из лучших и самых известных произведений Г. (1927). Главный элемент композиции — цилиндр. Использован прием прорезания стеклянным цилиндром перекрывающей его плиты верхнего этажа. Внутреннее движение вертикальной цилиндрической формы как бы преодолевает тяжесть горизонтальной формы и вырывается на простор. В дальнейшем Г. освобождает цилиндрическую форму от примыкающих объемов и раскрывает ее, делая основой формирования архитектурного образа (проект Дворца Советов, Москва, 1932). Участвует в конкурсе на фасад Театра Мейерхольда.

В 1933–1935 гг. выступает как теоретик архитектуры. Отходит от принципов конструктивизма и возвращается к приемам неоклассики. Проекты этого периода привлекали монументальной образностью и были наиболее характерными произведениями постконструктивизма (ярусные построения, колоннады, скульптуры, подчеркнутая весомость объема зданий, высокая арка).

Литература:

Хан-Магомедов С. Теория построения архитектурных организмов и теория движения в архи-

тектуре И. Голосова // Проблемы истории советской архитектуры. № 2. 1976.

Хан-Магомедов С. Илья Голосов // Архитектура СССР. № 2. 1984.

Хан-Магомедов С. Архитектор Илья Голосов // Знание. Сер. Строительство и архитектура. № 2. 1986.
Хан-Магомедов С. Илья Голосов. М., 1988.

ГОЛУБКИНА Анна Семеновна (1864–1927), выдающийся скульптор начала XX в. Творчество Г. обозначено импрессионистичностью, использованием вибрирующих форм.

С 1889 г. учится в классах изящных искусств А. Гунста в Москве. 1891 г. — Московское училище живописи, ваяния и зодчества. 1894 г. — Петербург, Академия художеств. В 1895 г. — Париж. Там встречается с О. Роденом, который высоко оценил талант Голубкиной и предложил работать под его руководством. В 1899 г. представляет свои работы на Весеннем салоне на Марсовом поле в Париже (медали III степени Французской академии литературы и искусства). Затем — выставки Московского общества любителей художеств, "Мира искусства" и др.

В работах 1897–1910 гг. выражены символистские тенденции: "Туман" (1899), "Огонь" (1900), "Волна" (1902, горельеф установлен на фасаде Московского Художественного театра в Камергерском пер.), "Земля" (1904), "Сирень" (1909), "Болото" (1911). В ее творчестве проявились антропоморфность природы, пантеистический дух. От "Тумана" до "Березки" (1927) основной мотив — олицетворение природных стихий. Ей свойственно образно-философское отношение к материалу, погружение фигур в массу необработанного камня, вырастание фигуры из природного материала.

1907–1913 гг. — зенит творчества Г. В 1915 г. прошла персональная выставка: 147 работ.

Преподает во Вторых государственных свободных художественных мастерских (1918–1920), затем во ВХУТЕМАСе (1920–1922).

1925–1927 гг. — работа над портретом Г. Савинского, который отличается плавным ритмом пластических форм.

1926 г. — портрет Льва Толстого. Сидящая фигура подобна морской волне или взметнувшейся лаве, борозды и интенсивные вмятины делают скульптуру живописной, а форму подвижной, изменчивой: "Скульптору нужна смелость не подчиняться неверным по сущности

духа пропорциям и отношениям. Выявление идеи сущности (портретируемого) посредством воссоздания главного во всей полноте и игнорирование деталей реальной повседневности, конечно, не есть ложь, а высший реализм" (А.Голубкина).

Литература:

Ефимов А. В доме Голубкиной // Юный художник. № 3. 1995.

Кривдина О. Анна Голубкина // Художник. № 3. 1990.

Каменский А. Мастер и его мастерская // Наше наследие. № 1. 1989.

Каменский А. Анна Голубкина, жизнь и творчество в двадцатые годы // Искусство. № 1. 1978.

Мурина А. Анна Семеновна Голубкина // Декоративное искусство. № 1. 1964.

Толстой В. Анна Голубкина // Творчество. № 1. 1964.

Загорская Е. Анна Голубкина — скульптор и человек. М., 1964.

Лукьянов С. Жизнь А.С.Голубкиной. М., 1975.

Каменский А. Анна Голубкина. Личность. Эпоха. Скульптура. М., 1990.

ГОНЧАРОВА Наталья Сергеевна (1881–1962), одна из главных фигур русского авангарда. Правнучка А.С.Пушкина по отцовской линии, по материнской линии — из рода Беляевых, известной музыкальной семьи XIX в. В 1898 г. начинает посещать класс скульптуры у П.Трубецкого из "Мира искусства". В 1901 г. поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества на скульптурное отделение. Посещала лекции на историко-филологическом факультете Высших женских курсов. 1908–1910 гг. — период неопрimitивизма, верна традициям народного искусства, проявляет интерес к лубку, иконам. Выставляется с 1903 г.

С 1906 г. — сотрудничество с С.Дягилевым, который приглашает Ларионова и Г. принять участие в Осеннем салоне в Париже. Уже в ранних работах Г. проявляется богатый орнамент и строгий линиарный ритм, который будет свойствен позднее ее театральным оформлениям. Ее основным вкладом в русский модерн является орнамент в соединении с мотивами иконописи. В творчестве Гончаровой соединились изыскания в развитии русской живописной традиции и ин-

терпретации новейших европейских направлений в искусстве.

В 1910 г. — совместно с Ларионовым и Ленгуловым создает общество "Бубновый валет".

В творчестве Г. ориентируется на самые архаичные пласты народного искусства, сохраняющие связь с обрядом и мифом: жатва, сенокос, ловля рыбы, беление холстов, застолье, танец и т.д. — при разнообразии сюжетов сохраняет мощностъ и монументальность об-



Н.Гончарова. 1932

разов: "В окаменелой медлительности этих фигур — выражение застывшей силы, той самой, что переполняла излюбленных художницей каменных скифских баб".

В "Сборе плодов" фигурируют, по определению Г.Поспелова, уже не крестьяне, но словно деревянные идолы — столько дикости в этих фигурах-обрубках, в запрокинутых лицах, в зрачках и белках раскосых глаз.

В 1910–1911 гг. пишет полиптихи: "Сбор винограда" (9 картин), "Жатва" (9 картин), "Евангелисты" (4 картины) с мощной пластической скульптурных фигур с витражной плоскостностью их ритмизированных контуров.

1910–1912 гг. — кубистический период ("Апельсин", "Бог плодородия", "Соляные стол-

бы", "Белый павлин"). В 1911 г. Г. находится в апогее примитивизма, обогащенного приемами кубизма. От раннего кубизма она принимает упрощение и деформацию, что дало ей возможность выйти в монументальность живописной формы. Выработывает собственный экспрессивный стиль. К 1912 г. отходит от кубизма.

Искусству Г. свойственна одухотворенная экспрессия и повышенная драматичность. Живопись Г. объемная, весомая, тяготеющая к монументальности, декоративным и обобщенным формам, контрастным сочетаниям цвета. Для ее творчества характерны многожанровость, богатство художественных приемов (от импрессионистической россыпи мелких мазков до сочетания кубизма с фольклорным примитивом с его четкой, кововой формой).

В 1912 г. работает в футуризме ("Город ночью", "Фабрика", "Динамо-машина", "Велосипедист", "Аэроплан над поездом"). Одна из наиболее ярких представительниц этого направления в России, ее называли "шумной бой-бабой футуризма" (А.Эфрос). Усложнение живописной формы сочетается с традиционным для Г. "веерным" мазком.

В 1912 г. вместе с Ларионовым создает художественное направление лучизм, один из первых вариантов беспредметной живописи. Г. показывает все основные работы, выполненные в лучизме ("Лес", "Кошки", "Лилии" и др.). Появляется абстрактная структура в виде разноцветных концентрических колец неправильной формы (жизнь мыслящей материи). Выход в беспредметность — "Композиция", "Пустота", "Электрический орнамент".

Участствует в "Синем всаднике", выставляется в Париже и Лондоне.

После 1914 г. Г. уходит из станковой живописи в театр. С 1915 г. работает для Русского балета С.Дягилева в Париже. С 1917 г. постоянно живет в Париже.

Литература:

- Вакар И. Наталия Гончарова // Юный художник. № 3. 1991.
 Бялик В. Ослиный хвост: Наталья Сергеевна Гончарова и Михаил Федорович Ларионов // Искусство в школе. № 4. 2000.
 Луканова А. Живопись Ларионова и Гончаровой // Юный художник. № 2. 2000.
 Кантор А. Наталия Гончарова и Михаил Ларионов // Искусство. № 1. 2000.

Хан-Магомедова В. Они снова вместе // Искусство. № 40. 1999.

Луканова А. О кубизме и футуризме в живописи Наталии Гончаровой // Искусствознание. № 1. 1999.
 Пospelов Г. От художнических версий — к проверенным фактам // Вопросы искусствознания. № X (1). 1997.

Пospelов Г. Наследство Гончаровой и Ларионова. / Наше наследие № 1. 1990.

Алексеев А. Ларионов, Гончарова, Маяковский // Литературная учеба. Кн.3. 1990.

Сарабьянов Д. Михаил Федорович Ларионов (1881 — 1964). Наталья Сергеевна Гончарова (1881 — 1962) // Огонек. № 17. 1988.

Пospelов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

Loguin L. Gontcharova et Leriouov. Paris, 1971.

Chamot M. Gontcharova. Paris, 1972.

Chamot M. Goncharova: Stage Designs and Paintings. London, 1979.

ГРААЛЬ-АРЕЛЬСКИЙ (Стефан Стефанович Петров) (1889–1938), поэт-футурист.

С января 1912 г. — член "Академии эго-поэзии". Одновременно участник "Цеха поэтов". В 1911 г. издает книгу "Голубой ажур". "Книжка Ваша (за исключением частных, особенно псевдонима и заглавия) многим мне близка. Вас мучат также звездные миры, на которые Вы смотрите, и особенно хорошо говорите Вы о звездах" (А.Блок). Автор теоретических статей "Академии эго-поэзии". Весной 1912 г. вместе с Г.Ивановым выходит из группы эгофутуристов. В 1913 г. вышла книга "Летейский берег".

ТУРНИР

*Уронила розу леди Бэти, —
 Замерли угрюмые гобои,
 Грустный паж в лазоревом берете
 Дал сигнал о предстоящем бое.
 И на круг въезжают друг за другом
 Девять рыцарей Святого Марка,
 По стальным, сверкающим кольчугам
 Вьются ленты, вышитые ярко.
 Сам король бледнеет на балконе,
 Вспоминает вечер у куртины...
 На его мерцающей короне
 Загорелись яркие рубины.
 Нет прекрасней Бэти в целом мире!
 В честь ее сломают много копий,*

*И об этом сказочном турнире
Разнесутся вести по Европе.*

1912

"ГРАФИКА", одна из пропедевтических дисциплин (наряду с "пространством", "цветом", "объемом"), преподававшаяся в первые два года обучения во ВХУТЕМАСе (1920 – 1922). Автор программы и основной руководитель – А.Родченко. Без руководства Родченко с 1923 г. дисциплина видоизменилась, превратившись в техническое рисование и академический рисунок.

Отличительная черта пропедевтики Родченко – линейность как основной принцип мышления в конструировании и формообразовании. Линия Родченко – не просто абрис или контур, а след, технологический разрез плоскости, грань формы. Линия – самостоятельная форма, с введением которой пространство уже не изображается, а перемещается в плоскость образного мышления. Родченко стремился своей дисциплиной развить способность представлять пространство через манипуляции с линейно-геометрическими формами: выяснило значение линии, – с одной стороны, ее граневое и краевое отношение, и с другой – фактор главного построения всякого организма вообще в жизни, так сказать, скелет, или основа, каркас, система. Линия есть первое и последнее как в живописи, так и во всякой конструкции вообще. Линия есть путь, прохождение, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез и т.д.

Программа Родченко называлась "Дисциплина графическая – конструкция на плоскости. Инициатива", состояла из разделов: 1) "Условия", 2) "Принципы", 3) "Правила". Практические упражнения сопровождалось теоретическим курсом: изучением основных категорий – конструкция, форма, оси построения. Конструкция – общая синтетическая форма, образованная из нескольких простых (основные формы: круг, треугольник, квадрат, прямоугольник; простые: модификации основных; сложные: слияние двух или трех простых). Оси конструкции – направления размещения фигур (диагональ, вертикаль, горизонталь).

Типы конструкций: 1) построения из подобных форм; 2) усложнение заданий на той же основе; 3) от вариаций одной формы к комбинированию различных форм с добавлением

осей конструкций; 4) к предыдущим вводилось построение в плоскости различных форм.

"Г." имела сложную многоуровневую систему композиционных ограничений и правил. Взаимодействие абстрактности и универсальности стало смыслом курса, соединившего в себе черчение, геометрию, композицию, проектирование.

Литература:

Лаврентьев А. Пропедевтическая дисциплина "Графика". ВХУТЕМАС. 1920 – 1922 года // Техническая эстетика. № 7. 1984.

ГРИГОРЬЕВ Борис Дмитриевич (1886–1939), художник. Окончил Строгановское училище (1903–1907). Учился в Петербургской Академии художеств (1907–1912). Выставлялся с 1909 г. С 1919 г. жил в Финляндии, Германии, Франции.

ГРИЩЕНКО Алексей Васильевич (1883–1977), художник. Окончил филфак Петербургского и Киевского университетов. С 1905 г. учится на отделении биологии Московского университета до 1912 г. С 1905 г. занимается живописью. Выставляется в 1909 г. В 1911 г. уезжает в Париж. "Передовым же тогда был кубизм. Грищенко сумел внести и в это передовое движение еще более передовое. Он открыл "Цветодинамос". Вместе со своим приятелем Шевченко он устроил выставку "цветодинамос". ...Стал профессором в художественном училище, б. Строгановке. У него была там своя студия. Ученики очень любили Грищенко" (Шемшурин А. Цит. по: Сарбьянов Д. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 76).

Преподавал в Московском СВОМАСе. С 1922 г. жил во Франции.

ГРУППА ОБЪЕКТИВНОГО АНАЛИЗА, ее работа связана с дискуссией о конструкции и композиции – значительного момента в истории становления производственного искусства и всей системы обучения во ВХУТЕМАСе. Основная концепция Г. представляет собой стремление к объективному изучению искусства: изучение его элементов и закономерностей их организации.

В работе Г. на первом этапе ее функционирования происходит сосредоточение на

объективном анализе течений новейшего искусства, начиная с импрессионизма. Дискуссия о конструкции и композиции выдвинула проблему понимания этих категорий искусства и в конечном итоге привела к констатации различных идей и установок членов Г. в этом вопросе.

ГРУППА "13", объединение 13 художников-графиков. Организованы выставки: 1929, 1930, 1931 гг. Манифестов и деклараций не было. Их интересы лежали в области рисунка. Лидеры — Н. Кузьмин, В. Милашевский.

ГУРО Елена (Элеонора) Генриховна (1877–1913), поэт, прозаик, живописец. Одна из главных фигур раннего русского авангарда.

В 1890 г. поступает в школу Общества поощрения художеств. Работает у Я. Ционглинского, с 1900 г. — в мастерской Званцевой, учится у Л. Бакста и М. Добужинского.



Е. Гуро. 1910-е гг.

В печати выступает с 1905 г. ("Сборник молодых поэтов" с рассказом "Ранняя осень"). В книгах "Шарманка" (1909) и "Осенний сон" (1912) чувствуется влияние символизма. "Как было запечатлеть свет, которого не могла сдержать земная форма, — веяние, проструившее-

ся через еще почти безмолвные уста? Любовь сделала это и спасла тень тени и легчайший след дыхания. Из искусства было взято для этой цели очень мало средств (и все же еще слишком много, ибо лучше было бы, если бы было возможно, чтобы в книжках вовсе не чувствовалось художественной притязательности и ничего другого не было, кроме воспоминания и непосредственной лирики). В общем, было верно угадано, что здесь нужно именно лишь несколько разрозненных почти несвязных штрихов. И эти несколько намеков и неточных приближений прониклись (не искусство это сделало) — чудесным оживлением" (Иванов Вяч. В разд.: Рецензии // Труды и дни издательства "Мусагет". М., 1912, 4-5. С. 45).

С 1910 г. принимает участие в футуристических изданиях: "...В молодом напоре "новых" она сразу узнала свое — и не ошиблась. И если для многих связь ее с ними была как-им-то печальным недоразумением, то только потому, что они не поняли ни ее, ни их" (М. Матюшин, В. Хлебников, К. Малевич, А. Крученых. В сборнике "Трое". СПб., 1913).

Дом Г. и М. Матюшина стал "штабом футуристов". Г. — член литературной группы "Гилея". Входила в ядро общества "Союз молодежи". Увлекалась неоимпрессионизмом (член группы Н. Кульбина). Инициатор теории цвета. Ее эксперименты стали основой научной теории цвета, разработанной М. Матюшиным в начале 20-х гг. В творчестве Г. совмещаются, взаимодополняются поэзия и живопись. Работала в области книжной графики, иллюстрировала свои книги "Осенний сон" (1912), "Небесные верблюжата" (1913), "Бедный рыцарь" (1910–1911).

В 1910 г. работает в неопрIMITивизме ("Утро великана", "Женщина в платке"): стремится к беспредметности при сохранении нагурных впечатлений.

Тема искупления земли (материальный мир) — одна из центральных в творчестве Г. и соотносима с темой смерти и бессмертия. В сфере изобразительности основные ее ориентиры — модерн и импрессионизм. От модерна ее траекторка природы берет стремление к стилизации и философичности формы, от импрессионизма — опору на прямой контакт с природой; эти противоречия нашли у Г. органичный синтез. Формирование собственного пластического языка идет через стилиза-

цию природных мотивов: сопоставляя опыты стилизации и природные орнаменты, Г. соотносит свои эксперименты с творческим духом природы. Важное свойство ее творчества — фантастичность, ирреальность, разрушение границы между психическим и материальным. Природа для нее — аналог глубинных бессознательных творческих процессов. "Я когда-то писал об Елене Гуро, что поэзия ее — поэзия материнства. И потому-то, быть может, целое поколение молодых поэтов питает к ней сыновью, поистине сыновью любовь. И нельзя говорить о влиянии ее на современную поэзию, о подражании ей молодых поэтов, ибо все это гораздо больше влияния и значительнее подражания" (Ховин В. "Ветрогоны, сумасброды, летатели!.." / Очарованный странник. СПб., 1916. С. 10).

Радуга, вода, кристалл — проявление лучистой духовности в творчестве Г. Наиболее полно и последовательно это представлено в романе Г. "Бедный рыцарь", поэме-сказке "Пир земли", в образах "рыцаря земли", освобождающего землю, "Духа земли", жаждущего освобождения. "Рыцарь земли" — символический образ преображения природы, проникающий в скрытую суть мира, сливающийся с миром. Система проникновения в природу, воплощенная в творчестве Г., соотносима с натурфилософией проекции психических процессов на материальный мир. В понимании Г. именно искусство дает возможность разгадать тайны природы, разрушить преграды между внутренним пространством человека и миром, быть главным в преображении мира и человека. В этом смысле Г. следует традиции романтиков и символистов в понимании магической силы искусства. Здесь выступает на первый план проблема самоценности процесса создания художественного произведения, в котором само произведение рассматривается как след творчества. Обширные пустые пространства в произведении, прозрачность изображения ("Берег моря", "Декоративный мотив"), поле листа представляют собой часть композиции — такую же форму, как само изображение. Чаше работала акварелью. Особое внимание уделяла просвечиванию белого пространства сквозь краску. Г. активно использует в своей изобразительной системе цвет и свет. Прозрачность, легкость, невесомость, хрупкость, чувство выхода за предел материальности — символы

раскрепощенности творческих сил. "Елена Гуро действительно сумела взглянуть миру в глаза и действительно почувствовала душу его. И случилось чудо постижения, чудо интуиции и "душа вышла из границ" навстречу миру и слышала она "миги живыми и душу их со-



Е. Гуро с М. Матюшиным, 1910-е гг.

единений". В творчестве ее нет посяганий на то, чтобы быть чем-то большим, чем поэт, — претензий на жречество, нет уверений, именно уверений в молитвенных созерцаниях, нет тайн с больших букв, а есть только большие лучистые глаза и большая, большая душа, упоенная белым экстазом" (Ховин В. "Ветрогоны, сумасброды, летатели!.." // Там же. С. 10-11).

В 1912 г. знакомится с В. Маяковским. В марте 1913 г. вместе с ним выступает на первом диспуте "Союза молодежи" о новейшей литературе в Троицком театре.

На литературное творчество Г. сильное влияние оказали живопись и музыка. Воздействие музыки ощутимо в композиционной структуре. Пространство Г. воспринимает и выявляет как просвет сквозь материальную плотность, поэтому именно оно становится самым главным в изображаемом, в нем нет глубины и нет его реальности, оно открывается при глубинном созерцании: "Я построю дворец из просветов неба".

Будучи в центре экспериментаторства своего времени, Г. стремилась к идее спасения и преображения через искусство и творчество: "Момент спасения вне времени и пространства ...Перспектива устраняется. Победа над временем и пространством как бессмертие. Появились уже люди, видящие глазами ангелов, совмещающие в одном миге пространство и

время. Они способствуют спасению...“ В картине "На смерть Елены Гуро" (1918) М.Матюшин изобразил радугу.

Наиболее значительной считается книга Г. "Небесные верблюжата". Ее импрессионистическая проза переходит в стихи без четкой структуры, переходящие в свою очередь в прозу. Лейтмотив творчества — любовь к живому, утверждение непосредственного восприятия жизни. В литературе Г. является зачинателем жанра рассказа в несколько строк, который получил затем распространение в творчестве М.Пришвина, В.Вересаева и др.

*... я думаю о тех,
Кто на свете в чудаках,
Кто за это в обиде у людей,
Позасунуты в голках —
 озябшие без ласки,
Плетут неумелую жизнь, будто бредут
Длинной дорогой без тепла.
Загляделись на чужие цветники,
Где засижены
Розовенькие и лиловенькие цветы
Для своих, для домашних. —
А все же их хоть дорога ведет
Идут куда глаза глядят,*

*Я — же и этого не смогла:
 я смертной чертой окружена.
Я не знаю, кто меня обвел,
Я только слабею и зябну здесь.
Как рано мне приходится не спать,
Оттого, что я печальюсь.*

1913

Литература:

- Усенко Л. Русский импрессионизм и Елена Гуро / Гуро Е. Небесные верблюжата. Ростов-на-Дону, 1993.
- Бобринская Е. Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро // Вопросы искусствознания. 2. 1997.
- Елена Гуро. Поэт и художник. Каталог выставки. Автор-составитель А.Повелихина. СПб., 1994.
- Синявский А. Краткая литературная энциклопедия. М., 1964. Т. 2. С. 453.
- Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 363–365.
- Харджиев Н. Заметки о Маяковском (Маяковский и Елена Гуро) // Литературное наследство. Т. 65. М., 1958.
- Матюшина О. Негасимые искры. Автобиографическая повесть. Л., 1960.
- Ковтун Е. Елена Гуро. Поэт и художник // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1976. М., 1977.

Д

ДАДАИЗМ (от франц. dada — деревянная лошадка, конек, детский лепет), одно из направлений европейского искусства начала XX в. Возникло в 1916 г. в Швейцарии. "Кабаре Вольтер" стало центром направления. Ведущие фигуры Д. — румынский поэт Тристан Тцара и немец Гуго Балль. Его представляли Жан Арп (1887–1966), Вальтер Зернер, Марсель Янко, позже Марсель Дюшан (1887–1968), Франсис Пикабия (1878–1953), Ман Рей и др.

Еще в 1913 г. М. Дюшан ставит проблему произведения, которое не является искусством. "Кому это вообще под силу — привести порядок в тот хаос, из которого и состоит эта бесконечная и бесформенная изменчивость, именуемая человеком?" (Т. Тцара в "Манифесте" 1918 г.). Течение дадаизма провозглашает последовательное отрицание основных понятий искусства. Возникает художественный экстремизм, основанный на сарказме, казусе, парадоксе, нелепости, выходе.

На вечерах дадаистов проходили чтения фонетических стихов, концерты брютитистской музыки, исполняющейся на сковородках, кастрюлях, ящиках и т. д. Ввели в обиход театрализованные действия. "Мы думали открыть у человека новый инстинкт: художественный инстинкт. Искусство должно погрузить свои корни до глубин бессознательного... Нашим кредо стало искусство интуитивного и магического вдохновения, которое было далеким от всякого натурализма и без которого наша молодежь не могла жить" (М. Янко).

Художник объявлялся разрушителем всяких ценностей, идей и верований. Утверждается несостоятельность цивилизации и ее норм. Дадаистский принцип "готовых вещей" М. Дюшан превращает в концепцию "Фонтана": фарфоровый писсуар за подписью художника Р. Мутта был послан на выставку 1918 г. как скульптурное произведение.

В "Дада-альманахе" (1920, Берлин) писали: "Дада — это сама смелость. Дада подстав-

ляет себя под опасность своей собственной смерти. Дада проникает внутрь вещей. ...Дада хочет утвердиться. ...Дада — это скрип тормозов, рев маклеров на чикагской промышленной бирже. Да здравствует дада!" Журнал "Молодое искусство" (1919) провозглашает: "Дадаизм — это не движение, это новое бытие. На вопрос, что означает дада, может быть дан только негативный ответ".

М. Дюшан создает принципиально новый способ художественного высказывания: "произведения не-искусства", которые несоотносимы ни с какими эстетическими нормами, с традиционным интеллектом и артистизмом. Работа "Большое стекло" (1913–1923) — это массивная стеклянная плита с процарапанными рисунками с помощью нитей и пластин металла, врезанных в стекло. М. Дюшан снял сакральные смыслы культуры, разрушил значимые культурные ценности и истины, осознав их относительность — его творчество представляет собой пластический язык Ничто.

Набор слогов и звуков (фонетические поэмы), случайные слова и т. д. выражают крайнюю степень нигилизма по отношению к социуму, стремление к деконструкции во имя высвобождения энергии подсознательного, интуитивного разума. Дада — это нечто детское, вновь нарождаемое, еще неопределенное: "Мы довели нашу пластичность слова до такой степени, которую вряд ли можно будет превзойти. Мы достигли этого результата, отказавшись от логически построенных понятных фраз, т. е. путем отказа от документальных произведений (создание которых возможно только при требующей значительного времени группировке фраз и применении логически организованного синтаксиса)..." (Р. Хульзенбек).

Цивилизация была обвинена в самообмане и слабости: совершенствование в понимании современной цивилизации есть совершенствование мерзости, идиотизма. Развенчание без пафоса — программа дадаистов.

Самые радикальные акции дадаистов связаны с деятельностью Вальтера Зернера. Он стоял посреди компании, палившей в него из револьверов, и наслаждался. "Громоздить спасительное небо над этим хаосом, состоящим из дерьма и загадок! Упорядочивать и ароматизировать испражнения рода человеческого! Увольте... И ведь ради всего этого люди потеют над философиями и романами, мажут картины, мастерят скульптуры, выкряхтывают

из себя симфонии и основывают религии" (Зернер В. Последнее расслабление).

Дадаисты вводят в разряд творчества артефакты (объекты), основанные на антихудожественности.

Д. получил распространение в главных художественных центрах Германии и Франции.

Курт Швитгерс в начале 20-х гг. создает мусорные коллажи из старых оберток, афиш, газет, проволок. В 1923 г. начинает создавать объект из конфигурации деревянных и гипсовых форм — жилье, мастерская, склад, монумент одновременно (Мерцбау), соотносенные в абсурде: прядь волос, окурки, шнурки, письма и фотографии, части белья, моча в пробирке и т.д. Изнанка мира, где связи и соотношения выстроены по непредсказуемым принципам и законам.

После 1922 г. дадаисты прекращают совместные акции, выставки и публикации.

Литература:

Dada-Constructivism. Ex/cat. Annelly Juda Fine Art. London, 1984.

ДВИЖЕНИЕ, одна из основных категорий искусства рубежа XIX и XX вв. В изобразительном искусстве связано с перемещением визуального пространственно-временного континуума от изобразительного ряда на восприятие. Д. от плана к плану в картине наиболее выразительно у Сезанна, в работах которого появляется напряженная динамика пространственной формы. В творчестве Сезанна возникает новый вид Д.: выявление временного начала у него происходит благодаря динамической фактуре живописи и ритму живописной плоскости. Д. приобретает самоценность в виде обособления мазка, выразительности формы цветового пятна. Ритмичность становится главным способом становления: сочетание цветовых пятен, параллелизм мазков наращивают процесс восприятия произведения. При пребывании в состоянии покоя мир работ Сезанна полон энергии и динамики: это — особый путь достижения монументальной сакральности окружающего. Сезанн первым обратился к продолжительным временным длительностям, убыстряя или сокращая их ритм на картине, в живописном слое полотна.

Динамика Сезанна имела значение для работ Л. Поповой, О. Розановой, И. Пуни, И. Клюна, В. Татлина, бубновалетовцев. Живописное

становление, обособленное от предмета, тяготение к сакральному покою нашло свое отражение в творчестве К. Малевича. Д. в изобразительном искусстве обозначает внутреннее Д. самого бытия, выражается в трансформации форм.

Д. как динамизм предстает принципом формообразования в футуризме. "Машинизм в искусстве" — статья Дж. Северини 1923 г. акцентирует механизацию жизни. Предмет, находящийся в Д., выражается серийностью фрагментов этого Д. как самостоятельных величин с взаимным проникновением друг в друга, динамическим ощущением, определенным кинематографизмом и пространственной симулянностью.

ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ, новый модернизм, нью-спирит, деконструкционизм, декон, искусство начала 80-х гг. XX в., которому свойственна эстетика нагромождения косых и асимметричных линий. Иррациональное искусство. Основано на концептуальных идеях Ж. Дерриды, П. Эйзенмена, А. Видлера, Р. Розеса.

ДЕШЕВОВ Владимир Михайлович (1881–1955), композитор-авангардист. Один из создателей музыкального конструктивизма. Автор одного из первых современных балетов "Красный вихрь": "Идея была выражена в виде стройных фигур красных, поднимающих руки. У них было что-то вроде крыльев. Движения у них были очень определенные и умеренные. Другое воззрение, противоположное, выражали черные фигуры. ... Началось действие с того, что в центре сцены... появилось красное пятно, из которого начинали идти бесконечные ряды красных фигур. Они заполняли сцену, двигались по несколько, образуя всевозможные фигуры и останавливаясь лишь в форме пятиконечной звезды. В этот момент появлялись черные фигуры, которые очень мелкими движениями образовывали различные комбинации и форму круга внутри этой красной звезды. Далее был уже совместный танец между красными и черными. Танец этот характеризовался дикими прыжками черных и уверенными движениями красных фигур. Танец завершался победой красных фигур". Балет не имел традиционного сюжета. Сценарий Ф. Лопухова (постановщик балета) основывался на конфликте двух мировоззрений. В хореографии геометричес-

кие фигуры передавали конфликт хаотического состояния и строгой организованности.

В 1926 г. пишет музыку к пьесе "Рельсы" П.Ампа. В 1930 г. создает оперу "Лед и сталь" по Б.Лавреневу (Ленинградский Большой оперный театр, постановка С.Радлова): "Вместо оперы", то есть пения в костюмах и париках на фоне декораций, — драматический спектакль на музыке; вместо певца, делающего подходящий грим и жесты, — артист, играющий образ и отношение к образу, пользующийся всем интонационным богатством от сказанного до спетого слова; вместо хора как неподвижной, чисто музыкальной единицы — коллектив, несущий на себе всю динамику действия; вместо музыки как единственной самоценной, монархически царящей сути и смысла оперы ("чем меньше жестов, тем лучше слушать") — работа композитора, считающего музыку "первым среди равных" элементом спектакля (текст, актер, декорация и т.д.). В постановку были введены кинематографические приемы. Будущему (металлургический завод) здесь противопоставлена барахолка с использованием гротескового приема композиционного построения произведения.

ДИЗАЙН (от англ. design — замысел, проект, чертеж, рисунок).

1. Сфера творчества, связанная с социально-функциональными и эстетическими проблемами формирования предметно-пространственной среды. Формируется в первой трети XX в. как новый вид творчества, для которого принципиальное значение имело сближение научно-технической и художественной областей. На появление Д. оказало влияние новое отношение к процессам формообразования в предметно-пространственной среде и уяснение роли науки и техники в стилеобразующих процессах.

Возникновение Д. в России базировалось не на потребности промышленного производства, а на творчестве художников-авангардистов, вышедшем в предметную среду, и на деятельности теоретиков производственного искусства.

Специфику Д. определили составляющие: 1) социальное и агитационное содержание художественного творчества в 20-е гг. в России; 2) эстетические эксперименты в области формообразования авангарда; 3) ориентация на инженерно-технические приемы организации предметно-пространственной среды.

На первом этапе основные сферы Д. (1917 — 1922) — оформление массовых действий, празднеств, плакат, реклама, издательская деятельность, выставочная деятельность, сценография. У истоков Д. стояли художники: В.Татлин, К.Малевич, А.Родченко, А.Веснин, Л.Попова, А.Лавинский, Л.Лисицкий, А.Экстер, В. и Г.Стенберги, В.Степанова, А.Ган, К.Медунницкий и др. Д. характеризуется вниманием к совмещению художественно-оформительских приемов и художественно-конструкторских проблем.

Второй этап (1923—1932) обусловлен ролью социально-типологических и функционально-конструктивных задач. Здесь на первый план выдвигается проблема организации предметной среды в сфере производства, быта и культуры. Социальный заказ обозначается в архитектурно-строительной области и в оборудовании интерьеров. Творческая деятельность переориентируется на разработку оборудования. На этом этапе в области Д. работают: Л.Лавинская, Г.Зимин, Е.Семенова, Н.Суетин, И.Чашник и др.

В процессе становления Д. художники от экспериментов с формой перешли к архитектуре. Выход в предметный мир характеризовался плоскостным мышлением и интенсивными экспериментами в пространственных конструкциях. Проблемы формообразования в Д. 20-х гг. сосредоточены на поисках в области геометрической формы и цветовых сочетаний; выявлении используемого материала как в форме, так и в технологии обработки поверхности; поисках символики формы, цвета, общей композиции и динамизма внешнего облика; ориентации на конструктивную структуру.

Одна из основ Д. — концепция конструктивизма и работа групп ИНХУКа, ВХУТЕМАСа, ЛЕФа, ОБМОХУ. В конце 20-х гг. дизайнерская школа сложилась теоретически, методически, организационно. Сформировалась во ВХУТЕИНе школа подготовки дизайнеров с развернутой программой.

2. Творческая деятельность и ее продукт по оформлению предметной среды, отвечающей материальным и духовным потребностям человека.

В 10-20-е гг. группа художников связывает проблемы изобретений, техники с художественным творчеством, чего ранее в культуре не наблюдалось (к началу XX в. тенденции

формообразования в технике и в искусстве развивались автономно). Произведения художников сближались с продуктом научно-технического творчества.

Профессиональный Д. отсутствовал в Советском Союзе с 30-х по 50-е гг. Проблема определения Д. в структуре производства стала особенно острой во второй половине 70-х гг.

В 20-е гг. в борьбе с вещью как принадлежностью быта "производственники" отрицали постоянство предметной среды. Вещь могла отвечать только функциональным качествам, и нужность ее ограничивалась временем пользования. Первые дизайнеры разрабатывали проекты трансформируемых, передвижных изделий, динамичное пространство. Принципиальным было стандартное оборудование.

В 70-е гг. Д. начал активно встраиваться в структуру художественной культуры. Модели организации пространства, размеры и формы, размещение предметов и интерьер, объемно-пространственные композиции сооружений обнаружили свою культурологическую сущность. Традиционные художественные формы основываются на своеобразии представлений о мире.

Д. в этом смысле соотносится с психологией, историей культуры, психофизиологией. Став важной частью культуры, Д. с точки зрения художественных процессов формообразования стал многослойным и сложным явлением.

Литература:

Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. М., 1995.

Хан-Магомедов С. Дизайн и некоторые проблемы стилиобразования // Техническая эстетика. № 7. 1981.

ДИСКУССИЯ на тему "Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения" в январе-апреле 1921 г. организована в ИНХУКе Рабочей группой объективного анализа. Значительный момент в становлении производственного искусства и системы обучения во ВХУТЕМАСе. Д. выдвинула проблему понимания категорий конструкции и композиции. В ходе ее обнаружили различия в установках членов группы. Д. обозначила принципиальную зависимость принципов художественного сознания от социокультурных установок.

В Д. приняли участие многие известные художники: В. Бубнова, А. Ревин, К. Иогансон,

И. Ключ, К. Медуницкий, Л. Попова, А. Родченко, бр. Стенберги, В. Степанова, Н. Удальцова; архитекторы — В. Кринский, Н. Ладовский; скульпторы — А. Бабичев, Б. Королев, А. Лавинский. Единственным искусствоведом — участником Д. был Н. Тарабукин.

Целью Д. было выяснение соотношения композиции и конструкции в живописи. После доклада Н. Ладовского ("Техническая конструкция — соединение оформленных материальных элементов по определенному плану-схеме для достижения силового эффекта... главный признак конструкции... то, что в ней не должно быть лишних материалов и элементов. Главное отличие композиции — иерархия, соподчиненность") центр Д. переместился на проблему конструкции как таковой.

Точки зрения на проблему размежевались: 1) конструктивность рассматривалась в виде определенного характера использования живописных средств выразительности (И. Ключ, А. Древин, Н. Удальцова); 2) конструктивность приравнивалась к целесообразности (А. Родченко: "Вижу, что конструкцию техническую ввести в живопись нельзя. В тяготении к конструкции сказалось современное сознание, идущее от индустрии... Конструкцию мысля не на холсте, а в самой вещи. Пока наши произведения только изображения конструкций или стремление к ней. Настоящая конструкция есть конструирование вещей и сооружений в реальном пространстве". В. Степанова: "Конструкция связана с реальным делом вещи, вне изобразительности, вне созерцательности или сознательного отношения художника к природе. Конструкция есть создание совершенно нового организма. В живописи настоящей конструкции не может быть, есть лишь стремление к ней или изображение конструкции. Настоящая конструкция появляется только в реальных вещах, оперирующих реальным пространством. Вещь я мыслю как новую форму, которой в природе нет"); 3) в отказе от эстетизма и уход от живописности в пространственно-техническую конструктивность (К. Медуницкий, бр. Стенберги); 4) в "специфическом использовании специфических материалов" (К. Иогансон);

Длилась Д. 4 месяца, было проведено 9 заседаний. Она способствовала уточнению понятий, творческих и теоретических позиций членов Группы объективного анализа. В результате ГОА распалась на группы конструк-

тивистов, архитекторов, скульпторов, обжестивистов. Последнее заседание Д. состоялось 22.04.1921 г. Материалы не были опубликованы. Д. представляет собой важнейший этап формирования новых творческих концепций выхода в предметную среду.

Литература:

Хан-Магомедов С. Дискуссия в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции (январь–апрель 1921 г.) (Проблемы, люди, документы) // Художественные и комбинаторные проблемы формообразования. Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 20. М., 1979.

Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. М., 1994.

ДИСПУТЫ, вид деятельности художников-авангардистов. Первые Д. были устроены объединением "Бубновый валет".

Москва:

12.02.1912 г. — диспут о современном искусстве. Доклады Н.Кульбина "Новое искусство как основа жизни" и Д.Бурлюка "О кубизме и других направлениях в живописи".

25.02.1912 г. — диспут о современном искусстве. Доклады М.Волошина "Сезанн, Ван Гог, Гоген" и Д.Бурлюка "Эволюция понятия красоты в живописи (кубизм)". Д.Бурлюк утверждал: "Современная живопись покоится на трех принципах: дисгармонии, диссиметрии, дисконструкции. Дисконструкция выражается в сдвиге либо линейном, либо плоскостном, либо красочном. Однако, поскольку элементы линейный, плоскостной и красочный не могут быть совершенно отделены друг от друга, было бы схоластикой стремиться к осуществлению этих сдвигов в беспримесном виде". Основной целью кубизма Д.Бурлюк определил передачу "специфически-живописного пространства, отличного от пространства Эвклида, отрицающего деформацию фигур в движении, и от пространства зрительного".

12.02.1913 г. — диспут с докладом М.Волошина "О художественной ценности пострадавшей картины Репина" (накануне был совершен акт вандализма в отношении картины И.Репина "Царь Иван Грозный и сын его Иван", и Репин обвинил большого преступника в принадлежности к авангардистам).

Петербург:

18.01.1912 г. — диспут о новом искусстве, устроенный "Союзом молодежи" (не носил скандального характера, свойственного "буб-

новалетовским" диспутам). Доклад С.Боброва "Основы новой русской живописи". Выступал Д.Бурлюк.

24.02.1913 г. — диспут о современном искусстве. П.Кончаловский изложил принципы искусства "Бубнового вале́та". В.Савинков читал доклад И.Аксенова "О современном искусстве". Д.Бурлюк — "Новое искусство в России и отношение к нему художественной критики". Выступал В.Маяковский.

23.03.1913 г. — диспут "Мишени" на тему "Восток, национальность и Запад". А.Шевченко выступал с докладом "О русском национальном искусстве". И.Зданевич — о принципах футуризма. М.Ларионов — о теории лучизма.

19.02.1914 г. — диспут "Бубнового вале́та". С докладом выступал Я.Тугендхольд ("О сущности футуризма"). Принимал участие К.Малевич.

В марте 1912 г. несколько диспутов организовала Петербургская художественно-артистическая ассоциация:

20.11.1912 г. — диспут "Союза молодежи". Д.Бурлюк выступал с докладом "Что такое кубизм?". В.Маяковский — "О новейшей русской поэзии".

23.03.1913 г. — диспут "Союза молодежи" — "О современной живописи". Был провозглашен манифест "Союза молодежи", написанный О.Розановой.

24.03.1913 г. — диспут "О новейшей поэзии". Участвовали: Н.Бурлюк, В.Маяковский, Д.Бурлюк, А.Крученых.

21.12.1913 г. — диспут о современном театре.

12.02.1914 г. — диспут "Общество и молодежь". Участвовали Д.Бурлюк, В.Маяковский.

ДОБУЖИНСКИЙ Мстислав Валерианович (1875–1957), живописец, художник театра. Окончил юридический факультет Петербургского университета (1899), учился в школе А.Ашбе в Мюнхене (1899–1901).

В театре с 1907 г. Оформлял спектакли в театре В.Комиссаржевской, в МХТ, Русском балете С.Дягилева. С 1914 г. принимал участие в Русских сезонах. Входил в группу "Мир искусства" (1902–1924). Участвовал в организации Витебского народного художественного училища, был его директором и руководителем мастерской (1918–1919). Участвовал в создании Витебского музея художественной

культуры.

В ранний период творчества создавал условные декорации, использовал приемы лубка, примитива. С 1925 г. живет в Литве, а с 1939 г. — в США и Великобритании.

Литература:

Ковнер М. Моя коллекция // Нева. № 12. 2000.
Козицкий И. Набоков и Добужинский: связи формальные и не только // Нева. № 11. 1997.
Репко Е. Мир поэтических образов // Творчество. № 11. 1985.
Каменский А. Мстислав Валерианович Добужинский // Огонек. № 29. 1988.

ДОВЖЕНКО Александр Петрович (1894–1956), один из крупнейших мастеров кино, писатель, публицист, мыслитель. Учился в Академии художеств. Работал секретарем губернского отдела народного образования, заведующим отделом искусств, комиссаром театра им. Шевченко.

С 1921 г. — сотрудник украинского посольства в Варшаве, затем — секретарь генерального консульства УССР в Берлине. Получал правительственную стипендию для занятий живописью за границей.

Летом 1923 г. едет в Харьков. Работает как художник-карикатурист и книжный график, плакатист. В июне 1926 г. поступает на Одесскую кинофабрику.

В 1928 г. снимает фильм "Звенигора", который высоко оценен Эйзенштейном и Пудовкиным. Сложный и необычный по форме: "Зритель, если ты что-нибудь не понимаешь, не думай, что перед тобой непонятная или плохая вещь. Поищи причины непонимания в самом себе. Может быть, ты просто не умеешь мыслить. А мое задание — заставить тебя мыслить, когда ты смотришь мою фильму. Когда же твоя соседка, глядя на экран, шепнет тебе "это неинтересно", — подымайся и сейчас же, не теряя времени, иди в другое кино. Моя фильма — большевистская фильма".

В 1929 г. снимает бессюжетный фильм "Арсенал", построенный по принципу аттракционов: чередование ударных сцен и кадров. Определенный образ события Д. создает путем накопления отдельных деталей. Фильм занимает особое место в новаторском кино 20-х гг. Д. не придавал исключительного значения монтажу: он не сталкивал разнородные явления, как С.Эйзенштейн.

В 1930 г. выходит лента "Земля", вершина советского кино после "Броненосца" Потемкина" С.Эйзенштейна. Выступая на одном из обсуждений "Земли", Д. говорил, что хотел бы создать фильм на триста метров из трех кадров на каждые сто. Длинные кадры предоставляют зрителю свободу. Длинные монтажные планы "Земли" и ее открытый сюжет оказали влияние на кинопоэзию и сам монтаж.

"Александр Петрович Довженко в мировой кинематографии не только занимает место, но и создает во всей мировой кинематографии новое место, новый вруб в жизнь. Он начинает новую разработку земли. Александр Петрович по своему художественному опыту художник и писатель: у него свое чувство кадра, свое внимательное рассмотрение природы, новое ее осмысливание. У него свое слово, свое переосмысливание жизни, свое сочетание понятий и определение строя жизни. ...Он показал миру новое качество раскрытия обычного. Его вещи живописны и песенны. ... Отношение бытового и внутренне-душевного, то есть превращение внешнего во внутреннее, опосредование мира народной душой — задача довженковских фильмов" (В.Шкловский).

Литература:

Шкловский В. Жили-были. М., 1964.
Довженко в воспоминаниях современников. М., 1982.

ДОКУЧАЕВ Николай Васильевич (1891–1944), архитектор, педагог, теоретик искусства. В 1916 г. окончил Московское училище живописи, ваяния и зодчества.

Профессор ВХУТЕМАСа. Один из учредителей и руководителей АСНОВА.

Проблемы художественной выразительности рассматривал как качества пространственных форм: ясность и легкость восприятия формы зрением, по основным ее свойствам; единство и гармония элементов сложной формы; напряженность как должная степень организующей силы воздействия формы на зрителя; динамика формы (изложение теоретических взглядов АСНОВА в статье 1927 г. в сборнике "Архитектура Вхутемас").

Разработал основы искусства архитектуры для учащихся ВХУТЕМАСа. "Воспитательный момент обучения должен был, по возможности, включить не только все умение и все мастерство искусства архитектуры, но сознательное и критическое применение и ис-

пользование студентами средств архитектуры в своих конкретных практических работах. Момент образовательный должен был включить все современные знания об архитектуре и строительстве. Для этого стало необходимым не только общие специальные и технические



Н. Докучаев. 1920-е гг.

дисциплины, но и художественные строить на научном базисе, основывая знания искусства на анализе и экспериментальном изучении его свойств, качеств и композиционно-организующих законов. Считаясь с природой искусства и технических знаний, следовало увязать как время, отводимое на изучение каждого из них, так и сочетание этого времени друг с другом. Длительность времени, необходимая на обучение мастерству, должна была быть строго согласованной с теми знаниями, которыми студент в данный момент обладает. ... В области реформы художественного воспитания и образования стояли задачи более неотложные и существенные. Здесь почти заново нужно было создавать действительно научно обоснованное преподавание и разбираться в природе художественных дисциплин, имеющих в процессе реализации как технические строительные проблемы, основанные на наших логических выводах и знаниях, так и проблемы художественно-формальных, покоящиеся на объективных биологических и физиологических основах нашего восприятия форм и пространства. ... Согласно поставленной цели: практически готовить и образовывать ар-

хитекторов-художников, являющихся одновременно высококвалифицированными мастерами-композиторами в области художественного оформления сооружений и планировок населенных мест и строителями, владеющими знанием современной техники и экономики строительного дела, а также готовить кадры исследователей и педагогов для высших художественных училищ (по специальностям: истории и теории архитектуры и архитектурного проектирования)" (Докучаев Н. Архитектурный факультет ВХУТЕМАСа. 1927 // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. С. 208-209).

Концепция Д. строится на понимании синтеза архитектуры, скульптуры и живописи в восприятии художественной формы. Он участвует в полемике между АСНОВА и ОСА в середине 20-х гг., выступает со статьями в прессе. В 30-е гг. — профессор МАИ (Московского архитектурного института).

ДРЕВИН Александр Давидович (Древиньш Рудольф-Александр) (1889–1938), художник, один из ярких представителей авангарда. В 1908 г. поступает в Рижскую художественную школу к В. Пурвиту.

С 1914 г. работает в Москве. В 1918 г. выставляется на 1-й выставке Союза живописцев. В. Татлин приглашает Д. в ИЗО Наркомпроса, где тот работает до 1920 г. Вместе с В. Кандинским, Р. Фальком, А. Родченко создает проект Музея художественной культуры. Член ИНХУКа. С 1920 г. преподает во ВХУТЕМАСе.

ДРОЗДОВ Анатолий Михайлович (1883–1950), музыкант-пианист, композитор, критик и педагог. Окончил Петербургскую консерваторию по классу фортепиано Н. Дубасова. В 1911–1916 гг. — директор и преподаватель фортепиано музучилища (Екатеринодар).

С 1916 г. — Петроград. Развивал идеи синтеза искусств. Музыкально иллюстрировал доклад Н. Кульбина на Всероссийском съезде художников. Читал доклад "Живопись и музыка".

ДЫМШИЦ-ТОЛСТАЯ (Пессати) Софья Исаковна (1887–1970), художник. Выставляется с 1912 г. Участница выставок "Бубнового валета", выставки "Магазин". С 1918 г. — член Отдела ИЗО Наркомпроса. Участвовала в создании Музея художественной культуры в Петрограде.

Е

ЕВГРАФОВ Николай Иванович (1904–1941), художник. В 1924 г. практикант формально-теоретического отдела ГИНХУКа у Малевича. Член коллектива "Мастеров аналитического искусства" (МАИ) у Филонова.

ЕВРЕИНОВ Николай Николаевич (1879–1953), драматург, режиссер, теоретик и историк театра.

"Его жизненный и творческий путь покрыт такими рытвинами и ухабами, что те, кто слышал о нем, часто имеют превратное одностороннее суждение. Любитель всего ярко театрального, вплоть до рекламной шумихи и парадоксов-фейерверков, Евреинов в своих многочисленных книгах, статьях, своеобразных трактатах и пьесах утверждал, в сущности, одну мысль о врожденном инстинкте театральности, якобы присущем человеку с незапамятных времен" (Дейч А. Голос памяти. М., 1966. С. 112–113).

В 1899 г. пишет первую пьесу "Силы чар". В 1901 г. окончил училище правоведения. Поступил в Петербургскую консерваторию в класс рояля и композиции Н.Римского-Корсакова. В 1905 г. в Александринском театре поставлена его пьеса "Степик и Манюточка". В 1908 г. выпускает первый сборник пьес.

В 1907 г. организывает (совместно с Н.Дризенем) "Старинный театр" (Петербург). В 1908–1909 гг. работает в театре В.Комиссаржевской, ставит спектакли "Франческа да Римини" по Габриэлю д'Аннунцио, "Ванька-ключник" по Федору Сологубу, "Саломея" по Оскару Уайльду. В 1909 г. организывает (совместно с Ф.Комиссаржевским) "Веселый театр для пожилых людей" (в основе репертуара сочинения Козьмы Прутков).

В 1910–1917 гг. — главный режиссер театра художественных пародий и миниатюр "Кривое зеркало" А.Кугеля и З.Холмской.

Привлекает к работе художников М.Шагала, И.Билибина, С.Судейкина, Ю.Анненкова, М.Добужинского.

Доминирующая идея теоретических работ Е. — "театрализация жизни", представление о театре, преобразующем действительность: "Театральность, а не что-либо другое обуславливает на сцене творчество новых форм жизни; без театральности мы имели только дубликат жизни, все равно в виде ли бытового или



Н.Евреинов. 1910-е гг.

символического ее образчика. Но задача искусства — творчество новых ценностей. Я утверждаю и настаиваю на том, что не столько сцена должна заимствовать у жизни, сколько жизнь у сцены" (Евреинов Н. Театр как таковой. Пг., 1918. С. 20).

Идея преодоления жизни искусством — основная в творчестве Е.

В 1908 г. издает "Книгу о новом театре", утверждающую, что человеку присущ театральный инстинкт, более сильный, чем половой и инстинкт самосохранения.

В 1909 г. входит в круг Д.Бурлюка. "От знакомства с Н.Н.Евреиновым осталось... обаяние сверх меры одаренного человека. Николай Иванович Кульбин представил его так: "Вася, перед тобой — блестящий Евреинов. Это не человек, а фонтан интеллекта. Везувий до безумия... Зимой 1914 — 1915 г. я посетил Н.Евреинова на его финской даче, в Куоккале. И так было непривычно-странно видеть в снежном уединении пламенного философа-режиссера-музыканта, избалованного толпой театрального Колумба... Его красивое, почти женственное лицо с большими из глубины ума выразительными глазами стало здесь строже, яснее, и характерная детская челка делала его еще загадочным и мудрым. ...Мое посещение Н.Евреинова ... счастливо убедило меня с гордостью открытого сердца сказать миру свое лучшее слово о бриллиантах в короне русского гения Н.Евреинова, восхитившего нас своим океанским размахом великого творчества" (Каменский В. Путь энтузиаста. Пермь. 1968. С.91).

В конце 1917 г. приезжает в Тифлис. В 1920 г. возвращается в Петроград. Работает в театре, читает лекции, издает книги. Осенью 1922 г. — Москва, затем едет в Берлин, Париж. В начале 1923 г. возвращается в Россию.

В январе 1925 г. — Варшава, Прага, Париж. В 1926 г. в Нью-Йорке работает в театре "Гилд", готовит к изданию книгу "Театр в жизни", читает лекции. В 1927 г. обосновывается в Париже.

Идеи Е. оказали сильное влияние на театр 20-х гг. и на театр второй половины 60-х гг. (хэппенинг, перфоманс, акции). Рассматривает театр как искажение игрового свойства человеческой природы. В работе "Театр как таковой" излагает концепцию "театра для себя": "И какое мне (черт возьми!) дело до всех эстетик в мире, когда для меня сейчас самое важное стать другим и сделать другое, а потом уже хороший вкус, удовольствие картинной галереи, подлинность музея, чудо техники изысканного контрапункта! Я все это люблю, признаю, уважаю, потому что я, помимо прочего, "животное эстетическое", но что мне толку в эстетике, когда она мне мешает творить свободно другую жизнь, может быть, даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с другой целью, чем произведение искусства!"

Е. предложил концепцию Старинного театра как аутентичных мистериальных постановок: "Когда я в первый раз заговорил о своей идее Старинного театра, о должном возвращении драматическим произведениям тех форм постановки и исполнения, которые учитывались их творцами... меня никто не хотел слушать: учение мое о художественной реконструкции понималось виднейшими деятелями сцены не только как неинтересное, но даже и как вредное оригинальничанье (надо идти, мол, вперед, а не назад): о поступательном же значении для театра творческого восстановления отжившего никто и не догадывался".

Е. — представитель контркультуры в динамике культурных процессов. Он исповедует само состояние перехода, "преображения", хаоса: "Когда я произношу слово "театр", мне прежде всего представляется ребенок, дикарь и все, что свойственно их творчески-преображающей воле, — неприятие этого мира, непонятного им и не их мира; замена его другим, свободно-выдуманном и свободно-принятым, как своим, зависимым не столько от судьбы, сколько от выдумщика..."

Был близок с "Миром искусства". Затем, отмежевавшись от него, разработал систему авангардных театральных принципов. Выразил на театре устремленность искусства авангарда к примитиву. Поиск выразительных средств театра определяется у Е. в игровом поведении доисторического времени, в дионисийском начале человека.

В 1920 г. создает в Петрограде массовое действо "Взятие Зимнего" (10 тысяч участников) как попытку не просто организовать произведение агитационно-массового искусства, но и как акцентирование момента сублимации самого события, пережитого за три года до этого. Это — своего рода психодрама.

В 1921 г. на сцене "Вольной комедии" Н.Петров ставит пьесу Евреинова "Самое главное": "Пьеса Евреинова имела огромный успех. Зрители не только аплодировали, они топтали сапогами, ботинками, валенками, без конца вызывали автора и всех участников постановки. Больше того: когда на премьере в последней фразе Режиссер (одно из действующих лиц, а не Петров), зажигая бенгальский огонь, закричал ко всем окружающим его актерам и, конечно, к зрительному залу: "Господа, общие танцы! Музыка! Начинайте! Смей-

теть!“, — невероятное случилось: многие зрители кинулись на сцену и, в неудержимом порыве, слились в танце с костюмированными актерами...“ (Анненков Ю. Дневник моих встреч. Т.1 Нью-Йорк. 1966. С. 133).

В 1925 г. пьеса поставлена в Риме Л. Пиранделло, принесла Евреינוву мировую известность: поставлена в 26 странах Европы (под названием "Комедия счастья").

В 1934 г. в Париже создал театр "Бродячие комедианты". Написал книги: "Откровения искусства", "История русского театра", "История русского эмигрантского театра", "В школе остроумия". Как человек контркультуры обладал качеством генератора идей, носителя творческого потенциала, прорастающего в последующие времена в культуре последующих поколений. Произведения авторов подобного уровня не нуждаются в качественной оценке: их созидательность одинаково равноценна их разрушительности; их бесструктурность равнозначна провидению новых связей элементов. В точках бифуркаций личности еврейновского типа обнаруживают приближение новых аттракторов и формулируют определенные характеристики их систем.

Литература:

Иванов Вл. Николай Евреинов: между будуаром и эшафотом // Театр. № 5. 1993.

Воронин С. "Работай, чтобы не быть в рабстве у риска!" // Современная драматургия. № 4. 1988.

ЕРМИЛОВ Василий Дмитриевич (1894–1967), активный участник авангарда. 1905–1909 гг. — учеба в Художественно-ремесленной учебной мастерской декоративной живописи, затем в Городской школе рисования и живописи (Харьков). Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (с Маяковским и Бурлюком). С 1913 г. — в мастерской И. Машкова.

В 1914 г. — первые кубофутуристические композиции. В 1919 г. работает в супрематизме, а в 20-е гг. — в конструктивизме.

Участник выставок с 1913 г.

Литература:

Жадова Л. Проекты В.Ермилова // Декоративное искусство СССР. № 9. 1972.

Фогель З. Василий Ермилов. М., 1975.

ЕРМОЛАЕВА Вера Михайловна (1893–1937), художник, одна из ярких фигур авангарда. В 1910 г. после окончания гимназии до 1914 г. — учеба в мастерской М. Бернштейна. Затем училась в Париже. В 10-е гг. сближается с группой М. Ларионова. В 1917 г. оканчивает Археологический институт. Входила в "Союз молодежи".

Тонкое чувство природы дало возможность создать серию гуашей под впечатлением поездок по Баренцеву и Белому морям, по Енисею.

В 1915 г. организовывает вместе с Ле Дантю кружок "Бескровное убийство" (Е. Турова, Н. Лапшин, Н. Янкин, О. Лешкова, Р. Левинсонд, Я. Лаврин), выпускали журнал "Бескровное убийство" (редактор О. Лешкова) по типу футуристических сборников на гектографе с иллюстрациями В. Ермолаевой, Ле Дантю и др. "В этом журнале, почти неизвестном, предвосхищается та абсурдистская линия, которая в 20-х годах расцветет в произведениях Вагинова и обэриутов" (Марцадури). Номера "Бескровного убийства" (всего их вышло 10–1915–1916 гг.) были посвящены кому-либо из членов группы. Ассиро-вавилонский выпуск был отведен Е. (оформлен ею вместе с Ле Дантю), ее автопортрет выполнен в кубофутуристическом стиле.

Творчеству Е. присуще игровое начало. Совместно с Л. Юдиным создает серию книжек-игрушек, занимается кукольным и самодеятельным театром. В 1918 г. создает книгоиздательскую артель "Сегодня" (Н. Альтман, Ю. Анненков, Н. Любавина, Е. Турова). Детские книги и плакаты-листовки Е. выполнены в стилистике лубка, бытовой росписи.

В апреле 1919 г. приезжает в Витебск. Руководит мастерской живописи. Во время отъездов М. Шагала из города исполняла обязанности директора Витебского художественного училища. После того как Шагал покидает Витебск, утверждена ректором Витебского художественно-практического института.

Была в числе организаторов УНОВИСа. В его альманахе публикует статью "Об изучении кубизма", в которой излагается необходимость кубистической стадии в развитии нового искусства, формулируются принципы и приемы разложения формы в кубизме, конструирования объемов, плоскостей, прямых как главных элементов живописного целого.

Руководила театральным коллективом УНОВИСа. Создавала эскизы декораций и костюмов к спектаклям. Особая страница — витебская постановка "Победа над Солнцем". В ней исчез эпатаж, спектакль приобрел пафосность и серьезность.

Среди принципов изучения нового искусства Е. определяет "понятие окрашенных полей — световых — цветовых — живописных; их свойства и различие их структур", "особенности световых полей различных художников и их систем", "исследование импрессионизма, сезаннизма, кубизма, футуризма".

С осени 1921 г. институт оказывается без снабжения, Ермолаева борется за возможность создать условия для работы в мастерских. С 1922 г. — Петроград. "Приехав в Петроград, она сняла квартиру на 10-й линии Васильевского острова, состоящую из четырех больших комнат. Все ученики, которые не имели жилья и средств к существованию, жили и питались у нее. ... У Веры Михайловны по старой традиции устраивались творческие вторники, на которые собирались как студенты, так и зрелые художники. Туда приходили Матюшин, Филонов, было много учеников Петрова-Водкина" (А. Векслер).

В 1923—1926 гг. работает в ГИНХУКе — заведующая лабораторией света. Выступала с докладами по теории контраста, теории цветовых, световых и живописных явлений: "О

системах в живописи", "Импрессионизм", "Сезаннизм", "Предкубистические стадии в работе художников Брака, Пикассо, Малевича", "Кубизм".

Работала в Институте истории искусств. Организовывала у себя на квартире выставки и обсуждение работ.

В начале 30-х гг. пишет серии "Мальчик" (самая полная из сохранившихся. Использует разбеленные краски, цветной фон создает ощущение вневременного пространства), "Спортсмены" (накладывает фигуру-манекен на локальный цветной фон, разделенный линией на две цветовые плоскости), "Деревня" (сохраняет супрематические формальные принципы, акцентирует цвет). Обращается к натюрморту, постепенно отказываясь от цветовой гаммы, активно используемой ранее, и сосредоточиваясь на черно-белых соотношениях.

Литература:

- Ковтун Е. Художник книги Вера Михайловна Ермолаева // Искусство книги. М., 1975.
Ласкин С. Роман со странностями // Звезда. № 11. 1997.
Гурьянова Н. Бескровное убийство // Искусство. № 10. 1989.
Ковтун Е. Вера Ермолаева // Творчество. № 6. 1989.
Марочкина А. Вера Михайловна Ермолаева // Каталог "В кругу Малевича", 2000.

Ж

“ЖИВАЯ ГАЗЕТА”, форма представления на грани эстрады, театрализованного представления, агитации (см.: ТЕРЕВСАТ, Кафе-театр, “Окна РОСТА”). Первые “Ж.Г.” появились в красноармейской самодеятельности. Вопрос о них поставлен на Всероссийском съезде работников РОСТА. Доступность формы возмещала отсутствие агитаторов, печатную пропаганду, учебники. Наиболее популярный вид агитации: выступающие знакомили слушателей с событиями международной и внутренней жизни, которые совмещались с хоровым пением, гармошкой, выступлениями спортивных групп. Сухая информация превращалась в зрелище.

Нерв “Ж.Г.” составляли злободневные темы. Программа строилась на опыте эстрады. Простейшие инсценировки создавались на грани больших театральных форм и массовых действ. Имеет сходство с народным театром (см.: Театр агитационный — “Синяя блуза”).

“Живая газета есть первая утилитарная театральная форма, фактом своего существования доказавшая правильность производственного движения” (Б.Арватов). Идея прозодежды актера, которая не нашла осуществления в театре, в “Синей блузе”, выросшей из “Ж.Г.”, получила практическое воплощение.

ЖИВСКУЛЬПТАРХ, комиссия живописно-скульптурно-архитектурного синтеза (первоначально — Синскульптарх — Комиссия по разработке вопросов скульптурно-архитектурного синтеза) при скульптурном отделе (затем — при отделе художественного труда) Отдела ИЗО Наркомпроса (1919 — 1920). Участники Ж.: Б.Королев, скульптор (руководитель); А.Шевченко и А.Родченко, художники; Н.Ладовский, В.Кринский, Н.Исцеленов, Д.Фидман, архитекторы; и др.

Ж. ставила целью преодоление стереотипов и канонов, традиционных тектонических

и пространственных представлений и разработку новых архитектурных форм на основе достижений авангарда в живописи и скульптуре. Задача создания нового синтеза искусств виделась разрешаемой на путях объединения достижений различных видов искусства в области цвета, пластики и конструкции.

В декабре 1919 г. при II Государственных художественных мастерских была создана скульптурная артель, куда вошли активные члены Живскульптарха (Б.Королев, Н.Ладовский, С.Домбровский, Н.Исцеленов, В.Кринский, Я.Райх, А.Рухлядев, В.Фидман). Под руководством Б.Королева студенты осваивали приемы объемно-пространственной композиции, использовавшиеся скульпторами-кубистами. Комиссия занималась разработкой скульптурно-архитектурного синтеза. Главное внимание уделялось разработке новых типов зданий (домкоммуна, Дом Советов и др.) и проблем формы и материала, формы и конструкции, особенностей восприятия здания, специфики отдельных видов пространственных искусств, проблем синтеза и взаимодействия искусств, т.е. проблем средств художественной композиции и синтез пространственных искусств. Основа концепций — необходимость художественной самоценности архитектурной формы.

В конце 1920 г. прошла выставка группы в рамках “XIX Государственной выставки”. Ее экспонаты стали началом направления “рационализма”, отмежевавшегося от ортодоксального конструктивизма: динамичные, экспрессивные, они претендовали на радикальное обновление архитектуры: “Небольшая выставка, устроенная Наркомпросом... где были экспонированы архитектурные работы так называемой синтетической секции (Ладовский, Исцеленов, Родченко и др.), прозвучала как взрыв всех основ... Под влиянием этой выставки студенческие массы перешли в наступление против своих устаревших руководителей и их методов. Это наступление отличалось победой на учебном фронте ВХУТЕМАСа, введшего предложенную мною новую программу психоаналитического метода преподавания и рационалистического взгляда на архитектуру. Я склонен считать это событие в связи с революционностью студенчества решающим не только для судьбы преподавания архитектуры в вузах, но и для полевления всей архитектуры Москвы” (Н.Ладовский).

В Ж. сложилось ядро рационалистов. В дискуссиях и экспериментах с формой, в разработках зданий нового типа происходит становление творческой концепции лидеров рационализма — Н.Ладовского и В.Кринского. Ж. — первый этап в формировании концепции архитектурного рационализма.

Литература:

Хан-Магомедов С. Живискульптарх // Декоративное искусство СССР. № 5. 1978.

А.М.Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982.

Проблемы истории советской архитектуры. Вып. 2. М., 1976.

ЖИРМУНСКИЙ Виктор Максимович (1891 — 1970), филолог, теоретик литературы, академик. В 20-е гг. занимается теоретическими проблемами литературы, поэтикой поэзии и прозы. Близок к Формальной школе, участник ОПОЯЗа. В 1922 г. выступает с критикой школы.

Основной проблемой теории стиха считал противопоставление ритма и метра: “Теоретическое противопоставление ритма и метра оправдывается соображениями историческими. Ритм в широком смысле, как форма композиции в музыкальных искусствах, древнее, чем поэтическое слово, и накладывается на словесный материал извне, под общим влиянием танца и музыки, с которыми неразрывно связана была поэзия первобытных народов. ...Поэзия является продуктом более позднего выделения из первоначального синкретизма музыкальных искусств. ...Как указал академик А.Н.Веселовский, словесный элемент укрепляется и приобретает самостоятельное значение лишь с выделением из хора солиста-певца, со

своей особой партией, и затем — с превращением запевалы в профессионального певца, хранителя песенной традиции. ...Процесс освобождения поэзии от музыки есть одновременно процесс образования особого стихотворного (декламационного) ритма, отличного от музыкального. ...В области стиха классическая поэзия будет отстаивать простые и строгие формы метрического единства, отчетливо доминирующие над многообразием словесного материала. Напротив, поэзия романтическая будет рассматривать метрические формы как традиционную условность, мешающую проявиться живому индивидуальному многообразию поэтического материала: она будет способствовать всякого рода отступлениям от метрической схемы, замене более строгой метрической системы более свободным принципом (например, борьбе против однообразно-правильной строфической композиции в “свободных стихах”); она будет культивировать перенос, как нарушение монотонного “метрического” совпадения синтаксических групп с ритмическими, или неточную рифму как диссонанс, нарушающий банальную привычность точных созвучий. Понимание этой противоположности может быть весьма полезно для конкретной истории метрических систем” (Жирмунский В. Теория стиха. Л., 1975. С.16-19).

Ж. заложил фундаментальные теоретические основы стиховедения. Убедительно доказал связь закономерностей стихотворной речи с законами языка на основе взаимодействия материала языка с метром — “идеальным метрическим заданием”, что в свою очередь обусловлено литературной традицией эпохи. Формы стиха — результат сложного взаимовлияния языковых закономерностей и историко-литературных традиций.

З

ЗАБОЛОЦКИЙ Николай Алексеевич (1903–1958), поэт, член группы ОБЭРИУ. В 1920 г. поступает на историко-филологический факультет Московского университета, переходит в Педагогический институт Петрограда. В 1929 г. выпускает сборник “Столбцы”. В 1931 г. отходит от обэриутов. Автор поэтического раздела Декларации ОБЭРИУ.

Представления о композиции и тематизме у З. вполне традиционны. Выступал против эпатажного игрового поведения, против зауми и бессмыслицы. “Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных форм, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами...” (“Заболоцкий в афишах”).

После публикации поэмы “Торжество земледелия” (1933) начинается травля З. Он сосредоточивается на философской лирике, активно интересуется проблемами естествознания (увлекается трудами В. Вернадского и Гр. Сквороды, знакомится с работами К. Циолковского). В основе натурфилософской концепции З. — представление о мироздании как о целостной системе живых и неживых форм в их взаимодействии. В поэме “Торжество земледелия” утверждает, что смысл разума в социальном совершенствовании общества и живой природы. Формулой творчества становится провозглашенная триада: мысль — образ — музыка.

В 1938 г. репрессирован. В 1946 г. возвращается в Москву.

В 1952 г. пишет стихотворение “Прощание с друзьями”, посвященное своим товарищам по юности:

*Теперь вам сестры — цветики гвоздик,
Соски сирени, щепочки, цыплята...
И уж не в силах вспомнить ваш язык
Там наверху оставленного брата.*

*Ему еще не место в тех краях,
Где вы исчезли, легкие, как тени,
В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадями своих стихотворений.*

ЗДАНЕВИЧ Илья Михайлович (1894–1975), один из самых радикальных авангардистов, поэт-заумник, прозаик, живописец, теоретик искусства, издатель, драматург, основатель тифлисского “Синдиката футуристов” (1917, совместно с А. Крученых). Псевдоним — Эли Эганбюри.

В 1912 г. открывает творчество Н. Пиромани. В 1913 г. провозглашает идею “всечества” как использование эстетических форм разных эпох: “Сущность “всечества” была исключительно проста: все эпохи, все течения в искусстве объявлялись равноценными, поскольку каждое из них способно служить источником вдохновения для победивших время и пространства “всего”. Эклектизм, возведенный в канон, — такова была Америка, открытая Зданевичем...” (Б. Лившиц).

Перед революцией был связан с группой “Бескровное убийство”. Ее название он собирался сделать названием большого предприятия в области разных видов искусств. Создает заумное искусство и манифест “41” (Тифлис) вместе с А. Крученых и И. Терентьевым (1919): “Компания ... утверждает заумь как обязательную форму воплощения искусства”. З. принадлежит самый радикальный вариант зауми. Создает живописно-письменную композицию языка, потенциально значимую, где читатель должен сотрудничать с автором на равных. Манифест “41” объявлял левобережный футуризм. Задачей своей группа видела использование всех великих открытий сотрудников и — “надеть мир на новую ось”.

Автор драматической пенталогии “Аслабличья пИтерка дЕйстф” (“Осла обличья”): “Янко кРуль албАскай” (1917), “асЕл напраАт” (1918), “Рстраф пАсхи” (1919), “згА Якабы” (1920), “лидантЮ фАрам” (1922). Пьесы созданы по принципу ярмарочного балагана, клоунады. Действующие лица: Князь, пренкббдада, албанец, брешкабришкофский, жынИх, жынИх Б, свабодныи шкипидары и др. Трагические коллизии в пьесах перевернуты, величественная форма классической трагедии наполнена ничтожным. Основа — кар-

навалный ритуал, в котором главное — осмеяние мира и игровое пространство с перевернутыми связями, смех сам по себе.

Произведения З. представляют собой сложные структуры. “Илья Зданевич обратил все свое огромное дарование в художественный эксперимент. Это писатель для писателей. Ему удалось выяснить звуковую и звукопроизводительную стороны слова. Но заумь Зданевича — это не просто использование бессмысленного слова. Зданевич умеет возбуждать своими бессмысленными словами ореолы смысла, бессмысленное слово рождает смыслы. Типографская сторона в произведениях Зданевича — одно из любопытнейших достижений в современном искусстве. Зданевич пользуется набором не как средством передать слово, а как художественным материалом. Каждому писателю известно, что почерк вызывает определенные эмоции... Зданевич возвращает набору выразительность почерка и красоту каллиграфически написанного Корана. Зрительная сторона страницы дает свои эмоции, которые, вступая в связь со смысловыми, рождает новые формы” (В. Шкловский, 1922).

С 1921 г. жил в Париже, организовывал “Русские балы”.

Литература:

Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990.
Поэзия русского футуризма. СПб., 1999.

ЗДАНЕВИЧ Кирилл Михайлович (1892 — 1969), сценограф, книжный график. В 1912-1914 гг. — неопрIMITивист. Участник выставок “Ослиного хвоста” и “Мишени”. Один из открывателей творчества Пиросмани. Принимал участие в футуристическом движении в Тбилиси, член группы “Синдикат футуристов” и “41”.

“Ярый футурист, он даже и в гости ко мне явился с раскрашенной физиономией. Теперь все уже забыто, но в свое время Зданевич произвел фурор своим выступлением на футуристической лекции в Историческом музее. В доказательство какого-то положения Зданевич вытащил башмак. Он повторил Писарева, который утверждал, что сапоги выше Шекспира. Но публика этого не знала, я думаю, что и Зданевич тоже не знал Писарева. Быть оригинальным считалось обязательным, поэтому

Зданевич писал на картонажной цветной бумаге” (Шемшурин А. Цит. по: Сарабьянов Д.



К. Зданевич. 1910-е гг.

Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С.92).

Литература:

К. Зданевич, И. Зданевич. Каталог выставки. Тбилиси — Париж, 1989.
Стригалева А. Кто и когда открыл живопись Н. Пиросманишвили // Панорама искусств, 13. М., 1991.

ЗЕЛИНСКИЙ Корнелий Люцианович (1896 — 1969), литературовед, критик, один из организаторов и теоретиков конструктивизма. В 1918 г. окончил историко-филологический факультет Московского университета.

Теоретик Литературного центра конструктивистов (см.: Литературный центр конструктивистов). В статье “Конструктивизм и социализм” определяет конструктивизм как школу, “в которой смысл произведения одновремен-

но является и главным орудием, при помощи которого строится все произведение.” Конструктивизм является организационно-рационалистическим течением в литературе: “Суть в том, чтобы раскрыть причины, по которым различные общественные слои отдают предпочтение в литературе различным формальным элементам: символу, образу, смыслу и т.д., берут эти различные элементы за основу своих литературных теорий. ... Основная установка нашего литературного конструктивизма — искусство, чтобы организовать массы, чтобы быть действенным участником социалистической культуры, должно быть раньше само организовано...”

ЗЕНКЕВИЧ Михаил Александрович (1891 — 1973), поэт, переводчик, редактор. В 1915 г. окончил юридический факультет Петроградского университета. Публикуется с 1906 г. в “Аполлоне”, “Гиперборее”, “Весне”, “Новой жизни” и др. В начале 1910 г. входит в “Цех поэтов”. В 1912 г. выпускает сборник “Дикая порфира”.

В 1918 г. выходит сборник “Четырнадцать стихотворений”. В 1922 г. возглавляет работу саратовских “Окон РОСТА”.

С 1923 г. в Москве секретарь редакции “Работник просвещения”, редактор издательств “Земля и фабрика”, “Художественная литература”. В 1934 — 1936 гг. возглавляет отдел поэзии журнала “Новый мир”.

“Он был одним из зачинателей так называемой “научной поэзии”, то есть он хотел уничтожить сложившийся разрыв между языком научного и художественного мышления. В соответствии с этим в основных циклах своих стихов он развернул систему своей космологии. В этой космологии мощной стихии природы был противопоставлен слабый и беспомощный человек. В стихах Зенкевича наглядно подтвердилось то, что “вещный” физиологизм ряда акмеистов бесконечно далек от материалистического монизма, что, порываясь к вещам, к “плоти”, к “нашей планете Земле”, они чувствовали себя социально изолированными” (Селивановский А. Октябрь и дореволюционные поэтические школы. / Селивановский А. Очерки по истории русской советской поэзии. М., 1936. С. 62-64).

*И вновь прорезав плотные туманы,
На теплые архейские моря,
Где отбивают тяжкий пульс вулканы,
Льет бледный свет пустынная заря.
И, размножая легких инфузорий.
Выращивая изумрудный сад,
Все радостней и золотистой зори
Из облачного пурпура сквозят.
И солнце парит топь в полдневном жаре,
И в зарослях хвоющей из затхлой мглы
Возносятся гигантских сигиллярий
Упругие и рыхлые стволы.
Косматые — с загнутыми клыками
Пасутся мамонты у мощных рек,
И в сумраке пещер под ледниками
Кремень тяжелый точит человек...*

ЗНАК, предмет, выступающий в качестве указания, обозначения другого предмета. З. хранит, преобразует и транслирует сообщение и является посредником в социальной коммуникации. З. принадлежит к сложным структурным образованиям.

Произведение искусства представляет собой модель действительности и выступает как ее З. Структура модели отражает структуру сознания автора и его мировоззрения, отражает определенную ментальность. Произведение искусства дает представление о структуре объекта, сознания автора, мира в определенном социально-историческом мировоззрении. Произведение искусства как модель является элементом более сложных структур — «модель мира» и «модель авторской личности».

С проблемой модели тесно связана проблема З. Искусство как средство передачи информации подчиняется законам семиотических систем: для любой семиотической системы З. (единство обозначающего и обозначаемого), сочетаясь по законам синтагматики с другими З., образует текст. В искусстве же обозначаемое (содержание) передается всей моделирующей структурой произведения, т.е. весь текст является З., а составляющие текст элементы становятся элементами З.

Семиология как наука о знаках базируется на методе анализа представления и текста, вскрывающем формальную структуру, рассматривающем динамику развития и становление процесса формирования З. Первичная знаковая система — язык. Вторичные — модели

мира. Смысл З. зависит от того, что сам пользователь понимает под этим, поэтому семантический ряд определен мировоззренческим, социальным, эстетическим контекстами.

Ч.Пирс создает учение о существенной природе и основных разновидностях знаковых процессов. В искусстве рассматривает произведение в качестве З.; различает форму внешнюю и внутреннюю – внутренняя форма есть структура, система отношений между элементами. Ч.Пирс упорно искал связь эстетики и логики: произведения искусства – развернутые логические системы; романист свободен выбирать посылки, но, выбрав, должен следовать им безукоризненно. Видит аналогии ар-

хитектуры и логических теорий времени. Искусство, по Пирсу, обладает моделирующей природой. Ч.Моррис в 30-х гг. разрабатывает основы теории З. и эстетику З. Ф. де Соссюр разрабатывает теорию языка как набор З., исследуя механизм коммуникации.

”ЗОРВЕД“ (образовано от “зор” и “ведать”), объединение учеников М.Матюшина. Организовано в 1923 г. В группу вошли: И.Вальтер, О.Ваулина, С.Васюк, В.Делакруа, Д.Сысоева, Е.Хмелевская, М.Эндер, Е.Магарил, Н.Костров и др.

Объединение изучало теорию цвета (см.: Матюшин).

И

ИВАНОВ **Георгий Владимирович** (1894–1958), поэт-футурист. Автор книги "Отплытие на о.Цитеру" (1911, издательство "Его"). Был членом ректората "Академии Эго-поэзии". В 1912 г. перешел в "Цех поэтов" к Н.Гумилеву.

СОНЕТ-ПОСЛАНИЕ

Игорю Северянину

*Я долго ждал послания от Вас,
Но нет его и я тоской изранен.
Зачем Вы смолкли, Игорь Северянин,
Там в городе, где гам и звон кирас?*

*Ночь надо мной струит золотой экстаз,
Дрожит во мгле неверный лук Дианин...
Ах, мир ночной загадочен и странен
И кажется, что твердь с землей слилась.*

*Звучит вдали Шопеновское скерцо,
В томительной разлуке тонет сердце,
Лист падает и близится зима.*

*Уж нет ни роз, ни ландышей, ни лилий;
Я здесь грущу и Вы меня забыли...
Пишите мне, — я жду от Вас письма!*

1911

ИВНЕВ РЮРИК (**Михаил Александрович Ковалев**) (1891–1981), поэт-футурист. "На полпути от акмеизма к футуризму" (В. Брюсов). В творчестве воплощена тема религиозного переживания.

ИГНАТЬЕВ (**Казанский**) **Иван Васильевич** (1892–1914), один из известных деятелей литературного футуризма, критик. Входил в "Интуитивную Ассоциацию Эго-Футуризма". В 1912 г. организует издательство "Петербургский глашатай" и газету под таким же названием (вышло 4 номера). "...Строгой теории ассонансов у нас еще не существует, но

общие перспективы намечены отдельными опытами. ... Некоторые примеры можно найти в книге ... И.В.Игнатъева ("Эшафот"). Конечно, богатый материал для ассонирования дают ударения, переходящие на предлог: по уху — олуху, ранги — на ноги, на бок — яблок, на лето — налито, об стену — собственно и т.д." (Шершеневич В. // Зеленая улица. Статьи и заметки об искусстве. М., 1916. С. 43-44).

И. возглавлял критико-литературный отдел в "Биржевых ведомостях".

МИГАЮЩЕЕ ПЛАМЯ

*Взоры Проклятьем молитвенны.
В отмели чувств
Серые рытвины
Медлительны, как лангуст.*

*Сердце Бодро Отчаяньем,
Пью ужас закрыв глаза.
Бесцельно раскаянье —
Тихая гроза.*

*Жду. Кончатся лестницы —
Неравенства Светлый Знак...
Начертит Какая Кудесница
Новый Зодиак?*

1913

OPUS: — 45

н
В е л и ч а й ш а я
Е
Р ь е
у м о м А с
е
б
е

1913

В 1913 г. И. писал: "Слово подошло к Пределу. Оно утончено до совершенства... Штампованными фразами заменил Человек Для несложный Слово-обиход. В его распоряжении множество языков "мертвых и живых", со сложными литеро-синтаксическими знаками, вместо письмен Первоначалья".

Литература:

Мой век, мои друзья, и подруги. Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990.
Веригина В. Воспоминания. Л., 1974.

ИЗДЕБСКИЙ Владимир Алексеевич (1882–1965), скульптор, устроитель двух художественных Салонов (см.: Салоны Издебского). Учился на скульптурном отделении Одесского художественного училища, с 1902 по 1903 г. — в Мюнхенской академии.

В конце 1913 г. — Париж. 1917 г. — Петроград. 1919 г. — Финляндия и снова Париж. 1941 г. — Нью-Йорк.

“ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО”, журнал, орган Отдела ИЗО Наркомпроса. Первый и единственный номер — в 1919 г. Печатались статьи Н. Пунина и О. Брика.

ИЗОРАМ, ленинградская художественная организация, созданная в конце 20-х — начале 30-х гг., ИЗО рабочей молодежи.

К основным теоретическим установкам И. относилось утверждение значения монументально-декоративного искусства в сочетании с художественно-практической деятельностью по социалистической реконструкции быта. Связан с движением ТРАМ (Театров рабочей молодежи).

В 1923 г. художественный подотдел Петроградского губполитпросвета принял решение о слиянии существующих при клубах и домпросветах литературных, театральных и изокружков в Единый художественный кружок на основе идеи о самодеятельном рабочем театре как основном виде художественной самодеятельности. Весной 1925 г. проведена конференция единых художественных кружков, а осенью созданы изомастерские Ленгубполитпросвета под руководством М. Бродского с отделениями: плакатное, иллюстрационное, графическое, декоративное. Занятия строились на изучении декоративных возможностей цвета, обосновании процесса создания композиции как “изо-организма”. И. перерабатывал и использовал в практике элементы кубизма, конструктивизма, супрематизма. Однако творческое кредо И. обуславливалось отказом от одной стилиевой системы и утверждением метода соответствия произведений социальным задачам и вопросам времени.

Первый этап (1923–1925) — образование кружков. В 1925 г. образован ТРАМ. Предполагалось, что самодеятельные художественные организации войдут в единую систему ИРАМ (Искусство рабочей молодежи).

Осенью 1928 г. выставка “Искусство рабочих” открыта в Русском музее (Ленинград), значительную часть экспозиции составляли работы по методике преподавания в И. и результаты деятельности. В 1929 г. в Третьяковской галерее на выставке И. было представлено 200 произведений пяти мастерских (декоративно-монументальная, плакатно-фото-монтажная, иллюстрационно-графическая, театрально-монтажная, модельно-проектировочная, оформившиеся в сентябре 1929 г.). Работы отличались актуальностью содержания и остротой художественного решения. Отдельные панно и плакаты были продемонстрированы на Монц-Миланской выставке советского искусства и на Выставке социалистического искусства в Амстердаме.

В изорамовском “Эскизе площадки для массовых выступлений на площади”, продолжающем проект Трибуны Ленина Л. Лисицкого (1924) и прообраз проекта трибуны, разработанного И. Чашником (1920) (см.: Лисицкий, УНОВИС/Чашник), введен мотив спирального пандуса, поддерживаемого металлической конструкцией и заканчивающегося металлической стрелой, к которой подвешен экран, — объединены мотивы спирали Башни Татлина и диагонали Трибуны Лисицкого.

Третий этап начинается с сентября 1929 г. Наиболее плодотворные годы творчества 1930–1932: создание новых форм мебели, праздничные изоустановки, участие в агиткампаниях, выполнение лозунгов и плакатов, создание объемно-пространственных композиций.

Крупнейшим после ленинградского И. был московский под руководством Е. Кибрина.

С осени 1932 г. меняется структура И. К середине 30-х гг. становится профессиональной художественной организацией, выполняющей оформительские работы.

Последний период деятельности — зима 1941/42 гг. В августе 1942 г. прекратил существование.

Литература:

Мартыненко В. ИЗОРАМ — художественный агитпроп комсомола // Техническая эстетика. № 8. 1982.
Мартыненко В. ИЗОРАМ. Из опыта наглядной агитации // Декоративное искусство. № 8. 1984.

ИМПРЕССИОНИЗМ (от фр. *impression* — впечатление), направление в западно-европейском искусстве в 60-80-е гг. XIX в. с особой системой миростроения в станковой картине, а также движение в пластическом искусстве Европы. Понятие, определяющее импрессионизацию манеры, эскизность.

Термин И., придуманный критиками в насмешку (статья Леруа от 25.04.1874 в "Шаривари" под названием "Выставка импрессионистов" — о выставке в мастерской фотографа Надара на основании названия одной из картин Клода Моне), был принят самими художниками.

Одно из первых определений термина дал Ренуар: "Стремление трактовать сюжет ради его живописного тона, а не ради сюжета — вот что отличает импрессионистов от других художников". Новый стиль представлял собой форму выражения, близкую первому впечатлению, — свет. Новый подход к природе вызвал необходимость иных выразительных средств, иной техники, соответствующей попытке удержать изменчивую игру света. Локальный цвет подчинился общему воздействию атмосферы, в которой ошутимые мазки краски сливали предметы с окружающей средой. Разложенный на цвета свет становится формообразующим началом. Вибрирующая живописная структура — художественная система И. Вибрация света сформировалась как самостоятельное живописное явление. Предмет в данной ситуации имеет тенденцию трансформации в свою оптическую, обобщенную модель. Форма и цвет выводятся за границы своего практического назначения обозначать предмет и становятся самоценными. И. разрушает прежнее понимание взаимосвязи элементов картины (линии, массы, ритма, объема и т.д.) в пользу микроструктуры как способа исполнения мазками и точками; в пользу интеграции предмета и света, где холст представляет собой живой организм — поле бесконечного становления живописности. Подобная структура как сцепление разделенных мазков представляет собой качество синтеза самих выразительных средств.

В И. с его нерасчлененностью планов пространства начинается ослабление перспективы и глубины, растворение предмета в текучести времени.

Программные произведения Э.Мане (1832–1883), К.Моне (1840–1926), О.Ренуара

(1841–1919), К.Писсарро (1830–1903), А.Сислея (1839–1899), Э.Дега (1834–1917), П.Сезанна (1839–1906) произвели переворот в культуре, поставив искусство в пограничную ситуацию. И. вводит в изобразительное искусство пространственно-временные представления, движение, изменчивость, становление, скорость. Произведение приобретает самоценность, собственную экспрессивность вне сюжета. Возрастающая роль живописности, внимание к структуре живописного полотна определяют первенство изобразительности на последующий этап развития изобразительного искусства. Э.Золя предложил в определении искусства импрессионистов термин "натурализм" ("окно в природу"), подчеркивая новое отношение художников к природе.

Искусство И. открыло путь в область цвета и абстракции. Физическая реальность света трансформируется в живописную реальность мазка, реализующего взаимозависимость формы и цвета. Структурные отношения смешаются в преобразовании предмета как изображения в элемент живописности.

С 1886 г. начинается новый этап — постимпрессионизм, представители которого вышли из среды И. Линию развития современного искусства продолжали Сезанн, Сера, Гоген, Ван Гог, Тулуз-Лотрек, которые передали эстафету эксперимента и углубленного поиска новых выразительных средств и эстетических ценностей Пикассо, Матиссу и др. И. доводит до предела стремление к достижению синтеза посредством аналитического выражения. Проблема визуальности находится здесь в сфере самого способа восприятия природы человеком. Эстетическим идеалом становится естественность реакции на зримую среду. Сама личность в И. подвергается расщеплению: И. подводит черту под антропоцентрической концепцией личности, связанной с традицией Ренессанса. Картина мира предстает как ощущение, видение и осязание зримой среды, ясной гармонии элементов, пронизанной общим модулем единства внешнего, зрительного, и внутреннего, чувственного. Собственное визуальное восприятие становится главным фактором материального мира, что является основой нового принципа воспроизведения реальности. В импрессионизме происходит преодоление дуализма зрительного и духовного отношения художника к форме реального предмета.

Субъективность зрения заменяется принципом визуальной объективности. Зрительная реакция становится равноценной ощущению естественной реальности.

И. соотносим с динамикой зрительного восприятия холста. Это особого рода динамика: она связана с однородным единством уровней восприятия картины. И. заменяет принцип индивидуального истолкования художником предметных отношений системой объективно видения; выявляет абсолютное взаимодействие соотношений предметного мира; делает попытку создания синтетической концепции творчества. Конструирование картины осознается как важнейшая пластическая категория (в постимпрессионизме она станет главным принципом художественного выражения).

К началу 70-х гг. XIX в. И. обретает зрелость, к началу 80-х уже видоизменяет свою сущность. "За относительно короткий исторический период импрессионизм как художественное течение прошел эволюционный путь становления, расцвета и, наконец, кризиса. Прежде монолитная группа художников-единомышленников распалась, в творчестве каждого из них произошел перелом, обусловивший отход от канонов импрессионистической системы. В открытую полемику с импрессионистами вступили гениальные одиночки следующего поколения — Сезанн, Ван Гог и Гоген, стремившиеся, если воспользоваться словами Сезанна, "сделать из импрессионизма нечто весомое" ... Сезанн, начинавший вместе с импрессионистами и принимавший участие в ряде выставок группы, уже "подозревал" импрессионизм в легковесности, неполноте воссоздания картины мира, ее фрагментарности" (Бессонова М. Предисловие к "Истории импрессионизма" Дж. Ревалда. М., 1995. С. 5).

Перед первой мировой войной лучшая часть наследия И. была сосредоточена в Москве, в коллекциях Щукиных и Морозовых. И. представляет собой принципиально новый художественный опыт, определенную творческую свободу, новый способ восприятия и новые принципы художественного творчества. Он начинает эпоху нового способа *зрительно* восприятия. Меняется система, метод создания произведения, живопись начинает высвобождаться в самоценность, в независимость. И. обладает мощным темпераментом художественного творчества, сами художники-имп-

рессионисты подали пример мужества, непрерывности, истинного служения искусству, гордости за существование в нем. Именно они в положении отверженных создали новый тип художника, независимого от социума.

Вхождение И. в изобразительное искусство России было трудным. На первом этапе это было связано с вхождением И. в традиционную фигуративную живопись (Репин, Серов), затем — возникновение "этюдизма" (Коровин, Грабарь и др.), и — самое главное: И. — один из составляющих элементов русского авангарда (Ларионов, Малевич и др.). Не став самостоятельным течением в живописи в России, И. оказал сильное влияние на стилевую структуру самых разных видов творчества и принимал участие в стилевом оформлении порой противоположных философских и художественных устремлений русской культуры. Явно импрессионистическую окраску имело творчество крупнейших мастеров Союза русских художников. К пластической системе И. прибегали художники символистской ориентации.

Художественные галереи С.Щукина и И.Морозова в Москве стали "академиями левого искусства", оказали огромное влияние на художественную атмосферу. Морозовское и щукинское собрания основывались на "французоцентристских" представлениях о современном европейском художественном процессе и способствовали сложению представления в русских художественных кругах классической схемы развития новейшего искусства от импрессионистов к Пикассо, что стало основой концепции европейского авангарда XX в.

Русский И. — это протоавангард. Он является вехой на пути освобождения от предметности. Важнейшую роль играли такие средства выразительности, как время и движение, заявившие о себе в начале века. Проблема фиксации целого выводила на самоценность живописи как сгустка краски, на художественную материю.

У Малевича И. тяжелый, "материальный" ("На бульваре" (1903), "Цветочница" (1903), "Цветущие яблони" (1904)). Материальность сгущается от картины к картине, приобретает вид сгустка ("Сестры" (1910)).

Ларионов прошел серьезный путь И.: "Площадь провинциального города" (1900), "Сумерки" (1902), "Розовый куст после дождя" (1904). У Ларионова И. достигает полного

отрыва живописи от предметной среды. Его манера близка и сезанновским устремлениям и длинным мазкам Ван Гога. Но Ларионов насыщает свои работы внутренним светом, они сами начинают "излучать" свет. Ларионов в 1912 — 1914 гг. выходит на "лучизм", он использует школу И., палитру, но последовательно строит новую художественную реальность. Через И. прошли почти все деятели русского авангарда.

В ГИНХУКе у Малевича И. изучается как одна из пяти систем новейшего искусства (начальная, стартовая система). Прибавочный элемент И. — свет имеет цветовое обозначение. "Импрессионизм — не художественно-эстетическое явление, но исследование в области света и тени. Что есть тень. Разница в подходе к натуре живописца-натуралиста и импрессиониста. Явление природы, воспринятое в обстоятельстве света. Как видит постройки города архитектор и как видит их импрессионист. Ученикам современной художественной школы свойственно цветовое восприятие — природа как цвет. Основная задача импрессиониста — выразить свет и тень. Разница между цветовым и световым подходом. Сезанн как новый подход к природе. Сезанн первый, показавший живопись. Как подходили к натуре старые мастера. Живопись и иллюминация... Вне освещенных предметов нет света и потому основная задача импрессионизма — предмет в свету" (Малевич К. Тезисы лекции для практикантов ФТО Исследовательского института 28 января 1924 года).

Литература:

Мастера искусств об искусстве. Т. 5. Кн. 1. М., 1969.
Эдуард Мане. Жизнь. Письма. Воспоминания. Критика современников. М., 1965.
Ренуар Ж. Огюст Ренуар. М., 1970.
Ревалд Дж. История импрессионизма. М., 1995.
Филиппов В. К вопросу о судьбах русского импрессионизма // Советское искусствознание '81. Вып. 2. М., 1982.
Импрессионизм. Письма художников. Воспоминания Дюран-Рюэля. Документы. Л., 1969.
Импрессионисты. Их современники, их соратники. М., 1976.
Материалы научной конференции (1971). Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. М., 1972.
Карасик И. "Современная нам форма в искусстве —

исследовательский институт..." Казимир Малевич в ГИНХУКе // Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000.

ИНСТАЛЛЯЦИЯ, пространственная композиция, созданная на основе монтажа сделанных вручную или созданных производственным путем пространственных объектов, вызывающая интеллектуальное напряжение, смысл которого обнаруживается в логике игровой ситуации, где каждый элемент И. обретает значение в зависимости от других элементов структуры. Здесь обнаруживается соотношение живописи, скульптуры, дизайна, графики.

В европейском искусстве мастера И.: Бойс, группа "Зеро", Мерц, Юккер. "Я понимаю самого себя и свои работы в традиции конструктивистских идей. Конструктивное искусство — это действующая сквозь наше столетие сила, которая указывает путь вперед. Новыми явлениями стали виртуальное пространство Наума Габо, конструкции Татлина, витающие тела Родченко, птица Бранкузи, колесо Марселя Дюшана, где глазом уже не воспринимаешь вращающиеся спицы. ...Конструктивизм продолжил традицию исторического начала. Это нашло свое выражение в произведениях молодых художников, поколения пробуждающихся художников, пытавшихся установить связь с их идейными отцами. ...Представления Малевича, в которых отодвигаются границы картины, и структуры Стржеминского привели нас в мир мистической, поэтической силы. Синие поля Ива Клейна, конкретное присутствие черного у Ричарда Серра являют собой противопоставленные друг другу духовные миры — в таком аспекте я вижу и свою работу, я нахожусь под их влиянием" (Юккер Г. Мое отношение к советскому конструктивизму // Каталог выставки Г.Юккера в Центральном Доме художника в Москве на Крымском валу. 1988. С. 193).

Точное определение И. дает А.Малей: "Человека окружает мир предметов, которые он создал. Инсталляция рождается именно из этого мира предметов. Художник использует эти предметы в виде средств выразительности для построения художественного образа. В инсталляции ярче всего вычленяется нематериальная форма: например, стул, имеющий утилитарное значение, в инсталляции приобретает

эстетическое значение. Когда стул стоит на полу, он имеет утилитарное значение, человек пользуется этим предметом, как и другими предметами. Но если художник устанавливает этот же стул в выставочном зале на подставку и делает надпись типа "Сидоров. Стул", стул превращается в эстетическую субстанцию, в нем исчезает утилитарность. На первое место выдвигаются эстетические качества, причем не дизайнерские. В сознании человека начинает формироваться иной образ: 1) стул как художественная форма; 2) стул как принадлежность времени, эпохе, социуму; 3) стул, характеризующий быт и общественный уклад, несущий драму и даже трагедию. Если положить на стул, например, кнопку (прибавочный элемент), радикально меняется содержание вообще: исчезает драма, трагедия, социум — на стул нельзя сесть! И это уже принципиально новое содержание. Художник сделал со стулом операцию, не прикоснувшись к нему ни кистью, ни резцом, ни пером, но тем не менее он создал произведение искусства. Это и есть инсталляция" (Малей А. Белый супрематизм // "Малевич. Классический авангард. Витебск. 5").

"ИНТУИТИВНАЯ АССОЦИАЦИЯ ЭГО-ФУТУРИЗМА", литературная группа И.Игнатъева. Создана на базе "Академии Эго-футуризма" в 1912 г. Входили П.Широков, Василиск Гнедов, Д.Крючков. Существовала до 1914 г. Выпускала газету "Петербургский глашатай".

Манифест И.А. провозглашал: "Человек — сущность. / Божество — Тень Человека в Зеркале Вселенной. / Бог — Природа. / Природа — Гипнос. / Эгоист — Интуит. / Интуит — Медиум". От манифестов Игоря Северянина концепция И.А. отличается наличием энергии, силы и борьбы.

Члены И.А. пытаются реформировать рифму. Василиск Гнедов в манифесте "Глас о согласии и злогласии" объявил об открытии "рифмы понятий", о глобальном снятии смысла слова — чистая страница в финале "Поэмы конца".

ИНХУК, Институт художественной культуры (Москва), 1920 — 1924 гг. Один из важнейших центров формирования технических концепций авангарда. В марте 1920 г. оформляется в виде научно-творческого объединения при Отделе ИЗО Наркомпроса пу-

тем преобразования возникшего в январе 1920 г. Совета мастеров художников-живописцев. Первый председатель и автор программы — В.Кандинский.

Первый период комплексного изучения художественного творчества основан на интуиции и опыте анализа зрительных впечатлений широкого круга живописцев, что выразилось в стремлении обнаружить закономерности, базирующиеся на объективных, физиологических законах восприятия, в неизобразительных художественных средствах. Для В.Кандинского это был метод анализа, в котором важнейшее место занимала проблема ассоциативности художественного мышления. В понятие монументального искусства входило и сравнительное изучение различных видов искусства и их синтез. Оппоненты В.Кандинского стремились к большей объективности и определенности.

В ноябре 1920 г. организован "параллельный" президиум И. (инициатор — А.Родченко). Создана Рабочая группа объективного анализа (экспериментальное изучение "элементов искусства" и их "организации" в различных направлениях искусства). Центр тяжести переносится с интереса к процессу на интерес к предмету.

В январе 1921 г. произошел раскол, разрыв А.Родченко с В.Кандинским. Концепция В.Кандинского обращена к внутреннему в искусстве, к духовно-выразительному, к метафизическим основам новейшего искусства. Концепция А.Родченко — живопись должна развиваться в процессе взаимодействия с пространственными искусствами (скульптурой и архитектурой).

В феврале 1921 г. А.Родченко становится председателем И. Начинается деятельность Группы объективного анализа. В И. создана Рабочая группа конструктивистов (А.Родченко, В.Степанова, А.Ган, В.Стенберг, Г.Стенберг, К.Медуницкий, К.Иогансон). Всего групп четыре: объективного анализа, конструктивистов, архитекторов, объективистов. В конце 1921 г. — новый раскол и реорганизация И. В начале 20-х гг. создаются учебные подгруппы — творческие школы, студии при рабочих группах И. в виде факультативных занятий студентов ВХУТЕМАСа, на основе лабораторных поисков подхода к формированию специалистов нового типа. И. стремился

внедрить во ВХУТЕМАСе идеи производственного искусства, конструктивизма.

Осенью 1921 г. президиум И. возглавил О. Брик, начавший перестройку работы института по данному направлению. В И. утверждается производственная платформа.

И. был единственным центром, где в 20-е гг. комплексно рассматривались проблемы формообразования предметной среды, обосновывалось становление новой профессии художника-конструктора более объемно, чем это происходило во ВХУТЕМАСе. Создав общую художественную базу для преподавания пропедевтических дисциплин, члены И. выдвинули идею объединения профессиональной подготовки художников-конструкторов, которому ставили под сомнение во ВХУТЕМАСе.

Литература:

- Хан-Магомедов С. ВХУТЕМАС и ИНХУК (к проблематике становления сферы дизайна в 20-е годы) // Техническая эстетика. № 12. 1980.
- Хан-Магомедов С. ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы // Советское искусствознание '80. М., 1981. Вып. 2.
- Страницы истории отечественного дизайна. М., 1989. Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978.
- Хан-Магомедов С. Первая творческая организация пионеров советского дизайна — группа конструктивистов ИНХУКа (1921 г.) // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978.
- Хан-Магомедов С. Рабочая группа объективного анализа ИНХУКа // Проблемы истории советской архитектуры. № 4. М., 1978.
- Сб. Художественные и комбинаторные проблемы формообразования. М., 1979 (Труды ВНИИТЭ. Сер. Техническая эстетика. Вып. 20).
- Лаврентьев А. Первая дизайнерская школа А. Родченко. ИНХУК и ранний ВХУТЕМАС // Некоторые проблемы развития отечественного дизайна. Труды ВНИИТЭ. Вып. 41. М., 1983.
- Александр Родченко. Варвара Степанова. Будущее — единственная наша цель. Каталог. Мюнхен, 1991.
- Проблемы истории советской архитектуры. М., 1977.
- Проблемы истории советской архитектуры. М., 1978.
- Стригалева А. Искусство конструктивистов: от выставки — к выставке (1914 — 1932) // Советское искусствознание. Вып. 27. М., 1991.
- Хан-Магомедов С. Молодое и старое поколение

художников-производственников на этапе "от изображения — к конструкции". Конструктивисты из ОБМОХу и Татлин (ИНХУК, 1921 — 1922 гг.). // Традиции и истоки отечественного дизайна. Труды ВНИИТЭ. Вып. 21. М., 1979.

Хан-Магомедов С. Возникновение и формирование ИНХУКа // Проблемы истории советской архитектуры. № 2. ЦНИИТИА. 1976.

ИОГАНСОН Карл Вольдемарович, (1890–1929), скульптор-конструктивист. В 1910 г. поступил в Рижскую художественную школу. Член ИНХУКа (с 1920 г.). Входил в Рабочую группу конструктивистов. В работах И. 20-х гг. определено четкое выражение принципов материальной конструкции, исходящих из внутренней природы материала. Происходит поиск символики конструкции, устремление к форме пространственного креста. Тема креста основная в графических и пространственных работах И. Определение стилистического первоэлемента, связанного с выявленной каркасной конструкцией (прямоугольный крест соотношен с пространственными диагоналями), — основа концепции формообразования И.

"Существуют два вида конструкции: первая — эстетического порядка, так называемая "художественная", вторая — подлинная "строительно-техническая" конструкция, или просто конструкция вредная и полезная. ...С точки зрения подлинного конструктивизма, существование какой бы то ни было конструкции, кроме строительно-технической, имеющей определенную практическую цель и назначение, отвергается" (Кредо. Март, 1922).

На выставке ОБМОХУ в мае 1921 г. представил серию пространственных крестов. Произведения И. — рационально работающие конструкции с использованием растяжек как органической части пространственно устойчивых систем.

"ИСКУССТВО КОММУНЫ", газета, теоретический и организационный орган Отдела ИЗО Наркомпроса, созданная В. Маяковским и О. Бриком (Петроград, декабрь 1918 — апрель 1919 г.). Редактировали Н. Альтман, О. Брик, Н. Пунин. Вышло 19 номеров. В первом номере (7.12.1918) стихотворение В. Маяковского "Приказ по армии искусств" вместо передовой: "Улицы — наши кисти.



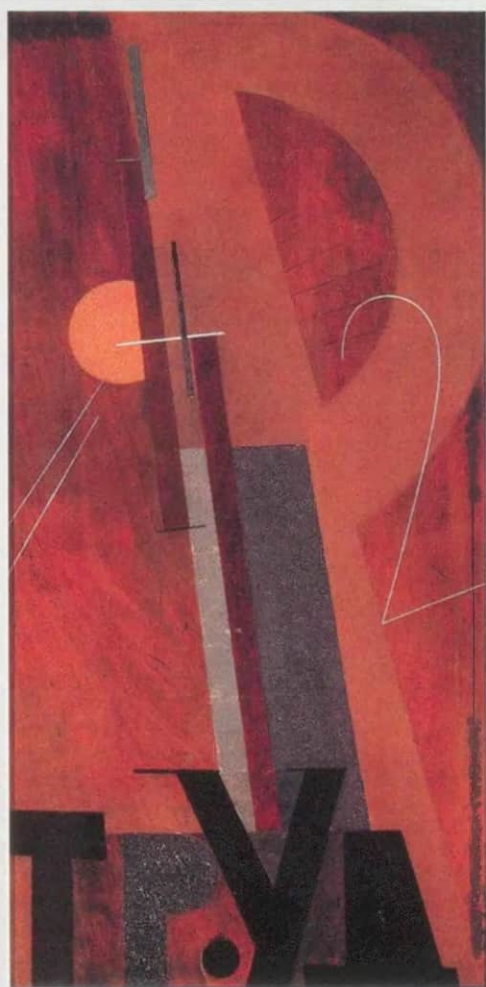
К. Малевич. Голова крестьянина, 1928



Н. Альтман. Портрет Анны Ахматовой. 1914



К. Малевич. Динамический супрематизм №57. 1916



Н. Альтман. Труд. 1920

Площади — наши палитры“. Программная статья О.Брика ”Дренаж искусству“: ”Мы любим нашу живую, матерьяльную, плотскую жизнь. Мы не позволим никому обескровить ее, задушить в ядовитом тумане идей. Если вы — художники, если вы можете творить, создавать — создайте нам нашу человеческую природу, наши человеческие вещи. Мы строим дом; разве мы подражаем пещерам? Мы выделяем ткань; разве они похожи на фиговые листья? Нет. Это наше, человецье, — и эти изделия

объявления об организации открытых конкурсов на создание проектов Дворца труда, памятников Я.Свердлову, Р.Люксембург и К.Либкнехту.

Статьи Н.Пунина и О.Брика были принципиально важными для начального этапа формирования теоретической концепции производственного искусства.

”Пролетариат — великий мастер. Он создает ежедневно реальные ценности. Он прекрасно знает, что такое материал. Ни один ху-

К

КАКАБАДЗЕ Давид Нестерович (1889–1952), художник. Учился на физико-математическом факультете Петербургского университета, работал в области физики твердого тела. Посещал лекции по теории и истории искусств. В 1914 г. выступил с манифестом творческого сообщества "Интимная мастерская" вместе с Филоновым, Кирилловым, Псковитиновым, Лассон-Спировым.

В 20-х гг. был признан в Париже. Принимает участие в выставках, конференциях, читает лекции, пишет книги по теории отражения пространства в изобразительных средствах его передачи. Зарегистрировал патент на изобретение новой системы стереоскопического кино, основанного на особой технике съемок и проекции. Претворить в жизнь в Париже К. свой проект не смог, он представлял для него интерес прежде всего с точки зрения создания иллюзии объемности как нового пластического средства: "Если изображаемое остается на плоскости, на которой изображено, и не входит в восприятии зрителя в другое измерение, то оно мертво. Чувство пространства — потребность, природный инстинкт".

В контекст художественного творчества К. входят трехмерные абстрактные композиции, "рельефная" живопись, полихромные скульптуры, опыты в области голографии.

В 1927 г. возвращается в Грузию.

Литература:

Какабадзе Д. Путь художника. М., 1989.

КАМЕНСКИЙ Василий Васильевич (1884–1961), художник-футурист, литератор. Литературную деятельность начал в 1904 г. В 1908 г. печатается в альманахе "Весна" (Петербург), в сборниках, периодике. Сближается с футуристами, участвует в их турне (1913–1914) вместе с Маяковским и Бурлюком.

Участник выставки "Импрессионисты" (1909). В 1913 г. устраивает выставку современной живописи в Перми.

1914 г. — вершина его деятельности как художника-футуриста: на выставке "№ 4" экспонирует "железобетонные поэмы" (11): синтез графики и смыслового и знакового значения слова. Позднее называет их "стихокартинами". Работает как книжный иллюстратор.

"Футурист из футуристов. Очаровательнейшая личность, особенно он был таким, когда стал футуристом. Каменский был летчиком, но упал и разбился. Оставил аэроплан и взялся за перо. Футуризм он понял в совершенстве и обставил даже Крученых. У Каменского есть железобетонные поэмы, каких нет ни у кого из футуристов. Некоторые говорили, что если взять



В. Каменский. 1910-е гг.

страницу из изданий Крученых и прочертить на ней линии, как в железобетонных поэмах, то получится железобетонная поэма. Но это крайнее мнение. Каменский оригинален в своих поэмах. ... Каменский был добрым товарищем футуристам и он сделал многое для футуризма.

Он выступал на скандальных публичных состязаниях вместе с другими футуристами, но он выступал также со своими произведениями на арене цирка!!! Этого не делали ни Кручных, ни Бурлюк" (Шемшурин А. Цит по: Сарабьянов Д. *Неизвестный русский авангард* в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 95).

РЕКАЧКАЧАЙКА

Рекачкачайка.

1916

ВЫЗОВ АВИАТОРА

Какофонию душ

Ффррррррр

Моторов симфонию

Это Я – это Я –

Футурист-песнебоец

И пилот-авиатор

Василий Каменский

Эластичным пропеллером

Взметнул в облака

Кинул там за визит

Дряблой смерти-кокошке

Из жалости сшитое

Танговое манто и

Чулки

С панталонами.

1916

МОЯ МОЛИТВА

Господи

Меня помилуй

И прости.

Я летал

На аероплане.

Теперь в канаве

Хочу крапивою

Расту.

Аминь.

ЗОЛОТОРОЗСЫПЬЮВИНОЧЬ

Золоторозсыпьювиночь.

1916

Литература:

Сарабьянов Д. *Неизвестный русский авангард...* М., 1992.

КАНДИНСКИЙ Василий Васильевич (1866–1944), художник, основоположник и теоретик абстракционизма. Сыграл важную роль в сближении живописи с современной ей на-

учной, философской и религиозной мыслью. В живописи для К. наиболее важной стала тема космоса как абсолютного и высшего порядка и геометрическая абстракция.

Учился в Одессе (1876–1885 — классическая гимназия), затем — юридический факуль-



В. Кандинский. 1922

тет Московского университета, изучал право, специализировался на политической экономии, занимался этнографией. В 1895–1896 гг. пишет диссертацию "О законности трудовой заработной платы".

К. прошел путь от натурального пейзажа, фантастических сцен в духе немецкого югендстиля и русского модерна до беспредметных композиций, что является примером последовательного восхождения к принципиально новой системе художественного мышления. В русском авангарде К. представляет наиболее радикальный вариант принципа осуществления внутренней необходимости переживания в живописной форме.

"Во многих "Импрессиях", "Импровизациях" и "Композициях" 1910–1912 годов (да

подчас и более поздних) узнаваемые детали распределяются по всему холсту, выявляя свою многосмысленность, возбуждая различные ассоциации. Многие из этих ассоциаций связаны с апокалиптическими мотивами — трубы, падающие башни, скачущие лошади, силуэты города. И даже в тех случаях, когда у зрителя есть все основания считать картину полностью беспредметной, в ней остается отдаленный изобразительный подтекст. Но главный выразительный смысл переносится на колористическую и композиционную драматургию. Она осуществляется фактически средствами чистой живописи, особыми возможностями линии, пятна, каждого отдельного цвета и их сочетаний“ (Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца 19 — начала 20 века. М., 1993. С. 204).

К. выразил изоморфность природных, биопсихологических и космических процессов в мире: "Все формы, когда бы то ни было мною употребленные, приходили ко мне "сами собой"... Иногда приходилось терпеливо, а нередко и со страхом в душе дожидаться, пока они созреют во мне. Я думаю, что этот душевный процесс оплодотворения, созревания плода, потуг и рождения вполне соответствует физическому процессу зарождения и рождения человека. Быть может, так же рождаются и миры“ (Кандинский В. Ступени. М., 1918. С. 30-31).

Первый немецкий период: 1896—1915 гг. В Мюнхене начинает обучаться живописи. Работы К. этого периода — свидетельство причастности к системе русского живописного реализма конца XIX столетия. В 1900 г. поступает в Мюнхенскую академию художеств, в класс Ф. Штука, немецкого символиста. Первая половина первого десятилетия XX в. — период ожидания и предощущения будущего: полистилизм был присущ в этот период многим художникам авангарда.

1908—1910 гг. в Мурнау — переломные в судьбе К.: принцип "полуабстракции" выступает как путь к беспредметности. Впервые идея создания беспредметного произведения пришла к К. в момент, когда собственный пейзаж он поставил на бок. С 1913 г. — становление принципа беспредметности в творчестве К. Он разрабатывает три типа абстрактных картин: "Импрессии" — результат прямого впечатления от природы; "Импровизации" — выражение процессов внутренней природы, внутрен-

него характера; "Композиции" — наивысший расцвет таланта К. (вершина его творчества — "Композиция VI" и "Композиция VII") — "звучащая духовность". В центре внимания К. — проблема пространства.

Русский период — 1915—1921 гг. На искусство К. оказали воздействие К. Малевич, А. Родченко, Л. Попова, И. Клюн. К. стремится к чистоте форм и структур, свободному расположению плоскостей в пространстве. Ни с одной из важных тенденций художественного развития К. не мог слиться.

Баухаузский (второй немецкий) период — 1922—1933 гг. — "архитектонический". Сам К. называет его периодом "великого спокойствия с сильным внутренним напряжением": геометрические абстракции, чисто формальный язык, соединение геометрических форм треугольников, овалов, кругов, полукружий. В 1922 г. создает серию гравюр "Малые миры". Немецкое гражданство получает в 1928 г.

С 1933 г. живет в пригороде Парижа: французское гражданство с 1939 г. Парижский период — 1933—1944 гг.: "синтетический" — картины теряют строгую построенность, появляются свободно плавающие изогнутые линии, ощутимо влияние сюрреализма.

К. является общественным деятелем: основывает худ. общество "Фаланга" в Мюнхене и школу при объединении; в 1909 г. (до 1911 г.) — создает и возглавляет "Новое мюнхенское художественное общество" (НМХО); объединение "Синий всадник" вместе с Ф. Марком (1911, первая выставка "Синего всадника" в Мюнхене в галерее Таннхаузера).

В 1917 г. — член коллегии ИЗО Наркомпроса, позже председатель Всероссийской закупочной комиссии Отдела ИЗО, директор Московского музея живописной культуры (1918—1921). Совместно с П. Клее, Л. Фейнингером и А. Явленским создает объединение "Четверо синих" (1924). В 1926 г. — исполнительный директор Баухауза.

Преподавательской деятельностью занимался в Государственных свободных художественных мастерских, затем во ВХУТЕМАСе. Был председателем президиума Института художественной культуры (1920—1921), возглавлял секцию монументального искусства. Позже — вице-президент ГАХН (Государственной академии художественных наук), руководитель психофизиологического отделения.

К. — теоретик искусства. В 1911 г. выходит книга "О духовном в искусстве" (см.: "О духовном в искусстве"), в 1912 г. — первый номер альманаха "Синий всадник" в издательстве Р.Пипера в Мюнхене. В нем — статьи К. "К вопросу о форме" (дополнение к "О духовном в искусстве"), "О сценической композиции". На обложке — св. Георгий работы К. "Точка и линия на плоскости" (1926) — конкретная теория пластического творчества, в которой подвергаются анализу точка с ее потенциалом, линия с выражением воздействия на психику человека, геометрические фигуры, проблема соотношения формы и цвета.

Как театральный деятель К. создал сценическую композицию "Желтый звук" (1908). Будучи режиссером и сценографом "Картинок с выставки" Мусоргского, К. объединил живописные, театральные и музыкальные элементы в этой постановке и тем самым достиг своей цели создания синтетического произведения, в котором "его живопись простирается в магической области пространственных и временных измерений". Андре Бретон отмечал его замечательный глаз — "Глаз одного из первых и одного из великих революционеров видения".

В 1944 г. прошла последняя прижизненная выставка.

"Сценические композиции Кандинского включают в себя как драматургический, так и режиссерский аспект. Они состоят из текстовой части, сценографических решений, режиссерских экспликаций и заметок по актерскому исполнению. ... На сцене, в отличие от живописи, пространство реально и объемно. У Кандинского в текстах встречаются различные уточнения, например: "сцена должна быть как можно более глубокой", или "вся картина как бы вращена в довольно широкую раму снаружи и внутри посеребренную". Уделяется внимание фону-заднику, причем иногда он использует термин "фон", а иногда — "задник". ...Сцена у Кандинского заключается в раму, причем она может двигаться, то обрамляя фон, то всю сцену, фиксируя глубину пространства. Возникает так называемый движущийся портал. Кандинский сам разрабатывал мизансцены и был автором режиссерских экспликаций. ...Его группы то распадаются, то перегруппировываются или совсем исчезают. ...Большое значение придается цветовому решению и его звучанию на сцене. В тексте

встречаются следующие выражения: "темно-синие сумерки", "сладко-розовый рассвет", "матово-гладкий фон", "золотое солнце", причем подчеркивается шероховатость поверхности и блеск золота" (Автономова Н. Сценические композиции В.В.Кандинского // Малевич. Классический авангард. Витебск. 3. Витебск, 2000. С. 133-135).

Путь К. не знал последовательного алогизма, характерного для Малевича и Татлина, эволюция К. имела тенденцию к слиянию: это — путь в художественную ноосферу.

К. не искал соответствие живописного образа и реальности, он открывал новую реальность как художественное явление в соотношении рационального и интуитивного начал. Воссоздавая модель Вселенной, визуально и зримо осмысливая космическое измерение, он сохраняет природную основу форм при нарастании интеллектуального напряжения и интенсивности воображения. Космическое сознание К. не порывало с земной основой.

Важнейшей задачей искусства считал поиск новых способов выражения духовного начала, освобожденного от материальных тисков, сделал решающий шаг в новое измерение. Мистические гайны Вселенной соотнесены в творчестве К. с рационалистическим способом постижения мира: К. устремился к созданию сверхрационального пластического языка в отражении эмоционально-психологических импульсов иррационального мира. Был увлечен идеями Е. Блаватской, Р. Штайнера, тесофией и антропософией, мистические проявления обосновывал практическим опытом: математика и мистика соединились в первые десятилетия XX века в неразрывную целостность. Математические законы гармонии давали возможность обратить вибрации Вселенной и на числовые последовательности, и на форму и цвет.

Духовное содержание искусства он делает основным способом композиции беспредметных форм.

Беспредметность К. представляет собой путь осмысления общих для всей последующей эпохи представлений о мире и соподчиненности земного и космического начал; его художественные искания задают общестилевую основу искусству синергетического мышления.

По мнению Д. Сарабянова, новаторство К. заключалось не в том, что он, подобно боль-

шинству художников авангарда, отказался от открытого Ренессансом места художника в мире, а в том, что он сумел сохранить его в условиях нового времени, сообщив стабильность шаткому равновесию.

Литература:

Сарабьянов Д., Автономова Н. Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время. М., 1994.
Турчин В. Василий Кандинский: дух, стиль, романтика // Искусство. 1989. № 2.

Монахова Л. Кандинский. Модель искусства // Творчество. 1990. № 2.

Хан-Магомедов С. Инхук: возникновение, формирование и первый период работы. 1920 // Советское искусствознание '80 / 2. М., 1981.

Сарабьянов Д. Творчество В.В.Кандинского и научно-философская мысль XX века // Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998.
Мигунов А., Перцева Т. На рубеже искусства и науки // Искусство. № 1. 1989.

Докторова Л. Полифония форм и цветов // Искусство. № 34. 2000.

Сарабьянов Д. Кандинский: Обретение беспредметного // Искусство. № 10. 2000.

Рабинович В., Рылеева А. Синий всадник еще в пути: Время Кандинского в большом времени XX в. // Вопросы философии. № 6. 1999.

Кандинский В. О понимании искусства // Знамя. № 2. 1999.

Кандинский В. Значение теоретического обучения в живописи // Искусство и образование. № 4. 1998.

Дружкова Н. В.Кандинский — художник и педагог // Искусство и образование. № 4. 1998.

Кожев А. Конкретная (объективная) живопись Кандинского: О "не изобразительных картинах" // Человек. № 6. 1997.

Кожев А. Конкретная (объективная) живопись Кандинского: философия о прекрасном // Человек. № 5. 1997.

Соколов Б. Контрапункт Великого Завтра и поэтический альбом В.В.Кандинского "Звуки" // Вопросы искусствознания. № X (1). 1997.

Сарабьянов Д. Василий Кандинский в русском контексте // Вопросы искусствознания. № X (1). 1997.

Подземская Н. Доклад В.Кандинского "Основные элементы живописи" в контексте развития его теории живописи // Вопросы искусствознания. № 2. 1997.

Соколов Б. Синий всадник у подножия Монсальвата // Вопросы искусствознания. № 2. 1997.

Степанов В. Проблема духовного в художественном и научном творчестве В.В.Кандинского //

Психологическая жизнь. 1995. Т.17 (№2).

Дубенская Л. Светло-зеленый, белый, красный, черный // Театр. № 1. 1992.

Головин В., Турчин В. Полузабытые страницы русского авангарда. Письма В.Кандинского, А.Явленского и М.Шагала к А.Сахарову // Творчество. № 12. 1991.

Шохман Г. Параллели духа: Читая переписку А.Шенберга с В.Кандинским // Советская музыка. № 7. 1990.

Дмитриева М. Художник мироздания // Наше наследие. № 3. 1990.

Зернов Б. Принцип внутренней необходимости // Искусство Ленинграда. № 2. 1990.

Кандинский В. Ступени // Декоративное искусство СССР. № 9. 1989.

Roethel H and J.Benjamin. Kandinsky. Catalogue raisonne of the Oil Paintings. 2 vols. London, 1982 and 1984.

Hahl-Koch J. 'Kandinsky's Role in the Russian Avant-Garde', The Avant-Garde in Russia, 1980, pp. 84-90.

Grohmann W. Wassily Kandinsky. New York, 1958.

Bowlit J.E. and R.-C. Washton-Long. The Life of Vasilii Kandinsky in Russian Art: A Study of 'On the Spiritual in Art'. Newtonville, 1980.

КАФЕ-ТЕАТР, театральная форма 10-20-х гг. XX в. в Петербурге, Москве, Одессе, Киеве, Тифлисе, в эмигрантской среде Берлина, Парижа, Нью-Йорка. Это — экспериментальный театр, основная тенденция которого — проникновение в глубь человеческой души.

К.-Т. — это обычно маленькая сценка в маленьком ресторанчике или кафе, близкое расстояние между публикой и актерами, меняющиеся декорации, сменяющие друг друга номера, клоунада, танец. В предреволюционное десятилетие в Петербурге и Москве было много театриков, ночных клубов, которые назывались кабаре. В них работали известные мастера искусства (артисты академических театров и эстрады).

Первое К.-Т. — "Кривое зеркало" (Петербург, 1908). Создатель — Александр Кугель. Это — театр художественных пародий и миниатюр. Название родилось по ассоциации с чертовым зеркалом Тролля из "Снежной королевы" Г.-Х.Андерсена. Из театрального клуба перемещается в помещение на Екатерининском канале со зрительным залом в 700 мест. Директор — З.Холмская. Самобытный и оригинальный театр синтетической пародии и

гротеска с особой "кривозеркальной формой". А. Кугель привлек литераторов, композиторов, режиссеров, художников: Н. Евреинов, С. Антимонов, А. Лось, Л. Лукин, Е. Нелидова, Л. Фенин и др.

Затем возникла "Летучая мышь" (Москва, 1908—1919). Никита Федорович Балиев (1887—1936), актер МХТ, открывает театр как продолжение знаменитых капустников МХТ. Сначала — в подвале дома Перцова (недалеко от Красной площади), оформленном Сапуновым, затем — в погребке дома Арбатского (Милютинский пер.), и в 1915 г. — в просторном помещении (Большой Гнездиковский пер.), расписанном Судейкиным. Центр московской ночной жизни. Авторами были Белый, Брюсов, Городецкий, Мейерхольд, Москвин, Ал. Толстой, Щепкина-Куперник, Б. Садовский. В кабаре выступали Шаляпин, Собинов, Станиславский. В 1916—1918 гг. главным режиссером был К. Голейзовский. В репертуаре были скетчи, пародии, живые картины. В 1920 г. Балиев эмигрировал, собрал труппу в Париже, с 1922 г. — в Нью-Йорке. В 1936 г. со смертью Балиева театр закрылся.

К.-Т. "Бродячая собака" (Петербург, 1911—1915) создано Борисом Прониным. Охватывало круг литературно-художественных интересов русской интеллектуальной жизни. Это своеобразный клуб художественной интеллигенции. Связан с поиском новых форм, экспериментаторством. Артисты и зрители менялись местами.

"Бродячая собака" помещалась на Михайловской площади, во втором дворе. Пройти можно было бы и с улицы, но надо было собираться в подвале и надо, чтобы подвал был во втором дворе. Это был центр города. Спуск, своды. Сводь расписаны Судейкиным. Камин, окна заставлены. Здесь собирались люди. Это была организация театральная. Начали с того, что хотели, вероятно, пересоздать театр, а вышло, что пьют вино. Во главе был Борис Пронин, человек, который, вероятно, никогда не спал ночью" (Шкловский В. Жили-были.).

Атмосфера непринужденности, раскованности, импровизационности. "Программа бывала самая разнообразная, начиная с лекций Кульбина "О новом мировоззрении" или Пяста "О театре слова и театре движения" и кончая "музыкальными понедельниками", танцами Карсавиной или банкетом в честь Московс-

кого Художественного театра. В иных случаях она растягивалась на несколько дней, распухая в "Кавказскую неделю", с докладами о путешествиях по Фергане и Зеравшанскому хребту, с выставкой персидских миниатюр, майолики, тканей, с вечерами восточной музыки и восточных плясок, или в "неделю Маринетти", "неделю короля французских поэтов, Поля Фора"... Суть, однако, заключалась не в регламентированной части программы, а в выступлениях, ею не предусмотренных и заполнявших обычно всю ночь до утра. "Бродячая собака" имела свой собственный гимн, слова и музыка которого были написаны к первой ее годовщине Михаилом Кузминым. ... В тринадцатом году она была единственным островком в ночном Петербурге, где литературная и артистическая молодежь, в виде общего правила не имевшая ни гроша за душой, чувствовала себя как дома. ... Ахматова, Гумилев, Зенкевич, Нарбут, Лозинский были в подвале желанными гостями" (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец).

"Кафе поэтов" (Москва, 1917) в Настасьинском пер. создали Д. Бурлюк, В. Каменский, В. Маяковский, художники — Г. Якулов, А. Ленгулов, И. Машков, В. Ходасевич. Существовало пять месяцев.

К.-Т. "Балаганчик искусств" (Москва, 1918) — театр-кафе Всероссийского профессионального союза артистов сцены и арены (на Тверской) — организовал поэт Е. Иванов, инициатор — В. Маяковский.

К.-Т. "Кривой Джимми" (Киев, 1919) имел первоклассный актерский состав и добрые традиции, унаследовав многое от "Летучей мыши" и "Кривого зеркала". К. Марджанов создал театр высокой культуры, тонкого юмора. Один из создателей — Н. Агвинцев (ведущий поэт "Сатирикона"). В 1921 г. переехали в Москву, слились с остатками "Летучей мыши". Художественным руководителем стал А. Алексеев. Танцы ставили К. Голейзовский и Н. Фореггер. Осенью 1922 г. главным режиссером стал Н. Евреинов. Программа менялась каждую неделю. Труппа "Кривого Джимми" перешла в Московский театр сатиры осенью 1924 г.

К.-Т. "Питtoresк" (Москва, 1918), оформляла кафе Г. Якулов, Л. Бруни, С. Дымшиц-Толстая, А. Родченко, Б. Шапошников, В. Татлин, Н. Удальцова. Место встреч богемы. В марте 1918 г. Мейерхольд с Г. Кролем и С. Вермелем поставили "Незнакомку" в оформлении

А.Лентулова. К сентябрю 1918 г. кафе стало "кафе-шантаном", его помещение реквизирировал ТЕО НКП. В начале 1919 г. открылось как клуб-студия под названием "Красный петух".

Интерьер кафе стал своего рода экспозицией возможностей декорирования функционального пространства. Группа под руководством Г.Якулова работала во второй половине 1917 г. Работа стала важным событием художественной жизни, одной из точек отсчета последующих явлений в авангарде, в сценографии и в становлении конструктивизма.

К.-Т. "Розовый фонарь" (Москва, 1913) был задуман Н.Гончаровой, М.Ларионовым, И.Зданевичем как футуристический театр, в котором нашли сценическое воплощение лучизм и заумь. Он закрылся после нескольких постановок.

К.-Т. "Павлиний хвост" (Москва, 1922 – 1925) создан артистами бывшего театра Корша. Программа строилась по принципу дивертисмента без декораций и костюмов. Музыкальные юморески, песенки, танцы, пародии.

В московском кабаре "Нерыдай" (1921 – 1924) собирались видные деятели театра, художники, поэты. Художественный руководитель К.-Т. А.Кошевский привлек И.Ильинского, М.Жарова, Р.Зеленую. Оформление сделал В.Симов в русском стиле. Вскоре перерос "нэповскую" эстраду и перешел в жанр политического кабаре. Большинство артистов после закрытия ушло в "Синюю блузу".

Существовали также: "Коробочка", "Хромой Джо", "Веселые маски", "Острые углы", "Менестрель", "Карусель", "Палас", "Подвал", "Пиккадилли", "Таверна Заверни" (всего около 100).

"Балаганчик" (1921-1924, Петроград) – ночное кабаре, возникшее на основе "Вольной комедии" (см.: Театр агитационный). Руководитель – Н.Петров. Пародии на модные детективы и спектакли. Рина Зеленая – наиболее яркая звезда кабаре. Известны "Ягодка" (Петроград, 1923), "Сверчок на печи" (Ленинград, 1925). "Синяя блуза" (1923) (см.: Театр агитационный).

Литература:

- Уварова Е. Эстрадный театр: миниатюры, обзоры, мюзик-холлы (1917 – 1945). М., 1983.
Шкловский В. Жили-были. М., 1964.
Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990.

"КВАДРАТ", творческое объединение художников Витебска (см.: "Витебский ренессанс"), организовано в марте 1987 г. В его задачу входила организованная оппозиция официальному искусству и утверждение эстетических принципов русского авангарда и постмодернизма в художественной жизни Белоруссии.

В "К." вошли десять художников разных направлений (от беспредметного искусства до фигуративной живописи) и разных видов искусства (декоративно-прикладное, скульптура, графика, живопись): А.Малей, А.Слепов, А.Досужев, В.Чукин, В.Шилко, Н.Дундин, В.Счастный, а также Т. и Ю.Руденко и В.Михайловский (до 1990 г.).

Работа "К." строилась в форме акций и акций-выставок. Первой акцией стала выставка "Эксперимент" (1988), посвященная 110-летию К.Малевича (Витебск), где кроме произведений членов "К.", была представлена и введена в экспозицию информация о Малевиче и УНОВИСе. В акции принимали участие члены группы "Плюралис" (Минск) и художники из Ленинграда. В фойе к/т "Спартак" был представлен перфоманс И.Кашкуевича (Минск) "Воскрешение Казимира".

Затем последовали выставки-акции: "Природа и культура", "Цветы и живопись", "Человек и Вселенная". Проводились совместные выставки с художниками андеграунда Минска, Москвы, Ленинграда. "К." представлял витебскую школу в Москве, Берлине, Варшаве, Теруэле (Испания). Художники "К." выставлялись в Италии, Финляндии, Южной Корее, Канаде, США, Израиле, Австралии.

"К." прекратил свою деятельность 16.03.1994 г. Последняя акция – проведение I Международного пленэра "Малевич. УНОВИС. Современность".

КИНЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО (от греч. kinētikos – приведенный в движение), одно из направлений авангарда 60-х гг. XX в. Гротесковские механизмы, движущиеся и саморазрушающиеся (без участия человека). Представители – Ж.Тингели, Г.Юккер.

Весной 1960 г. в Музее современного искусства в Нью-Йорке демонстрируется "В знак уважения к Нью-Йорку" – самоуничтожающееся произведение искусства Ж.Тингели.

КЛУЦИС Густав Густавович (1895 — 1944), один из активных участников "производственного движения". 1913 — 1915 гг. — учеба в Рижском художественном училище, затем рисовальная школа при Обществе поощрения художеств в Петрограде (1917—1918).

"Аналитический период" творчества — период изучения техники живописи и ее свойств — цвета, фактуры, конструкции живописного пространства, законов выявления цветом на изобразительной плоскости плоскостной, объемной и пространственной форм. Создает подвижные и неподвижные конструкции из разных материалов. Уже в первых фотомонтажных композициях "Удар" (1918) и "Динамический город" (1919) начинает монтировать плоскость из фото-, линейных и цветовых элементов. В фотомонтаже видел новый метод агитационных форм искусства: "Само слово "фотомонтаж" выросло из индустриальной культуры — монтаж машин, монтаж турбин" (Г.Клуцис).

Летом 1920 г. объемно-пространственные и конструктивные сооружения в живописи представляет на выставке Н.Габо и Н.Певзнера. Поддерживает отношения с К.Малевичем, который оказал сильное влияние на К.

В 1918 г. завершает кубистический этап ("Красный человек"). В 1919 г. работает над проектом "Динамический город", прообразом будущих пространственных конструкций. Город вращался вокруг своей оси и парил в пространстве. Метод, использованный в проекте, автор назвал "опытом супрематизма и фотомонтажа как нового вида искусства": благодаря контрастному сопоставлению пространства, разорванного плоскостной живописью, и иллюзорной перспективе фотоизображения открывался способ постижения глубины сферического объема в связи с предметным миром и Вселенной. "Динамический город" — попытка средствами живописи отобразить пространственные формы.

Работы 1920—1921 гг. "Аксонметрическая живопись", "Композиция" созданы сложным способом: в краски добавлялось стекло, металлическая стружка, песек, современные искусственные материалы — поиск наиболее выразительных способов сочетания и выявления эстетических свойств материалов, которые можно было бы применять в индустриальном производстве. К. рассматривает эти работы как

лабораторные модели художественно-производственного творчества. Конструктивны контрольные К. этого периода. Сам он определял этот этап как "Конструктивизм. Объемно-пространственные сооружения. Беспредметничество".



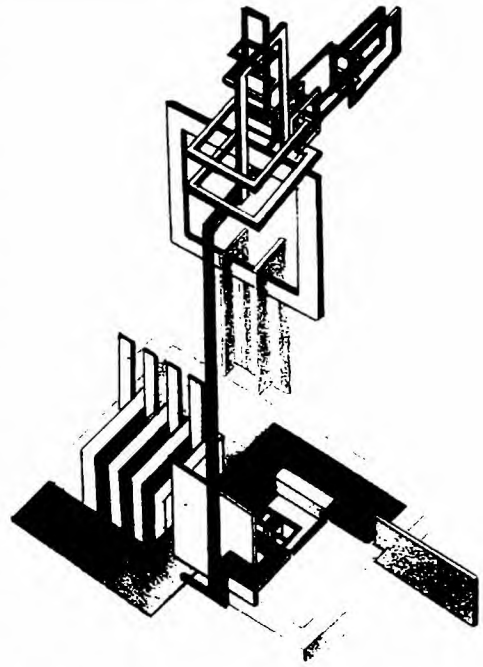
Г.Клуцис. 1920-е гг.

В 1920—1922 гг. выполняет серию "абстрактных конструкций" (плоскостных, объемных, пространственных). Экспериментируя с элементами (куб, сфера, пирамида), К. выявляет динамику построений, конструктивные потенции форм, употребляя ритмические повторы, многократные воспроизведения отдельных частей элементов, "силовые" линии их движения.

В 1922 г. работает над проектами праздничных динамических установок. В проектах "Рупор революции", "Радиооператор — экран № 5", "Экран — трибуна — киоск" использовал движущиеся экраны, громкоговорители, вращающиеся стены, витрины. Одна из установок ("IV Конгресс, III Интернационал") крепилась на шпиль здания, где жили делегаты. Установки отличались стилистическим единством, воплощали критерии простоты, экономии, целесообразности.

Работал в области полиграфии, оформлял выставки, создавал плакаты. Был одним из основоположников фотомонтажа и так определял его задачу: "Путем распределения и акцентирования разномасштабных фотоснимков можно выразить нужную тему, заставить фото, лозунг и цвет ...рассказывать, агитировать, объяснять. Фотомонтаж организует по принципу максимальной контрастности неожиданностью расположения и разномасштабностью. Фото фиксирует застывший статичный момент. Фотомонтаж показывает динамику жизни, развертывает тематику данного сюжета. Фотомонтаж, организуя одновременно ряд формальных элементов — фото, цвет, лозунг, линию, плоскость, — имеет одну целеустремленность — достичь максимальной силы выразительности".

1924–1930 гг. — преподаватель ВХУТЕМАСа (разработал курс "Цветовая дисциплина"). Курс "Учение о цвете" как часть общей физики был основан на изучении природы цвета и осуществлял научную базу для исследования выразительных свойств живописи.



Г.Клуцис. *Беспредметная архитектурная конструкция*. Начало 1920-х гг.



Г.Клуцис. *Аксометрическая живопись*. 1920

К. — один из зачинателей агитационного дизайна празднеств. Создает проекты праздничных установок для улиц и площадей — пространственных и динамических лозунгов, радиотрибун, кинофотостендов. Автор экспозиции советского отдела Всемирной выставки декоративного искусства в Париже (1925), художник международных выставок в Кельне и Брюсселе (1927–1929). В проектах оригинальных конструкций праздничных установок находятся принципы построения абстрактных плоскостных и объемно-пространственных структур "аналитического периода".

Установки имели и момент трансформации: принцип действия, чередования и повтора простых движений (карусели, качели). В зависимости от размера аудитории подвижные или наклонные положения, вращающиеся стенды-колеса задавали определенную последовательность просмотра фотографий, текстов. Установка "Известия всего земного шара" одновременно на двух экранах демонстрировала

хронику событий. "Радиооператор" – поднятые вверх конструкции-радиомаяки, в которых повторяющийся ритм концентрических окружностей оптически ассоциировался с расходящимися в эфир радиоволнами.

С 1931 г. в полиграфическом институте ведет курс "Фотомонтаж".

Литература:

Огинская Л. Густав Клуцис. Штрихи к портрету дизайнера // Техническая эстетика. № 11. 1980.

Огинская Л. Густав Клуцис. М., 1981.

КЛЮН (Клюнок) Иван Васильевич (1873–1942), художник, работавший в разных стилях, направлениях и жанрах. Одна из значительных фигур русского авангарда. Первоначальное художественное образование получил в Варшаве и Киеве в 90-е гг. XIX в. Посещал студии Ф.Рерберга, В.Фишера, И.Машкова.

В 1907 г. встречается с Малевичем, что повлияло на художника. Творческий поиск К. идет в разных направлениях. Работает в области рельефа (куски дерева, предметы, детали других материалов). С 1913 г. сближается с "Союзом молодежи". Кубофутурист. Выставляется на всех авангардных выставках.



И. Клуцис. 1900-1902



И. Клуцис. Озонатор. 1914

С 1915 г. – последователь супрематизма. Его геометрические формы представляют собой проекции реальных предметов на плоскость. Формы рассредоточиваются в композиции, обладающей центробежностью. Пространство доминирует над формами. Работает в объемно-супрематической скульптуре (цикл "Основные принципы скульптуры"). По мнению Е.Ковтуна, это были первые архитектурные, воплотившие супрематические структуры в реальных пространственных формах. С 1916 г. в группе "Супремус".

"Искусство цвета. Искусство Живописное, много веков услаждавшее зрителя видами уголков природы и повторным переживанием раз уже пережитых страстей, – наконец умерло. ... Используя до конца реализм, натурализм, все виды стилизации, различные синтезы, настроения природы и переживания автора, – оно пришло к одряхлению и нашло свой конец в супрематизме. ... Ныне труп Искусства Живописного, искусства размалеванной природы, положен в гроб, припечатан Черным Квадратом супрематизма и саркофаг его выставлен для обозрения публики на новом кладбище искусства – Музее Живописной Культуры. Но если умерло искусство Живописи, искусство передачи природы, то Цвет, Краска, как основной элемент этого искусства, не умерли, а освободившись от многовековой ка-

балы природы, стали жить своей собственной жизнью, свободно развиваться и выявлять себя в Новом Искусстве Цвета, и наши цветковые



И.Клюн. *Супрематическая композиция*. 1916

композиции подчинены уже только законам цвета, но не законам природы. В Искусстве Цвета цветовая масса живет и движется, давая цвету наибольшую силу напряжения. А застывшие, неподвижные формы супрематизма выявляют не новое искусство, но показывают лицо трупа с остановившимся мертвым взором" (Из каталога десятой государственной выставки "Беспредметное искусство и супрематизм". М., 1919. С. 14-15).

В 1918–1921 гг. — профессор ГСМ-ВХУТЕМАСа, в 1920 г. — член ИНХУКа. С 1921 г. — член-корреспондент ГАХН.

В позднем творчестве К. преобладают проблемы цвета и света, поверхности, формы. В вопросах цвета спорит с Малевичем. До середины 20-х гг. создает цветковые конструкции геометрических форм. С 1925 г. — член ОСТА, "4 искусств", ОРСа (с 1927 г.).

Литература:

Сарабьянов Д. Неизвестный русский авангард. М., 1992.

Клюн И.В. Мой путь в искусстве. Воспоминания,

статьи, дневники. М.: 1999.

Ковтун Е. Архитектоны Малевича // Служение русскому авангарду. Памяти Е.Ф.Ковтуна. СПб., 1998.

КОБРО Катажина (Екатерина Николаевна) (1898–1951), скульптор, график. В 1916 г. окончила гимназию в Москве. В 1918–1919 гг. училась в Государственных свободных художественных мастерских (Москва). Находилась в кругу А.Родченко, бр.Стенбергов и К.Медунницкого.

В конце 1919 г. — Смоленск. Сотрудник секции изобразительного искусства ГубОНО Смоленска. В 1920 г. совместно с В.Стржеминским организует студию изобразительного искусства (отделение УНОВИСа). В начале 20-х гг. К. создает оригинальные монохромные пространственные скульптурные композиции, строящиеся на отрыве от постамента.

В конце 1921 г. переезжает в Польшу, где становится членом объединения польских конструктивистов "BЛОК", а позже входит в объединения "Praesens", "A.R."

Вместе со Стржеминским издала книгу "Композиция пространства: расчеты пространственно-временного ритма" (1931).

Литература:

Шихирева О. Русский период творчеств К.Кобро. Размышления об истоках сложения стиля // Малевич. Классический авангард. Витебск.4. Витебск, 2000. Осокин В., Рыбченков Б., Чаплин А., Федоров В. Художники земли Смоленской. Л., 1967.

КОГАН Петр Семенович (1872–1932), литературовед, критик. До 1917 г преподавал в Петербургском университете, затем — в Московском университете. Президент ГАХН (с 1921 г.).

КОКОРИН Павел Михайлович (1884–1938), поэт-футурист.

В 1913 г. выпускает книгу "Музыка рифм: Поэзо-песьы". "Книжка Кокорина очень народна, без всякой кумачности и в то же время утонченна, несмотря на ряд грубых промахов от неумелости и наивности автора" (Мандельштам О. // День. 1913. 21 октября. Приложение "Литература. Искусство. Наука". Вып. 3. С. 3).

Находился под некоторым влиянием И.Северянина.

ОСЕНЬ
*Бросим
 Шутки, —
 Осень...
 Жутко!
 Слышу:
 В крышу
 Дождик
 Божий
 Часто
 Бьется,
 Связь-то
 Гнется...
 Пляска,
 Тряска,
 Охи,
 Вздохи...
 Свищет
 Ветер, —
 Ищет —
 Встретил:
 Всхлипы
 Липы,
 Слезы
 Брезы...
 Пали
 Ивы —
 Встали
 Кривы...
 Пляшет,
 Машет,
 Кружит,
 Крушит...
 Тошно,
 Пусто,
 Страшно,
 Грустно!
 Осень...
 Бросим
 Шутки,
 Жутко!*

1913

КОЛЛАЖ (от франц. collage — наклеивание), термин, введенный кубистами, развитый футуристами и сюрреалистами для систематизации художественной практики: сочетание двух разнородных элементов или материалов или произведений искусства и реальных предметов.

Кубисты акцентируют внимание на принципе сопоставления живописной иллюзии и реального предмета, разнородных фактур и

элементов (карты, обрывки этикеток, обои). Кубистический К. является классическим воплощением метода. Футуризм использует текст (газетные полосы) в виде символа действительности. Идеи К. на следующем этапе воплощаются в реди-мейд М. Дюшана и контррельефах В. Татлина, в дадаистских К. 1915 г., в работах А. Крученых. Эти К. беспредметны: цветная бумага наделяется значением простейшего символа. В русском авангарде эта техника применена в печатной книжной графике: ее использовали Бурлюк, Гончарова, Розанова, Крученых.

Осенью 1915 г. О. Розанова создает К. из прозрачной цветной бумаги. Здесь появляются геометрические абстракции цветоформ еще до появления супрематизма в конце 1915 г.: фактура бумаги или ткани используется для характеристики цвета, пространство создаетсся цветовыми плоскостями.

А. Крученых разрабатывает технику К. в книге "Вселенская война": синтез клеек и типографского шрифта. В конце 10-х гг. создает альбомы-летописи: случайные надписи, уникальные автографы, фрагменты писем, стихи, фотографии, вырезки из газет, документы, рисунки, наклейки, соединенные по закономерностям, выработанным самим А. Крученых, для которого реальной становится игра событий и времени: "Каждая страница — картина, уснащенная тяжестью смысловых наклеек. И все так хитро и просто сделано, что даже незаметно равнодушному взгляду".

В конце 10-х гг. техника К. входит в творчество А. Родченко и В. Степановой (книга "Глы-глы" 1918 г. с фрагментами фотографий, газет и цветной бумаги).

К. — реакция на эстетику пластических искусств, произведений из одного материала и гармонично слитых внутри определенной формы элементов. Автор К. обращается к случайным и вызывающим сочетаниям компонентов. К. — игра материальной формой. К. — технология, ключевая техника, механизм абсурда. К. — способ цитирования уже существующих произведений (способ раздвигания восприятия, выстраивания дистанции восприятия).

К. рассматривается и как способ сближения разнородных элементов. Принцип К., актуальный для всего искусства XX столетия, лежит в сердцевине авангарда: стремление к исследованию первооснов художественной структуры, постижение внутренних закономер-

ностей искусства через внутренние законы материала как такового. По определению Ю. Лотмана, в основе поэтики разнообразных течений авангарда лежит принцип соположения, смыслообразующим принципом художественного текста делается соположение принципиально не соположимых сегментов, а их взаимная перекодировка образует язык множественных прочтений, что раскрывает неожиданные резервы смыслов.

Литература:

Гурьянова Н. "Цветная клейка" // Творчество. № 5. 1989.

КОМПОЗИЦИЯ (от лат. *compositio* — составление, связывание), одно из основополагающих понятий изобразительного искусства в целом, является основной категорией беспредметности, представляя собой произведение как целостность.

К. — сущность искусства как вида деятельности. Задача **К.** — выявление основ мироздания с помощью пластических средств выразительности. Художник выступает как аналитик структурных основ мира и одновременно как создатель некоей художественной реальности. **К.** — система, функционирующая по определенным принципам и по определенным принципам строящаяся. В **К.** (первым этот путь проходит В. Кандинский) искусство обращено на изучение собственных основ и закономерностей. **К.** — способ визуализации образа и модели, одновременно **К.** есть образ и модель.

Развитие идеи **К.** в авангарде приводит к понятию конструкции (см.: Конструкция).

"КОМПОЗИЦИЯ VI", "КОМПОЗИЦИЯ VII", картины В. Кандинского, написанные в 1913 г., считаются вершиной его творчества. Обе написаны в форме композиции. В. Кандинский избегает в них орнаментальности, разворачивая в пространстве живописно-пластическую событийность, обретая целостность художественного образа. Композиции — образ напряжения, катастрофы, столкновения разных сил, достигающих высших точек бытия. Цвет и форма превращаются в действующие силы, в "персонажей" полотен, во вселенскую энергию борьбы, задающую всей картине целокупность и единство темы. Композиции представляют собой столкновение и единство

сознательного и бессознательного потоков творчества художника как метода творческой деятельности, основой которой являются законы воздействия цвета, линии, пятна и формы. Картины выражают тайные закономерности Вселенной. Сам Кандинский связывал "Композицию VI" ("Потоп") с ветхозаветным всемирным потопом, "Композицию VII" — со Страшным судом. Шестой — предшествовали картины реального потопы, однако со временем Кандинский преобразовал реальность в идею преодоления катастрофы, хаоса, в выражение "хвалебной песни".

Началом работы над темой была картина на стекле "Потоп" (1911). В 1912 г. написаны эскизы к "Потопу I" и "Потоп II", где Кандинский использует пластический мотив "Импровизации 22 (Зигзаг)" (1911). В 1913 г. написана "Импровизация. Потоп" — упрощенный прообраз "Композиции". Выстроена вокруг нескольких неопределенных центров, отдаленных друг от друга, что создает образ бесконечности, внутри которой находится сам наблюдатель. Хаос преодолевается законченностью самой композиции, сочленением элементов и форм, общим ритмом цвета и линий, соотносительностью цвета и формы.

"Композиция VII" происходит от нескольких живописных работ и графических эскизов. Замысел косвенно связан с сюжетом Страшного суда. Однако сам мотив уже преодолен и образ композиции становится взаимодействием противоположностей. Фигуры образуют круговорот вокруг центра

Седьмая композиция (Апокалипсис) основана на контрасте крупных и мелких форм, на противостоянии разнонаправленных движений, цветов и линий, множестве живописно-пластических ситуаций как множестве миров в соотношении с единством Вселенной самого человека.

"Композиция VII" иллюстрирует книгу В. Кандинского "О духовном в искусстве", где описана ее структура.

Обе композиции повлияли на большинство работ Кандинского 10-х гг.

Литература:

Головина Л. В. Кандинский. Композиция VII // Юный художник. № 8. 1999.
Сарабьянов Д. Автономова Н. Василий Кандинский. Путь художника. М., 1994.

КОНДРАТЬЕВ Павел Михайлович (1902–1985), художник.

Учился в студии ИЗО Пролеткульта в Саратове. 1921–1925 гг. — учеба во ВХУТЕМАСе у А.Савинова и М.Матюшина. 1925–1932 гг. — член объединения "Мастера аналитического искусства" у П.Филонова. 1932–1935 гг. — учеба у К.Малевича: "Малевич ввел понятие "духовного пространства". Это круг мыслей, духовное общение с окружающим, что он читает, что за искусства видит. Это — окружение каждого человека. То же самое в живописи — каждое произведение имеет свой мир, свое духовное пространство" (Цит. по: Вострецова Л. Кондратьев Павел Михайлович // Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000. С. 319).

К. дает свою версию S-образной кривой как нового прибавочного элемента: "Образ купола, чаши принадлежит Матюшину, т.к. он говорил о многомерных, разнородных пространствах, о кривизне пространства. Он считал, что современное пространство можно выразить только через кривую. Он выводил это из принципа движения, динамики, и считал, что современную гамму в цвете можно выразить только через динамику — не при неподвижном, а при расширенном рассмотрении. Новый прибавочный элемент я осознал в акварелях в начале 50-х. Независимо от меня и Стерлигов в рисунках. Я приехал к нему, показал ему акварели. Он воскликнул: "Как? Вы тоже это заметили? Вы понимаете, что это такое?" Я ответил: "Конечно. Это и есть прибавочный элемент". И он показал мне свои рисунки. К нашему огорчению оказалось, что нас опередила архитектура лет на 15. Мы стали искать предшественников... Мы нашли эти элементы у Тернера в морских пейзажах: они все были построены по принципу "чаши". Оказалось, что по этому принципу работал Рублев, причем самое удивительное, что никто из искусствоведов не увидел этого. Чаша на столе как символ жертвенности, жены-мироносицы — этого нигде, ни в западных иконах, ни в Византии не было. Это чисто славянская композиция. Она связана с духовностью..." (Там же. С. 319-320).

В 60-е гг. К. продолжает поиски новой пластической формулы. Анализирует записи А.Лепорской, конспектировавшей выступления К.Малевича.

К. развивает теорию положительной и отрицательной формы как явления разнонаправленного пространства. Ставит проблему еди-

ной теории пластики на основе проблемы пространства: "Структура живописной вещи есть не что иное, как различные состояния доминирующего прибавочного элемента... К сожалению, в живописи до сих пор нет стройной теории о структуре, сформулированной в общей теории пластики. Малевич заложил краеугольный камень — это учение о прибавочном элементе". В своих работах использует принципы симметрии и зеркальности. Циклы работ "Чукотка", "Свечи", "Катастрофы" завершаются пластическими формулами.

Литература:

Вострецова Л. Кондратьев Павел Михайлович // Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000.

КОНЕНКОВ Сергей Тимофеевич (1884–1971), скульптор, народный художник России (1955), лауреат Ленинской премии (1957), народный художник СССР (1958), Герой Социалистического Труда (1964).

1892-1896 гг. — Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Учится у С.Иванова и С.Волнухина.

1897 г. — Германия, Франция, Италия. В 1898 г. получает большую серебряную медаль за "Камнебойца". 1902 г. — "Самсон, разрывающий узы".

В первые десятилетия XX в. близок к символизму. В 1917 г. в Москве проходят три персональные выставки.

В 1918–1922 гг. преподает во ВХУТЕМАСе и студии Пролеткульта. С 1923 г. — Нью-Йорк. В 1945 г. возвращается в Россию.

Литература:

Кравченко К. Сергей Тимофеевич Коненков. М., 1962.

Кравченко К. Могущество таланта // Искусство. № 1. 1977.

Каменский А. С.Т.Коненков.М., 1975.

Никогосян Н. Кто за, кто против? // Декоративное искусство СССР. № 2. 1990.

Кальянов В. Рождение богов // Художник. № 10. 1976.

КОНСТРУКТИВИЗМ, движение, метод творчества, обращенный к жизни, основанный на концепции функциональности, социальной целесообразности, движение, проявившееся в пластических искусствах, театре, архитектуре,

дизайне, плакате, в кино, фотографии и ставшее характеристикой эпохи.

В 50-е гг. становится одним из обозначений всего "формалистического" искусства. Термин появляется в манифесте выставки К. Медуницкого и бр. Стенбергов в январе 1922 г. К. представляет собой художественное самознание советской культуры 20-х гг., "стиль эпохи", эстетическую ориентацию этого времени. Явление сложное, неоднородное. Метод К. объединяет многообразие уровней формирования выразительности в искусстве. Будучи устремленным к конструкции, К. не имеет жестких границ.

Родоначальник и лидер К. — В.Татлин. Его персональную выставку в мае 1914 г. ("Первая выставка живописных рельефов") принято считать началом русского К., т.к. его новые работы оказали большое влияние на развитие авангарда. Обращение к нетрадиционным для искусства материалам, переход к трехмерным объектам, использование готовых форм или частей подвигало искусство к К. Это — период протоконструктивизма.

Оформление кафе "Питtoresк" (1917) было одной из первых акций конструктивистского толка. Затем — экспозиция картин и текстов "Летучей Федерации Футуристов" (Д.Бурлюк, В.Каменский, В.Маяковский) в марте 1918 г. на Кузнецком мосту как новый тип выставки, объединявшей визуальную информацию с вербальной и с действием-представлением. В.Маяковский, один из основных пропагандистов концепции К., в своем творчестве наглядно отразил линию его эволюции.

Крупнейшие фигуры К. — В.Татлин, А.Родченко, Л.Лисицкий. В.Татлин в 20-е гг. создает концептуально новый тип конструктивной формы, уходя от беспредметности к художественному моделированию. Художественность и утилитарность Башни являются началом К. Татлин — родоначальник К., но уже современники видели отличие его творчества от К. как течения.

Ранний период К. (1919—1923) — беспредметное творчество в плоскости и объемно-пространственном варианте. Характеризуется как этап "от изображения — к конструкции". Сфера экспериментальных поисков в этот период дала мощный импульс в развитии предметно-пространственной среды. Ранний К. воспринимался самими художниками как этап в дви-

жении к производственному искусству, однако К. как творческое течение со своей системой средств и приемов художественной выразительности стал одним из влиятельных факторов формообразования новой предметно-пространственной среды.

К. формировался во взаимодействии, взаимовлиянии с другими течениями авангарда, как метод он представляет собой интеллектуально-материальное производство. Концептуальное оформление платформы относится к 1920—1921 гг. Этой концепции придерживались А.Ган, А.Родченко и В.Степанова. Затем к ним присоединились В.Иогансон, К.Медуницкий и бр.Стенберги. Первая рабочая группа конструктивистов создана в декабре 1920 г. Ее задача — "коммунистическое выражение материальных сооружений". Ориентация на производственное искусство, осуществление проектов в различных областях практической деятельности, связь художественного сознания с техникой и индустрией. Соединение концептуально-теоретического уровня с технологическим и экспериментально-проектным.

Государственная программа монументальной пропаганды (1921) активизировала роль художника в обществе. С середины 20-х гг. теория и практика К. сближаются с концепцией производственного искусства (см.: Производственное искусство).

Осенью 1921 г. на выставке "5х5=25" пятеро участников (В.Степанова, А.Веснин, А.Родченко, Л.Попова, А.Экстер) выставляли по пять работ, которые составили авторские концепции. "Техника и индустрия выдвинули перед искусством проблему КОНСТРУКЦИИ как активного действия, а не созерцательной изобразительности" (В.Степанова). Веснин, Попова предложили абстрактные цветовые конструкции на основе каркаса "силовых линий", Экстер — на основе самого цвета. "Все данные построения являются изобразительными и должны быть рассматриваемы лишь как ряд подготовительных опытов к конкретно материализованным конструкциям" (Л.Попова). После выставки ее участники совершенно отходят от станковизма в театр, искусство плаката, полиграфии, производственное искусство и архитектуру.

В 1921 г. в Москве проходит выставка УНОВИСа, на которой совмещались принципы формообразования в супрематизме и

конструктивизме (ПРОУНЫ Л.Лисицкого).

В начале 1922 г. состоялась выставка "Конструктивисты. К.К.Медуницкий, В.А.Стенберг, Г.А.Стенберг". Именно здесь появляется обозначение движения. Центры К. — ИНХУК (см.: ИНХУК), ВХУТЕМАС, театр, журнал "ЛЕФ" (с 1923 г.).

К. противостоит созерцательной позиции в искусстве своей практической позицией, активным действием. Утверждает идею целесообразного конструирования применительно к сфере производства, повседневной жизни.

Основные принципы К.: целесообразность, сознательность, организация, активность. Утверждение "интеллектуального производства" взамен "прежнего" искусства.

С середины 20-х гг. конструктивисты — в центре новаторского искусства. Все "левое" искусство обозначается как К. В конце 20-х гг. К. стал подвергаться резкой критике. Идея выхода искусства в жизнь теряла смысл из-за минимума заказов. "Выставка заслуженного деятеля искусств В.Е.Татлина" (1932) в Москве — завершение К. Художник показал "Летатлин" и сформулировал свою позицию в развitiи К.

Литература:

Хан-Магомедов С. Две концепции стилиобразования предметно-пространственной среды: конструктивизм и супрематизм (московская и витебская школы) // Проблемы стиливого единства предметного мира. Труды ВНИИТЭ. Вып. 24. М., 1980.

Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994.

Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978.

Великая утопия. Русский и советский авангард. 1915—1932. Каталог. Берн, Москва., 1993.

Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1973.

Lodder С. Russian Constructivism. New Haven, 1983. Constructivism & Futurism: Russian and Other, By A.A.Cohen and G.Harrison. Ex Libris Sale Cat. 6. New York, 1977.

КОНСТРУКЦИЯ (от лат. constructio — составление, построение), одна из основных категорий пластического сознания беспредметного искусства. Как категория искусства оформлена к концу 1920 г. Уже с начала 10-х гг. в

авангарде появляется интерес к *строению* произведения. К 1919—1920 гг. у большинства художников авангарда усиливается смысловая нагрузка понятия К.

Январь—апрель 1921 г. — дискуссия Группы объективного анализа ИНХУКа по обсуждению конструкции и композиции как законов организации: "Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения". В дискуссии принимали участие Л.Попова, А.Родченко, В.Степанова, В.Бубнова, К.Медуницкий, Н.Удальцова, Н.Ладовский, Б.Королев, Н.Альтман, И.Клюн и др.

Широта суждений: от принятия К. в качестве категории художественного творчества как варианта композиции до утверждения существования К. только в технике. Дискуссия представляла собой первоначальный этап формирования концепции конструктивизма. В ходе дискуссии проявились разногласия во взглядах на проблему формообразования между художниками-конструктивистами (основа формообразования — конструкция) и архитекторами-рационалистами (основа — композиция).

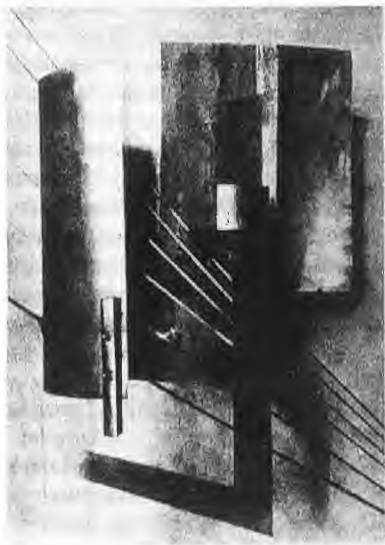
К. — категория конкретного проектирования, связанная с определенной целью, материалом и реальным пространством. "Конструкция есть целесообразное использование средств материала" (А.Родченко).

КОНТРРЕЛЬЕФ, один из видов творчества В.Татлина.

Подвесные, угловые и центровые композиции (известны по фотодокументам, из-за хрупкости не сохранились, существует один материальный набор и детали одного углового контррельефа в ГРМ). К. — абстрактные трехмерные произведения, синтез живописи и скульптуры, скомпонованные из фрагментов разных материалов (дерево, металлы, стекло, картон и т.д.) и готовых изделий (палитра, обои, фольга и пр.). Специально обработаны.

Сначала В.Татлин называет их "синтезостатическими композициями"; затем — "живописными рельефами" как срединной стадией между живописью и скульптурой или "подборами материалов", т.к. принципом формообразования в них является соотношение фрагментов разных материалов; окончательное название "контррельеф" — противоположность традиционному скульптурному рельефу.

К. утверждает материал как таковой, он ничего не отображает, не является метафорой, символом, не создает настроения. Смысл К. — в его существовании, в самом его бытии.



В.Татлин. Угловой контррельеф. 1914-1915 гг.

В.Татлин создает К. в 1914 г., демонстрируя их после своего возвращения из Парижа, от П.Пикассо. На выставке "0,10" показал "угловые контррельефы" или "подборы повышенного типа", располагающиеся на гибких тросах. Важнейшая задача — выявление свойств материалов. В К. не изображается трехмерное пространство, оно в нем существует. Самоценность имеет фактура материала. Синтетичность, минимализм, знаковость — свойства К. Здесь подчеркнута реальная трехмерность, реальные качества и фактуры материалов, которых ранее искусство не знало. В К. выявляются архитектурные возможности, а также зачатки сценографии.

К. — наиболее сложные работы в сравнении с "рельефами": они пространственны. Систему висячих элементов Татлин отработал в 1917 г. в оформлении кафе "Питtoresк". К. представляют собой концептуальный выход в эстетику конструктивизма. В концепции нет практической пользы, это — чистая эстетика. В К. концептуально взаимодействуют абсурд как принцип построения произведения и целесообразность, инженерная мысль и высокое ремесло. В К. выражено соотноше-

ние, столкновение и первичная взаимосвязь материальных стихий, потенция материально-энергетического становления. Башня Татлина вырастает из К. и несет осуществленный образ энергии.

Литература:

Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. М., 1994.

КОНЦЕПТУАЛИЗМ, искусство авангарда 60-х гг. XX в., представляющее собой аналитическое рассмотрение атрибутов цивилизации на основе психологии, социологии, статистики. Вид художественной деятельности, где мыслительный процесс является чистой игрой. Близок к дадаизму, поп-арту.

Программой К. является создание искусства антиобъекта: проблема перемещается на лингвистическое искусство как источник информации — печатный текст, который не имеет вида литературы. Действительность выступает в виде документа: вещи, надписи, фото. Близки идеи структурализма в игре знаками, в провоцировании воображения, в намеке на путь познания. В К. нивелируется визуальность.

К. возник в Англии. Он находится на границе новейших философских концепций с другими науками в единстве научных методов. Абсолютизация мысли в К. подготовлена разработками в информатике, логическом позитивизме, лингвистической философии, эпистемологическом искусствознании, в структурной лингвистике, гештальт-психологии.

К. создает "чистый концепт", отказываясь от воплощения идей в чувственных формах, в образах, связанных с изображением мира или с эмоциональной выразительностью; он соотнесен с игрой фрагментов мысли — знаков. Каждый наблюдатель в собственном сознании формирует ассоциации, образы, что и представляет собой основную цель концептуального творчества, которое строится на фрагментах рукописей, фотографий, видеозаписей, ксерокопий.

Восточноевропейский вариант К. характеризуется использованием гротеска, фантастики, иронии. Он развивается в Чехословакии, ГДР (Ф.Штельцман, У.Пфайфер, К.Заммер, Р.Мюнцер, Г.Тессмер), Эстонии (Ю.Соостер).

Московские концептуалисты представлены произведениями А.Кузькина, А.Юликова, И.Кабакова, а также Н.Паниткова, Н.Козлова, В.Сорокина, группы "Медицинская герменевтика", работами А.Монастырского и члена-

ми группы "Коллективные действия" (Н.Алексеев, Г.Кизевальтер, И.Макаревич, Е.Елагина, М.Константинова, С.Хэнсен, С.Ромашко и др.).

КОНЧАЛОВСКИЙ Петр Петрович (1876–1956), живописец, один из организаторов "Бубнового валета". В 1889 г. учился в Строгановском художественном училище, затем знакомится с Суриковым, Врубелем, Серовым, Коровиным. В 1896 г. едет в Париж, где занимается в студии Бенжамена-Констана и Ж.-П. Лоранса. 1898 г. — Петербургская Академия художеств.



П. Кончаловский. 1910

В 1910 г. участвует в организации "Бубнового валета", возглавляет его. Постоянный участник выставок общества. В 1912 г. от "Бубнового валета" откололась группа Ларионова, остались П. Кончаловский, А.Лентулов, И.Машков и др. "русские сезаннисты". К. отличается от других бубновалетовцев европейской ориентацией. Главным для него становится выявление внутренней, глубинной сущности, конструкции видимой природы. Интеллектуальное начало управляет восприятием. Использует приемы кубизма, не отказываясь от декоративного цвета и фактурного разнообразия.

Во второй половине 10-х гг. — период

сезаннизма: постижение цвета на плоскости, построение формы.

Преподает в ГСХМ-ВХУТЕМАСе (1918–1929). К. придавал большое значение теоретическому осмыслению живописного процесса. "Произведения Ван Гога раскрыли мне глаза на мою живопись. Я ясно почувствовал, что не топчусь больше на месте, как раньше, а иду вперед, зная, как должен художник относиться к природе. Не копировать ее, не подражать, а настойчиво искать в ней характерное, не задумываясь даже перед изменением видимого, если этого требует художественный замысел, моя волевая эмоция".

К. — фовист-сезаннист-кубист: "Это (кубизм) мне нужно было, чтобы окончательно овладеть искусством извлекать из природы одно характерное, существенное, чтобы научиться строить композицию, окончательно разделиться с традициями живописного натурализма. Я заранее знал, что буду обруган, и все-таки шел на выставки, шел потому, что интересно было узнать мнение и оценку товарищей, таких же искателей, как я, да людей, тонко чувствующих живопись, а все остальное терпеть надо было" (Кончаловский П. Художественное наследие. М., 1964. С. 24).

В середине 10-х гг. К. отходит от примитивизма, увлекается чисто живописными проблемами пластической интерпретации природы в духе декоративного кубизма.

Литература:

- Кончаловский П. Художественное наследие. М., 1964.
 Михайлова Г. Дух и быт первопрестольной // Юный художник. № 8. 1997.
 Зингер Л. Два портрета // Художник. № 2. 1987.
 С выставки работ П.П.Кончаловского // Творчество. № 12. 1976.
 Пименов Ю. Кончаловский // Огонек. № 20. 1976.
 Рошин А. Мир радости / Нева. № 8. 1970.
 Морозов А. Путь художника // Искусство. № 5. 1969.
 Кеменов В. Утверждение жизни // Художник. № 2. 1969.

КОРОЛЕВ Борис Данилович (1884–1963), скульптор. 1910 г. — Московское училище живописи, ваяния и зодчества. Учится в студии у И.Машкова. В 1913 г. едет в Париж.

В первой половине 10-х гг. работает в духе импрессионизма, затем обращается к скульптурным объемам, обобщению, стремится к ло-

гике и монументальности. Переходит к конструктивности формы: в конце 10-х гг. работает в кубизме. После 1914 г. предпочитает подчеркнуто геометрические формы.

Руководитель Московского профсоюза скульпторов, член коллегии ИЗО Наркомпроса. В 1918 г. работает над памятником Бакунину. Входит в Живскульптарх. Разрабатывает идеи синтеза искусств. Активный поиск нового формообразования ведет также в Артели скульпторов.

Профессор ВХУТЕМАСа. В ИНХУКе исследует основные элементы скульптуры в произведениях разных эпох: категории плоскости, объема, пространства. Своеобразие поисков К. — в свободном положении массы в пространстве, насыщенность внутреннего движения.

Внимание к формообразованию приводит к конструктивизму: конструирует скульптуру как здание сродни архитектуре: "Скульптура не может быть просто "расставлена". Она должна быть связана с архитектурой, представляя с ней единое тектоническое и стилистическое целое. Только при этом условии может быть достигнута необходимая эффективность воздействия скульптуры и архитектуры на зрителя". В творчестве К. подчеркнута конструкция формы, ее соотношение с равновесием массы, несущих и несомых элементов, выявлен характер формы через взаимосвязь структурных геометрических частей фигуры в динамическом сопоставлении форм прямоугольников, полукружий, треугольников. "Гармония", "соразмерность", "ритм", "объем в пространстве", "весомость" — понятия, обуславливающие образную выразительность скульптуры в понимании К.

Литература:

- Бубнова Л. Борис Данилович Королев. М., 1968.
 Фомина Н., Яхонт О. Борис Королев // Творчество. № 12. 1985.
 Фомина Н. Из литературного наследия Б.Д. Королева // Искусство. № 8. 1985.
 Светлов И. Страстная мысль об эпохе // Художник. № 6. 1979.
 Усачева К. Поиск ваятеля // Художник. № 8. 1970.

КРИММЕР Эдуард Михайлович (1900–1974), график, живописец, скульптор, дизайнер, художник кино и театра. В 1918–1922 гг. учится в Художественном институте (Одесса) на факультете театрально-декоративной живописи.

1923 г. — Петроград. С 1929 г. посещает занятия кружка по изучению новой западной живописи у Малевича. В 20-е гг. оформил около 30 книг

В 1929–1935 гг. сотрудничает с ТРАМом, БДТ, Красным театром. Создает декорации к "Бане" (БДТ): "Пересматриваю принципиальные установки: что изобретать сейчас? Доброкачественные декорации, обновленные опытом последних десятилетий, иллюстрации с выдумкой забавных фокусов? Отвечаю: все может быть взято и верно применено в спектакле, если налицо будет ясная и четкая нравственная целеустремленность работы. Только при этом условии можно подойти к зарождению нового качества, к показу вертикального разреза драматургического материала, к созданию цельного спектакля, активно воздействующего на зрителя".

Создает сценографию "Джона Рида", "Ревизора" и "Натальи Тарповой" (1928–1931, Театр Дома печати), "Большой жизни" (1933, Красный театр), "Новой родины" (1935, Красный театр). В 1938–1939 гг. руководит модельно-проектировочной мастерской по конструированию современной мебели.

В 1948–1950 гг. работает на заводе художественного стекла: "Теперь ясно видно, что Криммер шел впереди своего времени. Он предвосхитил тот стиль, который распространился в декоративном искусстве в начале 60-х годов" ("Невский хрусталь").

1950–1974 гг. — один из ведущих художников Фарфорового завода им. М. Ломоносова. Фарфор К. представлен в ведущих музеях мира: "Крупные декоративные вазы Криммера — глубоко продуманные синтетические произведения, в которых широкая общая идея выражается разными средствами живописи, скульптуры, сосудистых и архитектурных объемов. Хорошо рассчитанные в пропорциях и силуэтах, они представляют одно из самых интересных явлений в истории русского вазового искусства вообще" (А. Салтыков).

Литература:

- Царицын В. Эдуард Михайлович Криммер // Каталог "В кругу Малевича". 2000.
 Криммер Э. Мысли вслух // Декоративное искусство СССР. № 2. 1960.

КРИНСКИЙ Владимир Федорович (1890–1971), один из виднейших представите-



В. Кринский. 1920-е гг.

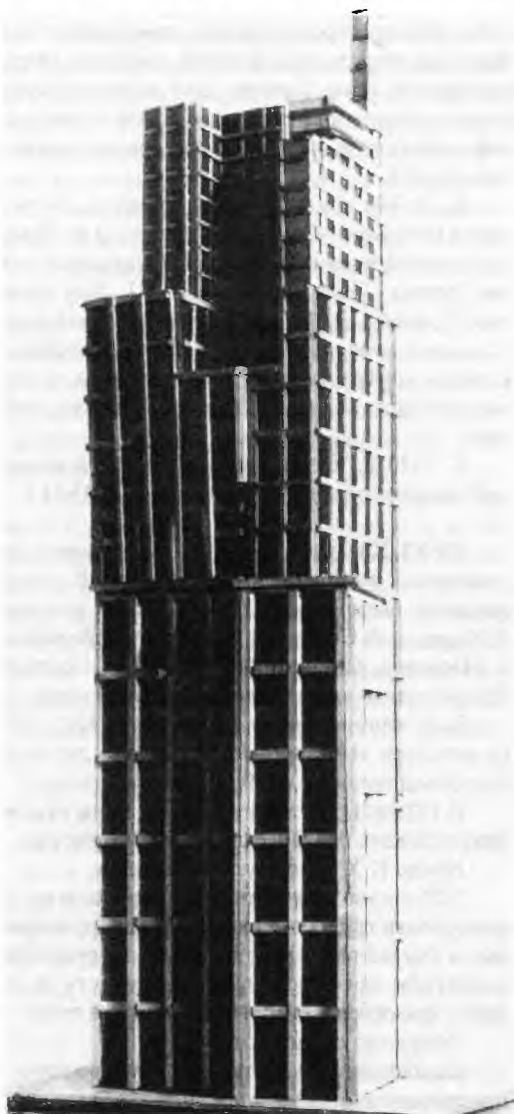
лей архитектурного рационализма. Учился в художественной школе Общества поощрения художеств (Петербург). В 1910 г. поступает в Петербургскую Академию художеств, сначала — на живописное отделение, затем — на архитектурное — до 1917 г.

Экспериментирует в области формы, варьирует стили с целью выявления композиционных приемов и форм создания выразительного художественного образа. Один из активных членов Живскульта. Разрабатывает проблемы формообразования на основе отказа от симметрии, прямых углов, создания сложных планов и объемно-пространственных композиций. Системе средств и приемов создают криволинейные и ломаные формы, сдвиги, консоли, контрастное использование цвета. Проекты начала 20-х гг. — в русле романтического символизма.

В конце 20-х гг. — член Группы объективного анализа ИНХУКа, принимает участие в дискуссии "Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения" (см.: Дискуссия). Рационалисты подчеркивали роль композиции, полемизируя с конструктивистами. "Конструкция предполагает движения, силы или направления, схематическим выражением которых являются линии. Система линий уже есть конструкция в голом виде. И всякая система плоскостей или пространственных форм, каждая из которых выражена в своем движении, есть конструктивное построение. Система построения включает в себе закон

взаимодействия друг на друга элементов конструкции. Архитектурная конструкция строится на физических законах тяготения и равновесия, которые определяют в сооружении взаимодействие друг на друга элементов конструкции" (Кринский В. Выводы о конструкции // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. С. 111).

С конца 20-х гг. преподает во ВХУТЕМАСе, возглавляя вместе с Н. Ладовским и Н. Доку-



В. Кринский. Экспериментальный проект здания ВСНХ. Москва, 1922–1923

чаевым ОБМАС (Объединенные мастерские). Создает экспериментально-методические проекты и эскизы: "Форма и светотень", "Цвет и форма", "Цвет и пространственная композиция", "Форма, фактура и условия освещения", "Цвет и стандартные элементы", "Цвет и графическая композиция". В 1934 г. издает совместно с И. Ламцовым и М. Туркусом книгу "Элементы архитектурно-пространственной композиции".

К. разрабатывает кредо рационализма. Объемно-пространственная композиция его проектов определена задачей создания выразительного пространства при максимальном использовании возможностей новой строительной техники. В 1922–1923 г. создает проект небоскреба.

В 20–30х гг. выполняет проекты: Дворец труда (Москва), Советский павильон на Международной выставке в Париже, народный дом им. Ленина (Иваново-Вознесенск), Дом Советов (Брянск), Дворец искусств (Москва) и др. К. использует выявленный железобетонный каркас, контрастное сочетание стекла и глухих плоскостей, цвет, символику новых эмблем.

С 1920 г. преподавал в МАИ (Московский архитектурный институт) — до 1971 г.

КРУГ ХУДОЖНИКОВ, объединение художников, организованное в 1926 г. В состав входили выпускники ВХУТЕИНа, ученики А. Карева, А. Савинова, К. Петрова-Водкина, А. Матвеева. Объединял более 40 участников. Председатель объединения — В. Пакулин.

К.Х. организовал выставки в 1927, 1928 (в каталоге выставки опубликована декларация объединения), 1929, 1930 гг. и др.

В 1929 г. происходит раскол, часть художников уходит в АХР, часть — в "Октябрь".

Кредо К.Х. сформулировано так:

"Общество стремится объединить и координировать труды всех художников (живописцев и скульпторов), желающих работать над развитием профессиональных качеств и задач в противовес дилетантизму и халтуре.

Общество стремится:

На основе коллективного руководства в противовес индивидуальщине и субъективизму.

Через картину как конкретное выражение (изображение), одно из средств, организующих

жизнь (то же относится и к скульптуре) в противовес превалирующей литературщине, ретроспективному и мешанству.

К созданию (в живописи и скульптуре) стилиа эпохи в противовес вкусикам направленств, измам и т.д."

КРУЧЕННЫХ Алексей Елисеевич (1886–1968), поэт, один из самых радикальных авангардистов. Теоретик, издатель, лингвист. М. Матюшин: "Никто из поэтов не поражал меня своим творчеством так непосредственно, как Крученых. Мне и Малевичу были близки его идеи, запрятанные в словотворческие формы".

Приходит в поэзию от живописи. В 1915–1916 гг. экспериментирует в создании беспредметных коллажей (см.: Коллаж). Термин "супрематизм" пытался заменить иным: "Заумный язык, первым представителем коего являюсь я, подает руку заумной живописи".

1912 г. — литературный дебют: "Игра в аду" (с В. Хлебниковым) и "Старинная любовь". Подписывает манифест "Пощечина общественному вкусу".

В 1913 г. участвует в сборнике "Помада". Самое известное стихотворение:

№ 1
*Дыр бул щыл
 убешщур*
 скум
вы со бу
 р л эз

№ 2
*Фрот фрон ыт
 Не спору влюблен
 черный язык
 то было и у диких
 племен*

№ 3
*Та са мае
 Ха ра бау
 Саем сию дуб
 радуб мола*
 аль

В 1913 г. разрабатывает теорию заумного языка — "Декларация слова как такового". Поэтическое искусство рассматривается как высвобождение скрытых возможностей самоценного слова (его звуковой стороны, этимологии

и морфологической структуры). Декларация предвосхищает теории ОПОЯЗа.

Принимает участие в съезде "бачей Будущего" (18-19 июля 1913 г.), разрабатывает декларацию о создании театра "Будетлянин" и пишет о готовящихся спектаклях. Автор текста оперы "Победа над Солнцем". В декабре 1913 г. участвует в постановке этой футуристической оперы.

Инициатор уникальных литографических книг. Книги К. оформляли М.Ларионов, Н.Гончарова, К.Малевич, В.Татлин, Н.Кульбин. С 1918 г. – в Тифлисе. Создает с И.Зданевичем "41 "".

В 1921 г. создана "Декларация заумного языка": "Наобумное (алогичное, случайное, творческий порыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент...)" Деформирует классические размеры, стремясь к интонационно-акцентному стиху: "Заумь – первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии. Сперва – ритмически музыкальное волнение, пра-звук... К заумному языку прибегают: а) когда художник дает образы еще не вполне определившиеся (в нем и во мне), б) когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть... Заумь побуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным..." (Декларация заумного слова// Крученых А. Кукиш проشياкам. Москва–Таллинн, 1992. С. 45. Впервые издана под заглавием "Декларация заумного языка" в Баку. 1921. № 1).

Стремление к освобожденным от предметности звукам соотносимо с супрематизмом К.Малевича: звуки, прежде всего гласные, истолковывались К. в супрематическом понимании пространственно-космических явлений. Звучащая речь превалирует над орфографией. К. использует диалектизмы, турецкие, грузинские и немецкие выражения, отдельные звуковые комбинации в качестве приемов остранения.

С 1922 г. – Москва. Пытается сблизиться с ЛЕФом, но оказывается значительно радикальней.

В 1922 г. пишет: "Фактура слова. Декларация. [Книга 120-ая]", "Сдвигология русского стиха: Трактат обижальный (Трактат обижальный и поучальный). Книга 121-ая".

"Апокалипсис в русской литературе. Книга 122-ая". Система К. построена на смысловых сдвигах, он стремится к зауми как к высшему пределу. Стихи 20-х гг. не поддаются дешифровке и напоминают игру.

В 1916 – 1917 гг. пишет пьесу "Глы-глы", в которой будетляне разговаривают на зауми, перемежающейся нормальными словами. Два персонажа названы именами Хлебникова и Малевича.

В 1923 г. выходит книга "Фонетика театра" – формулирует проблему зауми в театре: "заумный язык – это язык зычных, кратких и ярких сигналов, язык максимальной значимости ... Заумный язык есть прежде всего язык публичного действия, темп и ритм которого по скорости и динамике далеко превосходит медлительность обычной человеческой речи" (Б.Кушнер во вступлении к книге А.Крученых). "Для актера заумный язык наиболее выразительный, потому что рожден устной речью (звуко-слухом) и выразительно использованными артикулятивными приемами к еще не остывшему впечатлению данного момента, существующие же наши языки, по преимуществу, порождение окаменелостей мертвых корней" (А.Крученых).

Не печатается с 1930 г.: "Меня держат три кита! И не дадут пропасть" – так К. в последние годы жизни говорил о Малевиче, Хлебникове и Маяковском. "Только Крученых остался во мне камнем неизменным любящим Нового Бога и остается сейчас" (Малевич К. Цит. по: Крученых А. Кукиш проشياкам. М.–Таллинн. 1992. С. 4). "Истинный поэт, разрабатывающий слово!" (В.Маяковский) (Там же).

*ХИРОМАНТ
РАСКРЫЛ ЧАШЕЧКИ АКАЦИЙ
И БРОСИВ ЛУЖЕНЫЙ ПОЛТИННИК
о о о о о о о о о о
УМЕР ПОД ПОТОЛКОМ
П Р И В И Н Ч Е Н Н Ы Й
К К О К О Т Н О Й
Л/А/М/П/О/Ч/К/Е...*

1920

В 1910 г. участвует в сборнике "Садок судьей" как редактор и автор 12 стихов, открывающих издание. В 1915 г. создает роман "Степан Разин". В 1916 г. выпускает сборник стихов "Девушки босиком", в 1918 г. – "Звучаль

Веснянки“, "Его-моя биография Великого Футуриста“.

В книге "Вселенская война" впервые в книжной графике использует геометрические абстракции. Книга стала манифестом, равным по значению "Последней футуристической выставке 0,10". К. выступает здесь и как поэт и как художник. Как в военных циклах Н. Гончаровой и О. Розановой и "Пропевнем о просрости мировой" П. Филонова война у А. Крученых обретает мифологическую сущность апокалиптического действия.

В "Декларации слова как такового", утверждавшей новую словесную форму, создающую новое содержание, утверждает: "Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выразиться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален), и языком, не имеющим определенного значения (не застывшим), заумным. Общий язык связывает, свободный позволяет выразиться полнее" (Декларация слова как такового // Крученых А. Кукиш прошлякам. М. — Таллинн. 1992. С. 43).

Один из основных поэтических принципов К. — построение стиха "сплошь на синтаксических и иных сдвигах", дисгармонии, "злогласе". Коллаж К. также строится на сдвиге форм, выступает как творческий метод.

КРЮЧКОВ Дмитрий Александрович (1887–1938), поэт-футурист. Член ареопага "Интуитивной Ассоциации Эго-Футуризма" с января 1913 г.

В 1913 г. выходит сборник "Падун немолчный", в 1914 г. — "Цветы ледяные". В 1912–1916 гг. активно печатается в футуристических изданиях. Находился под влиянием И. Северянина.

КУБИЗМ, направление во французской живописи начала XX в. Первым произведением К. считаются "Авиньонские девицы" П. Пикассо (1907). Впервые представлен в 1908 г. в Париже. Основатели К. — Жорж Брак (1882–1953) и Пабло Пикассо (1881–1973).

К. представляет собой искусство не восприятия, а мировоззрения. Название направления связано с легендой, которая идет якобы от восклицания А. Матисса по поводу пейзажа "Дом в Эстаке" Ж. Брака: "Слишком много кубизма".

К. — переосмысление пластического мира. Отход от визуальной достоверности: создание произведения не в связи с подражанием природе (от традиции Ренессанса) и не в связи с ее организацией на холсте, а во имя создания самооценности произведения искусства, произведения, свободного от природы. "Пикассо — беспощадный разоблачитель иллюзий воплощенной, материально-синтезированной красоты. За пленяющей и прельщающей нас женской красотой он видит ужас разложения, растления. Он, как ясновидящий, смотрит через все покровы одежды, напластования и там, в глубине материального мира, видит свои складные чудовища. Это демонические гримасы скованных духов природы. Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности — там уже внутренний строй природы, иерархия духов. Кризис живописи как бы ведет к выходу из физической, материальной плоти в иной, высший план" (Бердяев Н. Кризис искусства.)

Кубистическое произведение — это исследование живописного пространства. К. наглядно представляет современные пространственно-временные концепции "Пространство-время", сменившие возрожденческие представления о замкнутом пространстве, о фиксированной точке зрения и линейной перспективе. По мнению З. Гидеона, кубисты стремились воспроизвести внешний вид вещей не с одной-единственной позиции: они обходят свой предмет кругом, пытаясь осознать его внутреннее строение. Они расширили пределы оптического видения. К., уничтожив перспективу эпохи Возрождения, рассматривает предметы относительно, с нескольких точек зрения, из которых ни одна не имеет преимущественного значения. Разлагая таким образом предметы, кубист видит их одновременно со всех сторон — сверху и снизу, изнутри и снаружи. К трем измерениям пространства Возрождения К. добавляет время. Изображение предметов одновременно с нескольких точек зрения вводит принцип одновременности. Эйнштейн в 1905 г. начинает свою "Электродинамику движущихся тел" также акцентированием понятия "одновременность".

К. определяет смену парадигмы в художественной культуре и открывает новую эпоху. Многомерность пространства в К. вводит в картину четвертое измерение — время как фактор одновременности, simultанности, ис-

следуя его с помощью моделирования пространства.

Метод К. основан на приведении природы к знаку, геометризации, модулю. Кубистическое произведение аскетично, его строгость доходит до иррационализма, палитра строго ограничена (серая, коричневая, черная, белая краски). Цвет в К. есть элемент формы. Контрастные сочетания плоскостей в кубистической картине выражают твердость поверхности. К. визуализует статичность, тяжесть и самоценность объемов.

Время в К. отлично от футуристического, динамичного времени. Оно представляет собой "статичную" субстанцию Всегда: многоплановость объекта передается в кубистическом произведении через simultанность всех его характеристик: это — "тотальное изображение предметов". Композиционная схема К. периода 1910—1912 гг. (аналитический К.) представляет собой основной порядок путем разделения полотна на четыре части: вертикально, горизонтально и дважды по диагонали.

Стадии К.: 1) сезанновская фаза; 2) аналитический (до 1912 г.): "Характеризуется более или менее острым различием между проблемами формы и пространства. Объекты рассматриваются с точки зрения известных "предсуществующих идей" формы, но сам объект все еще играет значительную роль в создании картины. [...] Объект анализируется и интерпретируется, но он все еще сохраняет свою объективную реальность" (К.Грей); 3) синтетический (1912—1914 гг.): "... форма принадлежит к области идей, а не к области прямого чувственного восприятия" (К.Грей).

В России К. оказал огромное воздействие на художников. Н.Гончарова одна из первых, кто в 1908 г. манифестирует К. в своем искусстве ("Апельсин", "Соляные столбы", "Бог плодородия", "Белый павлин"). В России К. освоено в большей степени в теории и послужил платформой для собственных пластических открытий в авангарде. В теоретической работе "О новых системах в искусстве" (1919) К.Малевич определяет алогизм как специфическую особенность русского К. Заумь и алогизм выступают как методы деструкции в преодолении традиционного видения. Кубистическое построение основывается на прямой и кривой: "Кубисты впервые начали сознательно видеть,

знать и строить свои конструкции на основаниях общего единства природы... кубистическое построение складывается из самых разнообразных единиц в определенную организацию... кубистическое построение — выражение динамики, статики и новой симметрии, ведущей к организации новых знаков и культуры мирового перевоплощения" (К.Малевич). К. определяется как система построения живописных разновидностей, конструкция строится на развитии живописных фактур в их напряжении и остроте. Форма в К. приобретает состояние сгустка огромной силы давления.

В ГИНХУКе К. подвергается особенно пристальному исследованию, т.к. является для авангарда базисным формообразующим опытом и имеет непосредственное отношение к возникновению супрематизма.

Линейный анализ проводился поэтапно от поведения единичной линии до принципа возникновения целостной кубистической конструкции с фиксацией кривых и прямых, их соединений в узлы форм, элементы целой организации, результатом чего стала серповидная кривая кубизма — специфический структурообразующий элемент (прибавочный элемент). Посредством подобного анализа сформировалось представление о кубизме как о целостной системе с общим системным ядром; разработаны схемы стадий кубизма (предкубистический геометризм, 1-5-я стадии [1: разлом формы; 2: предмет с различных точек зрения; 3: зрелый кубизм; 4: в конструктивизм; 5: в супрематизм]). Исследовалась эволюция кубизма как постепенное исчезновение предмета и появление плоскостного элемента в 3-й стадии. Ступени кубизма Малевич определяет как: геометрически абстрактную, познание чистой формы; чистую живопись; соприкосновение с материалами; развитие рельефа и контррельефа.

Литература:

- Современный словарь-справочник по искусству. М., 1998.
 Малахов Н. Модернизм. Критический очерк. М., 1986.
 Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1973.
 Садохин А., Грушевицкая Т. Мировая художественная культура. М., 2000.
 Вийранд Т. Молодежи об искусстве. Таллинн, 1990.

Ильина Т. История искусств. М., 2000.
 Популярная художественная энциклопедия. М., 1986.
 Кубизм // Преподавание истории в школе. № 4. 2000.
 Гомбрих Э. История искусства. М., 1998.
 Янсон Х., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств. СПб., 1996.
 Малевич К. О новых системах в искусстве // Собр.соч.: В 5 т. Т.1. М., 1995.
 Douglas C. 'Cubism Français/Cubo-Futurisme Russe', Cahier du Musée National d'Art Moderne, oct./dec. 1979/2, pp. 184–193.

КУБОФУТУРИЗМ, направление в искусстве русского авангарда 10-х гг. XX в. Термин К. появился в марте 1913 г. (момент, когда группа "Гилея" вошла в контакт с "Союзом молодежи"). Произведения Н.Гончаровой ("Фабрика", "Город ночью", "Вокзал"), К.Малевича ("Точильщик", "Утро после вьюги в деревне"), В.Бурлюка ("Танцовщик"), А.Экстер ("Город") намечают в 1912 г. тенденцию развития живописи к К. Развивается до 1915 г. У исследователей термин К. часто совпадает с понятием раннего русского авангарда 1907–1916 гг. Н.Пунин в брошюре "Новейшие течения в русском искусстве" (1917) определяет К. как течение, период в истории русской живописи.

Составляющие термина: кубизм (одно из направлений французского искусства начала века) и футуризм (итальянское искусство). В К. очевидно устремление к новому жизнеустройству.

К. — термин, в котором "русское искусство понимается как находящееся в процессе модернизации, пребывающее в тонких взаимоотношениях с прошлым и будущим, одновременно связывая их и разделяя. ...Это "прошло-будущее" представляет попытку осознать современность в динамике" (Романовская Ю. "Кубофутуризм". Пространство термина. // Искусствознание. 1. 1999. С. 234).

В К. работали: К.Малевич, Н.Гончарова, М.Ларионов, А.Шевченко, Зданевичи, А.Лентулов и др. русские художники, в разной мере тяготеющие к К.

Главная проблема К. — соединение динамики и статики. Повышенное динамическое состояние сочетается в К. с композиционной центричностью, а также осуществляется тенденция к синтезу пространства, фигуры и предмета. К.Малевич первым среди художников объединяет кубизм с футуризмом.

В русском авангарде из К. в середине 10-х гг. вышли: лучизм М.Ларионова, аналитическое искусство П.Филонова, пространственные поиски М.Матюшина и Е.Гуро, концепции К.Малевича и В.Татлина.

Литература:

Сарабьянов Д. Малевич между французским кубизмом и итальянским футуризмом // Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. Вт., 1998. С. 9–21.
 Романовская Ю. "Кубофутуризм". Пространство термина // Искусствознание. № 1. 1999.
 Сарабьянов Д. Кубофутуризм: термин и реальность // Искусствознание № 1. 1999.
 Douglas Ch. The New Russian Art and Italian Futurism // Art Journal XXXIV/3, Spring 1975.
 Поляков В. Русский кубофутуризм. Книги и идеи. М., 1995.

КУДРЯШЕВ (Кудряшов) Иван Алексеевич (1896–1972), живописец, график. В 1912–1917 гг. — учеба в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Отец К. делал для Циолковского модели ракет по его чертежам. 1918–1919 гг. — учеба в ГСХМ (Москва), в 1919 г. — у Малевича.

В 1917 г. — первая абстрактная композиция. В 1918 г. создает проекты агитпроповских конструкций на автомобилях во время празднования годовщин Октября.

В 1919 г. организовал в Оренбурге Свободные мастерские и отделение УНОВИСА: "Живопись в той форме, в какой она определилась в моей работе, перестает быть отвлеченной цветоформальной конструкцией, становясь реалистическим выражением современного восприятия пространства. ...Пространство, объем, плоскость и свет — материалистическая реальность — вот существенно новое, что сегодня устанавливает пространственная живопись" (Цит. по: Костин В. ОСТ (Общество станковистов). Л., 1978. С. 25).

Создал эскизы настенной живописи для Оренбургского театра: основой росписи потолка, занавеса и ярусов является красная форма, к которой добавлены контрастные формы, что создает напряженность и гармонию.

В 1921 г. — Смоленск, в конце года — Москва.

1925 г. — член ОСТА. На выставках объединения представил серии "Конструкции

прямолинейного движения“, ”Конструкции криволинейного движения“. Вместе и И.Клюном, который демонстрировал на этих же выставках ”Работы по цвето-световому принципу“, выпадали из общих концепций выставок объединения. Пространственные построения К. пронизаны вихреобразным движением: спирали, воронки, круги. В конце 50-х гг. возвращается к проблемам абстрактной космической живописи.

Литература:

Вострцова Л. Кудряшев (Кудряшов) Иван Алексеевич // Каталог ”В круге Малевича“. 2000.
Костин В. ОСТ (Общество станковистов). Л., 1978.
Клюн И. Супрематизм и беспредметное искусство // Мой путь в искусстве. Воспоминания. Статьи. Дневники. М., 1999.

КУЛЕШОВ Лев Владимирович (1899–1970), выдающийся кинорежиссер и теоретик кино. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1916 г. поступил к А.Ханжонкову художником. Воспринимал кино как искусство изобразительное. Ориентировался в кино на пластические искусства, а не на театр и литературу.

Увлечен возможностями монтажа. В работе над фильмом ”Проект инженера Прайта“ (1918) строит все действие монтажно, сопоставляя кадры, придает всему контексту новое значение: крупные планы тарелки супа и лица Мозжухина, игравшего любовное страдание, — все выглядело как муки голода. Монтаж Белого Дома, памятника Гоголю, пейзаж Москвы-реки, а также части тела от разных людей позволил Кулешову создать виртуальные реальности на экране.

”Первым — и не только во времени — работником нового типа был Лев Владимирович Кулешов. Это не только мое мнение, об этом писал Эйзенштейн... Сперва снимали без пленки, то есть играли, кинематографически расчлняя представление, но не имея возможности его зафиксировать. ...То, что в американском кино было создано чисто технологически, у нас было воспринято осознанно, и была создана теория монтажа, теория кинематографической съемки, рожденная потребностями нового общества. Но не надо думать, что Лев Кулешов был человеком, далеким от жизни. Он начал прямо с хроники и хронику

снимал на фронте. Он создавал агитфильмы ”На красном фронте“. Здесь соединялся хроникальный материал с игровыми кадрами, применялись новые методы работы с актером, использовались осознанные точки съемки, вводились крупные планы. Лев Владимирович Кулешов создавал теорию кинематографии. ...Тогда он был молодым человеком с серо-синими глазами, с каштановыми волосами, увлекавшийся охотой, мотоциклом и проблемой человеческого движения. Создавалась новая программа способа изображения мира. ...Теория, которой придерживался и которую создавал Кулешов, была противоактерская, отрицалась в ней система Станиславского. В ней движение раскладывалось на элементы, и кинопроизведение монтировалось из этих элементов. ...Картин Л.Кулешова немного, но Лев Владимирович — учитель кинематографистов, у него учились Эйзенштейн, Пудовкин, Эсфирь Шуб, Михаил Калатозов. ...Сама его идея работать без актера привела его к мысли работать с людьми, хорошо владеющими своим телом, осознавшими его. Среди его актеров и актеров Пудовкина появились спортсмены, боксеры, метатели молота и т.д.“ (В.Шкловский).

Статья ”Искусство снотворчества“ (1918) определяет позицию автора: ощущение нового экранного пространства, созданного монтажом. Именно К. осмыслил монтаж как художественное средство выразительности киноискусства. Монтажные опыты проводил параллельно и независимо от поисков Дзиги Вертова в это же самое время. Первым в мире утвердил и обосновал универсальность монтажа, возведя его в художественную и технологическую концепцию: кадр приобретает свое окончательное значение только в контексте монтажной фразы, монтажная фраза — в контексте эпизода, эпизод — в контексте всего фильма: ”1) Точность во времени. 2) Точность в пространстве. 3) Реальность материала. 4) Точность организации (спайка элементов между собой и распределение их)“. Осознавал кино как искусство движения, ритма, меняющейся дистанции между художником и объектом. Монтаж короткими кусками назвал ”американским“: по примеру американских детективов. В мире подобный монтаж стали называть ”русским монтажом“. Эффект К.: монтажное сцепление двух кадров, дающее в единстве новое третье, ”виртуальное“ пространство, не

существующее в реальности. В монтаже К. понимал отличие киноискусства от других видов художественного творчества. Монтажные опыты К. начинаают процесс становления кино как самостоятельного искусства.

1918–1920 гг. — режиссер хроникального кино.

В 20-е гг. разрабатывает теорию натурщика и свою педагогическую практику основывает на этой теории: боролся с "переживанием", противопоставляя ему актера с характерной внешностью, с ярко выраженной индивидуальностью, заменив переживание и психологизм системой целесообразных движений, демонстрацией простейших, статических состояний и эмоций. Физическая подготовка учеников, филигранная работа ног и рук, применение системы Дельсарта в классификации движений, способных передать внутреннее состояние человека, находятся в основе педагогического метода Кулешова: разработав собственную теорию выразительности, сделал акцент на движении по осям — горизонтальной, вертикальной, поперечной, метрической сетке, линии концентрации и эксцентриса.

Опыты К. соотносимы с биомеханикой В. Мейерхольда и методом "тон-плассо" в Первом рабочем театре Пролеткульта, экспериментами Б. Фердинандова в Опытном-героическом театре. В отличие от сторонников типажного принципа стремился воспитать киноактера-профессионала. Концепция ясного и четкого кадра легла в основу геометрических построений: прямолинейные движения, параллельные края кадра и диагональные развертки.

В 1924 г. снимает фильм "Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков" (оператор — А. Левицкий). Создан в стиле иронии и бурлеска. Действие стремительно. Знаменитая сцена ковбоя Джеджи соотносима с характерными мотивами фотокомпозиций А. Родченко: срез верхних этажей домов и протянутая между ними проволока, создающие ощущение урбанизма. Чувство формы, острота характеристик придали изображению четкость и точность.

Создал одну из первых школ профессионального киноактера, исследовал специфику игры киноактера и ее отличие от театрального творчества.

Автор фильмов: "Луч смерти" (1925), "По закону" (1926), "Два-Бульди-Два" (1930), "Го-

ризонт", "Великий утешитель" (1933), "Мы с Урала" (1944) и др.

В 1929 г. вышла книга "Искусство кино", итог теоретических исследований природы кино и режиссерской практики. В коллективном предисловии ученики К. (Пудовкин, Оболенский, Комаров, Фогель) писали: "Мы на его плечах прошли... в открытое море. Мы делаем картины — Кулешов сделал кинематографию". Соединил непосредственность документального освоения жизни, агитационно-ораторское начало и экспериментальное изучение формы.

Литература:

Шкловский В. Жили-были. М., 1964.

Л. Кулешов, А. Хохлова. 50 лет в кино. М., 1975.

КУЛЬБИН Николай Иванович (1868–1917), выдающийся организатор авангардного движения в России, сыграл огромную роль в объединении художественных сил и формировании футуристического направления.

Окончил Военно-медицинскую академию, в 1893 г. защитил докторскую диссертацию. Врач Генерального штаба, имел генеральский чин. Специальность: психология и внутренние болезни. Написал около 30 работ по медицине.

Активность К. в художественной жизни продолжалась в 1908–1915 гг. (живописец, декоратор, теоретик искусства, лектор, издатель). "Высокого роста, худощавый, сутулый, с черепом Сократа и скулами монгола, над которыми из-под усталых век выразительно — выразительнее мысли, высказываемой собеседнику, — смотрели глубоко запавшие темнокариые глаза, он более чем кто-нибудь из нас умел импонировать аудитории, ослаблявшей при его появлении на эстраде свою враждебную настороженность. ...Он был коробейником, всякий раз приносящим в аудиторию ворох новых идей, самые последние новинки западноевропейской мысли, очередной "крик моды" не только в области художественных, музыкальных или литературных направлений, но и в сфере науки, политики, общественных движений, философии" (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец).

Увлекался идеей о синтезе искусств, связи искусства и науки, занимался теорией развития электронной музыки. Создатель теории

"Свободной музыки", которой занимался параллельно с теорией и практикой художественного авангарда.

С 1908 г. начинается последний и самый активный период жизни К.: занимается любительской живописью, читает лекции "Свободное искусство как основа жизни". Весной 1908 г. — организатор 1-й выставки авангардного искусства "Современные течения в искусстве" (Петербург), где рядом с работами Бурлюков, Экстер, Лентулова и самого Кульбина находились полотна членов "Союза русских художников" (Бакст, Билибин, Бенуа).

В 1909 г. организывает выставку "Импрессионисты" (А. Крученых, Л. Баранов, В. Каменский, М. Матюшин, Е. Гуро и др.).

В марте 1910 г. организывает выставку "Δ — художественно-психологическая группа". Треугольник — символ вечного бытия. К. помечал свои работы буквами "НК", заключенными в треугольник.

Выходит книга "Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества в музыке". Издает альманах "Студия импрессионистов", в котором печатались графические и цветные иллюстрации некоторых участников выставки "Импрессионисты", статьи Н. Кульбина, монодрама Н. Евреина "Представление любви"; "Заклятие смехом" В. Хлебникова.

В 1911 г. организует художественно-артистическую ассоциацию ARS, основанную на принципах новаторства и объединения разных видов искусств.

Его доклады на Всероссийском съезде художников в Петербурге, а также статья "Свободное искусство как основа жизни" стали основой теории свободного искусства: "Гармония и диссонанс — основные явления мироздания. Они универсальны, общи для всей природы. На них основано искусство. Жизнь обуславливается игрой взаимных отношений гармонии и диссонанса, их борьбой. ... Только при очень целесообразном применении диссонансов и разрешений их в гармонию возникает жизнь в природе и в искусстве. В этом случае диссонансы являются в художественном произведении могучим средством для воздействия на сознание, чувство и волю зрителя" (Кульбин Н. Свободное искусство, как основа жизни. Гармония и диссонанс (О жизни, о смерти и прочем)) // Забытый авангард.

Россия. Первая треть XX столетия. Нью-Йорк — СПб., 1993. С. 108).

Термины К. "гармония" и "диссонанс" используются в качестве философско-эстетических и психологических категорий; это — основные явления мироздания. Единое искусство —



Н. Кульбин. 1910-е гг.

слово, музыка и пластика. основополагающий тезис теории К. — синтез искусств и тезис о спиралевидном развитии искусства по принципу маятника. "Пора осознать, что нет искусств, а есть только искусство единое, неделимое, но имеющее три лица: сознание, чувство, волю; три измерения: слово, музыку и пластику. ... В природе, отраженной в психике художника, — первый источник теории искусства, теории художественного творчества. ... Психология художника — источник теории художественного творчества. Одним из главных путей к выяснению основ искусства и теории художественного творчества является психологический анализ картин, беллетристики, музыкальных пьес и прочих предметов искусства. В них, как и в предметах естественного искусства, необходимо исследовать диссонанс, ритм, стиль, настроение и всевозмож-

ные технические явления" (Кульбин Н. Источники и система // Там же. С. 115-116).

В 1914 г. — организатор приезда Мариетты в Россию. Автор литографированных портретов В.Хлебникова, М.Кузьмина, Бурлюков. Один из создателей артистического кабаре "Бродячая собака". К. искал законы нового искусства в единстве природы, естественных наук и искусства.

Он сыграл значительную роль в творчестве Маяковского, Хлебникова, Мейерхольда. Живопись К. развивалась в традициях фовизма и импрессионизма.

Литература:

Ковтун Е. "Победа над солнцем" — начало супрематизма // Наше наследие. №2. 1989.

Сарабьянов Д. Неизвестный русский авангард... М., 1992.

Казанская Л. Н.Кульбин и русский музыкальный авангард // Аполлон. № 1. 1997.

Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990.

ства. Занимается у К.Коровина, А.Архипова, Н.Касаткина, Л.Пастернака. В 1910 г. — член общества "Бубновый валет". Участник всех выставок (до 1927 г.). В 1911 г. — секретарь правления общества. С 1918 г. — активный участник художественных оформлений к праздникам.

Преподаватель ГСХМ, затем ВХУТЕМАСа (с 1920 г.), нижегородских и сормовских ГСХМ.

Литература:

Кравченко К. А. В.Куприн. М., 1973.

А.В.Куприн 1880—1960. Живопись. Акварель. Рисунок. Каталог. М., 1981.

КУРДОВ Валентин Иванович (1905—1989), график, живописец, иллюстратор книг. 1916 г. — учеба в художественном училище (Екатеринбург). 1921 г. — учеба в Свободных художественных мастерских (Пермь), затем в Художественно-практическом институте (Свердловск).

В 1926 г. посещает ГИНХУК, занимается у Малевича: "Вспоминаю памятный первый урок. Малевич поставил передо мной простую глиняную кринку, с задачей определить меру плоскости и объема в ней. Для меня ответить на этот вопрос в ту пору было немислимо. Чтобы не обманывать себя, я с вниманием и достоверностью начал рисовать предмет с натуры и только после изучения пропорций кринки позволил себе построить кубистическую композицию" (Курдов В. Памятные дни и годы. Записки художника. СПб., 1994. С. 72).

В 1926—1927 г. создал около 10 кубистических работ: "Система кубизма приучила меня к ответственному отношению к форме. Кубизм меня излечил от ученического безответственного поверхностного срисовывания натуры. Он открыл мне новую дисциплину закономерности построения изображаемого предмета на плоскости. Я уяснил, что видимый мною мир может быть выражен без академической перспективы и падающих теней" (Курдов В. // Там же, С. 80).

Литература:

Вострецова Л. Валентин Иванович Курдов // Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000.

Курдов В. Памятные дни и годы. Записки художника. СПб., 1994.



А.Куприн. 1910

КУПРИН Александр Васильевич (1880—1960), художник. В 1906 г. поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодче-

КУШНЕР Борис Анисимович (1888–1937), писатель, поэт, теоретик ЛЕФа и производственного искусства. Входил в группу футуристов, которые позже стали ядром ЛЕФа (В.Маяковский, О.Брик, С.Третьяков, В.Каменский, Н.Асеев и др.). В 1917 г. публикует "Демократизацию искусства" — "тезисы, предлагаемые в качестве основания для программы блока левых деятелей искусства". В 1918 г. создает один из первых опытов "футуристической прозы" — "Митинг дворцов" (аллитерированная проза). Активный автор "Искусства коммуны". Председатель "Комфута".

С конца 1921 г. К. — один из теоретиков ИНХУКа. На смену вещи придет "материальная установка", системы установок — в таком развитии современной материальной культуры видел ее "развеществление": свои идеи излагал в докладах 1922 г. в ИНХУКе.

В 20-е гг. К. активно участвует в ЛЕФе. Член редколлегии журнала "ЛЕФ", заведующий отделом Технологии искусства и ведущий раздела "Музыка" (рассматривает вопросы "производственной музыки").

Литература:

Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. М., 1994.

Л

ЛАВИНСКИЙ Антон Михайлович (1893–1968), скульптор, активный представитель авангарда, член ЛЕФа, ИНХУКа, профессор ВХУТЕМАСа, один из сторонников производственного искусства. Учился на скульптурном факультете Академии художеств. С весны 1919 г. преподавал в Саратовских государственных свободных художественных мастерских. С 1920 г. входит в круг В.Маяковского, сближается с группой художников ИНХУКа. Возглавляет скульптурную мастерскую во ВХУТЕМАСе (вместе с Б.Королевым).

В 1921 г. создает проект "Города на рессорах", который совместил со своим докладом "Инженеризм" в 1922 г. в ИНХУКе. По мнению Л., художник должен уйти в инженерию как в новую утилитарную сферу и организовывать ее зрительное восприятие. В проекте Л. решает задачу построения города будущего по радиально-кольцевой схеме, диаметры круга в которой — два перпендикулярно расположенных бульвара, ориентированных по странам света; каждый сектор круга разделен на кварталы бульварами, предназначенными для пешеходного движения; постройки подняты на опорах в виде стальных ферм рессорной конструкции, под которыми пролегают транспортные магистрали. На первых ярусах расположены общественные учреждения, выше — жилье. Жилые дома поворачиваются вокруг вертикальной оси. Строительные материалы: сталь, алюминий, стекло, асбест. Принцип рациональности помогает ориентироваться в среде.

Л. — автор оформления второго варианта "Мистерии-буфф" В.Мейерхольда (вместе с В.Киселевым, В.Храковским). Декорация была конструктивной системой лестниц, мостков, помостов вокруг полусферы с надписью "Земля".

1923–1926 гг. — профессор деревообделочного факультета ВХУТЕМАСа (проектирова-

ние мебели). Активный поборник производственного искусства: проектирует киоски, трибуны, участвует в оформлении праздников, в создании "Окон РОСТА" и рекламных плакатов.

Литература:

Хан-Магомедов С. А. М. Лавинский. Путь в "производственное искусство" // Техническая эстетика. № 1. 1980.

ЛАВРЕНЕВ Борис Андреевич (1891–1959), драматург, поэт, участник футуристического движения, теоретик искусства. В 1906 г. посещает мастерскую А.Иконникова. Участвует в выставках Херсонского общества любителей изящных искусств. 1909–1915 гг. — юридический факультет Московского университета.

Проходит путь от символизма к эгофутуризму, к акмеизму. Член "Мезонина поэзии", печатается в эгофутуристическом альманахе "Мезонин поэзии". Готовит к изданию сборники "Воздушный корабль" и "Поэзы" (не изданы). С 1915 г. отходит от футуризма.

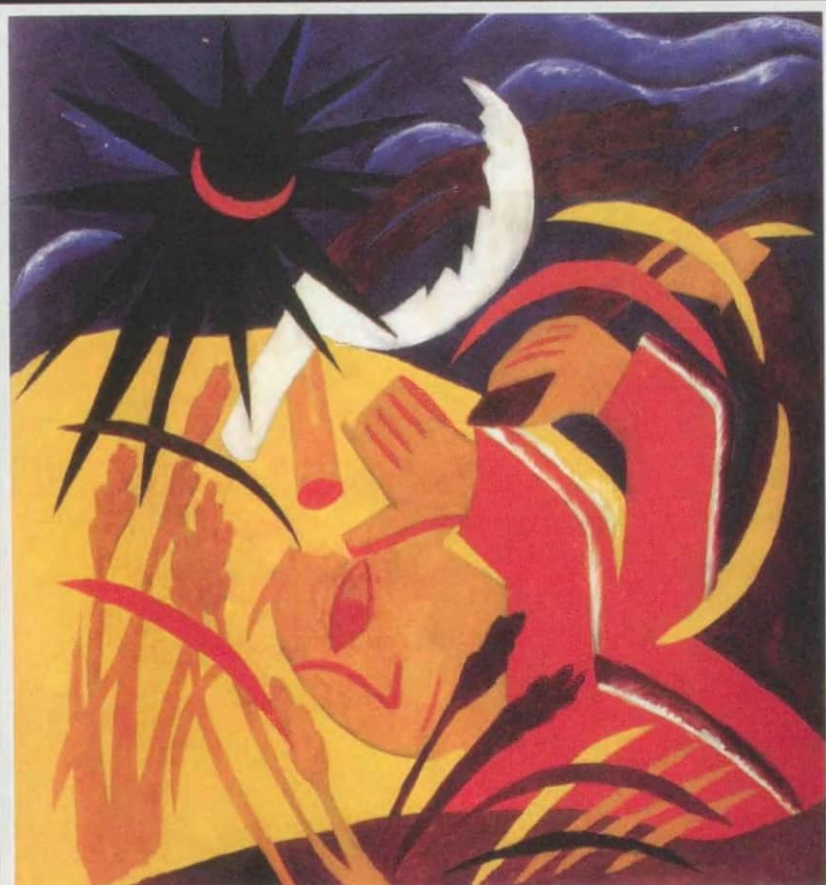
С 1920 г. — Ташкент. Возглавляет издательский и библиотечно-музейный отдел ИЗО Наркомпроса Туркестана. Проявляет незаурядный талант графика и живописца. Возглавляет графическую мастерскую краевой художественной школы.

С 1927 г. начинает активную работу в драматургии. Одна из самых известных пьес — "Разлом".

ЛАДОВСКИЙ Николай Александрович (1881–1941), лидер рационализма в архитектуре, глава Живскульптарха и рабочей группы архитекторов ИНХУКа. В 1914 г. поступает на архитектурный факультет Московского училища живописи, ваяния и зодчества (до этого 16 лет работает в архитектуре). В 1918 г. — у И.Жолтовского в архитектурной мастерской Моссовета. Вместе с Б.Королевым разработал программу экспериментальной лаборатории: опыты над синтетической формой, над соотношением цвета, формы и величин, опыты пространственных решений, цвето-формо-конструктивных сооружений. По определению В.Кринского, Л. обладал в высшей степени рационалистическим складом ума, что накладывало специфический оттенок на характер его творчества. Безоговорочно отбрасывая



П. Филонов. Крестьянская семья. 1914



Н. Гончарова. Жатва. 1911



Н. Кандинский. Белый овал. 1919

стилизаторство (использование старых форм архитектуры, основанных на изживаемых традициях), шел к новой архитектуре на основе анализа художественных явлений и на основе логических умозаключений.

Главное внимание уделял проблеме художественного образа, основывая творческие искания на применении новейших строительных материалов и конструкций. Придавал большое значение объективным закономерностям композиционного построения архитектурной формы. В числе первых в мировой архитектуре XX в. выдвинул проблему рациональных основ восприятия архитектурной формы. Логический анализ формы сделал основным принципом понимания основ архитектуры.

Новые средства и приемы Л. разрабатывает на архитектурном уровне, экспериментирует с геометрическими объемами (куб, цилиндр, конус, пирамида, шар), выявляя динамику, напряженность, ритм, сложное равновесие, вес композиции. Задача создания динамической композиции, устремленной вверх, приводит его к сложным многоярусным композициям, спиральным построениям, наклонной консоли. Разрабатывает пространство интерьера в последовательном восприятии его.

В 1920 г. на выставке работ членов Живскульптарха представляет проект коммунального дома как символ новой архитектуры и становится лидером новаторского направления, противостоящего неоклассике И. Жолтовского.

В конце 1920 г. входит в Рабочую группу объективного анализа ИНХУКа. Участник дискуссии (см.: Дискуссия) о конструкции и композиции: "Техническая конструкция — соединение оформленных элементов по определенному плану-схеме для достижения силового эффекта" (Н. Ладовский). Организатор Рабочей группы архитекторов ИНХУКа: В. Кринский, Н. Докучаев, А. Ефимов, Г. Малу, А. Петров (см.: Рабочая группа архитекторов). Подчеркивал приоритет художественных проблем в архитектуре над инженерными проблемами в процессе формообразования.

Рационалисты подчеркивали необходимость видения объективных закономерностей формообразования в искусстве и в психофизиологических особенностях восприятия человека. Л. разработал учебную дисциплину "Пространство" на базе внедренного им во ВХУТЕМАСе (1920) психоаналитического ме-

тода преподавания. Во ВХУТЕМАСе создает ОБМАС (Объединенные левые мастерские), добиваясь автономии в рамках архитектурного факультета (1920–1923). Основной архи-



Н. Ладовский. 1920-е гг.

тектурной задачей считает организацию пространства: не собственно художественную выразительность композиции, а именно организацию пространства и объема.

В 1921 г. разработал программу, связанную с психологией восприятия формы в архитектуре на основе научных достижений в психофизиологии и психотехнике. Она легла в основу рационалистической эстетики Л. В начале 1927 г. была создана психотехническая лаборатория ВХУТЕМАСа, в которой проходили исследования рабочего процесса архитектора на основе разработанной Л. проблемы решающей роли пространства в комплексе элементов архитектурной выразительности.

Научно-исследовательская лаборатория ВХУТЕМАСа (1927) — легендарная "черная комната", где проводились эксперименты по психологии восприятия с помощью изобретенных Л. приборов: "Архитектор должен быть, хотя бы элементарно, знаком с законами восприятия и средствами воздействия, чтобы в своем мастерстве использовать все, что может дать современная наука. Среди наук, способствующих развитию архитектуры, серьезное место должна занять молодая еще наука психотехника" (Известия АСНОВА. С. 7).

Система определяла способности испытуемого в пространственной координации (вер-

тикальной и горизонтальной), пространственной ориентировке, пространственном представлении, пространственном воображении и пространственном комбинировании. Группы приборов: лиглазомер (для проверки глазомера относительно линейных величин), плоглазомер (для проверки глазомера относительно плоскостных величин), оглазомер (для проверки глазомера на определение величины объема), углазомер (для проверки глазомера на определение величины угла, вертикальности и горизонтальности линий) — умение на глаз членить в нужном отношении линейные, плоскостные и объемные величины Л. считал показателем профессионального мастерства архитектора, свободного владения композиционными приемами.

Пространство Л. считал основным фактором архитектуры, именно этой проблеме подчинил все приемы архитектурной композиции, все в ансамбле подчинил задачам организации пространства. Отвергал традиционные формы и не использовал опыт классики. Эксперименты производились на сконструированном Л. приборе — простромере, который дал возможность исследовать восприятие пространственной глубины. Большое значение придавалось последовательности восприятия зрителем объемно-пространственной композиции.

Л. — создатель АСНОВА (Ассоциации новых архитекторов), Объединения архитекторов-урбанистов (АРУ), ОБМАСа во ВХУТЕМАСе.

Л. считал: "Понятие роста города не может быть сведено к простому механическому увеличению территории, ширины проездов, этажности и т. п. Рост надо понимать как органический, на разных этапах своего развития представляющий различный не только количественно, но и качественно организм... Органическим же ростом города нужно назвать такой, который при росте целого обеспечивает рост отдельных его различно действующих частей — органов, объединенных в пространственно-временную экономическую систему. ...Центром города должна быть не статическая точка, а динамическая линия — ось. ...Центр города приобретает форму веера. Эта форма наиболее соответствует функции центра..." (Строительство Москвы. №1. 1930. С. 17-20).

В мастерской Ладовского во ВХУТЕМАСе разрабатывались в 1928 г. варианты планировки города (замкнутой и децентрализованной).

В 1929 г. Ладовский разработал принципиально новую схему динамического города — "города-ракеты": парабола, где по оси развивается общественный центр, огибаемый зонами (жилой, промышленной, сельскохозяйственной). Схема была впервые опубликована в 1930 г., предполагалась для реконструкции Москвы.

В 1930—1931 гг. проектирует и организует строительство Зеленого города (под Москвой). Предлагает принципиально новые методы возведения жилья: каркасное жилье (1931). Разрабатывает новый тип зрелищного сооружения, работает над проектами небоскребов.

Литература:

Хан-Магомедов С. Николай Ладовский // Знание. Сер. Строительство и архитектура. 1984.

ЛАРИОНОВ Михаил Федорович (1881—1964), художник, основоположник русского авангарда (наряду с Кандинским и Малевичем). Одна из центральных фигур движения, идеолог, автор концепций, акций.



М. Ларионов. 1916

В 1898—1908 гг. учился в Московском училище живописи, зодчества и ваяния. Прошел

стремительную эволюцию от импрессионизма к неоимпрессионизму, фовизму и собственным открытиям в живописи.

В его творчестве сконцентрированы разные художественные методы (фовизм, русская икона, лубок, народное искусство). 1902–1906 гг. — импрессионистический период. Палитра художника меняется от голубого и зеленого — к насыщенному красному и желтому. Формы становятся более ясными и определенными. В работах периода 1906–1907 гг. очевидно влияние Боннара, Матисса, Пикассо. Л. стремится к осознанию внутренней логики произведения. На выставке "Золотого руна" в декабре 1909 г. показывает первые работы в примитивистском стиле.

Л. создатель (вместе с Н. Гончаровой) нового живописного направления — лучизма. В авангарде имел статус признанного лидера, ведущего художника, инициатора нового, оригинального человека, обаятельного наставника молодежи, отличавшегося постоянным стремлением к обновлению в творчестве и пластическому новаторству. С 1906 г. участвует в выставках в Париже и Лондоне. В 1907 г. — член Общества свободной эстетики.

С 1908 г. начинается самый насыщенный период. С 1908 по 1915 г. Л. — один из наиболее активных участников выставочного движения в России и за рубежом. В 1910–1911 гг. был в числе организаторов "Бубнового вальса", но уже в 1912 г. организовал выставку "Ослиный хвост". В марте — апреле 1913 г. на выставке "Мишень" показывает беспредметные картины в стиле лучизма. Издан манифест "Лучисты и будущники". Иллюстрирует футуристические книги. В марте — апреле 1914 г. выставка "№ 4: футуристы, лучисты, примитив".

Примитивистский период Л. начинается в 1907 г. Он создает серии вывесочных полотен ("парикмахерские", "булочные" и т. д.). В 1908 г. создает "солдатский цикл". В это время идет поток работ с натуры ("Цыганки в Тирасполе", 1908; "В. Бурлюк", 1910; "В. Хлебников", 1910).

Творчество Л. 1907–1909 гг. отличали брутальность, балаганное озорство, площадное гаярство. Близок к городскому фольклору с его ярмарочностью, праздничностью, карнавальнo-балаганным весельем. Артистизм и свобода Л. сочетаются с его виртуозностью и легкостью игры. Игровое начало у него связано с отри-

цанием особой миссии художника как жреца в искусстве. Персонажи ларионовских картин обращаются к зрителю. Художник подчерки-



Кадр из фильма "Драма в кабаре № 13". М. Ларионов с Н. Гончаровой на руках. Москва, 1913.

вает и выпячивает детали. Фиксирует внимание на гипертрофированных предметах и частях фигуры.

В 1910–1912 гг. — солдатская серия, зерно ларионовского примитивизма: "Обостренные снижения давали себя знать прежде всего в мотивах картин, как бы развивавших ту линию мотивов, которую мы связывали с "колоритом примитива в самой провинциальной жизни" (Поспелов Г. Бубновый вальс. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990. С. 46).

Картины связаны с живой повседневностью, в них снижены ситуации. В это время проявляется интерес к лубкам. В работах периода 1908–1913 гг. выявлены футуристические мотивы и темы.

В 1907 г. знакомится с Бурлюками. На протяжении недолгого союза они являются наиболее мощной творческой силой в русском художественном мире.

В 1911 г. у Л. происходит разрыв с Д. Бурлюком. В 1913 г. создал вариант абстрактного искусства: лучизм. Отмежевался от многих представителей авангарда. Разрыв с К. Малевичем.

С 1914 г. активно действует по организации крупномасштабных выставок в Москве и Петербурге, Париже. Ведет активную авторскую и издательскую деятельность.

Л. — один из первых концептуалистов в авангарде. Именно он создает национальный вариант авангардного искусства, опираясь на традиции народного искусства, отвергая иерархию в искусстве, утверждая стилевую разнонаправленность искусства. В лучизме Л. отражена концепция появления в искусстве неизобразительных, абстрактных пластических систем. Искусство оперирует "формами выделенными волею художника" (М.Ларионов).

Концепции Л. определили важнейшие черты развития авангарда, повлияли на его историю. Его идеи, решения, концепции стали импульсом развития всего авангардистского искусства первой трети века. С 1917 г. живет в Париже. Работает как живописец, график, иллюстратор, сценограф.

Литература:

Стригалева А. Михаил Ларионов — автор и практик плюралистической концепции русского авангарда // Вопросы искусствознания. №1. 1996.

Поспелов Г. М.Ф.Ларионов // Советское искусствознание '79. Вып. 2. М., 1980.

Импрессионисты, их современники, их соратники. М., 1976.

Сарабьянов Д. Примитивистский период в творчестве Михаила Ларионова // Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов. Очерки. М., 1971. Харджиев Н. Памяти Наталии Гончаровой и Михаила Ларионова // Искусство книги. Вып. 5. М., 1968.

Larionov and Goncharova. By M. Chamot and C. Gray. Ex. cat. Arts Council. London, 1961.

George W. Larionov. Paris, 1966.

ЛЕ ДАНТЮ Михаил Васильевич (1891–1917), художник, активный участник "Союза молодежи". Участник всех выставок группы Ларионова ("Ослиный хвост", "Мишень", "№4"). Сподвижник М.Ларионова. Занимается теоретической разработкой ларионовской идеи использования мирового художественного опыта, автор концепции "всечества" (усвоения и переработки всех стилей мировой живописи).

"...Лозунг всечества выработан нами путем тщательного изучения всех художественных проявлений во времени и пространстве.

...При внимательном сопоставлении форм искусства расцветных времен мы находим большую общность, несмотря на совершенно раз-



Ле Дантю. 1910

ные культурные условия, влияющие только на внешность художественного произведения.

...Единство художественного произведения определяется анализом метода, создавшего данные формы. При достаточном художественном образовании ...негрудно постичь тот или иной метод и оценить соответственно созданную форму. ...Всечество, утверждающее объективную ценность художественного произведения, располагает единственным средством для этого утверждения. ...Каждая теория в искусстве является следствием известных его достижений, попыткой их объяснить, но никогда не бывает их причиной. Художественное творчество непосредственно открывает пути и не может безнаказанно считаться какой-нибудь предвзятостью. ...Живопись как искусство — самодовлеющее, и создаваемые ею формы вызываются исключительно моментом соприкосновения творчества с окружающей реальной жизнью. Учитывать значение подобных моментов по напряженности в них элемента чисто художественного — вот единственная задача каждой теории живописи. ...Ни в одном из существующих трудов по истории искусства не рассматривается эволюция художественно-

го построения живописных форм. ...Средства живописи, составляющие живописную форму, можно разделить на три группы: линия, цвет и фактура. Все эти три группы так неразрывно связаны между собою, что разделение это делается лишь для большего удобства говорить о каждой группе в отдельности. ...Линия в живописи имеет два значения — 1) как средство деления холста или граница закрашенной части картинной плоскости; 2) как самостоятельная небольшая часть закрашенной поверхности, имеющая преимущество длины над шириной. ...Цвет, заполняющий ограниченные линиями части пространства, имеет два основных свойства: он или содержится весь в этих границах (декоративность), или их переступает. ...В термине "фактура" ...заключается понятие о тоне как характере цвета, о тональности как характере вариаций тона и т.д. ...Из этих трех элементов живописи складывается форма, из их расположения в картинной плоскости — композиция. ...Всецелство не теория, не направление — это естественный результат подхода к искусству с точки зрения его самоценности и знания достоинств мастерства" ("Живопись всеков", 1914).

1915 г. — персональная выставка в Петрограде.

Литература:

Сарабьянов Д. Неизвестный русский авангард... М., 1992.

ЛЕНТУЛОВ Аристарх Васильевич (1881–1943), художник, член-учредитель общества "Бубновый валет" (вместе с Ларионовым, Кончаловским, Машковым, Куприным). Участник всех выставок и диспутов. Секретарь "Бубнового валета". Увлекался большими декоративными панно: "Балет", "Апофеоз войны 1812 года", "Победный бой", "Страстной монастырь", "Автопортрет", "У Иверской", "Звон", "Москва", "Василий Блаженный" и др. (1910–1919). Наряду с маслом употребляет темпера, гуашь, наклейки из золотой и серебряной фольги, шелк и бисер, бархат, кору березы, картон ("Ялта").

Работает в кубофутуризме. К середине 10-х гг. вырабатывает свой вариант кубизма. Декоративные фантазии, особенно на темы древнерусской архитектуры — основная тема

творчества Л. Поверхность изображения мыслится у Л. подобием дребезжащего и расколотого зеркала. Все планы сдвигаются и изображение расслаивается. Л. использует прием кубистического обобщения формы, футуристического смещения и динамизма: "В картинах Лентулова удвоение образа — наращивание на его первоначальную основу новых эмоциональных, ритмических и образных ассоциаций — составляет сущность той насыщенной метафоричности, которая соответствует мето-



А. Лентулов. 1920

ду создания и смыслу подобной картины мира. ... Все разнородное богатство лентуловских приемов отсылает нас к архитектурным формам русских фресок и икон XVII века, которые особенно были любезны сердцу Лентулова своей фантастичностью, красочностью, народной пышностью. В сущности, в его панно многие особенности архитектурных росписей — отсутствие прямой перспективы, множественность точек зрения, плоскостность, невесомость причудливо громоздящихся форм, орнаментальность и т.д. — нашли новую жизнь. В этих кряжисто приседающих соборах, в этих весело приплясывающих башнях,

теснимых городской сутолокой, воплощено восприятие современного художнику мира с его кричащими контрастами старого и нового, любовью к прошлому и предощущением будущего" (Е. Мурина).

Преподает в ГСХМ, оформляет спектакли. К 1912—1913 гг. доходит почти до беспредметности. С 1918 г. преподает во ВХУТЕМАСе. В последующие годы отходит от авангарда.

Литература:

Мурина Е., Джафарова С. Аристарх Лентулов. М., 1990.

ЛЕОНИДОВ Иван Ильич (1902–1959), автор уникальных новаторских идей и проектов, оказавших влияние на развитие мировой архитектуры. В 1920 г. поступает в Свободные художественные мастерские (Тверь). Затем — живописный факультет ВХУТЕМАСа. Переходит на архитектурный факультет к Весниным.



И. Леонидов. 1920-е гг.

В 1927 г. на Первой выставке современной архитектуры (Москва) показывает дипломный проект — Институт библиотековедения на Ленинских горах в Москве как полицентрический тип пространственной архитектуры, где вместо единого объема предлагается пространственно-структурное единство разных объемов: геометрическая простота основных форм, их сложное многоуровневое взаимодействие в пространстве, эмоциональность композиции,

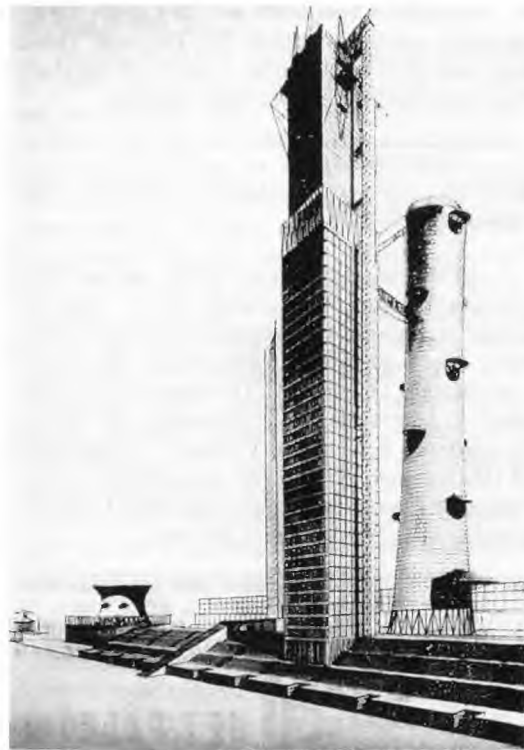
вертикаль одного из корпусов и композиционная доминанта шара, поднятого над землей.

В ранней супрематической серии достигает максимального очищения пространственно-геометрического остова архитектуры. Это — доминанта первого периода творчества Л. Затем начинается конструктивистский период. Конкурсные проекты: кинофабрика, Дом правительства (Алма-Ата), клуб, Дом промышленности, памятник Колумбу, Дворец культуры Пролетарского района Москвы. В 1928 г. работал в редколлегии журнала "Современная архитектура". 1928–1929 гг. — участие в международных конкурсах. Работы связаны единством изобразительных средств, виртуозным воплощением возможностей геометрической формы. Доминирует концептуальное начало, настойчивое желание подчеркнуть основную идею превращало проект в принципиальную модель и символ. В конце 20-х гг. отходит от абстрактной геометричности. Проектирует здание Наркомтяжпрома (1934), а также большие комплексы. Обращается к симметрии. В проекте поселка Ключики основу решения определяют линейные, осевые композиции. Меняется характер графики, постепенно усиливается живописное начало. Чертежи коттеджа в Ключиках являются образцом перехода от схематически-графического к объемно-пространственному и колористическому представлению объекта. Далее — проекты планировки и застройки Южного берега Крыма и "Большого Артека".

В 1932 г. возглавляет мастерскую в институте "Моспроект". В 1934 г. переходит в мастерскую № 3 Наркомтяжпрома. С 1940 г. работает в мастерской монументальной живописи при Академии архитектуры СССР. С 1946 г. работает как художник по оформлению выставок. В 1959 г. — преподаватель Московского архитектурного института.

В 30-е гг. у Л. складывается замысел идеального города, продолжает эту работу до конца жизни. Постоянно возвращается к чистым формам, монументальностью привлекает параболы и шары, широко используемые Л. в проектах мемориалов: набережной в Сталинграде, монументе в честь первого искусственного спутника Земли. В памятнике Колумбу (1929) преобладает концептуальное начало, связанное с принципиально новой трактовкой

темы. Традиционный монумент превращен в "организм", что предвосхищает идею "архитектуры информации" 70-х гг. на Западе.



И. Леонидов. Конкурсный проект Дома Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве. 1934

Творчество Л. эволюционирует от технической формы к органической, природной. Проектирует стеклянные башни. Рассматривает искусство как базу моральных и эстетических ценностей в своей сдержанности, самоограничении и чистоте: "Мало быть только в теории поклонником новейшей строительной техники, надо еще уметь архитектурно правильно подходить к ее рациональному использованию. Архитектор должен глубоко вдумываться в то, что принято называть "свойствами" и "возможностями" каждого строительного материала. Он должен уметь комбинировать и искать и только тогда он сумеет раскрыть все возможности каждого материала и конструкции. Архитектор не должен подходить к строительной технике только с узкоконструктивной точки зрения. Он должен, если это здесь

позволительно сказать, философски осваивать возможности строительной техники. Он должен творить новые формы и конструкции из данного материала. Это элементарная творческая необходимость, требующая определенной смелости в поисках новых форм. Но это же в свою очередь и подскажет новые возможности решения пространственных и вообще стилистических задач, стоящих перед архитектором. ...Мне кажется, что единственно правильным решением вопроса явилось бы близкое сотрудничество архитектора и инженера уже в первоначальной стадии работы над проектом технического сооружения. Производство строительных материалов и конструкций должно развиваться при ближайшем участии архитектора" (Леонидов И. Палитра архитектора. 1934 // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. С.540-541).

Вторая половина 30-х гг. обозначена активным использованием классического, греко-итальянского наследия. В работах 40-50-х гг. доминируют древнерусские мотивы и мотивы Востока. Огромные конические сооружения "Города Солнца" напоминают русские шатры и буддистские храмы. Проект идеального города становится центральной идеей творчества Л.

ЛЕПОРСКАЯ Анна Александровна (1900–1982), художник по фарфору, живописец, график, дизайнер, монументалист.

1918 г. — Псковская художественная школа. 1922 г. — во ВХУТЕМАСе (Петроград) у К.Петрова-Водкина. 1924 г. — аспирантка ГИНХУКа, работает у Малевича в отделе живописной культуры.

"Нальчик" (1925), "Ферма" (1926), "Пейзаж с горой" (1926), "Натюрморт с желтой грушей" (1926) — работы, связанные с изучением сезаннизма. Произведения конца 20-х начала 30-х гг. созданы под влиянием крестьянского цикла Малевича — в "Фигуре в желтом", "Женской фигуре в красном" Л. повторяет разработанные Малевичем приемы, но наделяет персонажи лирическим чувством. Живопись Л. первой половины 30-х гг. ("Женщина с вазой", 1932 — 1934; "Псковитянка", 1932 — 1934) приобретает цельность, строгую композиционно-пластическую формулу, мелодичность. Ее гуашь "Пейзаж. Заполье" (1932), "Натюрморт с

бутылкой и раковиной" (1933), "Натюрморт с грушами" (1933), "Украинский пейзаж" (1934 – 1935) отличает раскованное живописное ощущение свободного мазка, которое сочетается со строгим отношением к форме, внутренней сдержанностью.

С 1942 г. работает с фарфором.

Литература:

Баснер Е. Анна Александровна Лепорская. Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000.

ЛЕТАТЛИН, орнитоптер, аппарат для свободного полета человека с помощью собственной мускульной силы. Безмоторный индивидуальный летательный аппарат. Произведение В.Татлина. Одно из концептуальных произведений русского авангарда. Название: от слова "летать" и фамилии автора. В.Татлин: "Летательный аппарат как объект художественной конструкции мною выработан потому, что это наиболее сложная динамичная материальная форма, которая может войти в обиход советских масс как предмет ширпотреба... Летательный аппарат – форма, которая отвечает потребности момента в преодолении человеком пространства".

Л. поражал красотой конструкции, а летчики-планеристы готовились провести испытание аппарата (ветром был смят). Задуман в 1912 г., разработан в 1924 г. Выполнен в 1929 – 1932 гг. Созданы три аппарата из дерева, пробки, стального троса, дюраля, китового уса, ремня, подшипников, ткани. Размах крыльев 9 м. Несущая поверхность 12 кв.м. Вес 32 кг. Длина фюзеляжа 3950, высота 990, длина крыла 4552, ширина 2150 см.

Аппарат является контрпозицией современной авиации. Л. – модель одушевленной природной техники, позволяющая гармонично сочетать ее с живой природой и самого человека и среды. В аппарате заключена попытка осуществить принцип бионического произведения. В.Татлин осуществлял попытку создания новых по типу конструкций, органичных и целостных. Л. был задуман как концептуальная модель нового органического искусства, образ целостности мира, как оппозиция технокризму, как сверхискусство.

Идея Л. восходит к мировоззрению В.Хлебникова. Стремление к преодолению пространства, осуществляемое в контррельефах и Баш-

не, продолжается и наиболее полно выражается в Л.

Работа над летательным аппаратом стала опытом создания синкретического искусства.

Продемонстрирован на "Выставке заслуженного деятеля искусств В.Е.Татлина" (Москва, май 1932 г.): модели, отдельные фрагменты, фотографии и печатные издания.

Литература:

В.Татлин. Искусство в технику. Бригада художников. № 6. 1932.

ЛЕФ, левый фронт искусств, литературно-художественное объединение. Цель – организация и закрепление усилий в борьбе за высшее мастерство в искусстве. Входили литераторы Н.Асеев, С.Третьяков, В.Каменский, Б.Пастернак, П.Незнамов, Н.Чужак, Б.Арватов, Б.Кушнер, О.Брик, С.Кирсанов, В.Шкловский, Лавинские, художники А.Родченко, В.Степанова, кинорежиссеры С.Эйзенштейн, Л.Кулешов, Дзига Вертов.

ФЕДЕРАЦИЯ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
РЕФ
 РЕВОЛЮЦИОННЫЙ ФРОНТ ИСКУССТВ
 КЛУБ ПИСАТЕЛЕЙ

1-го ФЕВРАЛЯ
 ОТКРЫВАЕТСЯ ВЫСТАВКА

**20 ЛЕТ РАБОТЫ
 МАЯКОВСКОГО**

ПОКАЗЫВАЕМ: Книжки, Детские, Журналы, Газеты Москвы, Газеты СССР, Плакаты, "Огни Сатурна", Рельефы, Выступлений (Таблет. Завески, Кресты, Иконы, Работы, Богородицы).

ВЫСТАВКА ПРОДЛИТСЯ ДО 15-го ФЕВРАЛЯ
 на выставке (в аудитории) обложки 20-летия РЕФ
 ВЫСТУПЛЕНИЯ МАЯКОВСКОГО
 ВЫСТАВКА ОТКРЫТА ЕЖЕДНЕВНО
 ОТ 12 ДО 3 Ч. 30 м. в 15-го ФЕВРАЛЯ ОТ 5 ДО 10 Ч. ВЕЧЕР

**ВХОД-ВСЕМ
 БЕСПЛАТНО**

Афиша выставки "20 лет работы Маяковского". 1930

Идея "жизнестроения" получает в Л. идеологическое обоснование. Автором понятия "жизнестроение" является Н.Чужак: "Осознанию руководящей философии искусства как одного из методов жизнестроения должны быть посвящены наши усилия. К восстановлению руководящей идеи футуризма должны быть направлены шаги всех идеологов фронта. ... Искусство как метод строения жизни (отсюда – преодоление материи) – вот лозунг, под которым идет пролетарское представле-

ние о науке искусства. ... Искусство как метод познания жизни (отсюда — пассивная созерцательность) — вот наивысшее... содержание старой, буржуазной эстетики". Тенденцию к "овеществлению" искусства отстаивали почти все теоретики Л.

Л. закреплял за собой эмоционально-психическую ориентацию человека на труд, крайнее напряжение сил: "Степень напряженности человека, радостной заинтересованности, гневной настойчивости, отдаваемая им своему производственному коллективу, степень его деловой заразительности вот.. значимость мироощущения" (С.Третьяков). Борьба Л. за нового человека включала комплекс задач: организация нового строя переживаний и чувств, нового социально-психологического уклада; воспитание целесообразной активности практического человека, который рационально постигает определенное понимание окружающего и через практику идет к созиданию новой действительности.

Цель Л. — подчинение искусства чисто агитационным и производственным задачам. "ЛЕФ представляет собой двенадцать оформленных групп... Первая: заумники — работники, работающие над словом как самоцелью. ...Дальше — группа производственников. ...Далее конструктивисты. ...Дальше группа футуристов, выступающая как самостоятельная группировка, осколок бывшего могущества футуристов, группа т.Каменского, которая все-таки рассматривает поэзию как имеющую самостоятельное право на существование. ...Далее группа формалистов. Это школа, одно время возглавляемая т.Шкловским, объединявшая в себе большое количество ученых, ставила сначала во главу угла исключительно формальную работу в области литературы и отказывалась от всяческого пристегивания идеи к общественности. ...Дальше группа газетных работников, которая рассматривает практический язык в его газетной обработке. ...Дальше можно поставить самостоятельную группировку драмщиков, если так можно выразиться. У нас появились такие пьесы, как "Противогазы", — пьеса, которая обработку словесного материала опять перевела на рельсы агиток. ...Далее нужно говорить о той части товарищей, которые занимаются вопросом теории искусства, но теории не в смысле разглагольствований и пристегивания к ис-

кусству критических влияний, а теоретической разработки самих методов работы. ...Работы т.Брика в этой области вам хорошо известны.



Обложка журнала "ЛЕФ". 1923. №1

Дальше есть специальные работы, как работы т.Петровского и Пастернака, которые некоторыми относятся, по незнанию поэтической работы, к делу чистой лирики. Для нас интересны, конечно, не те лирические излияния, которые т.Пастернак в своих произведениях нам показывает, не та тематическая сторона его работы, а вот работа над построением фразы, выработка нового синтаксиса. ... Эта левовская организация до сих пор имела некоторые примеси из статей, касающихся прежде всего театра и кино, — Вертов, Эйзенштейн и т.д. ... Шесть номеров "ЛЕФа" уже вышло, два лежат в типографии" (В.Маяковский, январь 1925 г.).

В марте 1923 г. выходит первый номер журнала "ЛЕФ", в нем пять основных разделов: программа, практика, теория, книга, факты. В.Маяковский в заявлении в Агитотдел ЦК РКП(б) с просьбой разрешить издание жур-

нала указывает, что одной из задач издания является "борьба с декадентством, с эстетическим мистицизмом, с самодовлеющим формализмом, с безразличным натурализмом за утверждение тенденциозного реализма, осно-

ДИСПУТ НА ТЕМУ:
ЛЕФ или БЛЕФ

ПОД ПРЕДСЕДАТЕЛЬСТВОМ **В. М. ФРИЧЕ**
ИНИЦИАТИВНОЕ СЛОВО **В. МАЯКОВСКИЙ**

ОТ ЛЕФ:
Н. Асеев
О. Брик
В. Маяковский
В. Лавинский
В. Шолоховский
Д. Перцов
А. Родченко
В. Станислова
В. Шолоховский

ПРОТИВ:
Л. Авербах
А. Н. Воронцовый
П. Бескин
М. Гроссман-Родчин
В. Ермаков
М. Нусинов

ПРЕГЛАСИЛ
В. П. Полонский
и все приглашенные на диспут.

ВЕЧЕР иллюстрируется новыми стихами **ЛЕФ** 00

Начало в 8 час. вечера.

ВСЯ ЧИСТАЯ СБОР ПОСТУПИТ В ФОНД НУЖДАЮЩЕГОСЯ СТУДЕНЧЕСТВА И. Г. С.

Место проведения: зал № 12 в 1-м этаже в Доме культуры имени Л. М. М. в Петроградском районе (Роскош).
ВЕСЬ НАДРАВАТЬ И НА ВСЕ СТОЛЫ ВЕС.

Мая 1927 г. У.

Афиша диспута "ЛЕФ или БЛЕФ". 1927

ванного на использовании технических приемов всех революционных художественных школ". В редколлегию вошли В. Маяковский, Б. Арватов, Н. Асеев, О. Брик, Б. Кушнер, С. Третьяков, Н. Чужак. Обложку создал А. Родченко. Программные статьи написал В. Маяковский: "За что борется ЛЕФ?", "В кого вгрызается ЛЕФ?", "Кого предостерегает ЛЕФ?" В. Маяковский: "Организуем "ЛЕФ". "ЛЕФ" — это охват большой социальной темы всеми орудиями футуризма. Этим определением, конечно, вопрос не исчерпывается. Сплотились тесно: Брик, Асеев, Кушнер, Арватов, Третьяков, Родченко, Лавинский".

Производственное искусство — центр программы Л.

Последний номер вышел в 1925 г. Всего издано семь номеров Л. (1923 г. — 4; 1924 г. — 2; 1925 г. — 1).

В начале января 1927 г. выходит журнал "Новый ЛЕФ".

Мысль о журнале возникает еще в начале 1926 г. Маяковский заявляет о продолжении Л. в виде "боевого двухнедельного трехлистника с августа..."

Передовая В. Маяковского "Читатель!" (программная статья: "рыночный спрос становится у многих мерилом ценности явлений культуры, а мерило спроса часто заставляет людей искусства заниматься вольно и невольно простым приспособленчеством к сквернейшим вкусам нэпа". "Наша постоянная борьба за качество, индустриализм, конструктивизм (т.е. целесообразность и экономия в искусстве) является в настоящее время параллельной основным политическим и хозяйственным лозунгам страны и должна привлечь к нам всех деятелей новой культуры". "Никаких лефовских расколов нет. Просто инициативнейшие из лефов — Брик, Асеев, Родченко, Жемчужный и др. — вновь расширяют, еще и еще раздвигают постоянно меняющуюся и развивающуюся лефовскую работу. Это — один из тех переходов, которые и раньше были у нас: от футуристов — к "Искусству коммуны", от "Искусства коммуны" — к "ЛЕФу" и т.д."). В марте 1927 г. состоялся диспут о Л. (см.: Полонский). Диспут освещался в журналах "Новый мир" (№ 5, 1927), "Новый ЛЕФ" (№ 5, 1927), "На литературном посту" (№ 7, 1927), в газетах "Вечерняя Москва" (№ 67, 1927), "Известия" (№ 69, 1927).

С началом издания "Нового ЛЕФа" оформляется теория "литературы факта", противопоставившая очерковые жанры художественной литературе. В середине 1928 г. В. Маяковский отходит от редактирования "Нового ЛЕФа" и высказывается за роспуск: "Принцип объединения писателей должен быть производственным, а не литературным". Последние пять номеров "Нового ЛЕФа" вышли без участия В. Маяковского под редакцией С. Третьякова.

В конце мая 1929 г. В. Маяковский выходит из Л. и организывает РЕФ — Революционный фронт искусства: "Прежде всего мы должны заявить, что мы нисколько не отказываемся от всей нашей прошлой работы и как футуристов, и как комфутов, и, наконец, как лефовцев. ...Мы покрываем теперь основным нашим литературным лозунгом "для чего делать", то есть мы устанавливаем примат цели и над содержанием и над формой" (В. Маяковский).

"Мы были ЛЕФ, мы стали РЕФ. Мы объявляем себя новым объединением, новым отрядом на фронте культуры. ...Разница разительная и решающая. ЛЕФ — это левый фронт искусств, объединявший различнейших работников культуры по формальному признаку левизны, предполагавший, что левизна совпадает с революционностью. Эта точка зрения правильна в разрушительный период — когда главным было отталкивание от старья. Отталкивание от психологизма, отталкивание от натурализма, отталкивание от книжной классики, отталкивание от романного вранья, отталкивание от идеалистической критики — поставили в один ряд и формалиста Шкловского, и марксиста Арватова, и фактовика Третьякова, и стилиста Пастернака, и заумника Крученых, и фельетониста Асеева. ...Это кажущаяся, вернее — временная солидарность". Группа создана в мае — июне 1929 г., организационно оформлена в сентябре 1929 г. Летом В. Маяковский договаривался с Госиздатом о выпуске двух альманахов РЕФ. Однако он не был издан.

15-17 января 1930 г. состоялся пленум РЕФ. Доклады О. Брика "Культурная революция и РЕФ", В. Катаняна — о литературе, Маяковского — о театре. О недостатках оформления спектаклей говорил А. Родченко.

Литература:

Stephan H. "Lef" and the Left Front of the Arts. Munich, 1981.

ЛИВШИЦ Бенедикт Константинович (1887–1939), поэт, переводчик. В 1905 г. поступает на юридический факультет Новороссийского университета, в 1907 г. — в Киевский университет. Начинает писать стихи. Выступает в печати в "Антологии современной поэзии" (Киев, 1909). С 1910 г. — сотрудник "Аполлона". В 1912 г. сблизается с "Гилеей". Принимает участие в создании манифеста "Пощечина общественному вкусу", в сборниках "Рыкающий Парнас", "Дохлая луна", "Молоко кобылиц", "Садок судей" и др. Отходит от футуризма: "... Напрасно насилует себя эстет и тайный парнасец г. Бенедикт Лившиц, совершенно случайно примкнувший к этой группе. Шел бы к г. Гумилеву! На что ему, трудолюбцу, "принцип разрушенной конструкции"! Опьянение — отличная вещь, но трезвый, при-

творившийся пьяным, оскорбляет и Аполлона и Бахуса! Как усыпительности его дерзобезумия..." (Чуковский К. Футуристы и эгофутуристы. СПб., 1914. С. 55).

В 1933 г. публикует "Полутораглазого стрельца" (1928) — попытку исторического осмысления эстетики русского футуризма в поэзии, изобразительном искусстве. "... 1919... Бенедикт Лившиц. Я помнил его неистовые выступления в сборниках футуристов. К моему удивлению, я увидел весьма культурного, спокойного человека; никого он не ругал, видимо, успел остыть к увлечениям ранней молодости. Он любил живопись, понимал ее, и мы с ним много беседовали предпочтительно о живописи. Он мало писал, много думал: вероятно, как я, как многие другие, хотел понять значение происходящего" (Эренбург И. Люди, годы, жизнь. М. — Л., 1961. Т. 1. С. 469).

"Едва ли не всякое новое направление в искусстве начинало с провозглашения принципа свободы творчества. Мы повторили бы основную методологическую ошибку большинства этих деклараций, если бы попытались говорить о свободе творчества, не установив нашего понимания взаимоотношения между миром и творческим сознанием поэта. Нам представляется невозможным творчество в "безвоздушном пространстве", творчество "из себя", и, в этом смысле, каждое слово поэтического произведения вдвойне причинно — обусловлено и, следовательно, вдвойне несвободно: во-первых, в том отношении, что поэт сознательно ищет и находит в мире повод к творчеству; во-вторых, в том, сколько ни представлялся поэту свободным и случайным выбор того или иного выражения его поэтической энергии, этот выбор всегда будет определяться некоторым подсознательным комплексом, в свою очередь, обусловленным совокупностью внешних причин. Но если разуместь под творчеством свободным — полагающее критерий своей ценности не в плоскости взаимоотношений бытия и сознания, а в области автономного слова, — наша поэзия, конечно, свободно единственно и впервые для нас безразлично, реалистична ли, натуралистична или фантастична наша поэзия: за исключением своей отправной точки она не поставляет себя ни в какие отношения к миру, не координируется с ним, и все остальные точки ее возможного с ним пересечения заранее должны

быть признаны незакономерными. Но подобное отрицание известного отношения между миром и сознанием поэта в качестве критерия творчества последнего отнюдь не есть отрицание всякого объективного критерия. Выбор поэтом той или иной формы проявления его творческой энергии далеко не произволен. Так, прежде всего, поэт связан пластическим родством словесных выражений. Во-вторых, пластическою валентностию их. В третьих, словесною фактурой. И, наконец, общими требованиями живописной и музыкальной композиции" (Лившиц Б. Освобождение слова. / Дохлая луна. СПб., 1913. С. 5-12).

НИКОЛАЮ БУРЛЮКУ
(*Сонет-акростих*)

*Не тонким золотом Мирины
Изнежен дальний посох твой:
Кизил Геракла, волчий вой –
О строй лесной! О путь старинный!
Легка заря, и в лог звериный,
Апостольски шуриша травой,
Юней, живеи воды живои
Болотные восходят крини.
Усыновись, пришелец! Давно ль
Ручьиные тебе лилеи?
Лукавый моховой король,
Ютясь, проникнет в гоноболь,
Когда цветущий жезл Гилеи
Узнает северную боль...*

1913

Литература:

Краткая литературная энциклопедия. М., 1967. Т. 4.
Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990.

ЛИНИЯ, принципиальное понятие творческой концепции А.Родченко. Главный фактор построения всякого организма, его основа и скелет. Первое и последнее в живописи и конструкции.

ЛИСИЦКИЙ Лазарь Маркович (Эль Лисицкий) (1890–1941), инженер, архитектор, живописец, художник книги, плаката, дизайнер, оформитель выставок, одна из крупнейших фигур конструктивизма. Универсальный талант в различных областях искусства.

1921–1925 гг. — активный участник конструктивистского движения. Занимался дизайном, фотомонтажом. Учился у Ю.Пэна (1903).

Архитектурный факультет Высшей технической школы (1909–1914 гг. — Дармштадт, Германия). 1914 г. — Россия: Рижский политехнический институт (1915–1918).

В 1918 г. работает в художественной комиссии Моссовета.

1919 г. — начало витебского периода. Преподавание в Витебской художественной школе, организованной М.Шагалом. Работает в фигуративной манере (влияние кубофутуризма и лубка). Испытывал влияние Малевича, работал в супрематизме. В 1919–1920 гг. создает ПРОУНы (проекты утверждения нового) — варианты пространственного супрематизма (см.: ПРОУН).

В 1921 г. преподает на архитектурном отделении ВХУТЕМАСа в Москве, затем едет в Берлин, Варшаву.

В 1922 г. выпускает журнал современного искусства "Вещь" (совместно с И.Эренбургом), три номера которого стали вехой в истории художественной культуры благодаря объединению в нем ведущих мастеров европейского и русского художественного авангарда. (см.: "Вещь"). В оформлении обложки и верстке журнала утверждает новые приемы. Активно работает в плакатном искусстве ("Клином красным бей белых", 1919).

В 1923 г. живет в Голландии. Вступает в объединение голландских художников "Де Стил". Создает серию литографий к "Победе над Солнцем". Увлечен идеей соединения супрематизма и конструктивизма.

В 1924–1925 гг. в Швейцарии работает над горизонтальным небоскребом. Основал журнал "АВС" (совместно с М.Штамом и Г.Шмидтом в Цюрихе).

Проект Трибуны Л. — одно из самых известных произведений эпохи. Он впервые представил ее на Международной театральной выставке в Вене (1924). Проект Трибуны был опубликован в "Листке № 1" УНОВИСа (20.11.1920) под названием "Проект трибуны знака супрематизма, архитектурно-фактической мастерской училища УНОВИСа". Автором первого проекта является И.Чашник. Л. осуществил другой вариант Трибуны под названием "Трибуна Ленина", которая стала образом графического искусства и произведением агитграфики. "База, нижний куб из прозрачного материала. В него вмонтирован мотор, обслуживающий всю установку. Посредине лифт со

стеклянной кабиной, поднимает ораторов и почетных гостей на первый нижний балкон, который задуман как площадка ожидания. Очередной оратор будет подниматься лифтом на второй выдвижной балкон. В тот же момент, когда оратор его достигает, площадка балкона скользит вперед и становится доминирующим центром над всем окружающим пространством. Целое будет завершаться быстро монтирующейся плоскостью, использующейся для лозунгов, а вечером — как экран для показа киноновостей". Л. не претендовал на личное авторство и ставил подпись "УНОВИС, 1920 г. Мастерская Лисицкого"

Выступает как теоретик искусства. Творчество Л. тесно связано с Баухаузом, голландской группой "Де Стил", с французскими художниками и архитекторами.

В 1925 г. преподавал во ВХУТЕМАСе ("Проектирование мебели"), где, будучи связанным с архитекторами Ладовским, Весниным, Гинзбургом, уделял внимание проблеме оборудования жилья.

В 1925 г. публикует статью "Искусство и пангеометрия" с исследованием супрематизма через математические аналогии. Каждому историческому типу художественных форм Л. находит аналогию в соответствующем типе пространственно-перспективных преобразований, устанавливая соответствие между миром чисел и миром художественных форм, где многообразие чисел рассматривается как многообразие художественных форм: "числовое тело". В этой модели супрематизм занимает центральное место, а "Черный квадрат" интерпретируется как "нуль" числового тела, точка пересечения координатных осей.

Л. обращает внимание на то, что нуль еще в XVII веке стал членом натурального ряда чисел, подтверждая тот факт, что математическая рефлексия проявила способность творить новые числа, из чего следует, что художественная мысль в состоянии творить новые предметы и выходить за границы собственной судьбы.

Л. — член Ассоциации новых архитекторов, один из зачинателей современного выставочного дизайна, концепция которого основана на цельности и единстве общей композиции экспозиционного пространства и элементов выставки. Проекты Л. сформировали принципы нового подхода к созданию выставки как синтетического пластического единства.

В 1923–1935 гг. разработал ряд проектов, в их числе проект комнаты-ПРОУНа для выставки в Берлине, экспозиции советского раздела на международной выставке "Пресса" в Кельне, ставшей крупным событием в искусстве конца 20-х гг.: Л. впервые применил движущиеся установки, ленты трансмиссий, заклеенные газетами и плакатами, — образ работающих ротационных машин, потока печатной информации. Стенды решены как своеобразные объемные диаграммы, фотомонтажные фризы. Как главный художник Всесоюзной сельскохозяйственной выставки работал над проектом главного павильона.

Вел педагогическую деятельность: преподавал в Народной художественной школе (Витебск), был руководителем архитектурного факультета и мастерских графики и печатного дела, профессором ВХУТЕМАСа (факультет обработки дерева и металла). Создал кафедру по оборудованию помещений (дизайн). Вел курс "Архитектура и монументальная живопись". С 1925 г. после возвращения из Германии работает во ВХУТЕМАСе, в 1926 г. ведет кафедру проектирования мебели и художественного оформления помещений.

Творческое кредо Л. обосновано стремлением объединения конструктивизма и рационализма. Один из создателей беспредметно-шрифтового варианта полиграфического произведения: "Сказ про два квадрата", по замыслу близкого плакату "Клином красным бей белых". Текст делается эстетически выразительным (книга "Маяковский. Два голоса"). Вместе с А. Ганом разработал новую концепцию визуальной книги, а с А. Родченко и Г. Клуцисом — идеи фотомонтажа. Занимался фотомонтажной картиной.

В творчестве Л. геометричность и сюжетность, отвлеченность и конкретность предстают в органическом единстве. Он использует приемы супрематизма, принципы рационализма Н. Ладовского, систему конструктивизма в поисках единого начала концепций авангарда. Придя в супрематизм во время формирования нового направления в архитектуре, вместе с К. Малевичем составили механизм выхода супрематизма через объем в архитектуру. В объемном супрематизме Л. выступает и как художник, и как архитектор. Основываясь на идее К. Малевича (плавание геометрических объемов в пространстве), Л. придает элемен-

там объем, сделав их архитектурными. Он переводит их из плоскости в предметно-пространственный мир (см.: ПРОУН), работая на стыке архитектуры и изобразительного искусства. Сделал многое для внесения в архитектуру формально-эстетических находок своего времени, рассматривал ПРОУНЫ как "пересадочные станции на пути от живописи к архитектуре", своеобразные модели новой архитектуры, архитектурные эксперименты в области формообразования, поиск новых пространственных представлений.

Внес вклад в разработку градостроительной проблемы вертикальной застройки. Разрабатывал для Москвы проект "горизонтальных небоскребов" на пересечениях бульварного кольца с основными транспортными магистралями в виде вытянутых корпусов на вертикальных опорах.

Литература:

- Герчук Ю. Эль Лисицкий // Творчество. № 10. 1990.
Харджиев Н. Л. Лисицкий — конструктор книги / Искусство книги. 1958—1960. Вып. 3. М., 1962.
Жадова Л. Эль Лисицкий — теоретик визуальной культуры // Проблемы образного мышления и дизайн. М., 1987.
Эль Лисицкий. 1890—1941 // К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М., 1991.
Rakitin V. 'El Lisitzky', Architectural Design, Feb. 1970, pp. 82-83.
Lissitzky-Kÿppers S. El Lissitzky. Greenwich, Conn., 1968.
Bowl J.E. 'Lissitzky's Proun Room, Berlin, 1923', Berlin/Hanover: the 1920s. Ex.cat. Dallas Museum of Fine Arts, 1977.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦЕНТР КОНСТРУКТИВИСТОВ (1924—1930), основатели — К.Зелинский, А.Чичерин, И.Сельвинский. Позже вошли: В.Инбер, Б.Агапов, И.Аксенов, Е.Габрилович, Дир Туманный (Н.Панов), Н.Адуев, В.Асмус, Э.Багрицкий, А.Квятковский, В.Луговской, Н.Огнев, Н.Ушаков и др.

С творчеством группы соотносимы идеи А.Богданова и русской формальной школы — целокупная структурная выстроенность, системная упорядоченность, телеологическое единство, основанное на продуманной художественной стратегии. Художественная деятельность воспринимается как выбор приемов в соответствии с темой. Конструкция в таком про-

изведении обладает целостностью, состоящей из "конструэм" (главных, вспомогательных и орнаментальных), которые в свою очередь также состоят из собственных "конструэм". Задача поэта — выстроить конструкцию: "Конструктивизм как абсолютная творческая (мастерская) школа, утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы, порознь, вопят: звук, ритм, образ, заумь и т.д., мы, акцентируя И, говорим: И звук, И ритм, И образ, И заумь, И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции".

В конце 1924 г. оформляется ЛКЦ (Литературный центр конструктивистов). Выпускает газету "Известия ЛКЦ". В 1925 г. в ней опубликована "Декларация ЛКЦ" — новая версия программы, в которой упор сделан на утверждении принципов рационализма, технологичности, инженерии: конструктивизм, "перенесенный в область искусства, формально превращается в систему взаимного функционального оправдания всех слагающих художественных элементов, т.е. в целом конструктивизм есть мотивированное искусство".

Выпущены сборники: "Госплан литературы" (1925), "Бизнес" (1929). Выходит книга К.Зелинского, А.Чичерина и И.Сельвинского "Мена всех", опубликована "Клятвенная конструкция конструктивистов-поэтов", составленная еще в 1923 г.: "Конструктивизм — это школа, стоящая на твердом, научном, машинном фундаменте", "Конструктивизм есть центростремительное иерархическое распределение материала, акцентированного (сведенного в фокус) в предустановленном месте конструкции".

На искусство возлагалась задача организационного жизнестроительного плана. "Мотивированному" искусству "важно наличие взаимного функционального оправдания всех слагающих художественных элементов", "принцип грузофикации в применении к поэзии превращается в требование построения стихов в плане локальной семантики, т.е. развертывания всей фактуры стиха и основного смыслового содержания темы".

ЛОПУХОВ Федор Васильевич (1886—1973), артист, балетмейстер, педагог.

В 20-е гг. начал ставить балетные номера. Разрабатывал новые хореографические формы и лексику. Обогастил классический танец за счет элементов акробатики, культивируя вы-

разительность балета как самостоятельного искусства. Создал бессюжетный балет — танцсимфонию "Величие мироздания" (1923, на музыку Бетховена). Он занимает особое место в истории хореографии: выразил существенную тенденцию развития балетного театра XX в., сблизив танец с симфонической музыкой вплоть до создания балета, который стал пластическим аналогом симфонического произведения. Реформа балетного театра основана на инсценировании симфонических и инструментальных произведений, не предназначенных для танца, построенных на иных законах, чем в традиционном балете, и помогающих освободиться от рутинных танцевальных формул. Танцсимфония принципиально отлична от драмбалета, так как предполагает новое взаимодействие с музыкой, когда танец делается наиболее выразительным в собственной образности, в использовании движений, сопоставлении движений однородных и контрастных, сочетании движущихся фигур и групп для создания обобщенного образа. В балете "Величие мироздания" чистый танец вне конкретного действия выражает образы симфонии и формально подчинен ее структуре. Связь между музыкой и хореографией не сводима здесь к интерпретации симфонии в танце. Танец раскрывает представления о мире, о сложных процессах бытия: постижение мира через танец. Такого рода идеи не могли уложиться в рамки сюжетного балета.

"18 сентября 1922 года. Демонстрация танцсимфонии при всех представителях искусств, и после оной — диспут, считаемый мною удачным". Спустя полгода показан в один вечер с "Лебединым озером" (7 марта 1923 г.): на заседании в Музее государственных академических театров А. Гвоздев и А. Канкарович отметили "исключительно важное значение в истории хореографии создания танцсимфонии, являющейся поворотным пунктом, сдвигом в развитии форм танцевального искусства". Л. стремился доказать самоценность танца, отказавшись от метода подтекстовки сюжета в симфонической музыке (метода М. Фокина и А. Горского), отверг и путь А. Дункан, стремившейся передать навеянные музыкальной настроением. Такой подход предполагал анализ партитуры, разложение ее на составные элементы, поиск пластического соответствия каждому элементу — танцевальная композиция как аналог музыкальной, вне

литературных основ, драматической конкретизации, субъективных толкований.

В 1924 г. в Ленинграде ставит балет "Красный вихрь" В. Дешевова. В центре — образ вихря, смерча, урагана, пронсящегося над землей: "Нам хотелось отобразить события революции, новую жизнь. Мы видели попытки такого рода, предпринятые в драматическом театре, слышали разговоры о том, что образы революции нуждаются для своего изображения в аллегориях, символах, которые возышались бы над бытописанием. Вот и решили сделать нечто подобное" (Ф. Лопухов).

Задуманные Л. "Пятая симфония Бетховена", "Четвертая симфония Чайковского", "Фауст-симфония Листа" не были осуществлены. Продолжателем Л. стал Дж. Баланчин, в юности участвовавший в "Величии мироздания".

В 1926 г. Л. поставил балет "Пулччинелла" И. Стравинского. В спектакле звучат отголоски постановок Таирова, Мейерхольда, Вахтангова. Важнейшим компонентом здесь является ритм.

Литература:

Лопухов Ф. Шестьдесят лет в балете. М., 1965.

ЛУБОК, нравоучительные, познавательные, веселые картинки. Тиражировались в большом количестве экземпляров для народа. Появляются в XV в. как религиозные сюжеты. Затем преобразуются в карикатуры, рисунки на темы песен и сказок. Л. свойственна поэтическая образность и вольность. В России название "лубок" имеет разное происхождение: от первого слоя древесины, от липы (в среднерусской полосе называлась "лубок"), от лубяных коробов коробейников. Изображение выполнено с предельной простотой и наивностью, плоско и декоративно, обладает обобщенностью форм и стилизовано. Часто раскрашивались от руки, изображение сопровождалось пояснительными надписями.

Лубочные картинки появляются в XVII в. на Украине в типографии Киево-Печерской лавры ("Успение Богородицы"). Печатные картинки XVIII в. связаны с бытом города и обращены к городскому населению. В XIX в. появляется крестьянский лубок.

К Л. обращаются многие художники авангарда. М. Ларионов в своей солдатской серии, А. Лентулов, Н. Гончарова и др. "В смысле сохранения художественной старины (иконы,

лубки и художественная индустрия) необходимо выработать какие-то меры, значение этих произведений бесконечно велико для будущности русского искусства" (Н. Гончарова). Лубочность рассматривается как "код эстетической информации", служащий переводу реалий в сферу мифа, обобщению на идеальном уровне. Неприятие натурализма, постижение сущностного начала явления, раскрепощенность воображения, использование метафор, наивность мышления и тяготение к идилличности — свойства Л.

На выставке "Лубок" 19-24 февраля 1913 г. в помещении Московского училища живописи, ваяния и зодчества экспонировались китайские, японские, французские, персидские, татарские, индийские и старые русские Л. из частных коллекций. Из современного искусства — работы Н. Гончаровой для народных картинок. Интерес авангарда к Л., иконам и примитиву особенно проявился на выставке "Мишень" (24 марта — 7 апреля 1913 г.). Л. стал для Гончаровой и Ларионова источником разработанного ими стиля примитивизма.

В 1914 г. художники А. Лентулов, К. Малевич, И. Машков, В. Маяковский, Д. Бурлюк, В. Чекрыгин объединяются в издательстве "Сегодняшний лубок" Г. Городецкого и выпускают открытки и плакаты в четыре цвета с упрощенным контуром и надписями в стихах, восходящими к русскому Л.

Литература:

- Овсянников Ю. Лубок. М., 1968.
 Поспелов Г. Бубновый валет. М., 1990.
 Островский Г. Лубок в системе русской художественной культуры XVII—XX веков // Советское искусствознание '80. Вып. 2. М., 1981.
 Сакович А. Русский настенный лубочный театр XVIII—XIX вв. // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. МА., 1983.
 Лотман Ю. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX веков. Материалы конференции. М., 1976.
 Сакович А. Русский лубок на дереве XVII—XVIII веков // Декоративное искусство СССР. № 10. 1971.

ЛУКИН Лев Иванович (1892–1961), балетмейстер, руководитель экспериментальной танцевальной студии. Пианист по образованию, создавал постановки на классическую музыку,

которые отличались остротой замысла, разнообразными изысканными позами. Это были "Мотобиоскульптуры". Использование светотени концентрировало скульптурность фигур и построений. Высок художественный уровень произведений: "Двенадцать танцев... Двенадцать видений, двенадцать живых картин. Основных условий пляски — движения, стремительности, взлета, прыжка — нет. Одна, другая чуть пробежит, чуть покружится, остальные там, на странной горбатой площадке с немногими ступенями, застывают со вскинутыми вверх ногами, извиваясь, перегнувшись, вычерчивают телом светлый рисунок на тусклом фоне кулис. Узоры из тел — живая роспись, которая, вместо того чтобы обигать крутые бока архаической вазы, разворачивается на сцене" (Ивинг В. Вечер Лукина // Театр и музыка. 21. 8. 1923).

Л. создает пространственные композиции, пользуясь цветом и линией. "Эти два новатора (Голейзовский и Лукин. — *Ред.*) дополняют один другого" (Львов Н. Голейзовский и Лукин // Эрмитаж. № 11. 1922).

В пластических формах он передает эмоциональное состояние человека.

Литература:

- Шереметьевская Н. Танец на эстраде. М., 1985.

ЛУНАЧАРСКИЙ Анатолий Васильевич (1875–1933), писатель, критик, искусствовед. В 1917–1929 гг. — народный комиссар просвещения. Как руководитель Наркомпроса сыграл огромную роль в развитии художественного творчества России, отстаивал свободное развитие стилей и приемов в искусстве. Поддерживал авангард и Пролеткульт вопреки указаниям В. Ленина. С 1929 г. — председатель Ученого комитета ЦИК СССР. В 1933 г. — полпред в Испании.

Литература:

- Fritzpatrick S. The Commissariat of Enlightenment: Soviet Organisation of Education and the Arts under Lunacharsky, Oktober 1917–1921. Cambridge, 1970.

ЛУРЬЕ Артур Сергеевич (Наум Израилевич) (1891–1966), композитор. С 1909 г. — Петербургская консерватория, брал частные уроки у Глазунова. Это время пристального интереса к творчеству Дебюсси и Скрябина ("Пять прелюдий" оп. 1, "Два эстампа" оп. 2

на стихи Верлена и Малларме, "Мазурки" ор.7, "Маски" ор.13). Фортепианные пьесы — "Сумерки фавна", "Ароматы, краски, звуки", "Целует клавиши прелестная рука". О влиянии Скрябина говорят фортепианные пьесы "Полет", "Опьянение", "Ирония", "Сплин", "Кошмары" ор.16. Показывается у Кульбина, который знакомит Л. с православной музыкой. интонационный строй ее нашел отражение в оркестровых опусах Л. в 20-е гг.

В 1914—1915 гг. у Л. возникают идеи об новлении музыкального языка, он стремится занять место музыкального идеолога в обществе петербургских футуристов: об этом говорит применение микроинтервальных (четвертитоновых) структур, свободной "линейной" полифонии, не подчиненной функциональным связям, создание новой конструкции рояля с двойной (трехцветной) клавиатурой. Стремится к включению в музыкальную структуру произведения бытовых шумов ("театр действительности"). В статье "К музыке высшего хроматизма" обосновывает новую ультрахроматическую систему как "начало новой эпохи, выходящей из граней воплощения существующих музыкальных форм"; предлагает оригинальную нотацию четвертитоновых повышений и понижений звука (при помощи особых знаков в виде цифры "4" в прямом или "опрокинутом" виде).

Портреты Лурье писали Л.Бруни, П.Миутрич, Ю.Анненков.

В январе 1914 г. выступает с докладом "О музыке" в "Бродячей собаке": призывает к преодолению импрессионизма и поискам ультрасовременного "синтетического примитива". В феврале 1914 г. встреча с Т.Маринетти, который был удивлен "до восторга", по свидетельству Н.Кульбина.

В 1915 г. пишет фортепианный цикл "Формы в воздухе", посвященный П.Пикассо. Отказ от тактовых черт как способ "имитации кубистической живописи", хаотичность едва слышных звуковых пятен, избегание тональных опор, чередование скупых монодических фраз с жесткими "кластерными" комплексами.

Л. выступает в зале Шведской церкви с критикой музыкальных концепций итальянских футуристов. Манифест "Мы и Запад" Г.Якулова, Б.Лившица и Л. провозглашает приоритет творческих сил народов России и стран Востока над духовно обанкротившейся куль-

турой Запада. Существуют общие черты с ранними опытами А.Шенберга.



А.Лурье. 1920-е гг.

Руководитель МУЗО Наркомпроса (1918—1920), он занимается организацией филармоний, перестройкой музыкального образования, пишет популярные брошюры. Сотрудничает с Б.Асафьевым, С.Митусовым, Н.Стрельниковым, А.Кастальским, П.Ламмом, К.Эйгесом и др. Активно пропагандирует классику в "народных концертах". "Возглавление МУЗО умным и просвещенным Лурье, который сам был сторонником крайних направлений в музыке, способствовало свежему и бодрому просвещенному духу деятельности. Несмотря на страшный холод в концертных помещениях, несмотря на нужду и голод музыкантов, все-таки музыкальное исполнение каким-то чудом процветало, концерты были многочисленны и собирали многочисленную (бесплатную) публику. В них исполнялись монументальные, трудные для восприятия произведения настоящего и прошлого времени" (Л.Сабанев). Расширилась сеть музыкальных школ, обновилась формы просвещения, зало-

жены основы музыковедческих институтов. В августе 1918 г. при участии Л. организуется Народная хорвая академия, Государственная коллекция старинных струнных инструментов, Государственный симфонический оркестр.

В марте 1919 г. подписывает "Декларацию МУЗО": "В настоящие героические дни дух музыки дает о себе знать в кипящих ритмах мирового мятежа. Музыкае суждено совершить светлое действие обновления в деле устройства жизни народов". Авторы декларации призывают к отказу от всех законов в композиторском творчестве: "Музыкальный отдел отныне объявляет музыку свободной от всех существующих до сих пор ложных законов и правил музыкальной схоластики. ... Музыкальный отдел осуществляет основы полного приобщения народных масс ... таящих в глубинах своих дух музыки, к активному самовыявлению, вооружая их знанием и опытом".

В статье к 85-летию со дня смерти А. Пушкина критикует ультрасовременные музыкальные течения, в которых "проблемы техники и материала", "механизация творческой воли и сознания" преобладают над жизненной сущностью, призывает вернуться к песенной природе музыки.

В 1918 г. пишет музыку к "Нашему маршу" В. Маяковского, который поставлен в форме коллективной декламации в сопровождении духового оркестра. Трехдольный размер, жесткая кварто-квинтовая аккордика, громящая динамика, остинатные формулы, лапидарная мелодика "на четырех клавишах": "Особенно популярен был в красном Петрограде в 1918 году "Наш марш" ... Переложенный на музыку в дни Октябрьских торжеств, он исполнялся военным духовым оркестром и хором при открытии памятника Карлу Марксу, на эстрадах, площадях. И по простору Марсова поля раскатывалось

*Наше оружие — наши песни,
Наше золото — звенящие голоса"*

В. Азаров

Лурье посвятил "Наш марш" Бруни, Миутричу, Пунину, Татлину, Хлебникову, Маяковскому, Аренсу, Полетаеву, Петникову.

Б. Асафьев писал о Л. как о лирике-фантасте, упрямо ищущем новые средства звукового выражения. В 1920 г. В. Маяковский писал А. Лу-

начарскому: "Если Вас компрометирует все левое, то уничтожьте ТЕО с Мейерхольдом, запретите МУЗО с футуристом Арт. Лурье, разгоните ИЗО со Штеренбергом".

В январе 1921 г. Б. Красин сменил Л. на посту зав. МУЗО. Л. становится сотрудником Петроградского института истории искусств.

С 1922 г. — Берлин, затем — Париж. С 1941 г. — США.

Литература:

В первые годы советского музыкального строительства. Л., 1959.

Маяковскому. Л., 1940.

Малько Н. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1972.
Нестьев И. Из истории русского музыкального авангарда // Советская музыка. №1. 1991.

Кралин М. Артур и Анна: Роман в письмах. Л., 1990.

ЛУЧИЗМ, один из первых вариантов беспредметного искусства; сравним по значимости с супрематизмом Малевича, конструктивизмом Татлина и общеевропейским кубизмом. Синтез импрессионизма М. Ларионова с экспрессионизмом основан на учении об излучаемости.

"Излучаемость благодаря отраженному свету (в междупредметном пространстве это



М. Ларионов. Голубой лучизм. 1912

образует как бы цветную пыль)". Главное понятие Л. — свет. Сумма отраженных от пред-

мета лучей есть восприятие самого предмета: "Сумма лучей от предмета А пересекается суммой лучей от предмета Б. В пространстве между ними образуется некая форма, выделенная волею художника. Это может быть применено по отношению к нескольким предметам, напр., форма, построенная от ножиц, носа и бутылки и т.д. Восприятие не самого предмета, а суммы лучей от нее по своему характеру гораздо ближе к символической плоскости картины, чем сам предмет. Это почти то же самое, что мираж, возникающий в раскаленном воздухе пустыни, рисующий в небе отдаленные города, озера, оазисы, — лучизм стирает те границы, которые существуют между картинной плоскостью и натурой" (М.Ларионов).

Основой изобразительности в Л. становится цвет, цветовая линия на плоскости. Комбинация цвета, насыщенность, отношения цветовых масс, глубина и фактура представляют собой самоценность живописи как таковой. В Л. искусство выходит во вневременное состояние. Беспредметность Л. выводит на уровень музыкальных соотношений, где взаимоотношения красок, композиционная целостность произведения обретают гармонию пространственного звучания. Через Л. М.Ларионов декларировал поиск новых форм в живописи путем формообразования по законам цвета: "Стекло" (1911), "Лучистый петух" (1912), "Лучистый пейзаж" (1913). "Стекло", первая работа, написанная в стиле Л., экспонировалась на выставке "Общества свободной эстетики" в 1911 г., работы в этом стиле были представлены и на экспозиции "Союза молодежи" в декабре 1911 г. Однако именно в 1913 г. Ларионов опубликовал свой манифест.

Он утверждал, что в Л. синтезируются кубизм, футуризм и орфизм. В манифесте "Лучистые и будущники": "Нам не нужна популяризация — все равно наше искусство займет в жизни полностью свое место — это дело времени. Нам не нужны диспуты и лекции, и если иногда мы их устраиваем, то это подачка обществу нетерпению. Когда художественный трон свободен и обездоленная ограниченность бегаёт около, призывая к борьбе с ушедшими призраками, мы ее расталкиваем и садимся на трон и будем царствовать, пока не придет, на смену нам, царственный же заместитель. Мы, художники будущих путей искусства, протягиваем руку футуристам, несмотр-

ря на все их ошибки, но выражаем полное презрение так называемым эгофутуристам и неофутуристам, бездарным пошлякам — таким же самым, как "валеты", "пощечники" и "Союз молодежи". ... Довольно "Бубновых валетов", прикрывающих этим названием свое убогое ис-



Н.Гончарова. Зеленый и желтый лес. 1912

кусство, бумажных пощечин, даваемых рукой младенца, страдающего собачьей старостью — союзов старых и молодых! ...Мы не щадим сил, чтобы вырастить высоко священное дерево искусства, и какое нам дело, что в тени его копошатся мелкие паразиты — пусть их, ведь о существовании самого дерева они знают по его тени. ...Мы отрицаем индивидуальность как имеющую значение при рассмотрении художественного произведения. Апеллировать нужно только к художественному произведению и рассматривать его можно только исходя из законов, по которым оно создано... Выдвигаемый нами стиль лучистой живописи имеет в виду пространственные формы, возникающие от пересечения отраженных лучей различных предметов, формы, выделенные волею художника. Луч условно изображается на плоскости цветной линией. То, что ценно для любителя живописи, в лучистой картине выявляется наивысшим образом. Те предметы, которые мы видим в жизни, не играют здесь никакой роли, то же, что является сущностью самой живописи, здесь лучше всего может быть показано —

комбинация цвета, его насыщенность, отношение цветовых масс, углубленность, фактура; на всем этом тот, кто интересуется живописью, может сосредоточиться всецело. Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного — в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски — единственные признаки окружающего нас мира — все же ощущения, возникающие в картине, — уже другого порядка; этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой. Здесь уже начинается писание картины таким путем, который может быть пройден только следуя точным законам цвета и его нанесения на холст. Отсюда начинается творчество новых форм, значение которых и выразительность зависят исключительно от степени напряженности тона и положения, в котором он находится в отношении других тонов. Отсюда и естественное падение всех существующих стилей и форм, во всем предшествующем искусстве, — так как они, как и жизнь, являются только объектом для лучшего восприятия и построения в картине. Отсюда начинается истинное освобождение живописи и жизнь ее только по своим законам, живописи самодовлеющей, имеющей свои формы, цвет и тембр“ (из книги “Ослиный хвост и Мишень“, 1913).

Ларионовский Л. датирован в работах конца 1911 и до 1914 г., до отъезда Ларионова и Гончаровой к Дягилеву. Л. оказался кратковременным стилем, одним из многих, в которых оба художника работали в русский период творчества. Чрезвычайная важность Л. состоит в том, что он стал первым стилем в абстрактном искусстве в России. Л. базируется на рационализме и является первой системой современной беспредметной живописи.

М.Ларионов основывается на теоретическом эксперименте, объективном анализе цвета. Работы Н.Гончаровой в Л. — наиболее чувственны, она использует яркий цвет (голубой, черный, желтый), содержанием ее произведений становится скорость, движение машины в большей степени, нежели анализ абстрактной структуры, цвета и линии, который М.Ларионов манифестировал в 1913 г.

Литература:

Ларионов М. Лучизм. М., 1913.

Gray C. The russian Experiment in Art 1863 — 1922. London, 1998.

ЛЮМИНИСТЫ, группа поэтов: В.Кисин, Д.Майзельс, Н.Решиков, Т.Мачтет, Н.Кугушева (1921). Цель ее — поиск сущностных основ бытия. В манифесте Л. говорится: “Мы, группа поэтов, объединенных одним творческим мироощущением, воспринимаем мир не как сумму разнородных явлений, но как выражение единой сущности, лежащей в основе всего. Мы зовем это сущее Люменом“. Синоним Люмена — Оно, растворенное во всех вещах и явлениях, первосубстанция, источник движения и развития: “Бушующий свет; краснокрылый вихрь; багровая грудь грозовых парусов; ослепительная пена космических вздыханий; не это и не то; но все во всем и ничто в ничем — вот оно, искрогтивное, налетает, как шквал, на утлое сознание и по синим и золотым полям рушащегося горизонта, в вулканической симфонии, захлестывает все“.

Основные характеристики творческой программы Л.: “1. Форма — часть содержания. 2. Люмен не есть абстрактное и умозрительное только, мы пробиваемся к нему во всеоружии технических завоеваний, не объявляя монополии ни одному приему. 3. Слова для нас не средство, а средство и цель вместе: а) внутренняя динамика слова — конденсатор Люмена; б) экономия слов в связи с творческим напряжением. 4. Мир — как ритм. 5. Люмен — как ритм. 6. Объективация индивидуальности (выходение за пределы узкосубъективного психологизма). 7. Монументальная лиричность (наша лирика это то, что вырубается на граните резцом по бронзе для передачи векам, мы пишем вне сегодняшнего дня). 8. Отражение современности... в аспекте вечности“.

Проявление Оно — в динамике стиха, в особой ритмизации строя. Стихотворение представляет собой осколки впечатлений, ощущения, недоговоренные связи ассоциаций, разорванные фрагменты, требующие от читателя преодоления лакун.

ЛЭНД-АРТ, одно из направлений авангарда 60-х гг. XX в. Предполагает гигантские трансформации ландшафта с помощью искусственных рвов, насыпей, изменения среды, оформления ее простейшими геометрическими формами.

М

МАИ, Мастерская аналитического искусства, коллектив учеников, школа П. Филонова, образованная в 1925 г. (до 1932 г.), получившая официальное признание в 1927 г. Одна из самых крупных школ авангарда. Через нее прошло около 70 учеников (Т. Глебова, А. Порет, М. Цыбасов, С. Закликовский, П. Зальцман, Е. Кибрик, С. Закликовская, В. Сулимо-Самуйло, П. Кондратьев, А. Сашин, Н. Евграфов, И. Суворов, Б. Гурвич, А. Мордвинова и др.).

В основе обучения — теоретическая работа П. Филонова "Идеология аналитического искусства", манифест "Сделанные картины", "Декларация "Мирового расцвета". Метод отвергал наброски и эскизы. Коллектив единомышленников опирался на единство мировосприятия. Принцип коллективного творчества объединял учеников школы: совместная работа над циклом росписей "Гибель капитализма", оформление спектакля "Ревизор" (1927), создание иллюстраций к "Калевале" (1933). Ученики П. Филонова сотрудничали с издательствами. Занятия продолжались до смерти Филонова в 1941 г.

Литература:

Глебова Т. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // Панорама искусств II. М., 1988.
Вострцова Л. Художники группы МАИ // Творчество. № 6. 1989.

"МАКОВЕЦ", объединение художников, (1921 — 1926). Организовано В. Чекрыгиным. Название происходит от маковки, вершины, верхушки храма.

В "М." входили С. Герасимов, Л. Жегин, К. Зефирова, В. Пестель, М. Родионов, С. Романович, А. Фонвизин, В. Барщ, П. Бромирский, К. Истомин, Н. Синезубов, Т. Александрова, П. Бабичев, В. Чекрыгин, Н. Чернышев, А. Шевченко и др. (более 20 художников)

В мае 1922 г. — выставка картин союза художников и поэтов "Искусство — жизнь" ("Маковец"). В каталоге выставки был опубликован манифест объединения. В январе 1924 г. выпустили журнал "Маковец" (вышло два номера).

"Мы полагаем, что возрождение искусства возможно лишь при строгой преемственности с великими мастерами прошлого и при безусловном воскрешении в нем начала живого и вечного. Мы ни с кем не боремся, мы не создаем какого-либо очередного *-изма*. Наступает время светлого творчества, когда нужны незыблемые ценности, когда искусство возрождается в своем бесконечном движении и требует лишь простой мудрости вдохновенных".

В числе литераторов, входивших в объединение, были Н. Асеев, К. Большаков, А. Решетов, Б. Пастернак, В. Хлебников и др.

Выставки: 1922, 1924, март 1925 г. В декабре 1925 — январе 1926 г. — последняя выставка.

Стремление к синтезу и противостояние аналитическому искусству, отрицание беспредметности является основой манифеста группы. Художники провозглашали себя наследниками мировой культуры. Часть членов объединения затем организовала общество "Путь живописи" (1927—1930), другие перешли в "4 искусства".

Литература:

Берман Б. Общество "Маковец" // Творчество. № 3. 1980.

МАЛЕВИЧ Казимир Северинович (1878—1935), художник, один из лидеров русского авангарда. Крупнейшая фигура авангардистского движения. Новатор искусства XX в., создатель супрематизма.

За 15 лет творчества прошел путь от реализма до новейших тенденций в искусстве: "Малевич, действительно, прошел по этим течениям как некий смерч, который выдул из них все лишние наслоения и обнажил стилеобразующий ствол. Пока другие последователи развивали, а вернее, варьировали кубизм и футуризм, Малевич шел дальше, не тратя времени на обогащение уже найденного другими. Он, пожалуй, одним из первых нащупал те предельно простые стилеобразующие элемен-

ты, которые стали основой стиля XX века. Конечно, не все элементы стилеобразующего ядра, но одни из важнейших" (О. Хан-Магомедов).



К. Малевич. 1925

В творчестве М. отражены все этапы эволюции современного искусства от импрессионизма до беспредметности. Он совершил скачок к новому, собственному пути в искусстве. Учился в Киевской рисовальной школе (1894-1896), посещал студию Ф. Рерберга в Москве (1904). С 1907 г. регулярно участвует в выставках Московского товарищества художников. Выставка «Бубнового вале́та» в декабре 1910 г. («Купальщица», «Фрукты», «Прислуга с фруктами») — первый шаг в авангард.

Ранний период творчества М. — импрессионистический (эту стадию прошли все художники авангарда). В 1908 г. начинается новый период: М. работает в неопримитивистском стиле. В 1910 г. приглашен Ларионовым участвовать в первой выставке «Бубнового вале́та». В 1909—1912 гг. создает первый крестьянский цикл. Круг его сюжетов: крестьяне в поле, в церкви, крестьянские портреты. Здесь он усугубляет статику, утяжеляет массивность фигур, создает объемные формы. Знакомится с М. Матюшиным, дружить и сотрудничать с которым М. будет всю жизнь.

В 1911 г. созданы кубистические работы ("Туалетная шкатулка", "Станция без остановок"). В 1912 г. — кубофутуристические работы ("Уборка ржи", 1912; "Крестьянка с ведрами", 1912; "Утро после вьюги в деревне", 1912; "Жница", 1912) — "заумный реализм"

Сам М. называет период 1913 г. "кубофутуристический реализм", "алогизм форм": "Авиатор", "Корова и скрипка", "Англичанин в Москве", "Дама на остановке трамвая" построены на принципе алогизма, воспроизведения многомерного пространства, составленного из фрагментов.

В 1913 г. М. входит в "Союз молодежи" вместе с Бурлюками, Татлиным и Моргуновым. Принимает участие в диспутах. Быстро проходит все стадии распространенных в Европе стилевых направлений (кроме модерна, который мало заметен в творчестве М.).

В июле на даче М. Матюшина в Усукирко состоялся "Первый всероссийский съезд футуристов" (Матюшин, Малевич, Крученых), который завершился публикацией манифеста о создании оперы "Победа над Солнцем".

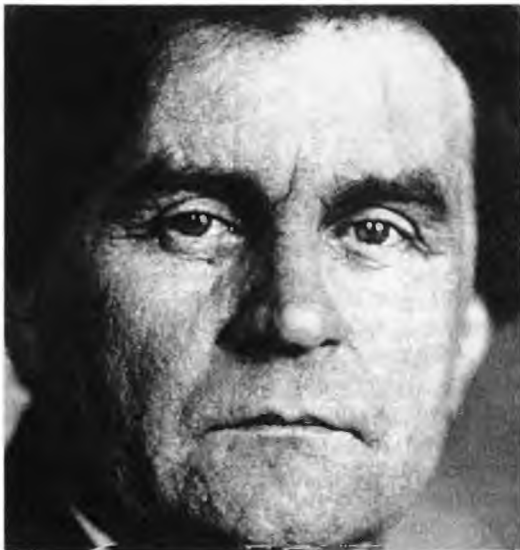
В 1915 г. М. создает супрематизм, это скачок в беспредметность, революция в живописи, преодоление земного притяжения ради достижения безвесия, переход к принципиально новым формам познания. На "Последней футуристической выставке картин 0,10" М. выставляет 39 беспредметных работ под названием "Новый живописный реализм" (супрематизм не фигурировал). Здесь демонстрируется "Черный квадрат" (см.: Черный квадрат).



К. Малевич. *Крестьянки*. 1910-1911

Витебский период (1919—1921) — один из самых плодотворных в творчестве М. С появлением его в Витебской художественной школе меняется вся жизнь и города. В 1920 г. организовывает УНОВИС (см.: УНОВИС). Занимается продвижением своего педагогического метода, пишет теоретико-философские труды. Занимается оформлением улиц города к праздникам, росписью помещений, кафе, столовых и трамваев.

Цветопись витебских трибун М. связана с его работами в агитмассовом искусстве, она была принципиальной, заключая в себе цветоформулы как общие принципы зарождающейся новой полихромии. Проекты трибун сопровождали "цветные таблицы": "Супрематические вариации и пропорции цветных форм для стеной покраски дома, ячейки, книги, плаката, трибуны. 1919-й год. Витебск. К.Малевич", "Принцип росписи стены, плоскости или всей комнаты, или целой квартиры по системе супрематизма (смерть обоям...)". По этому эскизу расписана в Витебске в 1998 г. художниками объединения "Квадрат" стена дома на углу улиц "Правды" и Ленина, недалеко от здания, в котором размещался в 20-е гг. УНОВИС. Это — выражение концепции цветопространства, где формы и цвет соотносятся, т.к. они связаны не сами по себе, а пространством. М.



К.Малевич. Около 1925 г.

подчеркивает особые качества пространственности, создаваемые белым цветом. "Принцип



К.Малевич. Автопортрет ("Художник"). 1933

росписи стены" опубликован в альманахе "УНОВИС" № 1 как проект трибуны с надписью в левом нижнем углу: "Труд, знание и искусство — основы коммунистического общества (исполнитель В.Ермолаева)". Позднее надпись стерта и проект трибуны М. превратил в роспись стены с новым текстом.

М. — общественный деятель, организатор, лидер групп. В 1916 г. организовал группу "Супремус", которая занималась разработкой супрематизма. После революции присоединяется к Объединению левых художников. Член комиссии по охране художественных ценностей искусства и старины, комиссар по охране ценностей Кремля. В 1923 г. реорганизует Музей художественной культуры (МХК) в Институт художественной культуры (ИНХУК), который в феврале 1925 г. получит государственный статус (ГИНХУК). Директор ГИНХУКа, руководит формально-теоретическим отделом, отделом материальной культуры.

Плодотворна педагогическая деятельность М.: в 1918 г. в Петрограде возглавляет студию в СВОМАСе, в 1919 г. в Москве руководит мастерской по живописи и текстильной мастерской (с Н.Удальцовой) в СВОМАСе.

Осенью приезжает в Витебск по приглашению В.Ермолаевой и Л.Лисицкого для преподавания в Витебской народной художественной школе — ВХШ (см.: Витебская художественная школа). Осуществляет свой педагогический метод (см.: Педагогический метод).

М. вводит новый тип обучения в ВХШ. С 1929 г. читает лекции в Киевском художественном институте, в 1930 г. — в Доме искусств в Ленинграде. Тогда же заключен в тюрьму.

М. — крупный теоретик искусства. Пишет работы "От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм" (изд. в 1916 г. в Петрограде), "О новых системах в искусстве" (будет издана в Витебске, в УНОВИСе) (см.: О новых системах в искусстве). В Витебске созданы главные философско-теоретические труды "Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой" (февраль 1922) (см.: Супрематизм. Мир как беспредметность...) и "Супрематизм как беспредметность, или Живописная сущность" (март 1921 г.). В 1926 г. излагает теорию прибавочного элемента. В 1927 г. заканчивает серию таблиц (см.: "Теория прибавочного элемента").

Как театральный деятель в конце 1913 г. оформляет оперу "Победа над Солнцем". Костюмы М. содержали пра-структуры будущих супрематических полотен. М. придавал опере значение этапного произведения. На занавесе спектакля впервые появляется "Черный квадрат".

В Витебске в 1920 г., когда В.Ермолаева задумывает постановку "Победы над Солнцем", консультирует и делает эскиз костюма Будетлянского Силача. В 1918 г. оформляет первую постановку "Мистерии-буфф" В.Маяковского в Петрограде.

На выставке "Беспредметное творчество и супрематизм" (1919) выставляет 16 работ, в том числе "Белое на белом". Издает альбом "Супрематизм. 34 рисунка" (1920). К 1920 г. завершается период супрематизма.

В 1922 г. едет в Петроград. За ним следуют его ученики и последователи. Разрабатывает эскизы посуды, участвует в выставках. Исследует возможности новой архитектуры. Разрабатывает пространственный супрематизм (чертежи "планит"). В 1920 — 1925 гг. создает архитектоны (совместно с Чашником и Суециным). Снят с поста директора ГИНХУКа (1926).

В конце 20-х гг. — поздний, постсупрематический период творчества М., возврат к фигуративной живописи. Его фигуративные произведения "беспредметны" по своей сути — населяющие их образы существуют в границах космоса, в пространстве философского, протяженного времени. Во втором крестьянском цикле создает рассказ о собственной трагедии и трагедии целой эпохи. Мы видим фронтально застывшие фигуры крестьян, безликих с черными или цветными овалами вместо лиц. 1927 г. — везет выставку в Берлин через Варшаву. Возвращается в Россию. В 1929 г. — персональная выставка в ГТГ.

В 1932 г. создает экспериментальную лабораторию в Государственном Русском музее. Его работы включены в экспозицию выставки "Искусство эпохи империализма".

К числу последних работ М. относится "Автопортрет" (1933). Второе название — "Художник". М. изображает себя в костюме итальянского дожа. Его взгляд и жест руки исполнены значительности.

Умер 15 мая 1935 г. Урна с прахом установлена в супрематический гроб. Сам М. пре-



К.Малевич в супрематическом гробу. 1935

вращает свои похороны в ритуал, в символический акт: супрематический гроб был исполнен Н.Суециным, на крышке он проектировал квадрат, круг и крест. Похоронный костюм: белая рубашка, черные брюки, красные туфли. Сам себе выбрал и место погребения. Похоронен под Москвой, в Немчиновке. На могиле находится памятный знак в виде белого куба с красным квадратом. Большая часть наследия передана на хранение в Государственный Русский музей.

Мессианский дух, максимализм, свойственный деятелям авангарда, был характерен и для М. Он отражал пафос преобразования мира искусства. Путь М. — одна из самых перспективных и плодотворных линий в авангарде.

Литература:

Лукшин И. Ностальгия по абстракционизму: Искусство. № 11. 1985.
 Стригалева А. "Крестьянское", "городское" и "все-ленское" у Малевича // Творчество. № 4. 1989.
 Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. М., 1995.
 Казимир Малевич. 1878–1935. Каталог выставки. Л. — М. — Амстердам, 1988–1989.
 Казимир Малевич. Художник и теоретик. Альбом. М., 1990.
 Дуглас Ш. Лебеди иных миров. К. Малевич и истоки русского абстракционизма. Советское искусствознание. Вып. 27. М., 1991.
 Егоров И. Казимир Малевич. М., 1990.
 Шатских А. Казимир Малевич. М., 1996.
 Вихуркина М. Секреты "Черного квадрата" — На-ука в России, № 3. 1997.
 Казимир Малевич в Русском музее. Каталог. СПб., 2000.
 В кругу Малевича. Каталог. СПб., 2000.
 Zhadova L. Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art, 1910–1930. London, 1982.
 Simmons W.S. 'Malevich's "Black Square": The Transformed Self' — Arts, vol. 53. Oct., 1978. Pp. 116 — 141. Dec., pp. 126 — 134.
 Marcade J.-C. 'K.S. Malevich...', The Avant-Garde in Russia, 1980, pp. 20-24.

МАНСУРОВ Павел Андреевич (1896–1983), художник. Окончил Центральное училище технического рисования барона А. Штиглица. Учился в рисовальной школе Общества поощрения художеств (1909–1915), в мастерской В. Татлина (1918).

После 1917 г. поддерживает тесный контакт с деятелями русского авангарда (Филоновым, Малевичем, Матюшиным, Татлиным). В 1917–1918 гг. создает абстрактные композиции. В 1919 г. работает у Татлина в Москве. В 1922 г. участвует в организации ИНХУКа в Петрограде.

Создает свой стиль беспредметной живописи: главная идея — природоцентристская концепция мироздания.

В период с 1957 по 1982 г. создает абстрактную живопись.

"Ровно через пятьдесят лет, месяц в месяц, после моей первой выставки в Санкт-Петербур-



П. Мансуров. 1974

бурге, я представляю сегодня некоторые из моих недавних произведений. Здесь появляется та же "новая" живописная формула, открытая с момента рождения моего творчества. Если существуют многочисленные проявления этой формулы, применяемые к живописным идеям, возникшим в глубине моего организма, моей интуиции, сама формула эта тем не менее не изменилась с 1917–1918 годов, и до сих пор я еще не создал картину, в которой она проявилась бы совершенно, во весь размах, идеально. И в поисках этого идеала я игнорировал поэтический элемент. Я рассчитываю, я комбинирую, я применяю измерение — или формулу — к еще неясным пластическим идеям, рожденным моим инстинктом, но никогда — без участия разума. И может быть, однажды я открою точное соотношение между инстинктом и расчетом и мне удастся выразить в пластическом элементе квинтэссенцию атмосферы нашего времени. Красота — это точный расчет" (Цит. по: Ковтун Е. Русский период Мансурова. Каталог. С. 23-24).

"Свойственная Мансурову "элементаристская" ориентация (акцент на задачах чистой аналитики, сосредоточенность на одном элементе, подвергающемся серийным испытаниям в различных пластических контекстах) характерна для второго поколения мастеров евро-

пейской абстракции, сопоставима с опытом таких авторов, как, например, Мохоли Надь, Дуйсбург, и не имеет аналогий среди русских ровесников художника (Наков А. Беспредметный мир. Абстрактное и конкретное искусство. Россия и Польша. М., 1997. С. 167).

Знаменитая доска "Пиво" получила известность на послевоенных зарубежных выставках и воспринималась М. как программная работа. "Живопись окрашенных плоскостей" или "жестких контуров" — на использовании этой формы М. строит многие свои поздние работы, как на модуле (1920–1922).

Формообразование на основе использования готовой формы — композиция "17-7 — 1918" (1967, Кельн), замыкающая собой ряд на тему "пива": доска посвящена гибели царской семьи. Геометрическая абстракция и фотография — один из примеров "photo based art".

В 50-70-е гг. М. использует цветовые растяжки, придающие объемность прямоугольникам и квадратам, проявляет интерес к оптическим эффектам, к волновым колебаниям повторяющихся элементов, к искривлениям поверхностей.

С 1928 г. П.Мансуров живет и работает в Европе.

МАР, московская ассоциация ритмистов, основана в 1924 г. при ГАХН. Ядро — преподаватели Ритмического института. Разрабатывала и пропагандировала идеи ритмического воспитания, исследовала влияние ритма на психофизиологию человека, применяла ритмику в разных областях искусства и жизни.

Вначале было три секции: научная, педагогическая, художественная, затем еще и музыкально-методическая. Члены МАР принимали участие в проведении выставок по искусству движения, которые устраивала Хореологическая лаборатория (см.: Хореология).

В 30-е гг. МАР была ликвидирована.

МАТВЕЙС (МАТВЕЙ) ВОЛЬДЕМАР (Владимир Иванович Марков. Псевд. — Владимир Матвеев) (? — 1914), художник, теоретик искусства. Один из лидеров "Союза молодежи".

Учился в Академии художеств (Петербург, 1905), работа над дипломом прервана смертью. В 1909 г. — поездка по Европе. 1912 г. — Германия и Франция.

Редактор сборников "Союза молодежи": "Принципы нового искусства. Свободное творчество" (1912), "Принципы творчества в пластических искусствах... Фактура" (1914). Автор книг: "Искусство острова Пасхи" (изд. "Союзом молодежи" в 1914 г.), "Искусство венгров", "Искусство Северной Азии".

"Мы не передаем самую природу, а только наше отношение к ней. Мы берем у природы, если можно так выразиться, только радуемся. Природа является не объектом, а только исходным пунктом нашего творчества. Она навеивает на нашу фантазию какую-нибудь мелодию красок или линий, которые, будучи переданы на полотно во всей своей последовательности, ничего общего с природой не будут иметь. В природе краски спектра существуют не сами по себе, самостоятельно, а отнесенные к всевозможным, органически необходимым и полезным феноменам. Сюда относятся свет, вода, воздух и т.д. до бесконечности. Каждая краска в природе непременно соединяется с понятием о чем-нибудь вещественном, вызывает представление о каком-нибудь предмете. Все красочные комбинации в природе в то же время являют собой какие-нибудь материальные феномены. Таким образом краски выполняют рабские обязанности. В природе нет ненужных красок, как нет и ненужных красочных комбинаций. В ней все подчинено от века однообразным и скучным законам. Мир красок должен быть иным миром. Когда краску освободят от ее рабских обязанностей, откроется новый мир, с новой поэзией и новыми тайнами. Если музыка может быть музыкальной, то отчего живопись не может быть живописной. Только тогда, когда краски свободны, когда они независимы от тех или других определенных конкретных представлений, только тогда одна краска может лнуть к другой, которая ей милее всего. Только тогда могут появляться красочные замыслы и открывается новый, странный, заказанный профаном мир" (В.Матвейс. Русский Сецессион. // Чтения Матвей. Рига, 1991. С.176-177).

Использует термин "фактура" для выявления сущностной характеристики изобразительного искусства, предметного мира и природы: "органическая жизнь на земле — это хаос постоянно сменяющихся фактур". Материал рассматривается здесь как единая первооснова формообразования живописи, скульптуры и архитектуры.

МАТЮШИН Михаил Васильевич (1861–1934), одна из самых крупных фигур русского авангарда. Художник, теоретик, создатель школы живописи, музыкант, художественный и музыкальный критик, исследователь-экспериментатор в сфере психофизиологии восприятия искусства.

В 1881 г. окончил Московскую консерваторию. Учился живописи у Л. Бакста, Я. Ционглинского. В 1909 г. входит в группу Н. Кулбына "Импрессионисты".

Организатор (вместе с Е. Гуро) "Союза молодежи" (февраль 1910 г.), участник всех его выставок и диспутов. В 1913 г. пишет музыку к "Победе над Солнцем", в которой слышны грохот канонады, шум мотора, звуковые эффекты.

Преподаватель петроградских ГСХМ – ВХУТЕИНа (1918 – 1926), руководитель мастерской пространственного реализма (1918 – 1922) в Академии художеств.

Исследователь пространственно-цветовой среды в живописи. Возглавлял лабораторию в петроградском Музее живописной культуры (1922), потом – в ГИНХУКе (рук. отделения органической культуры, изучает проблемы изменяемости цвета и формы, связи зрительных, осязательных и слуховых раздражений при восприятии – группа "Зорвед".

"Есть времена, когда человечество, громоздя опыт на опыте, создает условный знак, в который вливается его творчество, и начинает называться искусством ("искусство сделано"). Но вначале была простая отраженность впечатления, ритмически повторяемая, как звук. Это и был несложный простой шаг самой жизни. Теперь, в своем движении и развитии, искусство дошло до дробления своего знака и уже именуется "правым", "центральным" и "левым". Оно уже "Сила разделившаяся". "Зорвед" по существу самого акта зрения (после наблюдения 360 градусов) становится на изначальную действительную почву опыта.

"Зорвед" знаменует собой физиологическую переменную прошлого способа наблюдения и влечет за собой совершенно иной способ отображения видимого. "Зорвед" впервые сводит наблюдение и опыт доселе закрытого "заднего плана", все то пространство, оставшееся "вне" человеческой сферы, по недостатку опыта. Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые-

центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных "Зорведом", ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга. Этим самым неожиданно раскрывается для человека большая сила пространственных восприятий, а так как самый ценный дар для человека и художника познание пространства, то отсюда новый шаг и ритм жизни, не вливающийся ни в какую форму и знак – "правого", "левого". Это пока еще "самая примитивная жизнь", идущая вместе с величайшими открытиями, вывороченными на поверхность чудовищным взрывом русской революции, давшей свободу и жизнь всему действительно живому и ищущему" (Жизнь искусства. № 20. 1923).

М. пишет о том, что история искусств показывает: человек всегда был способен увидеть только отдельные, изолированные части реального мира и копировал эти части, не умея соединить их в единое целое. В статье "Опыт художника новой меры" очевидна преемственность идей Н. Лобачевского, А. Эйнштейна, Г. Минковского. Понятие расширенного смотра выражается в отходе от плоскостного плана как принципа изображения: "Для меня это был просто конец плоскостному наблюдению и уход от периферического изображения природы. Фотографической точности передачи видимого был положен вполне законный предел, взамен которого явилось свободное преодоление формы и цвета как выражение нового пространственного реализма". М. выражает идею о том, что на каждом этапе изображения, которое соответствует определенному уровню сознания, возникает новый реализм: "Кубизм и футуризм проявляют внутренний мир всех видимостей и воплощают то, чего обыкновенный глаз не видит и не воспринимает. Изламывая плоскости и показывая стороны предметов невидимые, тем самым выявляют творческую силу природы, стремящуюся к интенсивному проявлению жизни, к движению во всех направлениях".

Затылочное восприятие, восприятие через нервную систему достигается путем медитации: "Смотря таким образом, мой взор невольно начинает охватывать и расширять свое поле зрения. Я понял драгоценное свойство рассеянного взора мечтателей, поэтов, художников. Глубинное подсознание освобождает – рас-

крепощает взор; поле наблюдения становится свободным, широким и безразличным к манящим точкам цветности и формы. Через внутреннюю сосредоточенность мир видимый входит во всю раму нашего глаза до самого предела целый... Глаз, объективно смотрящий (неаккомодирующий), не видит никаких подробностей и не распыляет предметность, видит все насыщенно полным и идеально цельным“.



М. Матюшин. *Беспредметная композиция*. 1915-1917

М. — автор теории органической культуры, создатель концепции формирования всесторонне развитого идеального человека путем воспитания и развития всех его воспринимающих способностей к цвету, звуку, осязанию. Вся педагогическая система М. строилась на основе этой идеи. Он в течение многих лет занимался проблемой художественного видения мира. Способность охватывать наблюдаемое целиком — вывод, сделанный им в процессе исследований возможностей восприятия. Настаивает на необходимости "двойного зрения" — "центрального" и "периферического": "Этот акт сознательного распоряжения центральным и периферическим зрением в одновременном усилии смотрения мы называем "расширенным зрением, которое в состоянии обнаружить связь между вещами... Смотрение в узком лучке зрения уместно при необходимости тщательного рассматривания лишь очень небольшого участка нашего поля зрения, но оно происходит в ущерб связи частей видимого. Для того чтобы получить

понятие о связи вещей в их взаимоотношении к среде, необходимо привлечь к действию не только желтое пятно, но и периферические части сетчатки... Эти пространственные связи проявляются в характерной деформации предметов. Отсюда деформация, которую претерпевают цвет и форма при широком смотрении, может служить для выражения конкретной пространственной связи вещей, через которую мы и должны дать зрительный образ наших понятий и представлений". Эту деформацию М. называет "законом дополнительной формы", основой которого является сдвиг.

Автор книги "Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. Справочник по цвету" (1932), М. разрабатывал теорию пространства и цвета. Особенности восприятия цвета в пространстве, в среде, в движении, во времени; формообразующие качества цвета, взаимоотношения и взаимодействия цвета и звука — направления работы М. и его учеников, воплотившиеся в экспериментальных цветовых таблицах, которые имеют основополагающее значение.

Концепция пластического пространства складывалась постепенно и была изложена в докладах и лекциях: "Опыт художника новой меры" (1912-1926), "Наука в искусстве" (1926), "Опыт нового ощущения пространства" (1928), "Что такое органическая культура в искусстве" (1927-1928). Закон дополнительных цветов является основой теории цвета М.

Трехцветные гармонии М. созданы на основе осмысления цветовых эффектов последовательного и одновременного контроля путем экспериментального исследования взаимодействия цвета и среды на моделях 8 цветов (красный, оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый). Методика М. предусматривала наблюдение эффектов цветовых контрастов в условиях расширенного смотрения, путем сдвига глаза с цветовой модели на нейтральное поле среды. Пространственная динамичность таблиц основана на этом условии. Глаз является центром динамического восприятия цвета. Трехцветные сочетания таблиц скомпонованы как соотношения:

- 1) главного действующего цвета;
- 2) зависящего от него цвета среды;
- 3) сцепляющего их среднего цвета.

Вокруг действующего цвета обязательно появляются komponующиеся с ним цвета (2,3).

Закономерности поведения дополнительных цветов в пространстве и времени соотносятся с логикой изменчивости цветовых сочетаний:

1-й период — нейтральное поле окрашивается в дополнительный цвет, не выраженный резко;

2-й период — наблюдаемый цвет окружается резким ясным ободком дополнительного цвета, в среде появляется третий цвет;

3-й период — наступает изменение: затухание самого цвета под влиянием наложения на него дополнительного цветового рефлекса.

Эффект контраста дополнительных цветов является динамическим контрастом: один цвет порождает другой, два новых — третий. Целостная композиция: цветовая непрерывность. Трехцветие является не суммой трех цветов, а целостным образом взаимозависимых компонентов. Цветовое сочетание представляет собой гармонию на основе законов зависимости одних цветов от других при восприятии. Экспериментально была установлена конструктивно-организующая роль скрепляющего цвета как установление пространственных взаимоотношений цветов, восстановление яркости, чистоты и т.д.

Большое внимание в исследованиях М. уделено взаимодействию цвета и звука: при восприятии теплые цвета понижают звук, холодные повышают его. Эти разработки позволили создать цветовые гаммы на основе оттенков цветов.

Научно-исследовательская деятельность М. сочеталась с педагогической практикой. Ставил задачи создания "нового образца натуры" как "текучей массы сцепленных частиц, постоянно и непрерывно меняющей свой объем, цвет, рост, вес и форму", разрабатывал теорию широкого видения, охвата предмета глазами, "как бы забегаая за предмет". В ГИНХУКе работал над темой изменения цвета и формы в процессе восприятия; исследовал осязание и восприятие формы и влияния звука на восприятие цвета. Вкладом М. в живописную теорию цвета является открытие цвета-"сцепления", связующего между двумя цветами, который характеризует взаимосвязь формы и цвета.

Цветоведение М. основано на установлении непосредственной зависимости эстетических качеств цветовых гармоний от психофизиологических факторов восприятия. Процессы

цветового зрения человека в различных условиях стали объектом исследований М.

Школа М. складывалась в Мастерской пространственного реализма Академии художеств, затем — в отделе органической культуры Музея художественной культуры и ГИНХУКа.

В 1910 г. М. заинтересовался микроинтерваликой в музыке: "Я заметил, что у людей богатой культуры голос чрезвычайно интонирует, имея большую амплитуду... Слушая сестер Гуро, я мысленно записывал нотными знаками и заметил, что их интонация требует двойного хроматизма. В 1910 году я начал записывать четвертями тона различные повышения звука в природе, а также людские голоса". С 1910 г. М. разрабатывает практическое применение четвертей тона в скрипичной музыке. В 1915 г. издает труд "Руководство к изучению четвертей тонов для скрипки. Принцип общей системы удвоенного хроматизма" с приложением скрипичных этюдов с двойными нотами и "гаммами двойного хроматизма". Обосновывает метод разделения музыкального тона на микрохроматические четвертитоновые единицы. Опыты рассчитаны на особую звуковую гибкость струнных. Предлагаемая система темпериации позволяет "раскрыть совершенно новую ценность звука", достичь "удивительных сочетаний, необыкновенно приближенных к природе". Формулирует метод нотации: "Крюк вверх при повышении или крюк вниз при понижении на $\frac{1}{4}$ тона".

В музыке к "Победе над Солнцем" (1913) применен четвертитон: "Когда я писал музыку финала, мне казалось, я вижу пласти правильно ритмующихся в бесконечности масс. Думаю, что мне удалось выразить это в музыке". В звуковой ряд спектакля были включены шумовые эффекты. Задумывал "гармонические вольности", свободное наложение "совершенно самостоятельных голосов". "Вряд ли в истории русского театра был еще спектакль, который бы с таким остервенением распинали на страницах газет и журналов" (А. Михайлов). Хористов пригласили из Театра оперетты, профессиональным вокалистом был только артист Рихтер из оперы Народного дома. Поэтический текст от автора читал сам А. Крученых. Оркестр заменяло расстроенное фортепиано ("старая кастрюля"). Провели только две репетиции. Критики 70-х гг. сравнивали музыку М. с неопримитивистски-

ми опытами французского постимпрессиониста Эрика Сати, с ее упрощенностью мелодики и ритма, нарочитой шоковостью. В сжатых инструментальных номерах М. использует ультрахроматические приемы с соответствующими нотными знаками, указывающими на четвертитоновые повышения и понижения в соответствии со световыми модуляциями Малевича.

Литература:

Козырева Н. Движение — жизнь (Матюшин и его теория пространства и цвета) // Творчество. № 6. 1989.

Жадова Л. Цветовая система М. Матюшина // Искусство. № 8. 1974.

Сарабьянов Д. Три первых десятилетия // Огонек. № 9. 1988.

Матюшина О. Призвание Звезда. № 3. 1973.

Нестьев И. Из истории русского музыкального авангарда. Статья вторая: Михаил Матюшин. "Победа над Солнцем" // Советская музыка. №3. 1991.

МАШКОВ Илья Иванович (1881—1944), художник, один из организаторов "Бубнового валага". В 1900 г. поступает в Московское училище живописи, ваяния и зодчества. В 1908 г. едет в Париж.

Фактура произведений М. — неровная живописная поверхность с выступающим, неслажанным мазком, намеренная грубоватость, шероховатость линии выражает противостояние уточненности, рафинированности и изысканности символистов. Давал ощущение вязкости краски, тяжесть ее, реальность и достоверность, степень консистенции. Обостряя обнаженность мазка, добивается звучания чистых красок. ("Синие сливы", "Тыква", 1910). Искусство М. отличается культом природного, плотского, вещественного, предметно-осязаемого, чувственного. Проблемы колорита, фактуры и композиции решает как соотношение пространства и предмета. Преодолевает визуальность символистского пространства, утверждает приоритет предмета и предметности: натюрморт выдвигается на главное место в творчестве М. Предмет стал средством выявления возможностей живописи.

В начале 20-х гг. живописная система М. перестраивается: главенствующим становится процесс всматривания в предмет. Смягчаются цветовые контрасты, появляется гладкая фак-

тура, легкость, изящество. В произведениях М. смелая лепка красочной поверхности, живописная расточительность.



И. Машков. 1925

"Синие сливы" выразительностью чистых ярких красок напоминают французских фовистов, а фактурная кладка пятна — Сезанна.

Литература:

Перельман В. Илья Машков. М., 1957.

Машков И. Путь в искусство // Художник. № 10. 1960.

Илья Иванович Машков. Альбом. М., 1961.

Алленов М. Илья Иванович Машков. Л., 1973

МАЯКОВСКИЙ Владимир Владимирович (1893—1930). Выдающийся писатель и общественный деятель, одна из центральных фигур русского футуризма. Занимает важнейшее место в идеологии производственного искусства. В 10-е гг. акцентирован социологический аспект мировоззрения М. Оказал огромное влияние на формирование концепции труда во имя революции.

В 1909 г. М. поступает в Строгановское училище, затем — в Училище живописи, ваяния и зодчества.

Знакомство с Д.Бурлюком стало событием в жизни М.: "Уже утром Бурлюк, знакомя меня с кем-то, басил: "Не знаете? Мой гениальный друг. Знаменитый поэт Маяковский". Толкаю. Но Бурлюк непреклонен. Еще и рычал на меня, отойдя: "Теперь пишите. А то вы меня ставите в глупейшее положение". Пришлось писать. Я и написал первое (первое профессиональное, печатаемое) — "Багровый и белый" и другие".

В ноябре 1912 г. участвовал в выставке "Союза молодежи", в диспутах "Бубнового валета": "Некто Маяковский, громадного роста мужчина, с голосом, как тромбон, заявил, что он футурист, желает говорить первым. По каким-то причинам выступление Маяковского было, очевидно, не на руку организаторам диспута. Они настаивали, что очередь Маяковского — только седьмая. Футурист зычно апеллировал к аудитории: "Господа, прошу вашей защиты от произвола кучки, размазывающей слюни по студню искусства". Аудитория, конечно, стала на сторону футуриста... Целых четверть часа в зале стоял стон от аплодисментов, криков "долой", свиста и шиканья. Все-таки решительность Маяковского одержала победу" ("Московская газета").

В 1914 г. участвует в турне футуристов по городам России. В 1915 г. знакомится с Бриками. О.Брик издает поэму М. "Облако в штанах". В 1918 г. вместе с Д.Бурлюком и В.Каменским выпускает "Газету футуристов" (вышел всего один номер). Активно сотрудничает в работе коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса. Участвует в издании газеты "Искусство коммуны". Пишет "Мистерию-буфф" (оформ. К.Малевича).

С октября 1919 по январь 1922 г. работает в "Окнах РОСТА". На углу Кузнецкого и Петровки увидел двухметровый плакат — первое окно сатиры. Тут же пришел в отдел РОСТА к М.Черемных. Создал 400 плакатов (см.: "Окна РОСТА"). "Маяковский в тысячной аудитории не был просто поэтом, читающим свои стихи. Он становился почти явлением природы, чем-то вроде грозы или землетрясения, — так отвечала ему аудитория всем своим затаенным дыханием, всем напряжением тишины, и — взрывом голосов, бук-

вальным, не метафорическим, громом аплодисментов. К знакомым с детства стихиям — огню, ветру, воде — прибавлялась новая, которую условно называли "поэзия" (Р.Райт).

В 1921 г. с В.Мейерхольдом М. ставит "Мистерию-буфф". В 1922 г. — первая зарубежная поездка. Побывал в мастерских Пикассо, Делонэ и др. В 1923 г. выходит журнал "ЛЕФ" под редакцией В.Маяковского.

В 1927 г. издает журнал "Новый ЛЕФ". В сентябре 1929 г. организывает РЕФ (Революционный фронт искусств).

В феврале 1929 г. — премьера "Клопа" у В.Мейерхольда.

Осенью 1929 г. М. задумал выставку "20 лет работы". Прямое сопротивление оказало Главлитискусство. Открылась 1 февраля 1930 г. Почти никто из приглашенных не пришел. Газеты замалчивали выставку.



В. Маяковский. 1930

16 марта — премьера "Бани" в театре В.Мейерхольда. 26 марта заседание РАПП квалифицирует публикацию "Бани" в журнале "Октябрь" как ошибку.

14 апреля 1930 г. покончил с собой.

В М. воплотилась эстетика футуризма в социально-историческом аспекте. В нем не было всеобщности и космичности Малевича и Хлебникова, но выступала эстетика личнос-

ти и судьбы. М. занял особое место в эстетической системе футуризма: он — "человек-катастрофа, человек-трагедия, человек-переворот, центр и арена энергичного действия, которое происходило в нем самом".

Литература:

Катанян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности. М., 1985.

Катанян В. Маяковский. Литературная хроника. М., 1961.

Перцов В. Маяковский: жизнь и творчество. М., 1976.

Меньшутин А., Синявский А. Поэзия первых лет революции. М., 1964.

Смирнов-Несвицкий Ю. Зрелище необычайнейшее: Маяковский и театр. Л., 1975.

Маяковский-художник. М., 1963.

Раков В. Маяковский и советская поэзия 20-х годов. М., 1976.

Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

Субботин А. Маяковский: Сквозь призму жанра. М., 1986.

"ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ", трагедия В.Маяковского, показана в декабре 1913 г. в "Луна-парке" на ул.Офицерской в Петербурге вместе с футуристической оперой "Победа над Солнцем". Первоначальные варианты — "Железная дорога", "Восстание вещей". Исполнитель главной роли — сам В.Маяковский.

Декорации — панно ("экраны") — установлены в глубине сцены у задника. В прологе и эпилоге — квадратное панно П.Филонова, расписанное домиками, корабликами и т.д. Панно первого действия (И.Школьник — город с валяющимися крышами и телеграфными столбами, во втором — другой город с падающими крышами, улицами и фонарями, автор также И.Школьник). В несохранившихся эскизах П.Филонова изображались на рисунках-картонах персонажи: Человек с двумя поцелуями, Человек без головы, которые актеры выносили на сцену. Все роли исполняли учащиеся и любители. Режиссировал В.Маяковский.

Монодрама. Герой — в желтой блузе, в пальто и шляпе, с тростью. Остальные — картонные куклы, его сны. Спектакль — о забытой душе, одинокой, затравленной. Персонаж прямо общался с публикой, обращался к ней с прологом, эпилогом, делал замечания в сторо-

ну публики, курил папиросу. Автор и был центром спектакля. Он выступал от собственного имени, превращая актерское искусство в самовыражение поэта. "Заглавие скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавие было не именем сочинителя, а фамилией содержания" (Б.Пастернак). В трагедии принципиально важно собственное имя. Имя реальной личности и судьбы. Личность здесь тождественна миру. А искусство равно действительности. Эстетической моделью становится сам художник. Трагедия "В. М." можно рассматривать как первый перформанс на сцене, где воплощается эстетика энергетического становления.

Основной персонаж спектакля выходит из себя, преобразаясь в других героев, которые представляют собой говорящие картины (картонные щиты с изображением соответствующих персонажей) — портреты ближайших сподвижников, портреты, вывернутые наизнанку: Человек без уха (музыкант) — М.Матюшин; Человек без головы (заумный поэт) — А.Крученых; Человек без глаза и ноги (художник-футурист) — Д.Бурлюк; Старик с черными сухими кошками (мудрец) — В.Хлебников.

Маяковский свободно оперировал мощными метафорами, стих прост и экспрессивен, все наполнено гротеском, где мистерия вытесняется буффонадой и наоборот. В спектакле доминировало ощущение катастрофы.

"В. М." — собирательное "я" футуризма. Подобно "Черному квадрату" К.Малевича, это — имя мировой энергии, однако и имя собственное, имя человека, реальной личности и судьбы. Искусство в данном случае совпадает с действительностью. В.Маяковский предстает как живое воплощение эстетики и является убедительным "произведением" футуризма. "Тут даже можно говорить о своего рода каноне, если понимать канон как самопорождающуюся эстетическую модель" (Дуганов Р. Эстетика русского футуризма // Россия. Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX века. М., 1988. С. 28).

Отдельным изданием трагедия вышла в марте 1914 г.

Литература:

Дуганов Р. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990.

МЕДУНИЦКИЙ Константин (Казимир) Константинович (1899–1935), один из первых конструктивистов. Учился в Строгановском художественно-промышленном училище на театрально-декорационном отделении (с 1914 г.).

В 1919 г. — среди организаторов ОБМОХУ (Общество молодых художников). Участник всех выставок Общества. Автор абстрактных пространственных конструкций. С 1920 г. член ИНХУКа. В 1921 — организатор выставки «Конструктивисты» в «Кафе поэтов» (вместе с бр. Стенбергами).



К. Медуницкий. Пространственная конструкция № 557. 1919-1920

В 1918–1920 гг. работает в: 1) цветоконструкциях, ознаменовавших переход от живописи к пространственным конструкциям; 2) металлической скульптуре, характеризующей эволюцию к станковым абстрактным силуэт-

но-пластическим "скульптурам" с цветовым контрастом разных металлов; 3) линейно-графических конструкциях.

С 1921 г. главным в творчестве М. становится создание пространственных конструкций с выявлением конструктивных свойств материала — упругости, веса, т.е. инженерно-технических свойств материала. В апреле 1921 г. в ИНХУКе демонстрирует (вместе с бр. Стенбергами) "проекты конструкций", сделанных как фрагменты инженерных конструкций, основное внимание в которых сосредоточено не на соотношении различных материалов, а на соединении работающих элементов. Конструкции принципиально ажурны и воздушно-пространственны. Отказывается от глухих плоскостей и стекла. В мае 1921 г. на выставке ОБМОХУ показывает экспериментальные работы вариантов цветоконструкций, силуэтно-пластические и линейно-графические конструкции и проекты новых конструкций — чертежи в виде аксонометрии, ортогональных проекций и планов. Представил пространственные конструкции, которые являются силуэтно-пластическими абстрактными "скульптурами", сочетая различные по цвету и фактуре металлы, острый динамический силуэт, контраст форм прямых и криволинейных элементов.

Работал для Камерного театра. Со второй половины 20-х гг. стал выполнять заказы один (без Стенбергов).

"МЕЗОНИН ПОЭЗИИ", литературная группа умеренных футуристов. Глава — В. Шершеневич. В группу входили: Л. Зак, К. Большаков, Рюрик Ивнев (М. Ковалев), С. Третьяков, Б. Лавренев. Группового манифеста не создали, концепция была изложена в статьях Л. Зака "Перчатка кубофутуристам" и В. Шершеневича "Открытое письмо М. М. Россиянскому". Основная идея: акцентирование "слова-запаха", "слова-образа" (что предшествует имажинизму). В. Шершеневич написал книгу о футуризме, в которой закрепил принцип примата формы в схеме: "Таким образом реалистическая форма: "форма < содержания", обращенная символистами в "форма = содержанию", превращалась у футуристов в "форма > содержания".

Выпустили 3 альманаха.

МЕЙЕРХОЛЬД Всеволод Эмильевич (Карл Теодор Казимир Мейергольд) (1874–1940), режиссер, актер. В 1895 г. принимает православие и новое имя в честь Гаршина и меняет букву в фамилии. В 1896 г. поступает в Московское филармоническое училище к В.Немировичу-Данченко. С 1898 по 1902 г. — актер МХТ, затем работает в провинции, в труппе "Товарищество Новой драмы": отказывается от эстетической системы реализма в пользу принципов символизма на сцене.

В 1905 г. возвращается в Москву, к К.Станиславскому: создает театральную студию (этот термин М. укоренится в русском сценическом искусстве) в помещении бывшего театра Немчинова на углу Поварской и Мерзляковского пер. (700 мест). Программа К.Станиславского и М. утверждала символизм на сцене.

В "Смерти Тентажиля" Метерлинка М. опробовал метод расположения фигур по барельефам и фрескам, выявления внутреннего монолога с помощью пластики и музыки, заменил логические ударения мистическими; выявил символистскую отрешенность персонажей; их независимость друг от друга; их слитность в общем звучании, что определило путь развития русского символического театра. Нарушение внутренних связей превращало сценическое произведение в монолог. В спектаклях этого



В.Мейерхольд. 1905

периода поставлена проблема художественной формы (неподвижный театр, эпическое спокойствие, движения Мадонны). В поисках чистоты нормы режиссер идет путем внимания к пластике, ритму, экспрессии позы, особой четкости, четкой выразительности мизансцен и целостности общей композиции. Идеи М. соотносятся с мыслями русских сим-

волистов о театре как о мистерии, которая с подмостков сцены распространится в жизнь (Андрей Белый), с мечтой о театре, в котором актеры и зрители объединены в созидательном и очищающем действе. Большое влияние на М. оказал В.Брюсов: "Нет искусства, которое повторяло бы действительность. Во внешнем мире не существует ничего соответствующего архитектуре и музыке". Выдвижение идеи красоты, независимой и самоценной, было наиболее близко творческому методу М.

Он отказывается от практики МХТ в работе с макетом оформления: Н.Сапунов и С.Судейкин предложили решение, в котором главная роль принадлежала цвету, колориту, цветовой гамме. М. называл это решение "приемом импрессионистских планов". Тюлевый занавес придавал зрелищу ирреальность, загадочность и смутность.

Спектакли Студии на Поварской не были показаны зрителям, в декабре 1905 г. студия была закрыта. К этому времени М. сформировался как экспериментатор. В конце 1905 г. — Петербург, посещает "Среды" Вяч.Иванова, знакомится с А.Блоком, Ф.Сологубом, Н.Бердяевым, Андреем Белым. В мае 1906 г. — встреча с В.Комиссаржевской в Москве.

Театр на Офицерской 10 ноября 1906 г. открылся постановкой В.Мейерхольда "Гедда Габлер" Г.Ибсена. Именно этот спектакль поста-

вил перед режиссером "самый роковой вопрос: как эволюцию живописи декоративной сгармонизировать с актерским творчеством?" Первые спектакли русского сценического символизма (в театре на Офицерской в Петербурге): "Сестра Беатриса", "Жизнь человека", "Балаганчик" (1906). "Балаганчик" А.Блока —

спектакль перелома в художественном мышлении В.Мейерхольда и всей последующей истории театра XX в. У самого А.Блока "Балаганчик" — произведение кризисное, определяемое как роды, как появление нового представления в искусстве: "Приступы отчаянья и иронии, которые нашли себе исход через много лет, — в первом моем драматическом опыте ("Балаганчик", лирические сцены)". Рядом с образом Прекрасной Дамы А.Блоку давно уже виделся хохочущий Арлекин. Стихия карнавализации прорвалась сквозь символизм. Она становится методом отстранения от мира и противостояния миру. Внутри метода логически возникает идея, противоположная концепции отражения, — создания самоценной, самостоятельной сценической модели.

Символистский театр стал у М. формой перехода к условному театру. В "Балаганчике" А.Блок и М., создатели символизма в литературе и театре, вывернули мистику символизма изнанкой жалкого балагана, замешав его на всеобщей карнавализации хаоса. "Балаганчик" взрывал и разрушал эстетическую концепцию символизма изнутри: "Балаганчик" г.Блока очень странное, немножко рассчитанное на дикость произведение. Под видом "балаганчика", очевидно, должно разуть мир, под обликом Пьеро — шутовскую роль человека" (Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. № 1. 1907).

А.Блок стремился к театру К.Станиславского, однако это не дало никаких творческих результатов. Только в театре М. художественное мышление А.Блока оказалось единственным реализованным. Преодоление реальности на сцене, стремление к статуарной пластике и барельефам, эксперимент с ритмами вывели М. на новое понимание места и роли художника в театральном искусстве. В формировании режиссерской системы М. большое значение имела работа с художниками по созданию нового сценического образа спектакля: Н.Сапунов, С.Судейкин, А.Головин, Л.Попова, Эль Лисицкий, В.Степанова, А.Родченко, и др. Театр М. в этом случае становится моделью новых форм взаимоотношения человека и предметно-пространственной среды. М. принципиально постоянен в отношениях с художником театра. В изобразительном искусстве он ищет основание своему методу. Искусство композиции становится главным в творчестве ре-

жиссера. Его подход к пластике является аналитическим, все строится на сделанности: "Наш театр всегда свои построения делал не только по законам театра, но и по законам изобразительного искусства".

1906 — 1907 гг.: период подчинения актера законам живописного панно.

В конце 1907 г. — разрыв с В.Комиссаржевской.

В 1908 г. выдвигает программу стилизации классики. Работает в императорских театрах.

В 1909 г. пишет статью "О слиянии режиссера и художника": "И уж если режиссер не художник, так, по крайней мере, режиссер должен так спеться [с художником], чтобы как будто было одно лицо..."



Л.Лисицкий. Эскиз к спектаклю "Хочу ребенка". 1929

В 1910 г. предпринимает два студийных эксперимента: "Поклонение кресту" Кальдерона в квартире Вяч.Иванова и "Шарф Колумбины" Шницлера в Доме интермедий. В 1910 г. ставит "Дон Жуана" Мольера с Головиным. А.Бенуа назвал спектакль "нарядным балаганом". В нем применен прием деления сцены на два плана: передний с расшитыми тканями и задний с живописными панно. Новаторским стало усиление роли художника в спектакле. В "Дон Жуане" режиссер вместе с актерами опробовал новые методы актерского сценического существования, утверждая принципы игровой театральности в противовес психологической жизненности.

М. начинает вводить в сценическую практику постановки прием гротеска: основное в гротеске — это постоянное выведение зрите-

ля из одного, только что угаданного им плана восприятия в другой, которого он никак не ждал. С 1907 г. М. интересуется маской на сцене. Маска приобретает в спектаклях разных периодов разное значение: от романтической иронии и шита беззащитной души до мотива раздвоенности, двуликости, обозначения обмана.



Афиша к комедии «Клоп». 1929

В 1913 г. начинает занятия в Студии на Бородинской (Петербург), в 1914 г. выпускает журнал "Любовь к трем апельсинам" для утверждения театральности в освобожденных от быта и психологизма формах.

В феврале 1917 г. — премьера "Маскарада" Лермонтова (работал над спектаклем с 1911 г.). Архитектурный портал Головина повторял архитектуру зрительного зала, система занавесов трансформировала сценическое пространство в размерах и форме, — прием сдвига (не символистической призрачности и таинственности) создавал в спектакле фантазмагорию и передавал трагизм бытия. Живописная форма была отшлифована, давая образчик гармонического произведения. Спектакль шел до 1941 г.

В 1918 г. М. ставит "Мистерию-буфф" с К.Малевичем (в Петрограде). Сочетал футуризм и плакатно-митинговость: "Плакат и митинг были нужны для революции и, вместе с тем, хоть в некоторой степени, мирлись с футуристическим подходом. Футуризм мог дать плакат и мог дать остроумно инсценированный митинг" (А.Луначарский). Так начинается сотрудничество с В.Маяковским. Принцип построения драмы Маяковским (монтаж аттракционов) соотносился с принципами условного театра. Начиная со второй редакции

"Мистерии-буфф", Маяковский писал для М.

В 1920 г. возглавляет ТЕО Наркомпроса (до мая 1921 г.). Провозглашает программу "Театрального Октября", становится вдохновителем газеты "Вестник театра". "Если мы обращаемся к новейшим последователям Пикассо и Татлина, то мы знаем, что имеем дело с родственными нам... Мы строим и они строят... Для нас фактура значительнее узорчиков, разводиков и красочек" (М.). Создает Театр РСФСР Первый (который должен был ставить «революционную трагедию и революционную буффонаду»).

Театр М. трансформировался, менял названия: Театр РСФСР-1 — ГВЫРМ (Государственные высшие режиссерские мастерские); ГВЫТМ (Государственные высшие театральные мастерские); ГИТИС (Государственный институт театрального искусства); Театр ГИТИС; Театр Вс.Мейерхольда. Со второй половины 1923 г. — Театр им. Вс.Мейерхольда. Параллельно ГВЫРМ образована лаборатория актерской техники, переименованная в Вольную мастерскую Вс.Мейерхольда (влилась в ГВЫРМ, стала называться ГВЫТМ).

Кризис современного театра М. воспринимает как кризис слова: сценическое действие ослабло, лишилось энергии, динамики, внешней выразительности. Действие в театре, пластическая сторона театрального представления становятся главными выразительными элементами нового театра. Живопись имеет дело только с пространством, музыка существует только во времени. Элементы театра всегда мыслятся и в пространстве и во времени. Ссылаясь на выводы современной физики, М. настаивает на целостности театрального произведения, "которое творится во времени и в пространстве". Время рассматривает как время спектакля и как время театральной эпохи. История театра идет от балагана, а не из истории литературы, пьеса является частью театрального представления, а не разделом словесности. Понимание природы гротеска находится в центре театральной системы М.

В спектакле "Зори" (1920) использованы возможности авангардной живописи. В.Дмитриев воздвиг на сцене кубы, призмы, треугольники, круги из железа, веревки, проволоки, над геометрическими фигурами висел кусок жести. Была введена практика чтения сообщений РОСТА в процессе спектакля. М. стремился к

преодолению ренессансной коробки-сцены: в 1921 г. – второй вариант "Мистерии-буфф" в оформлении В. Киселева, А. Лавинского и В. Храковского. Действие шло в партере, в ложах, на сцене разыгрывалось в нескольких направлениях – по вертикали до колосников.

Встреча с конструктивистами происходит в 1922 г.: "Великодушный рогоносец" с Л. Поповой заставляет новые начала сценографии, является манифестом. Затем – "Смерть Тарелкина" с В. Степановой как первая проба сыграть декорацию с помощью вещей. "Земля дыбом" с Л. Поповой, где монтаж и игра вещей приобрели законченность и целенаправленность, в декорации использованы кино, фото как документальный материал. "В наше время наиболее культурным является живописец, он умеет обращаться с любым материалом, он может явиться прекрасным организатором".

Метод построения спектакля у М. является отражением времени. Пьеса становится просто сценарием, настоящим сюжетом является собственно действие: в организации такого спектакля художник выступает как один из основных организаторов действия. Оформление сцены освобождается от смысловых и изобразительных задач. Конструкция ничего не значила, она являлась организатором сценического пространства, обладала удобством рабочего места для актеров. Л. Попова и М. открывали метод организации сценического пространства, позволяющий вывести конструкцию за пределы сценической площадки в самоценность и независимое эстетическое



В. Мейерхольд. 1927

существование, а также придать художественный смысл любому набору предметов и объектов на сцене.

25 апреля 1922 г. показан "Великодушный рогоносец" Ф. Кроммелинка на сцене бывшего театра Зон. Задняя кирпичная стена сцены открыта. Декорацию впервые заменил станок Л. Поповой: М. отказывается от старых принципов сценического оформления, от реалистических декораций, от футуристических кубов, конусов и плоскостей – вообще от решения изобразительных задач на площадке. Л. Попова создает конструкцию лесенок, площадок, колес – "трамплин для актера, который справедливо сравнивали со снарядами и приборами циркового акробата. Так же, как трапеция акробата не имеет самодовлеющей эстетической ценности, как для циркача безразлично, красива она на вид или нет, лишь бы она была целесообразно приспособлена для его работы, точно так же и конструкция "Великодушного рогоносца" целиком предназначалась для развития актерской игры, не претендуя на декоративное значение" (А. Гвоздев), "с этой установкой оказалось возможным играть, как с веером или шляпой". Конструкция обладала внутренним соответствием режиссерским задачам, давая ощущение стремительной динамики. Замкнутая, изящная, ясная, суровая и легкая форма оставалась нейтральной ко всему остальному сценическому пространству. Предполагалось, что конструкцию можно использовать в любом месте. М. подчеркивал, что именно в этом спектакле удалось полностью во-

плотить принцип конструктивизма: "Спектакль должен был дать основания новой технике игры в новой сценической обстановке, порывающей с кулисным и порталным обрамлением места игры. Обосновывая новый принцип, он неизбежно должен был обнажать все линии построения и доводить прием до крайних выводов схематизации..."

Актеры на станке Л. Поповой оказались в новых условиях "пустого" пространства: наклонные плоскости, открытый планшет сцены, где движения приобрели скульптурность, тончайшую выразительность пластического рисунка, легкость и изящество, что влекло за собой внимание к подаче реплик и четкости интонаций. На первый план выдвинулось подчеркнутое актерское ремесло, профессионализм и согласованное мастерство. Динамический схематизм спектакля М. выкристаллизовал чувство. Актерская игра в спектакле впервые основывалась на принципах биомеханики: "Отброшен жестикюлятивный мусор, ищется простейший, экономичнейший, бьющий в цель жест — тейлоровский жест. При этом он не впадает в однообразие, ибо сюжетная мотивировка диктует его применение в самых различных ситуациях..." (С.Третьяков).

Здесь Л.Попова разработала "прозодежду" актера, предназначенную для репетиций и биомеханики. На театр распространяются идеи производственного искусства. Производственников привлекал аналитический метод М. и его поиск составляющих элементов театрального искусства. М. разделял позицию производственников о том, что театр должен выйти на улицы и площади и слиться с массовым действием. "Театр смешон, когда продуктом наших дней являются вспышки "массового действия" (Ган А. Конструктивизм, / Тверь, 1922. С. 3).

По мнению Б.Арватова, М. первым стал трактовать театр как школу организации человека. Работа М. в Теофизкульте (театрализация физической культуры в Центральном институте труда) — стремление применить и реформировать театральный опыт путем изучения конструирования спортивных и трудовых движений. Когда Театр РСФСР будет закрыт, Мейерхольд превратит мастерскую в исследовательскую лабораторию.

В "Смерти Тарелкина" (24 декабря 1922 г.) использован подвижный станок-вещь, актеры одеты в одинаковую униформу, суфлер-

ша посажена в первый ряд партера. Это была единая стилистика костюма, вне исторических примет. Работа В.Степановой над костюмами к этому спектаклю считается одним из ярких образцов эстетики конструктивизма и продолжением разработки идей "прозодежды" актера.

А.Ган писал об использовании в этом спектакле возможностей конструктивного решения: "В.Ф.Степанова как конструктивист подошла к делу. На сцене будет работать людской материал. Его работа должна быть связана с какой-то материальной средой. Эта материальная среда состоит из ряда предметов, вещей. С ними, на них и через них должны работать... персонажи комедии. Чтобы эти вещи стали действительно орудием актерского производства, а не формы, не декорацией и не буафорией — их необходимо наделить механическими приборами, заставить их вращаться, прыгать, перестраиваться. Минимум вещей-аппаратов — максимум комбинаций каждой в отдельности, трюковых возможностей, демонстраций и неожиданностей. Тектоническая задача выполнена. Все вещи сделаны из одного материала, так как их формальная новизность не должна впечатлять зрителя своей индивидуальной формой. Ибо дело не в вещи как таковой, а дело в той работе с ней, которую должны были демонстрировать действующие лица. Таким образом, фактурная часть налицо. Сама же конструкция дает целый ряд зрелишных возможностей... Все это говорит за то, что конструктивизм не случайное эстетическое течение в искусстве, а серьезное явление в области художественного труда, с первых дней своего возникновения вставшее на настоящий производственный путь" (Ган А. Смертельное явление в доме не умершего Тарелкина. / Зрелища. № 16. 1922).

"В "Смерти Тарелкина" удалось, наконец, показать пространственные вещи в их утилитарном содержании... я хотела дать подлинные вещи: стол, стул, кресла, ширмы и прочее, в целом соединяющие ту материальную среду, в которой должен был действовать живой человеческий материал" (Беседа с В.Ф.Степановой, / Там же.). Все участники представляли собой аппараты сценического производства вне всяческих декоративных целей.

"Земля дыбом" (по пьесе "Ночь" М.Мартине) поставлена в 1923 г. на сцене театра на

Садово-Триумфальной ("Театр имени Вс. Мейерхольда, ТИМ). ТИМ — своего рода студия, лаборатория новых исканий; а театр Революции, принятый М. под свою опеку, — для массовой аудитории, доходное предприятие. В "Земле дыбом" Л. Попова выстроила подбодие подъемного крана. "На сцену вкатывались мотоциклы и автомобили: пропорции взяты живые, инженерные, технические... Рядом с актером — подлинная вещь. Посредине театра — широкая дорога, ведущая отлогим помостом на сцену. По ней мчатся велосипеды, пыхтя влетают мотоциклы и даже автомобили... Это уже разрушение театра. Это уже какое-то "даешь площадь!" Это уже отказ от всякого интимизма, от всякой театральщины с ее эффектами и эффектиками, с ее парфюмерностью, с ее шоколадно-салонной манерностью" (Бескин Э. Театральный ЛЕФ // Советское искусство. № 6. 1925). В спектакле впервые использован экран в глубине сцены со световыми агитплакатами и фотографиями. Конструкция Л. Поповой называлась "станок-фото-плакат".

При осуществлении новой организации сценического пространства у М. традиционная декорация потеряла смысл, значение обретает новый подход к архитектонике сценического образа. Конструкция стала основой новой декорационной системы: являясь определяющим элементом, она обусловила взаимодействие между отдельными деталями оформления; используя опыты в изобразительном искусстве, конструкция открыла способы монтирования новых материалов, придавая сцене совершенно новые визуальные свойства. В биомеханике (см.: Биомеханика) М. интерпретировал конструктивистский подход к искусству сцене: точность движений, "экономика выразительных средств", скорость "реализации задания", "стремление достигнуть максимальной продукции": "Тейлоризация театра даст возможность в 1 час сыграть столько, сколько сейчас мы можем дать в 4 часа" (В. Мейерхольд).

В спектакле "Д.Е." ("Даешь Европу") по пьесе И. Эренбурга "Трест Д.Е." (15 июня 1924 г.) основным конструктивным элементом были движущиеся стены, эффект динамики которых усиливался виртуозно организованной световой партитурой. Были установлены три экрана (в центре и по бокам). Оформление И. Шлепянова решало уже изобразительные задачи. Главной сенсацией спектакля ста-

ло участие в нем джаз-банда В. Парнаха. Фокстроты и шимми ставил К. Голейзовский. 44 актера играли 95 ролей — Мейерхольд применил прием актерской трансформации.

В поставленном в ТИМе спектакле "Лес" А. Островского многоэпизодное построение имело для М. эстетическое значение: фрагментарность явилась принципиальным этапом эстетики условного театра в подходе к самой структуре спектакля. 33 эпизода с разрывом смысловых связей и новым скреплением отдельных сцен впоследствии М. сократил до 16, смыкающихся по принципу театрального реву с жанрово-самостоятельными номерами. М. разрушил обязательную в театре связь между персонажем и средой. В центре сцены установлены "гигантские шаги". Спектакль носил характер площадного, ярмарочного зрелища. Полифония "Леса" названа П. Марковым "вдохновенной и варварской". "Лес" прошел 1700 раз.

Оформляя "Мандат" Н. Эрдмана (20 апреля 1925 г.), М. с И. Шлепяновым применили концентрические круги ("движущиеся трауары"): тенденция к гротесковой напряженности, нервному и прерывистому рисунку мизансцен и ритма спектакля. На это нацелена система движущихся пантомим: "Телодвижение, единичное и групповое, развернуто здесь в богатом рисунке... Оно психологично по существу, ибо оно бытописует; оно реалистично, потому что исходит из наблюдения над реальным жестом повседневности" (Гвоздев А. Концовки и пантомима ("Мандат" Мейерхольда — Эрдмана) // Жизнь искусства. № 35. 1925). М. открывал эксцентрический способ осуществления быта и психологии на сцене. Эксцентризизм — шутовской, клоунский подход к сложной психологии современного человека, основой данного актерского метода является демонстрация несоответствия субъективных действий и эмоций объективным обстоятельствам.

Сенсацией стал "Ревизор" Н. Гоголя (1926), спектакль динамической гармонии. Дискуссия о "Ревизоре" уникальна: десятки диспутов, сотни рецензий, эпиграмм и фельетонов. "Ревизору" посвящены три специальные книжки: Гоголь и Мейерхольд. М.: Изд. "Никитинские субботники", 1927; "Ревизор" в театре имени Вс. Мейерхольда. Л.: Изд. "Academia", 1927; Тальников Д. Новая реви-

зия "Ревизора". М.: ГИЗ. 1927. Спектакль выдвинул множество театральных идей: "Мейерхольд строит весь спектакль — на музыке — как своеобразную симфонию. Враждая с беспредметным эстетизмом или с фотографическим натурализмом, Мейерхольд выбирает самые типические предметы эпохи и в ряде небольших картин дает ощущение времени..." (Марков П. Театр. Печать и революция.



Секретно

205

СПРАВКА

Приговор о расстреле Мейерхольда -

Василия Васильевича Зиничева
 директор в Ленин -
 граде в гор. Москве 2-й 1940 г.
 Копия приговора в подлинном хранится в
 архиве 1-го Спецотдела НКВД СССР том 19
 лист 157

НАЧ. 1-го отд-ния 1 Спецотдела НКВД СССР
 Лейтенант государственности (подпись)

Фотографии из следственного дела
 В.Э. Мейерхольда. 1939.

Справка о расстреле В.Э. Мейерхольда.

Кн.7.1927). "Ревизор" — это кафкианский спектакль.

Неосуществленный проект "Хочу ребенка" с Л.Лисициным предполагал единство сцены и зала. А проект театра, разработанный с М.Бархиным и С.Вахтанговым, выносил сцену в зал, игровые площадки могли перемещаться по залу на разную высоту.

Спектакли "Клоп" — 13 февраля 1929 г. (музыка Д.Шостаковича, оформление Кукрыниксов и Родченко) и "Баня" — 16 марта

1930 г. (музыка В.Шебалина, конструкция С.Вахтангова, костюмы, мебель, бутафория А.Дейнеки) интересны тем, что здесь работал сам В.Маяковский как сорежиссер. В спектаклях декларировались новые формы политического театра.

В "Командарме 2" (по пьесе И.Сельвинского) ощутима связь с картиной К.Петрова-Водкина "Смерть комиссара" (1928). Конструкция спектакля (С.Вахтангов) представляла собой широкий полукруг лестницы, начинавшийся слева внизу на планшете сцены и поднимающийся направо вверх. "Начиная с "Командарма 2" (1929), Мейерхольд работает с архитектором С.Вахтанговым. Архитектура в ГИМе отнюдь не декоративна по своим принципам, она конструктивна в своих основах. Мейерхольд и в этом случае идет в ногу с новыми веяниями в современной архитектуре, отказавшейся от бутафории, как он шел в ногу с живописью "Мира искусства" в свой петербургский период работы" (Н.Тарабукин).

М. не повторял приемов в каждом следующем спектакле: "Во-первых, жизнь человеческая коротка, и повторяя себя, многого не успеешь сделать; во-вторых, там, где поверхностный взгляд видит хаос разных стилей и манер, там я и мои сотрудники видим применение одних и тех же принципов к разному материалу, разнообразную обработку его в зависимости от стиля автора и задач сегодняшнего дня... Разве не высшая честь для художника — сделать работу в манере доселе неизвестной?"

Спектакли М. представляли собой формулу, сжатую до кода возможностей и вариантов. Его эксперимент представлял собой последовательно разработанную систему приемов, которая носит универсальный характер.

Литература:

Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969.

Гладков А. Театр. М., 1980.

Алперс Б. Театр социальной маски. Театральные очерки. Т.1. М., 1977.

Золотницкий Д. Зори театрального Октября. Л., 1976.

Золотницкий Д. Будни и праздники театрального Октября. Л., 1978.

Встречи с Мейерхольдом. М., 1967.

Адаскина Н. Формирование дизайнерской концепции Л.С.Поповой. ГВЫТМ-ВХУТЕМАС, 1921 —

1923 // Некоторые проблемы развития отечественного дизайна. М., 1983

Художник, сцена, экран. М., 1975.

Эткинд М. О диапазоне пространственно-временных решений в искусстве оформления сцены (Опыт анализа наследия советской театральной декорации) // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

Советские художники театра и кино '79. М., 1981.

Елагин Ю. Всеволод Мейерхольд. Темный гений. М., 1998.

МЕЛЬНИКОВ Константин Степанович (1890–1974), выдающийся архитектор, сыгравший видную роль в основополагающих процессах формообразования в архитектуре XX в. Живописец, ученик К.Коровина, С.Малютина и Н.Касаткина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1905–1913): "...Кисть у меня сменилась инструментом линий, и в линиях живопись обрела себе дом". Продолжал обучение на отделении архитектуры (диплом получил в 1917 г.).

Один из самых изобретательных мастеров, виртуозно решавший сложные функционально-конструктивные задачи. Основа творчества — решение художественных проблем. В каждом отдельном случае создавал оригинальную объемно-пространственную композицию: "У меня сильно развито отвращение к плагиату, даже не могу украсть сам у себя". Проекты М. оригинальны в решении художественной формы и пространственной структуры при виртуозном обосновании функционально-конструктивной базы. Свободно экспериментировал в области объемно-пространственных композиций.

"Взвился мой золотой сезон", — писал К.Мельников о своем творчестве 20-х гг.: павильон "Махорка", Саркофаг, Сухаревский рынок, дом в Кривоарбатском переулке, гаражи, клубы. "Из одноэтажного сооружения, которое мыслилось моими технологами, "Махорка" выросла в целую концепцию объемных построений с консольными свесами, огромными плоскостями плакатов и прозрачным, не имеющим в углах конструктивных опор остеклением. Так естественным ходом образовалась архитектура павильона, идя следом за токами его внутренней жизни" (Мельников К. О павильоне "Махорка". 1920–1960-е гг. // Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т.2. М., 1975. С. 163).

"Пятиэтажное сооружение дано мною в облегченной, стального каркаса конструкции с тем, чтобы иметь твердое убеждение в реаль-



К.Мельников, 1920-е гг.

ном осуществлении возникшей у меня и поразившей меня же самой идеи — "Живой Архитектуры". ...На круглую статичную сердцевину (с лестницей и подъемником) нанизаны этажи со свободным вращением их в любом направлении: бесконечная феерия в разнообразии архитектурного силуэта — еще неиспробованная сила архитектурной динамики" (Мельников К. Проект павильона газеты "Лен-правда" в Москве. 1923 г. // Там же).

Особое внимание уделяет психологии восприятия архитектуры, широко использует факторы восприятия (изменение угла зрения при движении человека в архитектурном пространстве, резкий контраст в освещении интерьеров и т.д.). В творчестве М. впервые в советской архитектуре появляется новый образный стереотип в архитектуре. Создавал сложные композиции при простоте мышления объемом и ясной пространственной идее: "Утверждаю архитектуру, то есть то нечто, рожденное моим счастьем, преобразующим давящую тяжесть — в игру мускулов, громоздкость — в пышное благоухание, людские привычки — в стадию первичных идей и самую логику — в пластическое лицемерие" (Мельников К. Из автобиографической рукописи // Там же. С. 176).

В творческом поиске новых принципов формообразования М. опирается на психофизиологические особенности восприятия архи-

тектурного сооружения зрителем. Кроме утилитарного назначения и конструктивного решения в арсенал объективных предпосылок архитектурного формообразования вводит за-



К. Мельников. Советский павильон на Парижской выставке декоративного искусства. 1925

кономерности художественного восприятия — не столько абсолютных качеств формы, цвета, освещенности и т. д., сколько их соотношений с фоном и предыдущим восприятием. Использовал эффекты "психологического удара", исследовал влияние архитектурного окружения на психологию человека.

В начале 20-х гг. вел мастерскую во ВХУТЕМАСе (вместе с И. Голосовым), во второй половине 20-х появилась собственная мастерская.

Выставочные павильоны М. — "Махорка" (Москва, сельскохозяйственная выставка, 1923 г.); Советский павильон (Международная выставка, Париж, 1925 г.) — совершили переворот в архитектуре таких сооружений: в их создании были использованы новые приемы и средства архитектурно-художественной выразительности, которые учитывали особенности восприятия человеком художественно-го облика пространства. Тогда же М. построил

в Париже комплекс торговых киосков и выполнил два проекта многоэтажных гаражей. Участвовал в международных архитектурных выставках: в Варшаве (1926), в Нью-Йорке (1927), в Милане (1933 г. с персональной экспозицией на V Триеннале).

"Архитектурное творчество представляет собой чрезвычайно сложный процесс, синтезирующий искусство, науку и технику и связанный как с участием большого количества вспомогательных работников и работников-строителей, осуществляющих замысел автора, так и с качеством и ассортиментом строительных материалов. Полное свое воздействие на человека произведения архитектуры могут оказать, лишь пройдя несколько стадий. Одной из таких стадий является так называемый архитектурный проект. Для создания высококачественной архитектурной продукции необходимо обеспечение всех стадий как высококвалифицированными кадрами, так и высококачественными материалами. Кроме того, задерживающим моментом поступательного движения в архитектуре, на наш взгляд, является то, что некоторые архитектурные формы, порожденные исторической эволюцией и связанные с законами устойчивости, настолько прекрасны, что держат в плену собственное дальнейшее развитие" (Мельников К. Принципы архитектурного творчества // Там же. С. 174-175).

Объемно-пространственные композиции М. рассчитаны на различные и неожиданные ракурсы восприятия: экспериментировал с ракурсами снизу, сверху, с возможностями величины угла зрения. В формообразовании у М. значительную роль играют наклонные и диагональные линии. Конструктивизм 20-х гг. отказывался от наклонных. М. сознательно использовал подобные формы в архитектуре, внося в композицию внутреннюю напряженность, дополнительную устойчивость и статику. Использовал простую осевую симметрию и другие приемы: использование консольных форм, активизация диагональных осей в пространстве и на плоскости, контрасты в трактовке одинаковых и сходных форм ("симметрия вне симметрии"), обращение к редко используемым в архитектуре геометрическим фигурам и телам (треугольникам, дугам, параболам, цилиндрам, конусам). Динамика проявляется в специфичных объемно-простран-

ственных формах и как реальное движение в использовании вращения в архитектурных объемах и трансформациях внутренних пространств с помощью подвижных диафрагм: "Одно из самых сильных измерений архитектуры — диагональ. Как бы техника ни кичилась, ей никогда не достичь того храма, который она строит, и не перекричать застенчивый шепот Искусства. ...Монументальность здания не в толстых стенах, а в изяществе формы и естественно-природной конструктивной системе. ...Лучшими моими инструментами были симметрия вне симметрии, беспредельная упругость диагонали, полноценная художественная тяжесть консоли" (К.Мельников).

Творчество М. сыграло огромную роль в проектировании нового типа общественного здания. По его проектам построено 5 клубов в Москве: им. Русакова, им. Горького, им. Фрун-



К.Мельников. Павильон «Махорка» на Первой всесоюзной выставке в Москве. 1923

зе, "Каучук", "Буревестник", в которых выразилось его стремление к слиянию функциональных и пространственно-эстетических задач. Проекты М. основаны на поисках фундамен-

тальных проблем архитектуры. "Эффект Мельникова" в отличие от архитектурной программы Ле Корбюзье с ее законами творчества представлял собой личностное творческое выражение вне нормативов стиля.

Литература:

Хан-Магомедов С. "Творчество там, где можно сказать — это мое" // Декоративное искусство. № 12. 1980; № 1. 1981.

Раппопорт А. "Инфантилизм" и "схематизм" в архитектуре Константина Мельникова // Творчество. № 11. 1990.

Константин Степанович Мельников. М., 1985.

Константин Мельников. Рисунки и проекты. Каталог выставки. М., 1989.

МЕРКУРОВ Сергей Дмитриевич (1881–1952), скульптор, стремящийся к монументальности, масштабности. Характерен памятник Марксу, представляющий собой пятиметровый гранитный блок, поставленный на пьедестал, с фигурой, вырубленной на половину объема горельефом. Фигура находится в движении, с разных сторон выглядит по-разному. Тратовка образа многопланова и сложна: "Скульптура — искусство форм, а формы связаны с материалом, — писал М. — Данный материал диктует определенные формы, и отсюда — зависимость скульптора от материала. Поясним примером: скульптор задумал работу на определенную тему. Первая мысль: в каком материале можно полнее разрешить данную тему (какой материал будет наиболее соответствовать)? Скульптор свободен в выборе материала. Интуитивным или другим путем он останавливается на данном материале, например граните. Актом этого свободного выбора он ограничивает себя: с этого момента он уже подчинен материалу, он уже заключил себя в рамку. С этого момента гранит начинает диктовать скульптору формулы, в которых он может выявить свои свойства: вечность, твердость, монументальность, зернистость, способность полироваться и другие. И здесь-то должно проявиться умение скульптора использовать все эти свойства для создания художественного образа". Достигая монументальности не просто размером, но обобщением, масштабностью, М. устраняет детали, оперирует большими плоскостями, линиями и объемами, добываясь устойчивости, сочетаемой с экспрессией и

движением. Символическая направленность свойственна памятникам Л. Толстому (словно со связанными руками, в рубаше, немощный, с сильным напряжением), Ф. Достоевскому (с судорожно сплетенными руками, одинокий, с характерными силуэтом, композицией фигуры), скульптуре "Мысль".

МЕТОД (от греч. *methodos* — путь исследования, теория, учение).

Стержневое понятие разнообразных наук. Проблеме М. уделяется значительное внимание в философии конца XIX — начала XX в. В русле подобных поисков — концепция "всеобщей организационной науки" А. Богданова. Такие процессы происходят в художественном сознании и формировании искусствознания. Обнаружение принципов единства всех видов искусства идет параллельно с тенденциями к множественности течений, базирующихся на единстве внутренних основ (методологическое единство). Во второй половине 10-х гг. появляется "формальный метод", обозначивший новейшие идеи в искусствознании. Формально-аналитический метод — единый процесс, с общей методологической ориентацией для всех видов искусства и искусствоведения. В идеях ОПОЯЗа (Общество изучения поэтического языка) определены тенденции изучения литературы с акцентом на оформленность, системное представление целостности произведения и т.д. В программе ИНХУКа целью ставились аналитические исследования основных элементов искусства, средств выражения и воздействия на психику. Подобный подход тесно связан с авангардом и представляет собой область общей методологии. Одним из универсальных М. 20-х гг. является тектология А. Богданова, структурный метод исследования систем в их функциональных соотношениях в рамках границ. Тектология как метод анализа представляла собой высокий уровень обобщения разнообразного материала, будучи эффективно применимой в различных областях знаний. Искусство в данной методике понимается в качестве организующей структурной системы.

"**МЕТОД**", группа конструктивистов ("Проекционисты"). Ее участники: С. Лучишкин, С. Никритин, М. Плаксин, К. Редько, Н. Тряскин, А. Тышлер. Кредо группы основывалось на положении о том, что художник —

не производитель вещей, а создатель метода организации материалов. Провозглашали себя последователями В. Татлина. Противники позиции А. Гана. Занимались абстрактной и полуфигуративной живописью, проектами универсального театрального станка и т.д.

"Наши очередные лозунги:

Индустриальное производство регулирует общественные отношения.

1, 2, 100 художников не организуют окружающего — только индустриальное производство — его организация.

Художник — это изобретатель новых систем объективно значащих вещей и работы.

Живопись и объемные сооружения есть наукобедительнейшее средство выражения (проекции) метода организации материалов.

Художник — не производитель вещей потребления (шкаф, картина), а (проекции) метода — организации материалов.

Миллионы производителей будут делать нормализованные вещи быта.

Искусство есть наука об объективной системе организации материалов.

Всякая организация осуществляется через метод."

МИЛЮТИН Николай Александрович (1889 — 1942), один из видных теоретиков архитектуры конца 20-х гг. В 1908 г. поступает на архитектурный факультет Вольного политехникума (Петербург). В 1910 г. поступает в художественное училище Штигилица.

В 1922 — 1924 гг. — исполняющий обязанности наркома социального обеспечения. В 1924 — 1929 гг. — нарком финансов РСФСР, затем до 1934 г. — зам. наркома просвещения РСФСР.

В конце 20-х гг. написал книгу "Соцгород" с изложением итогов дискуссии по проблемам градостроительства и перестройки быта. Предложил структуру нового типа: организация городской территории из нескольких параллельных полос (железная дорога; промышленная зона с предприятиями, складами, сооружениями, научными заведениями; зеленая зона; жилая зона; парковая зона с учреждениями отдыха; пригородная зона сельского хозяйства). Разработал проекты для Магнитогорска, Сталинградского тракторного завода, для Горьковского автозавода.

В начале 30-х гг. в журнале "Советская

архитектура“ опубликовал главы из теоретического труда по архитектуре.

МИНИМАЛЬ-АРТ, одно из направлений авангарда 60-х гг. XX в. Искусство минимальных структур, оперирующее простейшими, эстетически неинтересными формами, вид структуралистского искусства. Это направление имеет также названия “искусство первичных структур“, “искусство ABC“, “серийное искусство“, “холодная школа“ и т.д. Используются готовые вещи.

Минимализм — безличное воплощение объективного всеобщего: предмет замещен чистой структурой, антиформой. Концепция базируется на чистой мысли, освобожденной от прикосновения с реальностью.

“МИР ИСКУССТВА“ (1898–1904), объединение художников. В него входили А. Бенау, С. Дягилев, К. Сомов, Д. Философов, В. Нувель, Л. Розенберг (Бакст), Е. Лансерэ.

Декларацией “Мира искусства“ стали статьи С. Дягилева в журнале “Мир искусства“ (1899–1904). Организовано 6 выставок. В 1907 г. С. Дягилев начинает “русские сезоны“ в Париже и привлекает художников “Мира искусства“ к оформлению постановок.

В 1910 г. деятельность объединения, прерванная в 1904 г., возобновляется под председательством Н. Рериха (входят К. Петров-Водкин, А. Карев, Н. Альтман, В. Татлин, М. Сарьян и др.). Становится выставочным объединением. В 1917 г. — председатель И. Билибин (входят некоторые художники из “Бубнового вала“). Последняя выставка проходила в 1924 г. в Париже. Значительная часть художников объединения входила в “Жар-цвет“ и в “4 искусства“.

МИТУРИЧ Петр Васильевич (1887–1956), художник, конструктор летательных аппаратов. В 1906–1909 гг. — учеба в Киевском художественном училище, в 1909–1916 гг. — в Петербургской Академии художеств, затем — в Военно-инженерной школе, строит модель орнитоптера.

Творческие интересы М. сформировались в кругу художников, собиравшихся в квартире Исаковых-Бруни в Академии художеств (Петербург): В. Татлин, Н. Тырса, В. Лебедев, критик Н. Пунин и др. Знакомится с В. Хлеб-

никовым и В. Маяковским. Рисунки 1914–1916 гг. обладают стилистическим единством: “Добиться звучания линии в черном (тушь)... и только сломов фальшивую иллюзию пространства, я стал добиваться звучания характеристики образа и линии“. Рисунки строятся на четких соотношениях упругих силуэтов, на определении основных масс пятном или штриховой полусухой кистью тушью; по контрасту с черным активизируется белый цвет; линии различной толщины и плотности.

В 1915–1916 гг. выставляется с “Миром искусства“ (Петроград, Москва): “Форму он понимает не как бесстрастную сущность, а как какую-то растительную силу, как живой и развивающийся организм. Такой подход дал художнику возможность изучить жизнь природы, которая в его художественном представлении всегда растет, движется“ (Н. Пунин). Динамизм формы выражен в наиболее плос-



П. Митурич. *Конструкция № 18*. 1920

костной, силуэтно-графической манере. В дальнейшем М. решает сложные пространственные задачи.

После революции — начальник связи дивизии, служит до 1921 г. Участвует в конкурсе на проект герба РСФСР. В 1918 г. публикует “Общие директивы по делу преподавания изобразительных искусств в средней школе“ как эмиссар по делам школ Северных коммун в системе Наркомпроса.

В 1918–1922 гг. работает над объемными конструкциями ("Пространственная графика"). Это объемы, покрытые черно-белым орнаментом, — фактурно-графическое моделирование поверхностей, воспринимаемых под разными углами зрения, построения объемных геометрических фигур из картона и бумаги, сопряженных между собой с учетом графического оформления их поверхностей. В некоторых композициях "пространственной графики" М. придавал листу бумаги форму незамкнутой многогранной поверхности. Графический рисунок определяет тектоническое взаимодействие плоскостей сложной поверхности. В этих работах достиг самостоятельной художественной выразительности графических средств. Опыты "пространственной" графики М. связывал с поэзией и мировоззрением В.Хлебникова, с которым сближается в 1922 г. Он стремился теоретически обосновать литературно-философские взгляды Хлебникова. С мировосприятием поэта, его поисками ритма во времени М. связывал свои результаты многолетних наблюдений над закономерностями движения в природе. С 1922 г. разрабатывает "волновой" принцип в технике. Мечтал о создании техники в гармонии с жизненной средой.

В 1923 г. — преподаватель ВХУТЕМАСа (графический и архитектурный факультеты). В 1931 г. работает над трактатом "О живописи". Преподает в литографской студии ОГИЗа. Противник теоретических установок В.Фаворского и его школы: развивал у учеников композиционное мышление, пространственное чувство и понимание законов цветовой гармонии.

В 40-е гг. работает над изобретением аппаратов на волновом принципе. Создает серию карандашных и литографических портретов. Научная деятельность М. связана с конструированием летательных аппаратов, имеющих принципиальную направленность благодаря интересу к органическому миру. Наблюдая способы передвижения живых существ, обнаружил, что все они носят колебательный, "волновой" характер. Конструировал аппараты на "волновом" принципе. Это — принципиально новое техническое решение, предвосхищение бионики. Создал небольшие модели "волновиков". "Чувство красоты и чувство истины есть одно и то же чувство природы. ...Кроме занятий живописью, меня интересовала про-

блема вскрытия истинных закономерностей динамики живых существ в полете, плавании и наземном движении".

Водный "волновик": плотно обтянутые резиной деревянные отсеки, в которые вмонтированы свинцовые грузила; судно оканчивается резиновым хвостовым плавником; пружинный мотор приводил в действие механизм, сообщающий корпусу волнообразные движения. Летательный аппарат "парабола": горизонтальный парус, натянутый на основу, похожую на согнутый лук; крыло укреплялось под фюзеляжем, как крылья моноплана, отсутствие винта.

Исследовал общий колебательный принцип. Ставил опыты по раскрытию общих закономерностей принципа. "Это именно еще бесплотные души, в которых играет энергия и ищет еще своего материального воплощения. Чувство игры сил в еще не определившихся формах приводит к разумным закономерностям, обязательным для конструкций. В них есть что-то очаровательно легкое, свободное, как в танце, или нечто от музыки, живописи..." (Митурич М. "Волновики" Петра Митурича // Техническая эстетика. № 10. 1985).

Литература:

Розанова Н. Петр Васильевич Митурич. М., 1973.
Петр Васильевич Митурич. Каталог выставки к 90-летию со дня рождения. М., 1978.

"МИШЕНЬ", выставка 24.03 — 7.04.1913 г., организованная М.Ларионовым. Продемонстрировала размежевание с другими представителями авангарда. Показаны лучшая живопись, современные примитивисты, живопись, продолжающая традиции "Ослиного хвоста". На "М." лучизм представлен работами М.Ларионова и Н.Гончаровой. Н.Гончарова показала также примитивистские и футуристические работы. К.Малевич представил кубистические и футуристические произведения. Примитивизм был представлен картинами Барта, Ле Данту, Шевченко. В экспозицию вошли работы Н.Пирсоманишвили, Т.Богомазова, Г.Павлюченко, живописцев-вывесочников, детские рисунки. 28 художников показали 152 произведения. Приложением к стала "Выставка иконописных подлинников и лубков", представившая народное искусство разных стран и эпох.

В рамках выставки состоялся теоретический диспут, были декларированы манифесты и издан сборник. "М." утверждала: отрицательное отношение к восхвалению индивидуальности; нужно апеллировать только к художественному произведению, не имея в виду автора; признание копии самостоятельным художественным произведением; признание всех стилей, которые были до них и созданные теперь, как кубизм, футуризм, орфизм, провозглашение всевозможных комбинаций и смешение стилей.

Участники выставки декларировали:

"Нами создан собственный стиль лучизм, имеющий в виду пространственные формы и делающий живопись самодовлеющей и живущей только по своим законам.

Мы стремимся к Востоку и обращаем внимание на национальное искусство.

Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном виде и все нивелирующему.

Мы не требуем внимания от общества, но просим и от нас не требовать его.

Напряженность чувства и его высокий подъем ценим больше всего.

Надо прежде всего знать свое дело.

Надо признавать все.

Отрицать только ради самого отрицания, потому что это ближе всего к делу.

Считаем, что в живописных формах весь мир может выразиться сполна — жизнь, поэзия, музыка, философия и т.д.

Мы не желаем устраивать художественного общества ввиду того, что до сих пор подобные учреждения вели только к застою".

В июле 1913 г. в сборнике "Ослиный хвост и Мишень" опубликована декларация "Лучисты и будущники".

МОВАНО, Московское областное отделение ВАО (Всесоюзного архитектурного общества), созданного в мае 1930 г. при профсоюзе строителей. В М. вошли: МАО, АСНОВА, АРУ, ОСА. Цель общества — преодоление "старых форм кастовой замкнутости архитектурных объединений, не имеющих общей целевой установки, содействующей успешной борьбе рабочего класса" и организация теоретической, практической и научно-технической работы в жилищном, общественно-коммунальном, про-

мышленном и сельскохозяйственном строительстве.

Декларация М. состояла из основных программ АСНОВА-ОСА-АРУ. На ее основе могли быть образованы секции по отдельным направлениям в архитектуре. Были организованы: секция по изучению планировки городов и населенных мест; сектор пролетарской архитектуры; общий сектор; сектор формалистов, конструктивистов и др. Была намечена научная разработка применения новых конструкций и новых материалов в современной архитектуре. ВАО существовало до 1932 г.

МОДЕЛЬ (от франц. *modele* или лат. *modulus* — мера, образец), понятие, соотносимое с художественной картиной мира. В культурологическом смысле М. выступает как идеальный тип, с помощью которого теория в состоянии оперировать характеристиками эпох, культур, способов мышления. В искусствоведческом смысле художественное произведение определяется как М., конституирующая стиль, время и сознание момента своего создания.

М. отражает способы сборки, методы конструирования своей эпохи. В этом смысле произведение — активное удвоение действительности на двух уровнях: это — способ объективации реальности и воплощение рефлексии по поводу реальности. Таким образом, М. является объектом и формообразованием одновременно. В подобной функциональной и трансцендентной связи открывается причина моделирования: исследование мира, определение своего места, смысла и цели в мире, а также реализация духовной энергии бытия.

М. как концентрат культуры обладает своими закономерностями существования, функциями и способами вхождения в социокультурную среду. В этом смысле она выражает самостроение и самоорганизацию культуры. Понятие М. сопряжено с понятием артефакта (см.: Знак).

МОДЕРН (от франц. *moderne* — новейший, современный) (*Jugendstil*, *Art Nouveau*), термин не является обозначением строго очерченной историко-художественной категории. Употребляется в его традиционном смысле, связанном с моментом появления на рубеже

XIX-XX вв. Другие названия — "стиль модерн" (Россия), "ар нуво" (Бельгия, Франция), "сецессион" (Австро-Венгрия), "югендстиль" (Германия), "стиль либерти" (Италия), "модерн стайл" (Великобритания), "стиль Тиффани" (США).

М. обозначил смену эпох, открыл историю искусства новейшего времени, представляя собой самый ранний, первоначальный этап его развития. Совершающийся на рубеже веков перелом в художественной культуре основывался на новых принципах формообразования в художественной системе. Это первый стиль, не имевший конкретной связи с традицией определенной национальной культуры. В М. нет элементов эстетически нейтральных или второстепенных, нет деления на главное и второстепенное. Грань между утилитарной и художественной формой подвижна. Фактура и цвет материала приобретают в М. значение одного из основных средств художественной выразительности. Элемент декоративности возрастает.

Стиль М. основан на идее прекрасного, эстетства. Творческая деятельность в данной художественной программе оценивается как художественная фантазия, уподобленная творящим силам природы. Художник представляется как демиург, соединяющий духовное и материальное начала. Формообразование происходит на основе текучих, самообразующихся форм и декоративных элементов, разрастающихся по поверхности, стилеобразующими выступают плоские пятна, гибкая линия, неглубокое пространство, декоративное начало лежит в композиционном построении произведения. М. тяготеет к синтезу искусств. Идея преобразования среды искусством оказывается плодотворной и находит в последующем искусстве XX столетия особое преломление. В М. сформулированы и художественно выражены многие принципиальные эстетические процессы. М. создал собственный художественный лексикон, используемый другими художественными течениями данного времени. Эстетическая программа М. обладает функциональной направленностью. М. претендует на стильную всеобщность, синтетизм.

М. представляет искусство как спасительную силу, способную обновить мир. Близок идеям символизма. Как и символизм, применим к творчеству М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова,

некоторых мастеров "Мира искусства", "Голубой розы", художников-фантастов петербургской школы. Одним из источников русского М. является поздний академизм, а также реалистическая традиция, натурное видение.

Стиль М. осуществился в архитектуре, тиражной графике (плакат, афиша), создал новый тип книги, преобразовал декоративно-прикладное искусство.

Литература:

Кириченко Е. Модерн. К вопросу об истоках и типологии // Советское искусствознание '78. Вып. 1. М., 1979.

Сарабьянов Д. К определению стиля модерн // Советское искусствознание '78. Вып. 2. М., 1979.

МОДЕРНИЗМ, художественное движение первой половины XX в., связанное с перекодировкой эстетического мышления. Возникает в 1905 г. как переосмысление концепции художественного творчества с резким изменением художественных приемов, изменением характера художественного творчества. Перемещение парадигмы связано с изменением объекта творчества и превращением искусства в самостоятельную область познания, где художественное произведение обладает самоценностью и независимостью. В искусстве М. смещается понятие эстетического критерия, наследуемого традицией со времен Ренессанса.

Термин М. имеет широкое и в достаточной мере узкое значение. В широком значении М. обозначает все искусство и культуру Новейшего времени в соотносительности с понятием "modern" — новейший. С актуализацией термина постмодернизм (с 60-70-х гг.) М. определяет только начальный период новейшего искусства, искусства XX в, его первую стадию (применение термина в узком смысле).

М. появляется во Франции: в творчестве фовистов ("дикие"), в Германии — в экспрессионизме группы "Мост", затем выражен в кубизме, футуризме, русском кубофутуризме, абстракционизме, дадаизме, сюрреализме. В широком смысле М. обозначены все многочисленные направления в искусстве XX в., связанные с новым мышлением и новыми технологиями.

Научные открытия начала XX в., смешение пространственно-временных представлений, глобализм социальных потрясений в Европе в первые десятилетия века, смена

мировоззрения, погружение цивилизации в состояние хаоса определяют вселенский космизм самоощущений в культуре этого периода. Смещение, движение, самочувствие катастрофы, мощь субъективных переживаний выражают состояние сознания европейского человека в это время. Субъект становится основным содержанием сознания и смысла в искусстве. Первичность внутреннего мира человека (творца и наблюдателя) соотносима с интенсификацией творчества. Искусство М. соотносимо с открытиями в науке начала XX в. Прежде всего это касается многомерности мира и множественности пространственно-временных измерений и зависимости их движения от позиции и по отношению к наблюдателю.

Одним из критериев объективности становится субъективность, собственный внутренний мир, самоощущение человека, единственная реальность в кажущемся, изменчивом, не имеющем стабильности мире. "Я чувствую, значит, я существую" — так изменена картезианская позиция отношения "мир — человек". Чувства человека, пусть сами по себе изменчивые, нестабильные, становятся нулевой координатой, точкой на шкале отсчета в познании непознаваемого мира. Наиболее радикально подобное состояние выражено в экспрессионизме, фовизме, сюрреализме, дадаизме. Здесь искусство начала XX в. обращается к чувству.

Другим критерием становится подвижная многомерность мира, стремление осознать, уловить и выявить его расколотовость и причинность построения космоса. Здесь, на границе причинности, два критерия могут совпасть. Как устроен космос (форма и внутренняя форма) и какова степень осознания подобной структуры человеком? Видит он только внешнюю оболочку предмета и мира либо в состоянии структурировать и удваивать мир по аналогии? Здесь можно определить корни М.

В М. наиболее активно выражено абстрактное мышление в искусстве и аналитический подход к действительности (в том числе и к самому чувству). Кубизм проводит анализ мира с особой остротой и пристальностью, он и определяет собой всю живопись XX в.

М. как кризис искусства (определяемый в начале века Н. Бердяевым как этап перехода к нематериальным формам бытия) представляется распадом ренессансной художественной парадигмы как способа построения эстетичес-

кой картины мира и социальной конструкции коллективного "тела" эпохи, на смену которой приходит принципиально новая конструктивная сборка, новый миф, новая традиция. М. определяется как переходный этап, как точка бифуркации, как хаотическое состояние в преддверии новой самоорганизации. В подобной ситуации М. представляет собой многовариантную систему с качественно определяемыми структурами, выявленными потенциалами из предыдущих художественных эпох, неиспользованными и невыработанными "золотыми" жилами эстетических комплексов, а также с предвидением путей сообщения с будущим. М. — многостилевая система, характеризующаяся броуновским движением внутри. М., определяемый в начальном своем этапе декларативностью, определенным эстетическим оптимизмом, повышенной экспрессией, агрессивностью установок и устремленностью в будущее, логически перерастает в постмодернизм, деконструкцию, исчезновение авторства.

МОНТАЖ (от франц. montage — сборка), один из принципов построения, выразительный язык конструирования. Сопоставление двух фрагментов, которое дает не сумму, а произведение. В М. достигается не воспроизведение существующей в природе связи явлений, а установление связи, требуемой задачами выразительности произведения. Концепция эстетического воздействия искусства XIX в. сменяется в начале XX в. "монтажным мышлением", апеллирующим к ассоциативной, сопоставляющей способности зрителя. Концепция М. — основное положение конструктивизма, технологически-методическая и эстетическая программа "организации элементов" как подчеркнуто выраженного системного целого.

М. представляет собой способ существования формоструктуры, метод организации частей, элементов в целое. По принципу М. осуществлялись спектакли Мейерхольда, "монтаж аттракционов" Эйзенштейна; так же организован драматургический материал и сценическое слово. М. — способ структурообразования в кино (С. Эйзенштейн, Дзига Вертов), в фотоискусстве. В киноискусстве первым экспериментирует в области М. Л. Кулешов, открывая особые, активно-объединяющие возможности М.: склейка безотносительных

кусков в их взаимоотношении давала новое смысловое качество. М. создал "кинематографическое пространство" — новую, художественную реальность кино. С.Эйзенштейн разворачивает способность М. до метафоры и обобщения (механизм такой метафоры раскрыт им в финале фильма "Стачка": расстрел людей и заклание животных как экспрессивный, метафорический смысл слова "бойня" и принесения жертвы). Монтажный троп — многозначность М., его поэтичность (Одесская лестница в "Броненосце "Потемкине" у С.Эйзенштейна, дождь в "Земле" у А.Довженко).

В эстетическом смысле М. является системой последовательного воздействия на зрительское восприятие, организация зрительного восприятия произведения. "У монтажа две неразрывные функции: рассказа и ритмического обобщения рассказа" (С.Эйзенштейн). Теория М. С.Эйзенштейна различает разные формы М.

Метрический М. — сочетает фрагменты произведения согласно их длинам в формул-схеме. Не доходя до сознания, метр — непреложное условие организованности ощущения.

Ритмический М. — формальное напряжение достигается здесь не только согласно формуле кратности основной схемы, но и через нарушение этого канона.

Тональный М. — по признаку эмоционального звучания фрагмента.

Обертонный М. — выводит восприятие из мелодически эмоциональной окрашенности в непосредственно физиологическую осязаемость.

Вертикальный М. — эффект достигается тем, что впечатление от последующего фрагмента налагается на впечатление от предыдущего.

МОРГУНОВ Алексей Алексеевич (1884–1935), художник, который в 1909–1910 гг. был в первых рядах русского авангарда. Входил в общества "Бубновый валет", "Союз молодежи". Работал в стиле неопримитивизма, тяготел к традиции фовизма. Особенно близок к И.Машковым, А.Лентуловым, П.Кончаловским.

В 1911 г. вошел в группу "Бытие", в 1912 г. — в "Ослиный хвост". Один из активных членов ОМХ (Общества московских художников). В 1913–1914 гг. сближается с Малевичем.

С декабря 1917 г. — зам.заведующего отделом культуры при Петровской городской думе, член коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса. В 1918 г. занимается реорганизацией Строгановского училища в Первые свободные художественные мастерские.

В 1918–1920 гг. — профессор живописного факультета ГСХМ. Член Пролеткульта и Группы объективного анализа ИНХУКа.

Со второй половины 20-х отошел от авангарда.

Литература:

Обольсина О. О творчестве художника А.А.Моргунова // Искусство. № 3. 1974.

МОСОЛОВ Александр Васильевич (1900–1973), композитор-конструктивист. "Характер его музыки суровый и жесткий. В ней нет "ни звуков сладких, ни молитв", она антипсихологична, вся земная и материальная, иногда пронизана машинными ритмами" (А.Углов).

В 1921 г. поступает в Московскую консерваторию к Р.Глиэру, затем учится у Н.Мясковского. "Свои первые опыты он набросал на нотной бумаге целыми нотами без тактовых черт" (Барсова И. Александр Мосолов: Двадцатые годы // Советская музыка. № 12. 1976. С.78). Уже Первая соната М. поражала своей экстремальностью: "Автор является представителем крайне левого модернизма. Его Первая соната — настоящая библия модернизма, в которой сконцентрированы все гармонические трюки в духе предрезостных нахмуренный Прокофьева, Стравинского, западных политоналистов..." (Рославец Н. Нотная полка // Рабис. № 4. 1927. С.15).

"Четвертая соната Мосолова вызывающе дерзка по гармонии, ритмике и особенно по требованиям к фортепиано. Только союз с нечистой силой мог склонить композитора к тем бешеным прыжкам и адскому грохоту, которым насыщена его соната. Она — крайнее выражение антимелодического фортепианного стиля, продолжение той линии, начало которой положено Прокофьевым. Она резко урбанистична, в буйной сутолоке нот воплощая лихорадку современного делового города. Некоторая однотонность не мешает ей быть весьма впечатляющей" (Углов А. Друзья камерной музыки // Известия. 1927. 24 февр.).

Принят в АСМ (Ассоциация современной музыки) в 1925 г. Председатель секции камерной музыки при ГАХН.

1924–1927 гг. — эволюция от позднеромантических влияний до нового стиля письма. 1926–1929 гг. — высший этап творчества М. 1927 г. — балет "Сталь" (для Большого театра). 1929–1930 гг. — опера "Плотина" для Ленинградского театра оперы и балета. Художник — С. Радлов.

"Плотина" Мосолова, представляя собой дальнейшее "развитие" урбанистического направления автора, оказалась явно бессильной в передаче грандиозного размаха социалистической стройки... Директор театра г. Бухштейн охарактеризовал "Плотину" как вещь, дискредитирующую идею советской оперы, и предложил снять ее с постановки. В ответ на это ряд присутствующих — Радлов, Шостакович, Соллертинский ... и др. — выступили в защиту оперы... Шостакович, правильно указав, что прием Мосолова ошибочен, "ибо трактор гудит на полях и капиталистических и советских одинаково, а что важно отношение композитора", все же сделал вывод, что "оперу надо непременно ставить" и тем самым продемонстрировал нежелание увязать концы с концами. Музыкальный критик Соллертинский выдвинул явно реакционную формалистическую теорию "взрывания почвы" трактором... (Кильчевский В. На Ленинградском музыкальном фронте // Пролетарский музыкант. № 2. 1931).

"Плотина" посвящена Н. Мясковскому. В сюжете речь идет о постройке плотины для гидростанции: "Сюжет, предложенный Задыхиным, приходится, как по мерке, Мосолову, потому что только этот композитор сможет сохранить надлежащее равновесие в том смысле, чтобы стихийной катастрофе противопоставить власть воли и разумности, подчеркнуть индустриальные моменты и, главное, выявить идею строительства в прочно организованном звуковом материале... Как и Дешевов, Мосолов заражен целиком оптимизмом и в музыке его сказывается бодрый и деловой оптимизм. ...К тому же Мосолов работает крайне интенсивно и быстро" (Б. Асафьев). В опере "Плотина" истоками являются опора на традиции русской классики (близка "Хованщине" Мусоргского с массовыми сценами, ансамблями и хорами); ритмоинтонации связаны с тенденциями в

вокальной музыке 20-х гг. и влиянием драматического театра. Гротеск, шарж созвучен оперным спектаклям 20-х гг. Органическое



А. Мосолов. 1927

соединение профессионального композиторского языка и бытовой музыкальной лексики, наряду со сложными диссонантными внетональными звукокомплексами звучат молитва и популярная народная песня, революционная ("Интернационал", "Смело, товарищи, в ногу") и лирическая песня, романс ("Любовь, любовь, ах, как ты зла"). М. создает обобщенный портрет эпохи. Единство музыкального языка оперы достигается определенностью авторской интонации, связывающей жанровые полюсы. Оркестровый язык "Плотины" близок к стилю симфонических произведений М., написанных в урбанистически-конструктивистской манере: экспрессия и звукоподражательность — аспекты стиля. Используются шумовые атрибуты эпохи: гудки, свистки, телефонные звонки. Средствами оркестра имитируются взры-

вы, рев потока воды, грохот машин. Произведение находится в русле ведущих тенденций АСМ.

"Завод" ("Музыка машин") — симфонический эпизод из балета "Сталь" — исполнен в декабре 1927 г. в Москве как первая часть оркестровой сюиты в Большом зале консерватории. "Завод" принес М. известность за рубежом после исполнения в Париже. В свою программу его включил А.Тосканини. "Завод" Мосолова обратил на себя внимание здешних музыкальных кругов. Успеху и распространению "Завода" много способствовал неописуемый восторг, в который пришел от него Флоран Шмитт, видный музыкант и влиятельный критик. Его статьи вызвали повторное исполнение этой вещи как в Париже, так и в некоторых других центрах, прислушивающихся к суждению французской столицы. Разумеется, успех был не единодушен... но победило общее впечатление красочности и стихийности, поразившее воображение парижан" (С.Прокофьев, 1932).

В 1928 г. создана опера "Герой" как своеобразный антипод балету "Сталь". История о путешественнике, который убивает профессора фехтования, не умея владеть шпагой. Либретто построено на абсурдности ситуации, напоминает "Нос" Шостаковича. Острая выразительность оперы зиждется на приеме несоответствия серьезности и мрачности музыки и абсурдизма сценического действия.

Сочинения М. 20-х гг. основаны на остигатной работе с мотивом. Со второй половины 30-х гг. пишет музыку к кинофильмам, спектаклям, участвует в фольклорных экспедициях в Киргизию, Туркмению.

Литература:

- Никитина Л. Советская музыка. История и современность. М., 1991.
 Барсова И. Творчество Александра Мосолова в контексте советского музыкального конструктивизма 1920-х годов // Россия. Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX века. М., 1988.
 Мосолов А.В. Статьи и воспоминания. М., 1986.
 Ахматова О. Наравне с веком. К 100-летию А.В.Мосолова. Музыкальная жизнь. № 8. 2000.
 Переписка А.В.Мосолова, материалы и документы из его архива // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. М., 1982.

МУЗЕЙ НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА, создан на основе коллекций С.И.Щукина и И.А.Морозова, которые были национализированы. Было два отделения: щукинское (особняк Щукина на Знаменке) и морозовское (дом Морозова на Пречистенке). Директор — Б.Терновец. Первокласное собрание западного искусства конца XIX — начала XX в., которым не обладало в тот период ни одно государство.

К концу 30-х гг. начинаются нападки на коллекцию. Искусство импрессионистов называют формалистическим. В январе 1938 г. был уволен Б.Терновец. После закрытия музея коллекции перешли в Эрмитаж и Музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина.

МУЗЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ, организован в Москве в 1919 г. Им в разное время руководили В.Кандинский и А.Родченко. Затем был закрыт, вновь открылся в 1922 г. Директор — П.Вильямс. Экспозицию составляли работы Кандинского, Малевича, Татлина, Машкова, Ленгулова, Поповой, Кончаловского, Фалька, Родченко. Музей стал местом постоянных встреч творческой молодежи, цикл докладов прочел Малевич, музей дополнял уроки ВХУТЕМАСа.

В Петрограде Музей художественной культуры существовал в 1921 — 1924 гг., музей нового типа с новыми принципами организации. Впоследствии — Государственный институт художественной культуры в Ленинграде — ГИНХУК (1925 — 1926) (см.: ГИНХУК).

МУХИНА Вера Игнатьевна (1889—1953), скульптор, народный художник СССР, известна своими обобщенно-символическими произведениями, проникнутыми героическим пафосом.

В 1912 г. в Париже училась в студии Э.-А.Бурделя, в 1914 г. — в Италии.

Раннее творчество — кубистический период. Исследует строение тела. В 1916 г. создала композицию "Пиета" с использованием геометрических объемов. В 1922 — 1923 гг. — "Пламя революции". Этой скульптуре присуще сильное движение, кубистические черты.

Созданная в 1926 — 1927 гг. работа "Ветер" выявляет основные объемы, сопряженные и переходящие друг в друга; фактура придает ей огромное силовое напряжение. Испол-

зованы рискованные комбинации весомых соотношений. Большое значение имеет поверхность скульптуры: "Читка круглой скульптуры должна быть лаконична; она должна выражаться "одним словом", чтобы восприятие скульптурного объема было как зрительно, так и психологически. Многословие скульптурного и психологического образа ведет к рассказу, т.е. к постепенному освоению пластического и тематического содержания, отчего теряется целостное восприятие. Это многословие противоречиво в круглой скульптуре, рассчитанной на мгновенное восприятие объема".

В 1927 г. получает первую премию за работу "Крестьянка". Ее отличает необычайная устойчивость, четко расчлененный снизу объем, облегченный сверху. Композиция гармонична, в ней сила и монументальность купольной формы, идет наращение трех объемов юбка – бюст – голова. Чувствуется гармония пропорций. Показана на Международной выставке в Венеции (1934).

В 1926–1930 гг. преподает во ВХУТЕИНе.

С 1928 г. работает в реалистическом направлении (гр. "Рабочий и колхозница" и др.).

Литература:

- Воронов Н. Страницы жизни великого скульптора. // Искусство. № 4. 2001.
 Замков В. Завещание Мухиной // Юный художник. № 3. 1991.
 Колесников М. Александра Экстер и Вера Мухина // Панорама искусств-12. М., 1989.
 Андреева Е. Слово о Мухиной // Искусство. № 11. 1989.
 Воронов Н. Умолчания, искажения, ошибки // Искусство. № 11. 1989.

Воронов Н. Мухина и Юон // Творчество. № 11. 1989.

Короткая Е. Эпоха, творчество, судьба // Художник. № 9. 1989.

Орлов С. На ветру времени: Мухина и Голубкина // Юный художник. № 3. 1989.

Уразбекова Л. Предчувствие // Творчество. № 7. 1988.

Кузнецов Э. Вера Игнатьевна Мухина. М., 1966.

Суздаев П. Вера Игнатьевна Мухина. М., 1981.

Мухина. Литературно-критическое наследие. Художественное наследие. Т. 1–3. М., 1960.

МЮЗИК-ХОЛЛ (от англ. music-hall — музыкальный зал), вид эстрадного театра. Первые М.-Х. Возникли в Великобритании в середине XIX в.

В 20-х гг. XX в. стала популярна идея "разрушения отживших ценностей и укрепления устоев новой культуры... давать отдых и веселить, вплетая в каламбуры шута призывы и указания" (Н.Фореггер). Ее и реализовал М.-Х. О.Брик придумал термин "агит-холл" и требовал, чтобы он был массовым, рассчитанным на "низы": "...Легкий жанр брезгливые отбрасывается в сторону, в предприимчивые руки буржуазных антрепренеров, которые ловко эксплуатируют его и перетаскивают к себе пролетарскую публику". Профессор М.Рейснер предлагал: "Почему бы не попробовать вернуть массам то, что некогда у них было отнято, — яркого мима, злого шута и развеселого скомороха? Стегать пародией, колоть сатирой, тешить пляской, плакать песенкой. Войти в быт и полить крепким уксусом очнувшихся после революции клопиков".

Н

НАРБУТ Владимир Иванович (1888–1938), поэт, представитель "левого фланга" акмеизма. Автор сборников "Аллилуйя" (1912), "Плоть" (1920) и др. Для поэзии Н. характерны гротесковая образность, сниженность образов и укрупнение деталей. "Его самобытное мастерство, как и революционная активность в ЮГРОСТА ... с неповторимой страстностью передавало энергию насыщенных тяжелой, "земной" силой образов... обнаруживая в песенном лиризме кобзарей и народных певцов глубинные связи русских и украинских поэтов..." (Азаров В. Из воспоминаний о Багрицком // Русская литература. М., 1976. Т. 2. С. 152).

В 1918–1919 гг. редактирует двухнедельник "Сирена" (пять номеров).

В творчестве противопоставляет себя символизму, эстетизации мира. Н. Гумилев отмечал, что Н. возненавидел красивые слова и всякое изящество, его внимание привлекало подлинное и отверженное искусством — грязь, слизь, копать. Н. не ставил перед собой философских задач осмысления мироздания.

Из "Нежити":

*И домовихой рыжей, раскорякой тощею
(с лежанки хлопнулась)*

припасено два гада:

*За мужа, обтирающего тряпкой бороду
(кряхтел над сыровцем),*

пройдоху — таракана.

И за себя — клопа из люльки,

чуть распоротой

по шву на пузе, —

вверх щелчком швыряет рьяно.

НЕЗНАМОВ (Лежанкин) Петр Васильевич (1889–1941), поэт-футурист. Член группы "Творчество". Испытывал влияние В. Хлебникова.

С 1923 г. — Москва. Примыкает к ЛЕФу.

НЕОАВАНГАРД, направление искусства второй половины XX в. В Америке представлено абстрактным экспрессионизмом: произведениями Поллока, Ротко и др. На холстах Джексона Поллока создан динамический цветовой хаос методом энергии ритуалов индейцев. Смысл произведения состоит в энергии Вселенной и жизни как таковой. Виллем де Кунинг изображает эрос в виде полуфигуративных женщин. Г. Розенберг в 1952 г. в статье о новой американской живописи акцентирует "жест освобождения", на который уже не способна Европа. Экстатические ритмы, огромные размеры полотен, рваные формы, месиво краски — так Н. возродил стилистику раннего европейского авангарда.

В Европе Н. связан с экзистенциализмом. Модернистское искусство остается единственным актом свободы, идентичной Ничто в обанкротившейся цивилизации: Ж.-П. Сартр в учении о положении человека перед лабиринтом. К. Ясперс подчеркивает новую ситуацию человека XX в. — без ориентиров и ценностей, которые полностью дискредитированы. К Н. относится ташизм (С. Полякофф, Н. де Сталь). В отрицании языка и логоса неоавангардисты достигают вершин пластики в творчестве Джакометти и Фр. Бэкона.

В конце 40-х гг. возникает группа "КОБРА" (Копенгаген — А. Йорн, Брюссель — Ж. Нуаре, Амстердам — К. Апфель и др.): "Мы не знаем эстетических законов, и старая идея о различии между прекрасным и безобразным... мертва для нас... Не существовало и не существует ни различных стилей, ни различия между живописью и скульптурой... В искусстве все равно всему, так как это лишь разные средства, ведущие к художественной цели" (Астер Йорн).

В этом стиле продолжают работать Матисс, Шагал, Пикассо — вариант мягкого авангарда. Во второй половине 50-х гг. в Англии и США появляются первые коллажи с этикетками массовых изделий, фото и т. д.

Абстрактное искусство в начале 60-х гг. в обновленном виде возвращает авангард в Европу: в 1968 г. состоялась первая выставка американского искусства в Париже — "Искусство реальности".

Искусство 60-х гг. — начало поп-арта и "нового реализма". 1961–1963 гг. — ассамбляжи. 1964–1966 гг. — оп-арт и минимал-арт.

1967 г. — становление арте-повера, ленд-арта ("Масса перемещается и возвращается на место" М.Хайзера, 1969; "Спираль" Р.Смитсона, 1970), концептуализма, процесс-арта, эксцентрик-арта, флюксуса и т.д. В 70-80-е гг. развивается творчество по поводу творчества: имитации, реплики, вариации, стилизации.

Художественное творчество второй половины XX в. принципиально отличается от предыдущего периода: гиперрефлексия превратила искусство в текст, палимпсест. Смыслообразование превращается в интеллектуальную игру, реальность и текст меняются местами, преобразовываясь в виртуальность.

НЕОКЛАССИЦИЗМ, художественный стиль конца XIX — начала XX в., получивший широкое распространение в мире. Имеет детально разработанную систему композиционных приемов, декоративных и архитектурных форм. Использует различные варианты классического ордера как основу стиля в виде универсальной художественно-композиционной системы.

Н. характеризуется ретроспективностью художественного мышления, стремлением к очищенной форме. Возникает как противопоставление эклектизму второй половины XIX в. Претендовал на право стать родоначальником нового межрегионального стиля. Прямо переходит в рационализм конструктивистского течения (О. Вагнер, Й. Ольбрих, Й. Хоффманн). В русском искусстве обозначается тенденция в духе стилизаций "Мира искусства": И. Фомин, В. Шуко, И. Жолтовский, А. Клейн и др.

Н. проводил границу между художественной и нехудожественной сферами предметно-пространственной среды, противостоял эстетизации инженерно-технических форм и модерну. К началу 20-х гг. достигает наиболее высокого уровня в художественной культуре России. Развивается параллельно с авангардизмом. Полемика между ними начинается в 20-е гг. и достигает противостояния, взрыва.

НЕОПЛАСТИЦИЗМ (от голланд. neoplasticism), течение в голландском искусстве, которое в архитектуре и изобразительном искусстве выдвигало идею "чистой" геометрической формы.

Термин впервые внедрен П. Мондрианом. Лидер — Тео ван Дусбург.

Н. утверждает сведение трехмерного объема к плоскости, возвращение к чистому цвету, к равновесию и внутренним соотношениям плоскостей. По мнению Мондриана, все в живописи основано на противопоставлении плоскостей голубого, красного, желтого, к которым добавлен черный и оттенки белого. Скульптор Вантонгерлоо в 1918 г. демонстрирует скульптуры из призм, плиток. В 1923 г. ван Дусбург и ван Эстерен разрабатывают проект дома из раздробленных элементов.

НИЧЕВОКИ, объединение поэтов (1920–1922). Деятельность его началась в издательстве "Хобо" (первый сборник "Вам"). Затем Рюрик Рок едет в Ростов-на-Дону, где открывает "Кафе поэтов". В 1920–1921 гг. группа выпускает несколько манифестов, декларации и выступает в Политехническом музее.

У группы есть аналогии с дадаизмом. Стремилась к уничтожению искусства "во имя Ничего".

Наиболее видная фигура — Рюрик Рок (Рюрик Геринг). Секретарь объединения и редактор программы "Собачий ящик" — С. Садилов.

В 1922 г. вышло два сборника декретов-манифестов "Собачий ящик, или Труды Творческого Бюро Ничевоков в течение 1920–1921 годов".

Анархические акции Н. носили характер скандальных выходов, эпатажа и были пародийными: "Пора принудительно очистить поэзию от традиционного и кустарно-поэтического навозного элемента жизни во имя коллективизации объема тварности мирового начала и Личины Ничего. Начала сего для материалистов и шаблонных идеалистов не существует: оно для них — Ничего. Мы — первые подымаем кирпичи восстания из Ничего. Мы ничевоки".

В поэзии Н. пафос сочетался с трагикомической клоунадой.

*Каждый расколот.
Пламенем муки объят.
Громом дней молот
бьет в корявый закат.
Гром знаменует:
близок день...*

*Видите всадника —
странный и страшный гость.
Кривою чертою рот
на лице меда —
Всадник на коне вороном*

Рюрик Рок.

Н. вдохновлялись отрицательными эмоциями, ограничивались нигилистическими эпизодами деятельности.

НОВОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ МЮНХЕНА, основано в январе 1909 г. В.Кандинским, В.Издебским, А.Явленским, М.Веревкиной и В.Бехтеевым. Входили немецкие живописцы: Ф.Марк, А.Канольдт, К.Хофер, А.Эрбсле, Г.Мюнтер.

Президент — В.Кандинский. В деятельности объединения участвовали музыканты, литераторы, скульпторы.

Первая выставка — декабрь 1909 — январь 1910 г. Вторая — сентябрь 1910 г.

Существует до 1911 г.

Члены НОХМ — ядро "Синего всадника".

Литература:

Куликова И. Экспрессионизм в искусстве. М., 1978.

НОЖ (Новое общество живописцев), основано в 1922 г. Его декларация: "Мы, бывшие левые в искусстве, были первыми, почувствовавшими всю беспочвенность дальнейших

аналитически-схоластических блужданий, все более и более далеких от жизни, от искусства. Мы пришли к тупику...

1. Мы верим в грядущее искусство, верим, что жизненные силы его не иссякли, что средства и свойства его еще в силах систематизировать чувства революционной среды. Верим в то, что будущее несет новую форму живописи, соответствующую темпу современности, современной психике.

2. Любим искусство, и отказ от него для нас равносильен отказу от самих себя.

3. Надеемся преодолевать все трудности, стоящие на нашем пути, и вплотную подойти к жизни и настоящему искусству.

Отсюда ясно, каким должно быть искусство, к которому мы обратили свои взоры.

Живописью предметной и реалистической".

Главные принципы были заявлены на выставке 1922 г. (С.Адливанкин, Г.Ряжский, М.Перуцкий, А.Нюренберг, А.Глускина, Н.Попова и др.). Многие работы носили сатирический, гротесковый характер, основанный на приемах живописи и росписей на ярмарках и балаганах, в русском лубке. Состоялась одна выставка. Программа "Наш путь" опубликована в каталоге выставки.

В 1924 г. большая часть членов Н. перешла в "Бытие".

Литература:

Берман Б. О выставке Нового общества живописцев. Советское искусствознание'79. Вып. 1. М., 1980.

О

ОБЪЕКТИВИЗМ, концепция, связанная с идеей Группы объективного анализа. Отражает стадию самоценности аналитического, беспредметного творчества. Позднее О. слился с конструктивизмом. Беспредметная форма рассматривается здесь как логическое завершение процесса эмансипации художественных принципов от изобразительности. Через организацию художественной формы логика понимания процессов в искусстве идет к конструированию произведения искусства, затем — к организации жизни, конструированию предметной среды. Форма рассматривается как принцип рациональности, математической выверенности. В этом смысле геометризм является преломлением мировоззрения. Организация формы есть внутренний закон произведения. Рациональность формы — это закономерность ее построения и выявление закономерности в произведении.

ОБМАС, Объединенные левые мастерские, автономная группа в рамках архитектурного факультета ВХУТЕМАСа, организованная Н.Ладовским (1920 — 1923). Большинство преподавателей факультета придерживалось традиционных методов обучения студентов, методики Н.Ладовского оказались новаторскими. Особенно неожиданным было заявление, что основным материалом архитектуры является пространство. Чтобы добиться автономии в рамках факультета, Н.Ладовский создает О., где можно самим определять программу преподавания. Организационно был оформлен в 1921/22 уч.г. О. выделен в самостоятельное отделение факультета.

Преподавали, кроме Н.Ладовского — автора программ, Н.Докучаев и В.Кринский. Здесь сформирован новый метод преподавания архитектуры; разработана дисциплина "Пространство"; сформулирована творческая

концепция рационализма; разработаны приемы и средства выразительности художественно-композиционной системы нового стиля.

До 1920 г. обучение основывалось на классике: ордер, логика архитектурного мышления, сущность профессии. Базой обучения в О. стали приемы построения объемно-пространственных композиций, основанных на главных элементах архитектуры (форма, масса, ритм, пространство и т.д.). В О. шел процесс выработки языка новой архитектуры. Введена форма подачи проекта в макете (принципиально новое мышление в объеме). Обучение в О. основано на изучении закономерности восприятия и организации пространства.

Программа О. предусматривала усложнение заданий пространственных форм, среды и ракурсов, а также усложнение художественно-композиционных требований. Композиционные приемы рассматривались не только как профессиональные средства, но и как часть архитектурного образа. Ученики первого выпуска О. (В.Балихин, М.Коржев, В.Петров, М.Туркус, И.Ламцов, С.Глаголев, Ю.Спасский) стали преподавателями пропедевтической дисциплины "Пространство" на Основном отделении ВХУТЕМАСа (1923).

За время существования О. студенты выполнили около 200 проектов. О. оказал основополагающее влияние на архитектуру 20-х гг. через систему образования. О. создал новый метод преподавания архитектуры, разработал межфакультетскую дисциплину "Пространство", сформировал концепцию формообразования рационализма, сформулировал программу приемов и средств выразительности художественно-композиционной системы нового стиля в целом.

ОБМОХУ (1919–1923), Общество молодых художников, организованное студентами Московского СВОМАСа, театрально-декорационной мастерской Г.Якулова и А.Лентулова. Его члены создавали станковые композиции, трафареты для плакатов, участвовали в оформлении улиц и площадей.

В 1919–1923 гг. О. проводило выставки. На первой студенты и преподаватели выступают совместно (плакаты, воззвания, учебные работы, театральные макеты, эскизы декораций). Авторство не расширявалось.

Имело коллективную мастерскую на углу Кузнецкого и Неглинной, в окнах которой выставлялись работы. Группа ориентировалась на разработку конструктивных и техницистических тенденций в искусстве.

"Вторая весенняя выставка ОБМОХУ" – программное выступление О. Выделились лидеры: Медуницкий, Стенберги (с "цветоконструкциями", объемными конструкциями и графическими проектами), Йогансон (с пространственными конструкциями из стержней и струн). Они же – активные участники дискуссии "Конструкция и композиция в искусстве" (1921). В выставке принимает участие А.Родченко с серией подвесных пространственных композиций.

В январе 1922 г. открывается выставка "Конструктивисты. К.К.Медуницкий, В.А.Стенберг, Г.А.Стенберг", которая продолжает традицию "Второй весенней выставки ОБМОХУ". Участники показали "цветоконструкции", "конструкции пространственных сооружений" (железо, медь, сталь) и проекты.

ОБРАТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ, теория, выработанная в Витебске лидером творческого объединения "Квадрат" Александром Малеем. Основана на супрематизме К.Малевича и произведениях Л.Лисицкого. Представляет собой художественную форму, разработанную на основе соотношения плоскости и объема.

Искусство авангарда вывело мышление за границы материальной формы в образы тонких энергий, что определяет понимание искусства как чистого сознания и требует от зрителя столь же тонкой духовной организации и столь же тонкого ощущения мира, как и у художника. Проблема диалога сознаний встает наглядно и ощутимо. Зритель – со-участник художественного произведения аналогичен зрителю спектакля, присутствующему в нескольких пространственно-временных потоках. Само произведение изобразительного искусства становится сложной структурой, которая является одновременно дискретной и континуальной.

В сценарии супрематического фильма К.Малевич обращает внимание на две стадии супрематизма: "двумерное и трехмерное выражение (плоскость и объем); в последней стадии объемной она создает новый элемент, в силу чего создается предархитектурное отно-

шение этих элементов, т.е. архитектоника". Следующим шагом (шагом за "Черный квадрат") можно предположить совмещение супрематической плоскости и объема; не просто в виде объекта, а в виде концепции совмещения фаз развития. Супрематическая плоскость и объем в данном случае находятся в состоянии разъятия, они разъединены во времени, и им необходим структурный элемент, который бы произвел совмещение в сознании. Этим элементом является зритель, который выступает в данном контексте как часть пространственно-временной структуры произведения.

Данная концепция обращена во внутренний мир человека, к его сознанию. Подобная художественная форма оперирует понятиями пространства и времени как базовыми и строится с учетом одновременной статики и динамики. Ее визуальные структурные элементы статичны, динамика предполагается в сознании наблюдателя.

Структурные элементы художественной формы "опрокидываются" во внутренний мир, осмысляются, осознаются как: один (объем) – дискретный фрагмент Вечности; второй (плоскость) – Вечность; трехмерный, обозреваемый мир и мир многомерный; эта целостная структура является сама по себе образом человека, его структурным основанием, обозначая единство материальной сущности и духовной сущности человека, а также объединяет чувственный мир человека и его сознание. Зритель в его сиюминутном состоянии, в момент наблюдения произведения включен в его структуру не опосредовано, а непосредственно: без его со-участия и со-мышления, без его со-бытия произведение не представляет собой единства, оно лишь содержит потенцию динамизма и смысла, сам смысл возникает в зрителе, совмещающем структурные элементы формы как прошлое и будущее в настоящем.

В этом случае зритель, которому художник предоставил своего рода тоннель, делается медиумом, прозревая, рефлексирова, говоря словами М.Бахтина, себя в обе стороны и обнаруживая сиюминутную целостность бытия и события. В этой точке оправдывается возможность осуществления теории Бахтина о нравственном поступке, когда искусство и жизнь неразделимо совпадают в единстве личной ответственности. Концепция Малевича о бездонности супрематизма и его прозрение в

бездну «человеческого черепа» и концепция Бахтина о поступке имеют возможность проявиться в совмещении в сложной структуре О.И.

В начале разработки философии поступка М.Бахтин высказывается о неслиянности, несовместимости эстетической архитектоники и мира (Бахтин М. К философии поступка // Бахтин М.М. Работы 20-х годов. Киев, 1994. С.67), определяя зрителя только как созерцающего, чья функция «есть действительная активная внеположность (...) предмету созерцания», и наоборот, изнутри эстетической архитектоники нет выхода в мир поступающего (С. 66).

Структура О.И., включающая в себя зрителя в качестве принципиального элемента, позволяет говорить о преодолении неслиянности предмета созерцания и самого созерцателя.

Литература:

Бахтин М. Искусство и ответственность // Бахтин М.М. Работы 20-х годов. Киев, 1994.
Малевич К. Художественно-научный фильм "Живопись и проблемы архитектурного приближения новой классической архитектурной системы" // Малевич. Классический авангард. Витебск. 3. Витебск, 2000.
Шатских А. Казимир Малевич и кино // Там же.

ОБУХОВ Николай (1892–1954), композитор и теоретик музыки. Учился в Петербургской консерватории у Н.Черепнина и М.Штейнберга, в Париже — у М.Равеля. С 1919 г. жил во Франции. Находился под влиянием А.Скрябина.

С середины 10-х гг. занимался разработкой 12-тоновых комплексов, основываясь на равнозначности всех двенадцати хроматических полутонов. Диезы и бемоли заменял простыми крестами, придавая нотам религиозное значение. Изобрел упрощенную нотацию, которую до сих пор применяют в Европе.

В 1934 г. создает электромеханический музыкальный инструмент "Звучащий крест". О. — автор учебника "Тональная, атональная и тотальная гармония", оратории "Книга жизни" (2 тысячи страниц партитуры), Литургической поэмы, Всемирного гимна и др. сочинений.

Литература:

Онеттер А. Заклинание окаменелостей. Прага, 1960.

ОБЪЕМ, пропедевтическая дисциплина основного курса ВХУТЕМАСа. Изучалась в Объемно-пространственном центре ВХУТЕМАСа. Предметом было построение реального трехмерного тела в пространстве. Курс был направлен на выявление пластики органической формы. Преподаватели: Б.Королев, И.Чайков, А.Бабичев, Р.Иодка, Н.Гольдман, А.Тенета и др. Авторы — А.Лавинский и Б.Королев, сторонники "объективного метода". Занятия начинались с аналитического изучения простых геометрических объемных форм и их сочетаний.

При изучении О. вместо традиционных разделов освоения ремесленных приемов (лепка, рубка и т.д.) ввели понятия массы, формы, фактуры в скульптуре. Предложили программу свободного соотношения геометрических форм. Б.Королев стремился сочетать общие формальные понятия с изображением человеческого тела. А.Лавинский предлагал абстрактные задания на анализ развития пластических форм.

Изучение базировалось на изучении универсальных законов формообразования, общих для любой трехмерной пространственной формы. О. учили воспринимать не как замкнутую величину, а в его сложном взаимодействии с пространством. О. понимался как способ овладения пространством. Курс был сформирован к 1924 г. Сначала считался вспомогательным для живописцев, полиграфистов и текстильщиков. Основным он был для скульпторов, архитекторов, керамистов, учащихся деревообделочного и металлообрабатывающего факультетов. Анализ О. начинался со знакомства с принципом трехмерного построения формы на простых геометрических телах (плоскость, куб, цилиндр и т.д.). О. определялся как масса вокруг оси, проверяемая движением глаза по поверхности. Поверхность объема трактовалась как сложный пространственный пластический рельеф. Живая натура воспринималась как сложная объемная конструкция, система масс в равновесии.

Проработка дисциплины включала: понятие О. (трехмерное построение, протяженность тела, вертикаль, горизонталь, пропорции, пластический рельеф); взаимодействие О. (масса и вес, равновесие объемов путем сведения различных осей к единой двигательной системе восприятия); архитектуру пластической

формы (характеристика органической формы, конструкция живой природы, механика движения живой фигуры).

ОБЭРИУ, Объединение реального искусства (1927–1930). Последнее литературное объединение русского авангарда. Его члены — А. Введенский, Д. Хармс, Б. Левин, И. Бахтерев, Н. Заболоцкий, К. Вагинов, Ю. Владимиров.

"Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров, а не подмастерьев, художников, а не маляров. Каждый знает самого себя, и каждый знает, чем он связан с остальными" (Н. Заболоцкий).

Первоначально — ОБЕРИО. Хармс настоял на замене Е на Э, О на У.

Д. Хармс и А. Введенский заняли независимое положение, создав группу "Радикс": "Организовавшаяся театральная группа "Радикс", экспериментирующая в области внеэмоционального и бессюжетного искусства, ставящая своей целью создание произведения чистого театра в неподчинении его литературе — все моменты, входящие в композицию представления, РАВНОЦЕННЫ..." (Д. Хармс).

Создана осенью 1926 г. из союза студентов театрального отделения Института истории искусств. Первая постановка — "Моя мама вся в часах" Введенского: единственная установка спектакля была на чистое действие, переживаемое актерами и создающее у зрителей определенное чувственное впечатление. "Радикс" был конгломератом различных искусств — театрального действия, музыки, танца, литературы и живописи. При обращении к различным искусствам весьма велик был элемент пародирования, острания. Судьба "Радикса" связана с Казимиром Малевичем: во время репетиций в ГИНХУКе "Радикс" планировал слияние с группой Малевича, ставя целью консолидацию всех левых сил в Ленинграде. Эксперименты "Радикса" характеризовали в качестве "орнаментальных пятен звукового супрематизма". В марте 1927 г. составлялся проект первого сборника "Радикс": поэтический раздел, живописный — Филонов и ученики Малевича из ГИНХУКа и теоретический раздел со статьями формалистов. Выступления "Радикса" оригинальны даже на фоне современной ему театральной эстетики. Предвосхищает хэппенинг — "Фланг левых" — "Левый фланг" ("Союз поэтов") —

"Академия левых классиков" ("так мы назывались с пятницы 25 марта 1927 г." Д. Хармс) — ОБЭРИУ.

Декларация О. состояла из четырех глав: "Общественное лицо ОБЭРИУ", "Поэзия обэриутов", "На путях к новому кино", "Театр ОБЭРИУ".

Манифест провозглашал создание "нового поэтического языка и нового ощущения жизни и ее предметов": очищение конкретного предмета от "литературной и обиходной шелухи", "от ветхой литературной позолоты", от "мусора стародавних истлевших культур". Тезис об "углублении и расширении смысла предмета и слова" путем "столкновения словесных смыслов" — один из основных в творчестве О. Из футуризма заимствует деструктивность, эпатажность, игровые начала как протест против художественного истэблишмента. Работают параллельно дадаизму, сюрреализму, театру абсурда и экзистенциализму.

Театр О. — совокупность составных элементов представления (полотно, представляющее деревню, игра света и т.д.); соединение всех элементов спектакля по отношению к сюжету пьесы: "ряд таких моментов, режиссерски-организованных, создадут театральное представление, имеющее свою линию сюжета и свой сценический смысл". Понятие сценического смысла — фундаментальное: метафорическое представление самого смысла в его целостности внутри сцены: "Сюжет театрального представления — театральный, как сюжет музыкального произведения — музыкальный. Все они изображают одно — мир явлений, но, в зависимости от материала, передают его по-разному, по-своему". Обэриуты отрицают литературный театр, который объясняет смысл происшедшего события. Театральное представление обэриутов имеет собственную линию сюжета и собственный сценический смысл, близкий к абсурдистскому (актер, изображающий министра, ходит по сцене на четвереньках и воет по-волчьи и т.д.).

Принципы обэриутского театра определяют сценическую интерпретацию "Елизаветы Бам". Основа постановки — разорванная конструкция, последовательные разрывы и столкновения: "Мы берем сюжет драматургический. Он развивается вначале просто, потом он вдруг перебивается как будто посторонними моментами, явно нелепыми. Вы удивлены. Вы

хотите найти ту привычную, логическую закономерность, которую — вам кажется — вы видите в жизни. Но ее здесь не будет. Почему? Да потому, что предмет и явление, перенесенные из жизни на сцену, — теряют "жизненную" свою закономерность и приобретают другую — театральную". "Елизавета Бам", таким образом, — лаборатория предметов и отношений. "Драматургический сюжет пьесы расшатан многими, как бы посторонними темами, выделяющими предмет как отдельное, вне связи с остальными существующее целое; поэтому сюжет драматургический — не встанет перед лицом зрителя как четкая сюжетная фигура, он как бы теплится за спиной действия. На смену ему приходит сюжет сценический, стихийно возникающий из всех элементов нашего спектакля. На нем — центр нашего внимания".

"Но вместе с тем отдельные элементы спектакля — для нас самоценны и дороги. Они ведут свое собственное бытие, не подчиняясь отстукиванию театрального метронома... Декорация, движение актера, брошенная бутылка, хвост костюма — такие же актеры, как и те, что мотают головами и говорят разные слова и фразы". Театральные эпизоды, обладающие самоценностью, несут свернутую информацию о культурных пластах.

История возрождения театра О. начинается в 1968 г. в Варшаве. В 1990 г. проходит фестиваль "ОБЭРИУ в Эрмитаже" (Москва). Понятие реального искусства — понятие космического смысла, охватывающего все части Вселенной, где чистая форма — лучший способ выражения реального мира в проявлении собственной реальности и Вселенской.

Деятельность О. строилась в виде театрализованных выступлений. Выпускались плакаты: "Искусство — это шкап", "Мы не пироги" и т.д. 24.01.1928 г. состоялся вечер "Три левых часа" на сцене Дома печати (Ленинград). 1 час: оглашение "Декларации". Поэты читали стихи вокруг знаменитых шкафов, оставленных после "Ревизора", скандального спектакля И.Терентьева. Гвоздем программы стала постановка "Елизавета Бам", осуществленная И.Бахтеревым, Б.Левиним и Д.Харсом.

Весной 1929 г. был задуман сборник "Ванна Архимеда", куда включались и произведения обэриутов и произведения формалистов (связь О. и формалистов отражена и в назва-

нии книги стихов К.Вагинова — "Опыты соединения слов посредством ритма", 1931). Д.Хармс говорил: "Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьется".

Наиболее глобальным смыслом творческой деятельности О. видится установление кризиса рационализма и поиск новой модели мышления, поиск новой эстетической системы.

Литература:

Мейлах М. Шкап и колпак // Тыняновский сборник. Рига, 1990.

Заумный футуризм и дадаизм в русской литературе. Вена, 1991.

Авангард и традиция: книги русских художников XX в. М., 1994.

Экспериментальная поэзия: Избранные статьи. Книгсберг, Мальборг, 1996.

Бирюков С. Теория и практика русского поэтического авангарда. М., 1994

Бирюков С. Зевгма: Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М., 1994.

Герасимова А. ОБЭРИУ: (Проблема смешного) // Вопросы литературы. № 4. 1988.

Мусатов В. Взгляд на русскую литературу XX в. // Вопросы литературы. № 3. 1998.

Литературное движение советской эпохи: материалы и документы. Хрестоматия. М., 1986.

Левицкий В. Звукосимволизм в лингвистике и психолингвистике // Философские науки. № 4. 1975.

"О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ", программный труд основоположника современного абстрактного искусства В.Кандинского. Написан в 1910 г. в Мюнхене на немецком языке. Неоднократно переиздавался на разных языках. Впервые опубликован в декабре 1911 г. в издательстве Пипера. На русском языке издан в 1967 г. в Нью-Йорке. В России впервые — в 1992 г. Преследует цель пробуждения необходимой, обуславливающей бесконечные переживания способности восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах. "Желание вызвать к жизни эту радостную способность в людях, ею еще не обладающих, и было главным мотивом появления обоих изданий" (Кандинский В. Ступени). Сокращенный вариант этой книги был прочитан Н.Кульбиным 29 и 31 декабря 1911 г. в Петербурге на Всероссийском съезде художников (27.12.1911—5.01.1912). "О духовном в искус-

стве" — трактат по теории искусства, а также философское сочинение, направленное против позитивизма. С него началась многолетняя теоретическая работа Кандинского. Продолжил ее в Москве в ИНХУКе, затем в ГАХН, в Германии в Баухаузе, где написал работу "Точка и линия на плоскости" (1926), ставшую учебником по формообразованию в изобразительном искусстве.

Книгу составляет введение и семь глав. Во введении Кандинский определяет искусство как один из наиболее мощных факторов духовной жизни и движение познания, а художника как носителя высшего дара "видения".

"... Каждый культурный период создает свое собственное искусство, которое не может быть повторено. Стремление вдохнуть жизнь в художественные принципы прошлого может в лучшем случае вызвать художественные произведения, подобные мертворожденному ребенку. Мы не можем ни чувствовать, как древние греки, ни жить их внутренней жизнью... Духовная жизнь, частью которой является искусство и в которой оно является одним из наиболее мощных факторов, есть движение вперед и ввысь; это движение сложное, но определенное и переводимое в простое. Оно есть движение познания. Оно может принимать различные формы, но в основном сохраняет тот же внутренний смысл и цель".

В главе "Движение" автор обозначает духовную жизнь в виде остроугольного треугольника, на вершине которого находится художник, а его душевные эмоции способны выявить тонкие переживания, способствующие духовному пробуждению. Душа искусства, художественное содержание способно ясно выразить содержание эпохи. "Весь треугольник медленно, едва заметно движется вперед и вверх, и там, где "сегодня" находился наивысший угол, "завтра" будет следующая часть, т.е. то, что сегодня понятно одной лишь вершине, что для всего остального треугольника является непонятным вздором, — завтра станет для второй секции полным смыслом и чувства содержанием жизни".

В главе "Поворот к духовному" автор исследует составные части духовного треугольника и делает вывод о том, что дух может быть познан только чувством. С проблемами духа сопряжено внутреннее познание. Глава посвящена анализу современной Кандинскому эпо-

хи в искусстве как свободному исходу нематериальных устремлений жаждущей души: в области литературы (Метерлинк), музыки (Вагнер, Дебюсси, Шенберг), живописи (Сезанн, Матисс, Пикассо). Кандинский писал: "Когда потрясены религия, наука и нравственность (последняя сильной рукой Ницше) и внешние устои угрожают падением, человек обращает свой взор от внешнего внутрь самого себя. Литература, музыка и искусство являются первыми, наиболее восприимчивыми сферами, где этот поворот к духовному становится заметным в реальной форме. Эти сферы немедленно отражают мрачную картину современности, они предугадывают Великое, которое, как крошечная точка, замечается немногими и для масс не существует".

В главе "Пирамида" обозначена задача живописи как познания своих собственных средств, как углубления во внутренние силы с целью созидания духовной пирамиды.

В главе "Действие цвета" исследуется физическое воздействие цвета и психическое его влияние на зрителя. Именно последнее вызывает душевную вибрацию. Кандинский выводит принцип внутренней необходимости как принцип целесообразного затрагивания человеческой души, на котором основывается гармония красок и форм: "При таком более высоком развитии существа и предметы получают внутреннюю ценность и, в конце концов, начинают внутренне звучать. Так же обстоит дело и с цветом. При низкой душевной восприимчивости, он может вызвать лишь поверхностное действие, которое исчезает вскоре после того, как прекратилось раздражение. Но и в этом состоянии это простейшее воздействие может иметь различный характер. Глаз больше и сильнее привлекается светлыми красками, а еще сильнее и больше более светлыми и теплыми тонами: киноварь притягивает и манит нас, как огонь, на который человек всегда готов жадно смотреть. От яркого лимонно-желтого глазу через некоторое время больно, как уху от высокого звука трубы. Глаз становится беспокойным, не выдерживает долго вида этого цвета и ищет углубления и покоя в синем или зеленом. При более высоком развитии это элементарное действие переходит в более глубокое впечатление, сильно действующее на душу".

...Слышавший о хромотерапии знает, что цветной свет совершенно особым образом влияет на тело человека. Неоднократно делались попытки использовать и применять силу цвета при различных нервных заболеваниях, причем снова замечено было, что красный цвет живительно, возбуждающе действовал на сердце и что, напротив того, синий цвет может привести к временному параличу. ...Во всяком случае, эти факты доказывают, что краски таят в себе мало исследованную, но огромную силу, которая может влиять на все тело, на весь физический организм человека.

...Вообще цвет является средством, которым можно непосредственно влиять на душу. Цвет — это клавиш; глаз — молоточек; душа — многострунный рояль. Художник есть рука, которая посредством того или иного клавиша целесообразно приводит в вибрацию человеческую душу.

Таким образом, ясно, что гармония красок может основываться только на принципе целесообразного затрагивания человеческой души.

Эту основу следует назвать принципом внутренней необходимости".

В главе "Язык форм и красок" Кандинский указывает на родство всех видов искусства, особенно музыки и живописи, что дает ему возможность акцентировать ядро своей теории: именно в абстрактном искусстве живопись достигает чисто художественной композиции благодаря цвету и форме. Здесь дается развернутая концепция самоценности абстрактной формы, а также понятие грани (материальной формы, с одной стороны, и абстрактной — с другой). Критерием художественного является внутренняя необходимость (на что переносится главное внимание в живописи), определяемая позицией художника в:

- 1) индивидуальном аспекте как творца;
- 2) выражении эпохи (стиль);
- 3) выражении искусства вообще (чисто художественный элемент).

Разработана теория цвета как гармонии различных ценностей: сопоставление красок, заглушение, звучание одной из другой, уточнение пятна, растворение, слияние. Сдвиг к абстрактному осуществился благодаря отказу от трехмерности в моделировании пространства картины и способам живописного растяжения пространства (последнее — открытие самого

Кандинского): "Во всяком случае форма в более узком смысле есть не что иное, как ограничение одной плоскости от другой. Такова ее внешняя характеристика. А так как во всем внешнем обязательно скрыто и внутреннее (обнаруживающееся сильнее или слабее), то каждая форма имеет внутреннее содержание. Итак, форма есть выражение внутреннего содержания. Такова ее внутренняя характеристика. ...Ясно, что гармония форм должна основываться только на принципе целесообразного прикосновения к человеческой душе. Мы назвали здесь этот принцип принципом внутренней необходимости".

В главе "Теория", отрицая попытки выработать законченную теорию живописи, Кандинский настаивает на необходимости правил и принципов в искусстве. Понятие объективного в искусстве (основа учения о гармонии в живописи), духовной основой которого является внутренняя необходимость, — это конструктивные формы, обнаженная конструкция, которая осуществляет внутренние связи произведения при внешнем их отсутствии. "...Возможно разделить на отдельные части всю картину, погрузить ее в противоречия и провести ее через всякие виды внешних плоскостей, построить ее на всевозможных внешних плоскостях, причем, однако, внутренняя плоскость всегда останется той же самой. Элементы конструкции картины следует именно теперь искать не в этом внешнем, а только во внутренней необходимости.

Да и зритель слишком привык искать в подобных случаях "смысла", т.е. внешней связи между частями картины. Тот же период материализма воспитал во всей жизни, а значит и в искусстве, зрителя, который не может воспринять картины просто (особенно "знаок искусства") и ищет в картине все, что угодно (подражание природе, природу, отраженную в темпераменте художника, т.е. его темперамент, непосредственное настроение "живопись", анатомию, перспективу, внешнее настроение и т.д. и т.д.); не ищет он только восприятия внутренней жизни картины, не пытается дать картине непосредственно воздействовать на себя".

В главе "Произведение искусства и художник" исследуется связь произведения и его автора. Вырастая из художника, картина становится духовно дышащим субъектом, существом. Критерием произведения является его

роль в созидании духовной атмосферы, в способности вызывать чисто звучащие душевные вибрации, в способности жить внутренней полной жизнью, в целокупности внутренней жизни, во внутреннем моральном праве его автора, который служит высшим целям и должен развивать душу, образовывать духовную атмосферу.

"Истинное произведение искусства возникает таинственным, загадочным, мистическим образом "из художника". Отделившись от него, оно получает самостоятельную жизнь, становится личностью, самостоятельным, духовно дышащим субъектом, ведущим также и материально реальную жизнь; оно является существом. ... Оно, как каждое живое существо, обладает дальнейшими созидательными, активными силами. Оно живет, действует и участвует в созидании духовной атмосферы.

Живопись есть искусство, и искусство в целом не есть бессмысленное созидание произведений, расплывающихся в пустоте, а целенаправленная сила; она призвана служить развитию и совершенствованию человеческой души... Живопись — это язык, который формами, лишь ему одному свойственными, говорит нашей душе о ее хлебе насущном; и этот хлеб насущный может в данном случае быть предоставлен душе лишь этим и никаким другим способом.

Если искусство уходит от этой задачи, остается пустое место, ибо нет силы, могущей заменить искусство....

Художник должен прежде всего попытаться изменить положение, признав свой долг по отношению к искусству, а значит, и к самому себе; считая себя не господином положения, а служителем высшим целям, обязательства которого точны, велики и святы. Он должен воспитывать себя и научиться углубляться, должен прежде всего культивировать душу и развивать ее, чтобы его талант стал облачением чего-то, а не был бы потерянной перчаткой с незнакомой руки — пустым и бессмысленным подобием руки.

Художник должен иметь что сказать, так как его задача — не владение формой, а приспособление этой формы к содержанию... Художник несет троякую ответственность, по сравнению с не-художником: 1) он должен продуктивно использовать данный ему талант, 2) поступки, мысли и чувства его, как и любого другого человека, образуют духовную

атмосферу, очищая или заражая окружающую среду, и 3) поступки, мысли и чувства являются материалом для его творений, которые, в свою очередь, воздействуют на духовную атмосферу".

Литература:

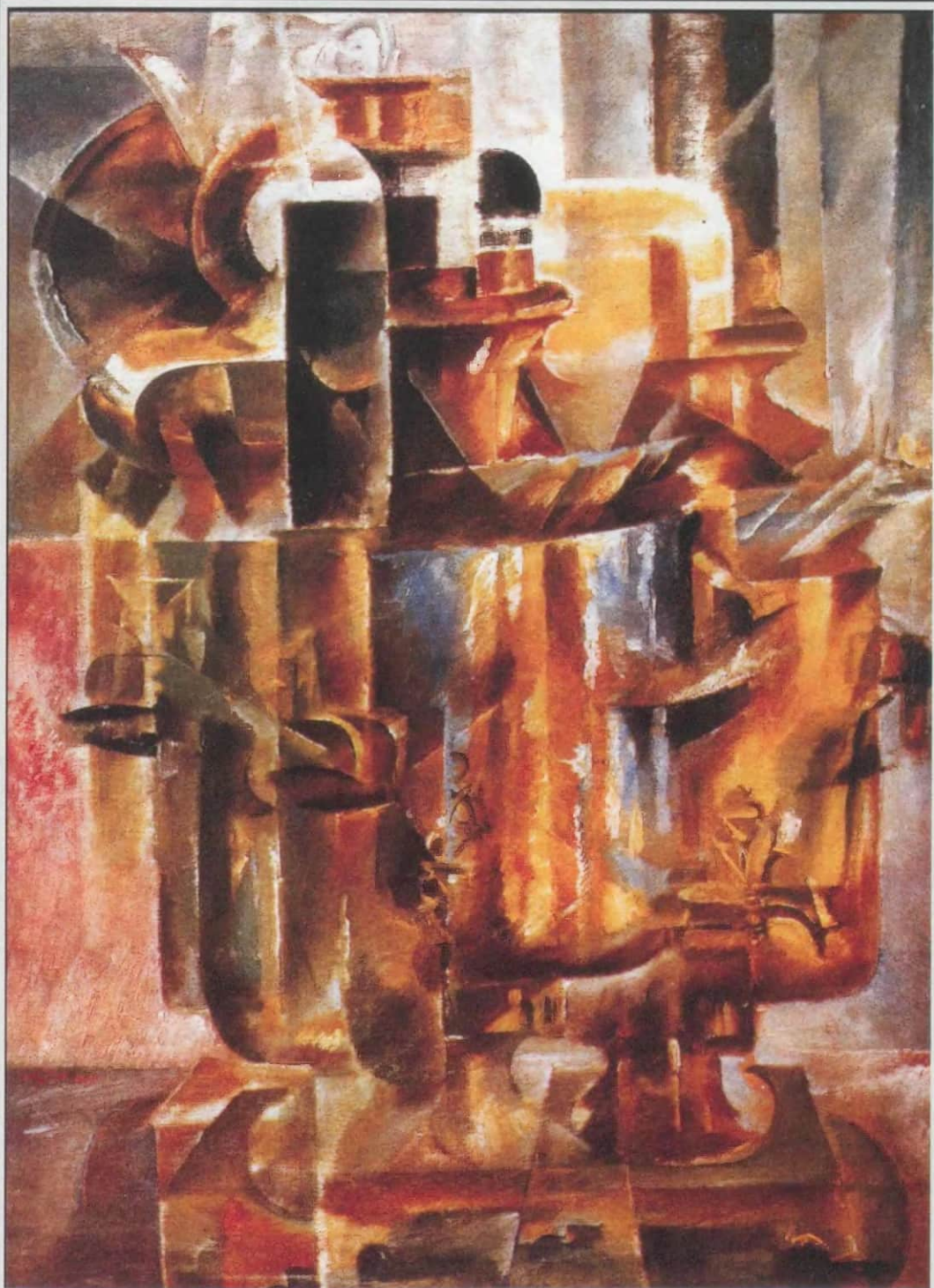
Кандинский В. О духовном в искусстве. М, 1992.

"ОКНА РОСТА", "Окна сатиры РОСТА", плакаты и карикатуры, выполненные от руки и размножаемые техникой трафарета, под копиральную бумагу, и т.п., в которых телеграфные вести, декреты сопровождались веселыми четверостишиями. Возникли осенью 1919 г. в Москве и получили быстрое и широкое распространение по всей России (50 городов выпускали "Окна сатиры"). Российское телеграфное агентство — центральный информационный орган при ВЦИК (учреждено в сентябре 1918 г.) "Стенная газета РОСТА" обращена к массовому читателю: небольшие статьи, выразительные заголовки, крупный шрифт.

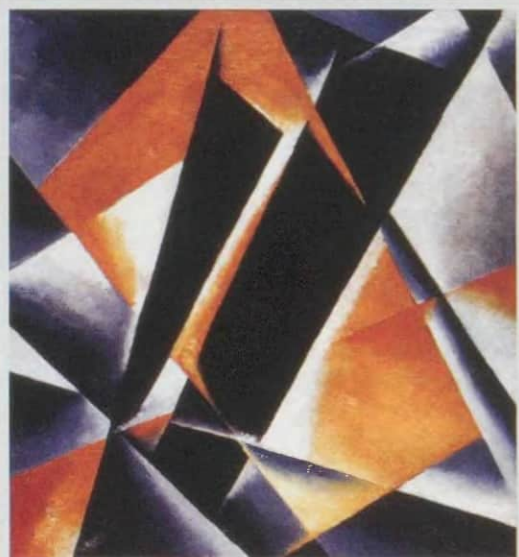
Первое "окно" было вывешено в августе 1919 г. рядом со зданием Моссовета в витрине бывшего магазина Абрикосова (угол Тверской и Большого Чернышевского пер.) и посвящено наступлению Деникина, перевороту в Венгрии. Под заголовком "Окно сатиры РОСТА № 1" подпись: "Текст и рисунки меняются еженедельно". К началу 1920 г. в Москве было около десятка витрин РОСТА. В 1921 г. нумерация витрин была прервана на № 944 и начата заново с № 1 под маркой Главполитпросвета.

Созданы по инициативе художника М. Черемных как "Стенная газета РОСТА". Выставлялись в витринах пустующих магазинов. В сотрудничестве с журналистом Н. Ивановым (Грамен), писавшим сатирические фельетоны и стихи для газеты, Черемных выпустил первое "Окно сатиры № 1". Вокруг "О.Р." группировались представители молодой художественной интеллигенции, известные сатирики и юмористы, создатели нового репертуара для эстрадного театра: А.Арго, М.Пустынин, М.Вольпин (первые тексты) и др.

Вначале "О.Р." выпускались в одном экземпляре, затем стали тиражироваться (100-150 экземпляров), расклеивались в витринах РОСТА в Москве, Петрограде и других городах (пустующие витрины гастрономов). С 1920 г. плакаты появились в Баку, Саратове, Харькове, Одессе, Ростове-на-Дону.



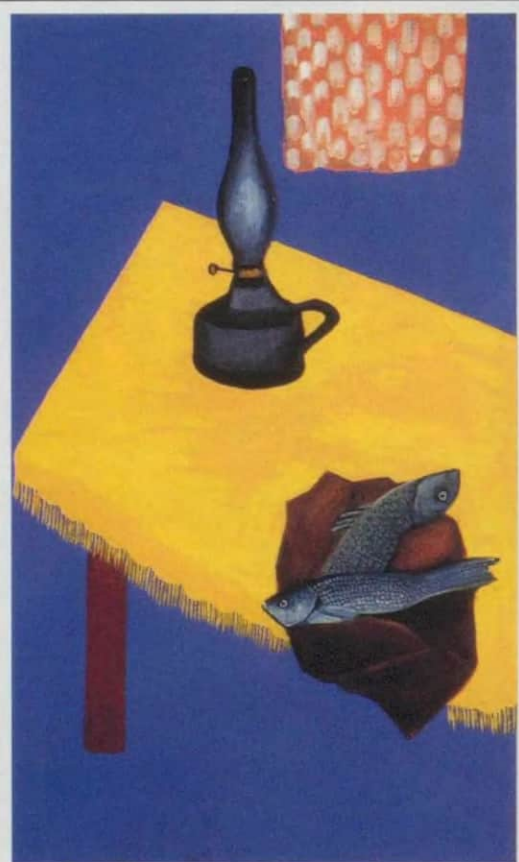
В. Курдов . Медный самовар. 1927



Л. Попова. Живописные архитектурники. 1918



А. Родченко. Живописная композиция. 1916



Д. Штеренберг. Натюрморт. 1920



А. Родченко. Живописная композиция. 1918

В.Маяковский пришел в РОСТА через месяц, первое им сделанное "окно" — №5.

Согласно замыслу М.Черемных "окна" должны были представлять собой как бы сильно увеличенную и вставленную за стекло витрины страницу сатирического журнала. Сделанные до Маяковского "окна" состоят из нескольких самостоятельных карикатур, острот, фельетонов. Маяковский уже первое свое "окно" строит на едином агитационном тексте с соответствующим рисунком. Первое время Маяковский делал и многотемные "окна". Но с января 1920 г. новый тип установился окончательно. Однажды найденная схема не изменялась до конца существования "О.Р."

Одновременно с Маяковским пришел художник И.Малютин. Маяковский, Черемных, Малютин — ядро РОСТА. Работали также художники А.Нюренберг, А.Левин, В.Роскин, А.Лавинский, В.Хвостенко, Д.Моор, П.Алякринский, И.Ефимов. Тема рисунка определялась текстом. Большинство текстов писал Маяковский.

В.Маяковский изобрел универсальный метод построения: рисунок-кадр на одно из положений стиха. Главное место занимает сейчас изображение. Маяковский на первоначальном этапе работы в РОСТА создает новый тип художественного образа: образ-маска, построенный на доминирующем признаке, выражающем главную суть человека или явления. А затем создает особый вид художественной типизации: символический образ как центральное звено всего изобразительного строя плакатов.

"О.Р." посвящались разным фактам и темам: помощь голодающим, борьба с тифом и Врангелем. Тексты отличались предельной простотой и точностью характеристик:

*Врангель фон.
Врангеля — вон!
Врангель — враг.
Врангеля — в овраг!*

Персонажи плакатов РОСТА: рабочий, красноармеец, крестьянин, капиталист, поп, кулак. В.Маяковский говорил: "Мы до того изошрили руку, что могли сложный рабочий силуэт рисовать от пятки с закрытыми глазами, и линия, обрисовав, сливалась с линией".

В.Маяковский в своих многочисленных рисунках для "О.Р." использовал приемы народного искусства, образы русского балагана, подписи сохраняли традиционные обороты райка, частушки, лубочной композиции.

Работы В.Маяковского для "О.Р." были лаконичными, схематичными, яркими. "О.Р." конца 1920 — начала 1921 г. представляли собой художественную ценность законченного самостоятельного произведения. Наиболее удачные кадры выделяли в самостоятельный плакат и печатали литографически.

М.Пустынин предложил превратить "О.Р." в Театр революционной сатиры (см.: ТЕРЕВСАТ)

По "О.Р." можно проследить политические события и проблемы данного периода истории страны. Всего выпущено 1600 "окон", более 500 из них принадлежит Маяковскому. Столько же сделал М.Черемных, и несколько меньше — Малютин. "Окна" Маяковского резко выделяются художественной манерой. Не менее 85% текстов принадлежит Маяковскому.

Литература:

Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963.

Лапшин В. Маяковский — художник // Искусство. № 7. 1963.

Окна РОСТА и Главполитпросвета // Маяковский. ПСС. Т. 12. М., 1957. С. 469-479.

"ОКТАБРЬ", группа, возникшая в 1928 г. как объединение представителей разных искусств. Окончательно оформилась в сентябре 1929 г. — Всероссийское объединение работников новых видов художественного труда с целью содействия развитию классовых пролетарских течений в области пространственных искусств. "О." объединил передовых художников, архитекторов, кинематографистов, фотографов, живописцев, графиков, скульпторов с целью идеологической пропаганды, производства и оформления коллективного быта, поднятия культурно-идеологического уровня трудящихся масс. Объединение поддерживало идею федерации художественных обществ.

В него входили художники-производители, монументалисты (Дейнека, Диего Ривера, Бела Уитц), архитекторы (Гинзбург, Веснины), кинорежиссеры (Эйзенштейн, Шуб), полиграфисты (Моор, Телингатер) и др.

Первая декларация была опубликована в "Современной архитектуре": "Художник эпохи пролетарской диктатуры рассматривает себя не как одинокого артиста, пассивно отбрасывающего действительность, а как активного борца на идеологическом фронте пролетарской революции, который своей работой организует психику масс и способствует оформлению нового быта. ...Он должен подвергнуть критическому осмотру все формально-технические достижения искусства прошлого. ...Целевая установка художника, выражающего культурные интересы революционного пролетариата, должна заключаться в пропаганде наиболее выразительными средствами пространственных искусств мировоззрения диалектического материализма и в материальном оформлении массовых, коллективных форм новой жизни. ...Для достижения максимальных результатов мы стараемся сосредоточить свои усилия на следующих ударных пунктах: а) на плановом строительстве, проблеме нового жилища, общественного здания и т.д.; б) на художественном оформлении предметов массового потребления, изготовляемых промышленностью; в) на художественном оформлении центров нового коллективного быта: рабочего клуба, избы-читальни, столовых, чайных и т.д.; г) на организации массовых праздников; д) на художественном образовании. ... "Октябрь" устанавливает определенную трудовую дисциплину, которая связывает членов объединения на основе ... принципов, подлежащих более глубокой разработке в дальнейшей творческой и идеологической и общественной работе объединения".

Вторая (1931) издана в виде брошюры "Борьба за пролетарские классовые позиции на фронте пространственных искусств".

Группа выпустила сборник "ИЗО-ФРОНТ — классовая борьба на фронте пространственных искусств". Архитектуре отводилась ведущая роль в решении проблемы синтеза искусств. Архитектор виделся основным типом художника — организатора быта, искусства, строительства. В некоторых установках и принципах "О." развивал программы ЛЕФа.

ОЛЕЙНИКОВ Николай Макарович (1898—1937), поэт. Работал в газетах и журналах. Первые рассказы появились в журнале "Новый Робинзон". О. — организатор и ре-

дактор детского журнала "Еж". Создал новый жанр — публицистика для детей. Писал инсценировки для детского театра, сценарии и либретто. С 1936 г. сотрудничает в журнале "Костер", он — организатор и редактор детского журнала "Сверчок".

Не входил в ОБЭРИУ, но связан с ее членами мировоззренчески и поэтически: умышленный примитивизм, гротесковые перепады в использовании лексической и стилистической окраски слова и его содержания, сложно создаваемая соотношенными элементами целостность. Создает оригинальный стиль иронической поэзии. Вместе с обэриутами формирует облик русского авангарда 20-30-х гг.

НАЧАЛЬНИКУ ОТДЕЛА

*Ты устал от любовных утех,
Надоели утех тебе!
Вызывают они только смех
На твоей на холеной губе.*

*Ты приходишь печальный в отдел,
И отдел замечает, что ты
Побледнел, подурнел, похудел,
Как бледнеть могут только цветы!*

*Ты — цветок! Тебе нужно полнеть,
Осыпаться пыльцой
и для женщин цвести...
Дай им, дай им возможность иметь
Из тебя и венки и гирлянды плести.*

*Ты как птица, вернее, как птичка
Должен пикать, вспорхнувши в ночи.
Это пиканье
станет красивой привычкой...
Ты ж молчишь... Не молчи...
Не молчи...*

1926

ОЗАРЕНИЕ

*Все пуговики, все блохи,
все предметы что-то значат.
И неспроста одни ползут, другие скачут.
О чем-то сообщает хвост,
на что-то намекает
бритвенный прибор.*

*Тебе селедку подали. Ты рад.
Но не спеши ее отправить
в рот.
Гляди, гляди! Она тебе сигналы
подает.*

1932

Литература:

Гинзбург Л. Н. М. Олейников // Юность. № 1. 1988.

ОЛИМПОВ Константин (Константин Константинович Фофанов) (1889–1940), поэт-футурист. В 1911 г. организовывает с Северянином "Кружок Его" (и впоследствии борется с ним за право считаться основателем эгофутуризма). "В нем была квинтэссенция "эгофутуризма" (Пяст В. Встречи. М., 1929. С. 264). С 1914 г. употребляет термин "Эго Олимпизм", объявляет себя "Феноменом, Гением и Самой Эпохой", "Родителем Мироздания", что декларирует в стихах.

ФЛЕЙТА СЛАВЫ

*Я От Рожденья Гениальный –
Бог Электричеством Больной.
Мой В Боге Дух Феноменальный
Пылает Солнечной Весной.*

*Сплетая Радуги Зона,
Огни Созвездий Сотворил.
Давно-Давно От Ориона
Пути Вселенных Искрылил.*

*И На Земле Явился В Нервах,
Сверкая Сердцем Красоты.
Строфами Светозарных Перлов
Спалил толпу Грозой Мечты.*

*Войдя В Экстаз – Великолепен –
В "Пенатах" Пением Звучал.
Тогда Меня Великий Репин
Пером Великим Начертал.*

*Я – Самодержец Вдохновенья,
Непогрешимец Божества.
Собой Сам, Творец Творенья,
Бессмертной Жизни – Голова!*

Полдень 1 мая 1914 г.

ОМХ, Общество московских художников. Создано в 1924 г. Председатель – А.Лентулов.

В состав входили: С.Герасимов, И.Грабарь, Н.Григорьев, А.Древин, К.Зефилов, Н.Крымов, А.Куприн, И.Машков, А.Моргунов, А.Осмеркин, В.Рожественский, Г.Рублев, О.Соколова, А.Софронова, Н.Удальцова, Р.Фальк, А.Фонвизин, Н.Чернышев и др.

В О. вошла часть художников "Бубнового валета", "Маковца" и обществ "Крыло" и "Бытие". Объединяло более 70 участников. Выставки: 1928, две – 1929.

Кредо О.: "Мы, художники ОМХ, решительно отбрасываем прежнее понимание живописи и скульптуры как "камерного" искусства... Равным образом мы считаем окончательным похороненными скороспелые суждения некоторых теоретиков и группировок о "смерти живописи" и ее ненужности для нашей эпохи. ...Живопись может и должна существовать и развиваться как массовое искусство... Живопись – не созерцание, не статическое повторение быта, не пассивно-натуралистическое отображение действительности и не средство только познания этой действительности, а мощное оружие творческого воздействия на мир, оружие активной перестройки жизни... Мы отвергаем поэтому натуралистический бытовизм, поверхностный и статический протоколизм как средства, негодные для разрешения громадных задач искусства в наши дни".

Литература:

Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М., 1962.

"О НОВЫХ СИСТЕМАХ В ИСКУССТВЕ", один из основных теоретических трудов К.Малевича, его первое крупное сочинение. Написано в 1919 г. в Немчиновке, издано в Витебске как итог предыдущего периода творчества. Брошюра напечатана в Витебском народном художественном училище под руководством Л.Лисицкого. Вступление-эпиграф, "Установление А" (система законов об экономике, которая стала одной из основных категорий теории Малевича) и два завершающих текста под "Черным квадратом" были исполнены Малевичем литографией. Обложку создал Л.Лисицкий, автолитографии – Малевич. В 1920 г. в брошюру Малевича "От Сезанна до супрематизма. Критический очерк" (издана Отделом ИЗО Наркомпроса в Петрограде) вошли фрагменты труда "О новых

системах в искусстве“ как самостоятельный текст.

Работа посвящена анализу движения форм в изобразительном искусстве как выражению динамики развития самой жизни.

“...Творческая мысль давно уже убегает от путаных, может быть, красивых узорных сплетений и украшений к простому экономическому выражению энергичного действия, так что все сложения такого действия уже слагаются не из эстетического, а из экономического влечения. Последние течения в искусстве — кубизм, футуризм, супрематизм — основаны на этом действе“.

Малевич утверждает, что сама природа, которую изображает художник, находится в постоянном движении и стремится к преобразованию видимого мира. “Преображая мир, я иду к своему преобразению, и, может быть, в последний день моего переустройства я перейду в новую форму, оставив свой нынешний образ в угасающем зеленом животном мире. Новым своим бытием я прекращаю расточительность энергии разумной силы и прекращаю жизнь зеленого животного мира. Все будет направлено к единству черепа человечества как совершенному орудию культуры природы. Поэтому, что бы ни складывалось, необходимо складывать в единстве общей культуры современного движения мира“.

Высшего мастерства человечество достигает в античном искусстве. “Но ошибочно думать, что мастерство и полнота их искусства были бы исчерпывающими, в силу чего нам нужно стремиться к ним и достигнуть такого же искусства в оперировании с формами современности. Искусство идет неустанно, и многое было познано после греков и римлян, познается и сейчас и будет познано после нас. Жизнь растет новыми формами, и для каждой эпохи необходимо и новое искусство, средство и опыт. Стремиться к старому классическому искусству равносильно стремиться современному экономическому государству к экономике старых государств“.

Малевич доказывает невозможность вечной красоты, ее формы — всегда только точки на линии развития новой культуры: “...Точками, выдающимися в культуре искусства, является та художественная сила, которая вынесла новые сложения как познание мирового движения и создала из них ступень в

культуре общего движения современности“.

Рассматривая вопрос о примитивизме, Малевич подчеркивает его как стремление к преодолению предметности: “Кажущаяся примитивность во многих современных художниках — стремление к приведению форм к геометрическому телу; и к этой геометризации звал и указал ее Сезанн приведением природы к конусу, кубу и шару“. Малевич находит в Сезанне пластические живописные построения без предметности как дальнейший путь развития кубизма. Исследуя кубизм, Малевич указывает на его задачу — полного изображения предмета, учитывая все, что мы о предмете знаем. До некоторой степени это сходно с планами, объемами, разрезами и проекциями. Зритель потерял единство форм, целостность произведения. Но “оказалось, что вся сила была не в том, чтобы передать полноту вещи, а наоборот, распыление и разложение на ее составные элементы были необходимы как живописные контрасты. Вещь рассматривалась интуитивной стороной как собрание противоречий живописи и начертательных линий, которые нужны были как материал для постройки новой живописной уже конструкции, но не узкоутилитарной технической“.

Малевич отмечает, что живопись — не есть предмет. У кубистов главное — прямая и кривая, на осях пересечений которых группируются живописные фактуры во имя ритма и конструктивного единства элементов живописных форм. Стремление к экономии в кубизме выражено в геометричности. Кубисты выходят за предметное поле в чисто живописную культуру, акцентируя цвет: “Развитие живописной культуры в кубизме достигло правильной системы; в нем выявилась живопись и через него стало ясно отношение к предмету и природе, и через кубистическую систему мы должны культивировать выводы, образуя новые и новые конструкционные живописные построения“.

Малевич подчеркивает, что кубизм — не буржуазное разложение. Это — искусство укрепления живописи, оно выстроено на предыдущих системах, это — новый вывод из сложных живописного движения. В кубизме человек приходит к непосредственному единству с природой, преобразовывая ее по тому же принципу, что и она преобразовывает себя самое. А гонение на новые системы в искусстве происходит от того, что они распыляют ста-

рые для новых. Разум привыкает к уюту, он боится нового, но разум всегда признает то, что ранее отвергал. Сезанна и Пикассо сейчас чтят. "Эволюция и революция в искусстве имеют одну цель, выбраться к единому творчеству — сложению знаков вместо повторения природы".

Настаивая на значимости интуиции, Малевич пишет о ней как о зерне бесконечности, источнике всех форм: "Для последних движений живописного искусства огромное указание дали Сезанн — кубизму и Ван Гог — динамическому футуризму. К Ван Гогу подходили с такой же точки анекдотичности, так же рассматривали со стороны естественного, неестественного и психологического. Но Ван Гог подходил к натуре как к грядкам. Кроме увода из видимых форм живого мира чисто живописных фактур он увидел в них живые движущиеся элементы; он увидел движение и устремленность каждой формы, форма была для него не чем иным, как орудием, через которое проходила динамическая сила. Он увидел, что все трепещет от единого вселенского движения, перед ним было действие — преодоление пространства, и все устремлялось в его глубины. В мозгу его происходило неимоверное напряжение динамического действия, которое виделось ему сильнее, нежели в травах, цветах, людях и в буре. Движения ростков его мозга в стихийном порыве сомкнулись в череде и, может быть, не найдя выхода, должны были задохнуться в рывках его мозга. Его пейзажи, жанры, портреты служили ему формами выражения динамической силы, и он спешил в растрепанных иглообразных живописных фактурах выразить движение динамизма; в каждом ростке проходил ток, и его форма соприкасалась с мировым единством. ...С большой силой начал выражать динамику через разлом и пробег вещей, бросаемых энергичной силой на путь вселенского единства движения к преодолению бесконечного. ...

Футуризм ...обнаружил новый знак — символ скорости машины, которая в миллионах видов готовится бежать в новые пляжи будущего и лишь по какому-то неясному представлению разума бегает по шару земли и пожирает все попадающееся, как бы насыщая свою утробу для долгого путешествия, и, благодаря тому, что разум не может расстаться с багажом кухмистерских, мечется из стороны в сторону в полях экономически-харчевых гряд".

Анализируя законы перспективы, Малевич отмечает ее влияние на сознание человека. Разрушение перспективы он сравнивает с развертыванием тела во весь рост. "Наступило чистое познание в искусстве фактурных ценностей как таковых, не требующих линейного архитектурного построения домов. ...Человек образует собою центр, кругом которого происходит движение; выяснил, что таковое вовсе не происходит только в одном радиусе клинообразного схода, а происходит и спереди и сзади, с боков, сверху, снизу, человек стоит осью, кругом которой движется миллион механизмов; а так как видеть мир еще не значит видеть его глазами, но видеть мир можно и знанием и всем существом, и так как футуризм заинтересован в том, чтобы во вседвижении передать силу мечущихся организмов города, то, переходя к мировому динамизму, передавая общее состояние вращения, в нашем психическом мире фиксируется новое реальное представление о современном состоянии нашего миропонимания или же в психическом мире мозг наш отражает как в зеркале свои реальные состояния".

Зритель находится в центре движения и обладает энергией мира. "Мировая энергия идет к экономии, и каждый ее шаг в бесконечное выражается в новой экономической культуре знаков, и революция не что иное, как вывод новой экономической энергии, которую колышет мировая интуиция. Без особых предлогов революция не происходит, и потому разум выводит всевозможные предложения, за кои не мешает потрудиться, ибо за целью простого движения в бесконечность никто не пойдет. ...Искусство идет неразрывно, ибо в нем живет та же энергия, с той же единой бесконечной целью".

Литература:

- Малевич К. О новых системах в искусстве // Собр. соч.: В 5 т. Т. 1.
Дуглас Ш. О новой системе в искусстве // Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. Витебск, 1998.

ОП-АРТ, одно из направлений авангарда 60-х гг. XX в., опирающееся на традиции геометрического стиля и абстракции. Связано с исследованиями в цветоведении. Оп-искусство основано на иллюзии движения к полотну и от него в соотносительности с динамикой про-

странства, построенного на особой организации цветковых фигур. О.-А. строится на световых эффектах и оперирует сложными приборами и технологиями (линзы, зеркала, вращающиеся механизмы, металлические пластинки, конструкции). Это направление представляет собой изыскания в области стереометрии и создание новых сложных конструкций в городских средах.

ОПОЯЗ, Общество по изучению поэтического языка (1914–1923). Объединение лингвистов-литературоведов (1916, официально организовано в 1919 г., Петроград). Главная цель — изучение языка и стиля художественного произведения. Его члены — В.Шкловский, Б.Эйхенбаум, Р.Якобсон, Л.Якубинский, О.Брик, Ю.Тынянов, К.Поливанов, Г.Винокур и др.

Теоретические установки О. соотносимы с футуризмом. О. положило начало формальной школе как определенной теоретической концепции: создание науки о художественном слове — анализ техники поэтического произведения. Основной тезис — самоценность искусства: "Искусство развивается разумом своей техники", "Литературное произведение есть чистая форма; оно есть не вещь, не материал, а отношение материалов. И как всякое отношение, и это — отношение нулевого измерения. Поэтому безразличен масштаб произведения, арифметическое значение его числителя и знаменателя, важно их отношение. Шутливые, трагические, мировые, комнатные произведения, противопоставления мира миру или кошки камню — равны между собой" (В.Шкловский).

О. выпустило "Сборник по теории поэтического языка" (вып. 1–2, 1916–1917; вып. 3 — "Поэтика", 1919; вып. 4–6, 1921–1923), в котором развили теорию "остранения" и представление об искусстве как о системе художественных приемов. "Формальный метод" отрабатывали не только на материале литературы, но и других видов искусства.

Объектом исследования выступает типология и морфология художественного произведения, его жанровое своеобразие и композиционное строение, его стиль и язык. Идеология художника есть внешнее по отношению к произведению и "не имеет никакого литературного значения" (Б.Эйхенбаум). Наука должна давать не объяснение литературных фактов, а всесторонне изучать и описы-

вать в необходимой последовательности ряд литературных фактов: "Наука вообще не объясняет, а только устанавливает специфические качества и соотношения явлений. История не может ответить ни на одно "почему", а только на вопрос "что это значит" (Б.Эйхенбаум). Главное значение истории литературы определялось как исследование генезиса литературных явлений и форм, их эволюции в самоценных границах материала. Специфическая природа художественного творчества, самоценность художественной формы являются методологической основой исследований О.

Сторонниками лингвопоэтической теории являются Р.Якобсон, В.Шкловский. В.Шкловский выдвигает теорию "остранения": выявление поэтической конструкции, модели, абстрагированной от содержания произведения; остранение отличает поэтическую речь с ее принципами торможения.

В.Жирмунский привносит другие формулы к морфологическому методу: в статье "К вопросу о формальном методе" рядом с идеей "искусство как прием" узаконивает иные, равно законченные концепции — искусство как продукт душевной деятельности, искусство как социальный фактор, искусство как факт моральный, религиозный, познавательный и т.д.: "Задача методологии — разграничивать законные области этих возможных подходов к литературному произведению".

Ю.Тынянов в книге "Проблема стихотворного языка" (1923) определяет задачу исследования как "анализ специфических изменений значения и смысла слов в зависимости от самой стиховой конструкции".

ОРЕДЕЖ ИВАН (Иван Созонтович Лукаш) (1892–1940), поэт-футурист. Печатался в газетах "Дачница", "Петербургский глашатай", в альманахах "Оранжевая урна", "Стеклянные цепи" (1912). Работал репортером. С 1920 г. в эмиграции. Его стихи мало известны.

Я СЛАВЛЮ!

*Закованные в железо и медь
легионы императора
Цезаря,
Ткань истлевших знамен старой гвардии,
артиллерийский снаряд,
свист пуль, дробящих черепа*

и вырывающих мясо,

я славлю.

*Траурный гимн полунощной заутрени,
тихий звон шага под сводом собора,
запах ладана от риз парчовых,
молитвенно-шумные вздохи органа
и трепетанье светлых хоругвей*

с женственным ликом

Христа

славлю я.

Нож, с размаха

разящий быка в дымное сердце.

Зал скотобойни — я славлю.

ОРС, Общество русских скульпторов. В его выставках участвовали Н. Андреев, Б. Королев, В. Мухина, Б. Сандомирская, В. Домогацкий, Г. Кепинов, И. Чайков и др. Организовалось как выставочное объединение, сыграло исключительную роль в объединении скульпторов. На первых выставках О. в 1926—1927 гг. выявлены процессы поисков формообразования в искусстве скульптуры. В концепциях новых композиционных приемов, в выборе приемов и пластике, в яркой экспрессии близки друг другу Андреев, использующий импрессионистические приемы, Шадр — романтик, Мухина и Королев, прошедшие через кубизм.

ОСА, Объединение современных архитекторов. Создано в конце 1925 г. Возглавлял его А. Веснин. Первый устав О. составлен в декабре 1925 г. ОСА состояло при ГАХН.

В объединение входили сторонники движения архитектурного конструктивизма. А. Веснин (с группой студентов-вхутемасовцев), М. Гинзбург (с группой студентов Института гражданских инженеров), В. Веснин (с МВТУ), А. Ган (с группой «производственников-конструктивистов»), А. Никольский (с ленинградской группой архитекторов) и др. с архитектурной группой ЛЕФа (1922—1924) (М. Барщ, А. Буров, И. Соболев, Н. Красильщиков и др.). Выпускали журнал "Современная архитектура" (СА) (1926—1930). У рационалистов, противников конструктивизма, подобного издания не было. В "СА" публиковались основные теоретические и проектные материалы архитектурного конструктивизма. Среди лидеров конструктивизма в архитектуре — В. Веснин, И. Леонидов, А. Никольский и др. Работали над конкретными проектами, принимали участие в конкурсах, выставках.

Концепция О. отличалась от кредо Ассоциации новых архитекторов (АСНОВА) и Московского архитектурного общества (МАО): О. объединяло не только архитекторов, но и производственников; ставило своей задачей коллективное решение архитектурно-строительных проблем и проведение в жизнь новой архитектурной формы и т.д.

Через журнал "СА" осуществлялось влияние конструктивизма в искусстве. Журнал отражал достижения архитектуры, полиграфии и дизайна. Сам журнал стал произведением конструктивизма, феноменом культуры 20-х гг. Текстовое и иллюстративное содержание, приемы монтажа, обложки и т.д. превратили "СА" в шедевр полиграфии. Первый номер (1926) открывался проектом "Ленинградской правды" А. Веснина. В "СА" нашли отражение теоретические и профессиональные основы конструктивизма как обоснование функциональной целесообразности новой формы: журнал пропагандировал принципы функционального метода (статьи М. Гинзбурга) как развернутую творческую программу конструктивизма с акцентом на социальную функцию сооружений.

В 1926 г. — полемика АСНОВА и О. по важнейшим проблемам архитектурного творчества. Члены О. возражали против отрыва архитектурных проблем от утилитарных потребностей, стремились к эмоциональному воздействию новой архитектуры с помощью системы построения нового социального типа сооружения, максимально высоким качеством всех его частей, взаимодействием специфических особенностей элементов архитектуры (плоскостей, объемов, пространственных соотношений, масштаба, фактуры, цвета и т.д.). Радикально новые формы связывали с производственно-бытовыми процессами. Новые архитектурные организмы считали "социальными конденсаторами новой эпохи". Объявлялась главной задачей проблема рациональных типов архитектуры.

В 1927 г. прошла первая выставка современной архитектуры, организованная О. совместно с Наркомпросом. Освещала деятельность О. в 1925—1927 гг. Участвовало в Международной выставке архитектуры в Нью-Йорке.

По утверждению А. Веснина, современный функционализм в архитектуре никогда не полагал себя сочинителем каких-то новых, никогда в архитектуре не практиковавшихся

принципов. О целесообразности функциональных задач думали зодчие всех стран и всех веков. Подлинный функционализм означает только возрождение извечно существовавшего в архитектуре примата функции над схоластическим декоративным академизмом.

Распущено в 1932 г.

"ОСЛИНЫЙ ХВОСТ", выставка М. Ларионова, организованная в марте-апреле 1912 г. В ней приняли участие Н. Гончарова, В. Барт, К. Малевич (23 работы), А. Моргунов, Н. Роговин, И. Скуйе, А. Фонвизин и дебютанты: В. Татлин, М. Шагал, М. Ле Дантю, А. Шевченко, К. Зданевич, С. Бобров. 19 авторов представили 307 произведений.

"О.Х." отрицает наследование традиций европейского новейшего искусства и заявляет о самостоятельности русской художественной школы. Это — первая экспозиция, в которой представлена вся великая авангардная четверка (Ларионов, Гончарова, Малевич и Татлин). В экспозицию включены работы Н. Пиросмани.

"Не прошло двух недель с закрытия "Бубнового вала", как открылся предвозвещенный скандалом на диспуте, "кулуарными" слухами и серией газетных заметок "Ослиный хвост". ... Уже на вернисаже мнения публики раскололись: одни считали "Ослиный хвост" левее "Бубнового вала", иные, напротив, правее. ... Ослинохвостовцы могли сколько угодно возмущаться ненужной, показной, по их словам, борьбой бубновалетчиков со "старым" искусством, попрекать Бурлюка мирнообновленческими (чуть ли не мирискусническими!) тенденциями, восставать против его популяризаторской деятельности, нападать на "Бубновый валет" и на "Союз молодежи", якобы ведущие к застою, — все это было слишком лично, слишком непринципиально по сравнению с общностью взглядов и художественных приемов, роднивших оба стана" (Б. Лившиц).

"О.Х." продемонстрировал новые формальные приемы в живописи. М. Ларионов и Н. Гончарова показали в русле примитивизма работы в области "непосредственного восприятия", "фотографического" восприятия. Работы первого крестьянского цикла показал К. Малевич, 52 картины выставил В. Татлин, впервые в России выставлялся М. Шагал.

"В настоящее время, как мы полагаем, рус-

ские пуристы перестали учиться у Франции. Преодолев французов, русские пуристы увидели, что на их родине так много еще нетронутого и неразработанного. Наши изумительные иконы — это мировые венцы христианского религиозного искусства, наши старые лубки, северные вышивки, каменные бабы, барельефы на просфирах, на крестах и наши старые вывески. Здесь столько нового, никем не тронутого. ... Но русские пуристы, приглядев все эти ценности, сжились с ними, вошли в самую душу их. Отныне наша родная старина, наш архаизм ведет нас в неизведанные дали. Может быть, трудно идти нам под градом насмешек, недоумений или простой ругани, но мы не оставим наш путь. Часто нас спрашивают, почему мы не рисуем "как надо", если владеем академическим рисунком? Но кроме всего странного, мы ответим, что иногда нельзя рисовать "как надо". ... Мы думаем, что чистота живописи находится в самой живописи, а не в тонах, каковые там ни были. ... Будущее вполне принадлежит русскому пуризму, основы которого в русском архаизме, который соединил чистую плоскостную живопись с жизненными темами" (Бобров С. Основы новой русской живописи. 1912).

"Ничто здесь друг от друга не отталкивалось: все смешивалось в сумасшедшем вихре распавшегося солнечного спектра, в первозданном хаосе красок, возвращавшем человеческому глазу дикарскую остроту зрения и вместе с нею неисчерпаемый источник забытых наслаждений" (Б. Лившиц).

Литература:

Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990.
Gray С. The russian experiment in Art 1863—1922. London, 1998.

ОСТ, Общество станковистов. Организовано в 1925 г. Учредители: Ю. Анненков, Д. Штеренберг, Л. Вайнер, В. Васильев, П. Вильямс, К. Вялов, А. Дейнека, Н. Денисовский, С. Костин, А. Лабас, Ю. Меркулов, Ю. Пименов. Председатель — Д. Штеренберг.

Деятельность О. выражалась в устройстве художественных выставок (1925, 1926, 1927, 1928).

Руководящие лозунги:

"1. Стремление к абсолютному мастерству в области предметной станковой живописи,

рисунка и скульптуры в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет.

2. Стремление к законченной картине.
3. Революционная современность и ясность в выборе сюжета.
4. Отказ от эскизности как выявления замаскированного дилетантизма.
5. Отказ от псевдосезаннизма как разлагающего дисциплину формы, рисунка и цвета.
6. Отказ от беспредметничества как проявления безответственности в искусстве.
7. Отказ от отвлеченности и передвижничества в сюжете.
8. Ориентация на художественную молодежь.
9. Привлечение иностранных мастеров живописи, рисунка и скульптуры к участию на выставках ОСТА“.

В объединение входили выпускники ВХУТЕМАСа, ученики Д. Штеренберга и В. Фаворского. В выставках О. участвовали: А. Гончаров, И. Ключ, С. Лучишкин, А. Тышлер, С. Никритин, Н. Шифрин. Привлекалась и творческая молодежь. Мастера О. стремились включить в образ станковой картины опыт формальных исканий. Вело интенсивную выставочную деятельность. Параллель практике конструктивистов.

Крупнейшая фигура ОСТА — А. Дейнека. Учился у В. Фаворского и И. Нивинского. Принадлежал к “оптимистическому” направлению. Творчество А. Тышлера соотносится с образами картин М. Шагала.

В 1931 г. в О. происходит раскол, полови-

на участников перешла в объединение “Изо-бригада” (1931), часть — в “Октябрь” (1930).

ОСТВАЛЬД Вильгельм Фридрих (1853–1932), известный ученый, основатель физико-химии, физик-энергетик, философ. Лауреат Нобелевской премии (1909). Преподаватель Рижского политехнического института (кафедра теоретической химии). Основатель научно-исследовательского центра (Лейпциг). В конце XIX в. разрабатывает теорию трансформации энергии как мировой силы. С 1909 г. занимается проблемами “социоэнергетики”, “культурной энергетики”. Энергия ставится в теории О. моральным мерилом, основой универсальной религии и эталоном рациональности и целесообразности.

Оказал огромное влияние на философско-эстетические системы русского авангарда.

ОРФИЗМ, одно из направлений абстрактного искусства начала XX в. Инициатор — Робер Делоне (1885–1941) — обосновал переход от аналитического кубизма к чистой цветовой абстракции в теории о свете и цвете (“Солнечные диски”). Придавал ведущее значение цвету. Спектральное сочетание цветов представляет в этом направлении основу живописного изображения.

В О. Р. Делоне развивал идею чистой живописи с внутренним сюжетом. Называл себя “ересиархом кубизма”. В 30-е гг. Р. Делоне разрабатывает теорию разложения цвета и синтезирования его спектральных оттенков на пути к абстрактной живописи.

II

ПАСТЕРНАК Борис Леонидович (1890–1960), поэт, музыкант, живописец, философ. В 1908–1913 гг. учится на философском отделении историко-филологического факультета Московского университета. Будучи гимназистом, прошел предметы композиторского факультета консерватории и готовился сдавать экстерном.

Писать начал с 1909 г. Большое значение для Пастернака имела поэзия и личность В. Маяковского. Входил в группу "Лирика" (рук. Ю. Анисимов). Печатался в сборнике "Лирика" (1913). В 1914 г. издал сборник "Близнец в тучах".

Центральная фигура группы "Центрифуга".

Поэзия П. присущее движение, она не имеет законченной формы и статического строения. Акцент делается на случайности. В эстетическом манифесте "Охранная грамота" писал: "Все нам являлась традиция, всем обещала лицо, всем, по-разному, свое обещанье сдержала. Все мы стали людьми лишь в той мере, в какой людей любили и имели случай любить".

С 1918 г. активно переводит Клейста, Джонсона, Сакса, Гете и немецких экспрессионистов. 1922 г. — сборник "Сестра моя — жизнь" (в 1919 г. Маяковский включил книгу в анонс издательства ИМО, которым руководил). 1929 г. — "Поверх барьеров" в издательстве "Центрифуга" (в изданиях 1929 и 1931 гг. посвящение В. Маяковскому, затем посвящение было снято).

В 1938 г. начинает переводить Шекспира. "Гамлет" — первый перевод (12 переделок) по просьбе В. Мейерхольда.

ПИРЫ

*Пью горечь тубероз, небес осенних горечь
И в них твоих измен горящую струю.*

Пью горечь вечеров,

ночей и людных сборищ,

Рыдающей строфы сырую горечь пью.

Исчадья мастерских,

мы трезвости не терпим.

Надежному куску объявлена вражда.

Тревожный ветр ночей —

тех здравец виночерпьем,

Которым, может быть,

не сбьется никогда.

Наследственность и смерть —

застольцы наших трапез.

И тихую зарей, — верхи дерев горят —

В сахарнице, как мышь, копаются апатест,

И Золушка, спеша, меняет свой наряд.

Полы подметены,

на скатерти — ни крошки,

Как детский поцелуй,

спокойно дышит стих,

И Золушка бежит —

во дни удач на дрожках,

И сдан последний грош, —

и на своих двоих.

1913, 1928

РАСКОВАННЫЙ ГОЛОС

В шалющую полночью площадь,

В сплошавшую белую бездну

Незримому ими — "Извозчик!"

Низринуть с подъезда. С подъезда

Столкнуть в воспаленную полночь

И слышать сквозь темные спаи

Ее поцелуев — "На помощь!"

Мой голос зовет, утопая.

И видеть, как в единоборстве

С метелью, с лютейшей из лютен,

Он — этот мой голос — на чертовой

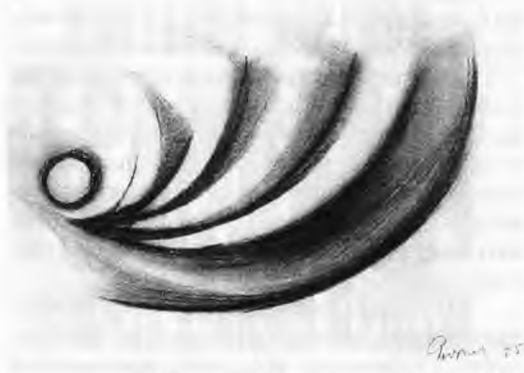
Узде выплывает из мутн...

1915

ПЕВЗНЕР Натан (Антуан) Абрамович (Беркович) (1884–1962), живописец, работал в кубофутуризме. В 1909–1910 гг. учился в Академии художеств (С.-Петербург), в 1911–1913 гг. — в Париже. В 1914 г. в начале 1-й мировой войны уезжает из Москвы в Данию. В 1915–1916 гг. живет в Норвегии вместе с братьями Наумом (Габо) и Алексеем.

После Февральской революции 1917 г. возвращается в Москву. П. начинает преподавать живопись в Московском училище живо-

писи, ваения и зодчества (в 1918 г. — СВО-МАС). В 1919 г. возглавляет мастерскую, которой руководил Малевич до отъезда в Витебск, позже руководит живописной мастерской во ВХУТЕМАСе. Сближается с режиссером Буттовым, который проводит репетиции в его мастерской. Осенью 1922 г. участвует в "Первой русской художественной выставке" в Берлине



Н.Певзнер. *Абстрактная форма*. 1925

В конце 1923 г. обосновывается в Париже. В 1925 г. экспонируется в Салоне независимых. В 1926 г. вместе с Габо выставляется в Нью-Йорке. В 1927 г. вместе с Н.Габо создает сценографию к балету "Кошка" для С.Дягилова. В 1931 г. вступает в группу "Abstraction-Creation". В 1948 г. — выставка "Габо-Певзнер" в Музее современного искусства в Нью-Йорке, в 1957 г. — выставка "Певзнер" в Национальном музее современного искусства в Париже. В 1958 г. принимает участие в 29-м биенале в Вене в группе из 14 скульпторов. В 1961 г. П. становится кавалером Ордена Почетного Легиона.

Литература:

Pevsner A. Biographical Sketch of my Brothers Naum Gabo and Antoine Pevsner. Amsterdam, 1964.

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ МЕТОД, метод К.Малевича, который лежит в основе преподавания в Витебской народной художественной школе, затем — в ГИНХУКе.

Как сам Малевич писал, в Витебск он приезжает с уже готовой идеей теории прибавочного элемента. Здесь он сталкивается с системой преподавания, где все пестро и

разношерстно, противоборствуют различные новейшие течения и направления. Подобное положение в школе Малевич рассматривает как возможность проводить эксперимент по исследованию действия прибавочного элемента на живописное восприятие учеников.

Малевич ставил "рецептурные натюрморты", содержащие пластические элементы определенной живописно-пластической системы, чтобы выяснить творческую направленность ученика. По результатам работы он выносил решение, в какой системе необходимо работать с этим конкретным молодым мастером, развивая его природные склонности, давая возможность вывить его природному прибавочному элементу.

П. М. Малевича изложен в серии Таблиц-графиков (см.: Теория прибавочного элемента). Отправной точкой служит анализ произведений ученика: характер, восприятие, данная стадия живописного развития. Задача П.М. состояла в борьбе с эклектикой в творчестве ученика. Малевич озабочен не актуальностью того или иного стиля, а его чистотой. Эклектику Малевич считал самой страшной в искусстве, злом, которое уничтожает всякое самобытное содержание. Это соотносилось с требованием свободы творчества. Малевич считал, что живописное восприятие не зависит от эстетических качеств. Каждый ученик должен работать в стиле, присущем ему от природы, главное — чтобы произведение обладало органическим единством. Только это может дать основу для естественного развития художника. Выводы делались и из бесед с учениками, и экспериментальным путем в лаборатории М.Матюшина. Таблицы показывают, как происходит обучение учеников и каким образом постепенно очищается стиль произведений.

П.М. основывается на понимании полихудожественной культуры: широком изучении художественных систем, последовательности анализа-синтеза средств этих систем — цвета, света, линии, плоскости, объема, общего построения форм, их соразмерности, пропорций, ритма, — обращенной на всю творческую деятельность, связанную с эстетическим формированием предметно-пространственной среды. Педагогика К.Малевича тесно связана также с изучением психофизиологии творчества. Целью обучения К.Малевич считал воспитание современного, активно работающего ху-

дожника. Основой такого обучения стало изучение художественных систем от Сезанна до супрематизма с пристальным вниманием к формальной структуре системы и ее элементов, принципов построения живописного произведения в каждой системе и мировоззрения художника. П.М. позволял дать ученику системное представление о теснейшей связи художественного языка с исторически сложившимися условиями функционирования искусства.

Литература:

Казимир Малевич. Каталог выставки. 1989.

“ПЕРВАЯ РАБОЧАЯ ГРУППА КОНСТРУКТИВИСТОВ” (создана в дек.1920 г.), представляла проекты мебели, одежды, киосков, плакаты, книги, типографские проекты. Группа более всех остальных связана с практикой. Состояла из производственных ячеек: “кино-фот” — кинематография и фотография; “массового действия”; арматуры повседневного быта; детской книги; проз- и спецодежды; типографского производства.

Она так определяла свои цели: “Группа конструктивистов ставит своей задачей — коммунистическое выражение материальных сооружений. Подходя к своей задаче научно-технически, группа утверждает необходимость синтезировать идеологическую часть с частью формальной для реального перевода лабораторных работ на рельсы практической деятельности”.

Группа трактовала конструктивизм как рационализацию художественного труда. Рационализируя художественный труд, конструктивисты не на словах, а на деле проводят в жизнь действительную квалификацию вещи, повышая ее качество, устанавливая ее общественную роль, организуя ее формы в органической связи с ее утилитарным значением и назначением. Эта рационализация художественного труда конструктивистами проводится через труд материальный, в котором непосредственно работают сами рабочие.

В декабре 1921 г. выявились разногласия среди членов группы в оценке роли аналитического экспериментального этапа работы. Бр. Стенберги и К.Медуницкий рассматривали свои конструкции как область техники. В январе 1922 г. вместе организовали

выставку “Конструктивисты”. От работы в группе отходят также К.Иогансон, А.Родченко и В.Степанова.

В ходе дискуссии в ИНХУКе о конструкции и композиции появляются 2 ядра группы: 1) А.Родченко, В.Степанова, А.Ган; 2) бр.Стенберги и К.Медуницкий.

18.03.1921 — официальная дата организации Рабочей группы конструктивистов (К.Иогансон, А.Родченко, В.Степанова, бр.Стенберги, К.Медуницкий, А.Ган). В марте — мае 1921 г. прошло 9 заседаний группы.

На Первой дискуссионной выставке объединений активного революционного искусства (1924) конструктивисты демонстрировали конструкцию верстки печатной плоскости, объемные вещи (конструкцию арматуры повседневного быта), проз- и спецодежду, детскую книгу. Группа объявляла всех других конструктивистов искусствовладельцами.

“Переход Александра Родченко от абстрактных плоскостных композиций “беспредметного творчества” к беспредметным вещам в реальном пространстве; живописная схематизация и механизация человека-натуры в работах Варвары Степановой и, наконец, материалистическое построение действенной культуры Алексея Гана в противовес идеалистическому кликушеству театрального лицедея — объединило их на почве производственных задач сознательного художественного труда” (Эрмитаж. № 13. 1922). Группу возглавил А.Ган.

“ПЕРВАЯ ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА “ТРАМВАЙ В”, организована И.Пуни и К.Богуславской в Петрограде 3.03.—2.04.1915 г. Представлены все имена авангардного искусства России. Принимали участие: К.Малевич, И.Клюн, А.Моргунов, Л.Попова, О.Розанова, В.Татлин, Н.Удальцова, А.Экстер. На открытии костюмы участников были украшены деревянными красными ложками.

ПЕРСПЕКТИВА (франц. perspective от лат. perspicio — ясно вижу), методы изображений, соответствующих зрительному восприятию, созданию иллюзии пространственности на полотне. По мнению П.Флоренского, задачей живописи является не дублирование действительности, а постижение ее архитектони-

кы, ее материала, ее смысла. При воссоздании трехмерного перцептивного пространства необходимы признаки пространственной глубины. Линейная П. основана на методе централь-

разы эпохи определяют математический вариант решения художественной задачи.

Сферическая П. К. Петрова-Водкина — способ выражения космического пространства в своем творчестве: сферическая перспектива ("Полдень", "Весна", "Смерть комиссара") предполагает резкое смещение ближнего и дальнего планов, приводящее наблюдателя к центру полотна; построение изображения по наклонным осям, создающее эффект вращения поверхности, эффект движения, потери устойчивого равновесия, что позволяет трактовать произведение как выражение бытия как неделимого целого. Подобная трактовка пространства акцентирует проблему времени в картине: изображении рассматривается как бы с разных сторон.

Принципиально важным является вопрос, в какой разновидности системы П. работает автор, для определения основ и целей его творчества. Для понимания отношения к П. наиболее важна проблема мировоззрения.

П. Флоренский рассматривает освобождение от П. как переход к духовности.

"Когда установили законы перспективы, для изобразительного искусства была установлена привязь. ... И так был создан перспективный клинообразный путь, замыкающийся точкой схода своих лучей в клинообразном пути, это был путь искусства, так видели весь мир. Живописное искусство не могло спорить с философией, свободной от всяких путей. Оно замкнулось и ходило только до точки схода, не смея перекинуться за нее. И перспективный клин имеет уже большое влияние на сознание человека. В познании и видении мира наше тело всегда двигалось по перспективным линиям, но, благодаря тому, что точка схода все удалялась, тело наше не чувствовало над собой и под собой сходящихся линий, если бы они оставались такими же незыблемыми, как для искусства, то и тело наше росло бы по форме клина, как и искусство. Искусство в перспективном клине двигалось к трактованию того, что было перед ним, и мир рассматривало только с этой точки, для нас не существовало мира ни снизу, сверху, с боков, сзади, мы только догадывались о нем. А когда искусству понадобилось развернуть рост своего тела, пришлось разить клиноперспективную катакомбу. Мир стал рассматриваться по-иному, мы обнаружили многогранное его движение и ста-

ИМПЕРАТОРСКОЕ Общество Поощрения Художествъ

1-я ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ

ВЫСТАВКА КАРТИНЪ

ТРАМВАИ В

ВСЕГДА ЧИСТЫЙ СВЯТЫЙ ОТЪ ПОЛЪЗУ

ДАВАЮЩАЯ ДЪЛЮЩАЯ ИСКУССТВА

ОТКРЫТИЕ 3-го МАРТА

отъ 1 часа до 6 час. дня, прече въ 10 час. до 5 час. веч.

ПЛАТА ЗА ВХОДЪ въ день открытiя 5 руб., прече или 50 коп.

Афиша выставки "Трамвай В", 1915

ного проектирования из неподвижной точки на плоскость (точка схода на горизонте, уменьшение размеров объектов в глубину). Перцептивная П. основана на искривлении и увеличении размеров на дальнем плане (обосновывается интегральным исчислением и геометрией Лобачевского). Обратная П. — увеличение удаленных частей в сравнении с близкими. Сезанн переходит от обычной системы линейной П. к более совершенной перцептивной П., претендующей на изображение всего пространства в целом.

Свойства перцептивного пространства (в геометрии Лобачевского) характерны для сравнительно небольшой области пространства (пространство отрицательной кривизны), более удаленные области описываются геометрией Римана (пространство положительной кривизны). Само же перцептивное пространство — пространство Эйнштейна (переменность кривизны находится в зависимости от расположенных в нем масс). Эстетические об-

ли перед задачей полноты его передачи; отсюда и возникли системы и законы, современные нашему познанию" (К.Малевич).

Литература:

Раушенбах Б. Пространственные построения в живописи. М., 1980.

Раушенбах Б. Системы перспективы в изобразительном искусстве. М., 1986.

Флоренский П. У водоразделов мысли. М., 1990.

Малевич К. О новых системах в искусстве // Собр. соч.: В 5 т. Т.1. М., 1995.

Мочалов Л. Обратная перспектива. Миф и версия реальности // Советское искусствознание '75. М., 1975.

Мочалов Л. О систематике типов пространственно-го построения картины // Советское искусствознание '78. Вып. 2. М., 1979.

Мочалов Л. Пространство мира и пространство картины: Очерки о языке живописи. М., 1983.

ПЕРФОМАНС (от англ. performance — игра, представление), театр визуальных искусств, аван-авангард. Исполнение заранее спланированных действий, создание ситуаций, принадлежащих пространству и жизни и искусства.

П. возникает в начале XX в. и ведет свою родословную от уличных выступлений футуристов, клоунады дадаистов, театра Баухауза. Появление П. связано с проблемами живописи авангарда: преодоление живописного пространства картины, выход к конструкции как основная тенденция авангардного искусства приводит к П.

Статус самостоятельного вида искусства приобретает в 60-е гг. Вобрал в себя эстетику поп-культуры и утонченный интеллектуализм. На него повлияли произведения композитора Джона Кейджа, который в 1952 г. организовал симультанный концерт *Untitled Event* в виде коллажа из фильмов, импровизаций, шумовой музыки, танца, поэзии, — прототип хэппенингов и П.; а также работы хореографа Мерсе Каннингема, специалиста по видео Нэйм Джюн Парк, скульптора Аллана Кэпроу.

Вырастает из хэппенингов поп-арта. Представляет собой испытание возможностей человека в определенной программе. Концептуальный хэппенинг, в котором жесты и поведение человека превращаются в систему

знаков. Поведение человека становится ритуалом. Этапы развития движения искусства к П.: коллаж — ассамбляж — инвайренмент — хэппенинг — перфоманс.

Золотым веком П. считается вторая половина 70-х гг. Искусство П. является замыслом, который возведен в ранг эстетической категории. В концептуальном значении соотносим с дзен-буддизмом.

П. объединяет как равноправные разные виды искусства. Это калейдоскопический многогранный дискурс. В нем подчеркивается скорее сам процесс творчества, нежели завершенность произведения искусства. Перфоманс не обязан быть актером, играющим роль. Он имеет прямое отношение к представляемым объектам и ситуациям высказывания. "Performance art постоянно воссоздается артистами, функции которых многогранны: давая свободный ход своим идеям и ассоциациям, связанным с театром, с одной стороны, со скульптурой — с другой, они уделяют больше внимания жизненной способности и силе воздействия спектакля, чем правильности теоретического определения того, что они в данный момент делают. Performance art, собственно говоря, ничего не означает" (Джеф Натл. Цит по: Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 233).

Тенденции П.:

1) боди арт использует тело перфомера, чтобы выставить его напоказ и анализировать его образ (В.Аккончи, Ч.Бердн, Д.Пейн);

2) исследование пространства и времени замедленными перемещениями, фигурами (Ринке);

3) автобиографическое представление, где артист рассказывает о реальных событиях своей жизни (С.Грей);

4) ритуальная и мифическая церемония ("Оргии и Мистерии" Нитша);

5) социальный комментарий, как у видеохудожника Эшли и т.д.

П. — попытка создания структур чистого авангардного мышления, обращение к сознанию зрителя. Строится на приоритете ритма, последовательности действий. В создании П. главенствует анализ, концепция и текст.

В 1960-е гг. в СССР первое подобие П. устраивает группа "Движение", собственно П. появляются в творчестве А.Комара и В.Меламида, затем — у групп "Гнездо" (Г.Донской,

В.Скерсис, М.Рошаль), "С-З" (В.Скерсис, В.Захаров), "Коллективные действия" (А.Монастырский), "Мухоморы", "Чемпионы мира", группы "Медицинская герменевтика" (С.Ануфриев, П.Пепперштейн, Ю.Лейдерман), "Север", петебургских групп «Свои», "Семинар", минских художников И.Кашкуревича, Л.Русовой, В.Петрова, А.Жданова.

П. является наиболее актуальным методом и способом противостояния художественно-му истеблишменту.

ПЕСТЕЛЬ Вера Ефимовна (1887–1952), художник, участница разных авангардных групп. Училась в Строгановском художественно-промышленном училище (1904–1906), в частной студии К.Юона и И.Дудина (1906–1907). С 1915 г. участница большинства выставок авангарда (Москва, Петроград). В 1916–1917 г. — член "Супремуса". В 1918 г. отходит от беспредметного искусства, вступает в "Маковец".

Литература:

Берман Б. Живопись и графика В.Е.Пестель в музейных собраниях // Музей 2. Художественные собрания СССР. М., 1981.

ПЕТНИКОВ Григорий Николаевич (1894–1971), поэт-футурист. Публикуется с 1915 г. (вышла книга "Литорей"). В 1916 г. знакомится с В.Хлебниковым, начинает поиски в области словотворчества. В 1916 г. совместно издают манифест "Труба марсиан".

В 1918 г. издает книги: "Быт побегов", "Книга Марии Зажги Снега", "Поросль солнца". "Григорий Петников в "Быте Побегов" и "Поросли Солнца" упорно и строго, с сильным нажимом воли ткет свой "узорник ветровых событий" и ясный волевой холод его письма и строгое лезвие разума, управляющее словом, где "в суровом былбе влажный мнестр" и есть "отблеск всевозможной выси"... "Пыл липы весенней не свеяв", растет тихая и четкая дума Петникова "как медленный полет птицы, летящей к знакомому вечернему дереву", "узорами северной вицц" растет она, ясная и прозрачная. Крыло европейского разума парит над его творчеством..." (В.Хлебников).

В 1919–1920 гг. редактирует журнал "Пути творчества" (Харьков, совместно с А.Чалыгиным).

ПОСМЕРТЬЕ

*В кору хоронят соки слепо
Раденья вербных тонких вен,
И хладами вскормленный север
Уже заведомо забвен.*

*А вот когда в весны предсердьях
Встает аорты тяжкой ярь,
Ты володом каких посмертий
Вздыхаешь целины испарь?*

1916

ПЛАКАТ, жанр агитационно-массового искусства. Возник после 1917 г. Политический П. отличается идейным строем, способом призыва, ударным воздействием. Его стилевые параметры определены традицией объемно-пространственного рисунка, высокой степенью обобщенности социальных явлений. Композиция разворачивается в устремленности к зрителю. Броский силуэт, контрасты крупных зон цвета создают резкую эмоциональную выразительность (работы Д. Моора "Помоги!", "Ты записался добровольцем?").

"В области плаката "наследства" не было. Все заново. ... И как мало было людей — по пальцам перечеть: Моор, Дени, Маяковский, Лебедев, Малютин, Черемных, Радаков, Кочергин, Спасский. Тут же в ряду стояли: Когоут, Апсит, Киселис, Кринский. И этой горсточкой работников какой был поднят шум!" (Нерадов Г. Октябрьские заслуги советского плаката. 1925).

Во всех своих жанрах и видах П. функционирует с 1918 г. (переработка дореволюционных кооперативных П., культрекламы, П-таблицы и т.д.). С 1918–1919 гг. появляется военный П. Со второй половины 1919 г. литературно-издательский отдел Реввоенсовета республики начал выпускать свои П., выполненные художниками Н.Поманским, В.Спасским, К.Спасским, Д.Мельниковым, А.Апситом.

В первой половине 20-х гг. распространение получили П. фольклорной традиции и стилизация народных картинок-лубков. Авторы текстов применяли приемы народной литературы, использовали в работе композиционные схемы, готовые словесные формулы и традиционные народные сюжеты. Наиболее широко в П. применялась сказка (1919–1921): заголовки — "Сказ про казака Ерему, попав-

шего в плен к большевикам", "Сказка о министре-дурачке и о Врангеле-генерале, известном врале", "Сказка про белого бычка". Соотнесен с заголовками текст П. до традиционных образов, речевых оборотов, слов. Для политического П. стала характерной и притча: размеренный строй повествования, эпичность, законченность фраз, ясность и простота: "Притча о справедливости". П. использовал революционные песни, а также афоризмы. В. Маяковский и М. Черемных создают гротесковый стиль силуэтных П. РОСТА. С середины 20-х гг. утверждается полиграфический стиль плакатного искусства. В развитии пропагандистского и агитационного П. большую роль сыграла книжная и журнальная графика. Фотомонтажный П. выработан в русле политического искусства А. Родченко, Г. Клуцис.

ПЛАТОВ Федор Федорович (1895–1967), живописец, поэт-футурист. Член группы "Центрифуга" (1915–1916). Публиковался во "Втором сборнике "Центрифуги". В 1916 г. издает футуристический альманах "Пета". Разработал теорию "гаммы гласных": правила гармонии и контрапункта действительны и в гамме гласных, так как она приравнивается к музыкальной гамме. Выпустил книги афоризмов ("Блаженны нищие духом", "Назад, чтобы моя истина не раздавила вас", 1915; "Третья книга", 1916).

Dolce

*Один над брюзгливою чувством
Один вешу пар
Всюду ютят юродиву
Глаголя петь пароль
Плеск уют струйства стуть
Юрок юр мерила
Гуляет в лете гудок
Гулко помирь
Чут юра юродиву ують
Спуск челя чуток
Чум гу.*

1916

Литература:

Выставка работ художника Федора Федоровича Платова. М., 1969.

"ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ", футуристическая опера, одна из двух первых в мире постановок футуристов театра. "П..." — кредо авангарда. Пролог — В. Хлебникова, либретто — А. Крученых, музыка — М. Матюшина, оформление — К. Малевича. Представлена 3 и 5 декабря 1913 г. в "Луна-парке" на ул. Офицерской в Петербурге. Повествует о том, как группа "будетлян" завоевывает Солнце. "Ее нельзя читать, столько туда вколочено пленительных нелепостей, шарахающих перспектив, провальных событий, от которых станет мутно в голове любого режиссера. "Победу над Солнцем" надо видеть во сне или, по крайней мере, на сцене" (И. Терентьев).

В первом "дейме" происходит победа над солнцем, которое зарезано, скрылось, умерло. Имеется в виду не небесное светило, а символ порядка (в природе, искусстве, обществе). Победа над солнцем — победа многообразия над завершенным единством. Мир здесь вывернут наизнанку, и солнце оказывается внутри (мира, предмета, человека): Несущие солнце говорят — "Свет наш внутри". Во втором "дейме", в десятых странах, зритель оказывается в обстановке футуристического действия, скандалов, диспутов. В финале происходит катастро-



Фрагмент реконструкции оперы "Победа над Солнцем". 1988

фа, выворачивающая наизнанку торжество техники. Это и есть сущность "П..." — мир, вывернутый наизнанку, переосмысление мира че-

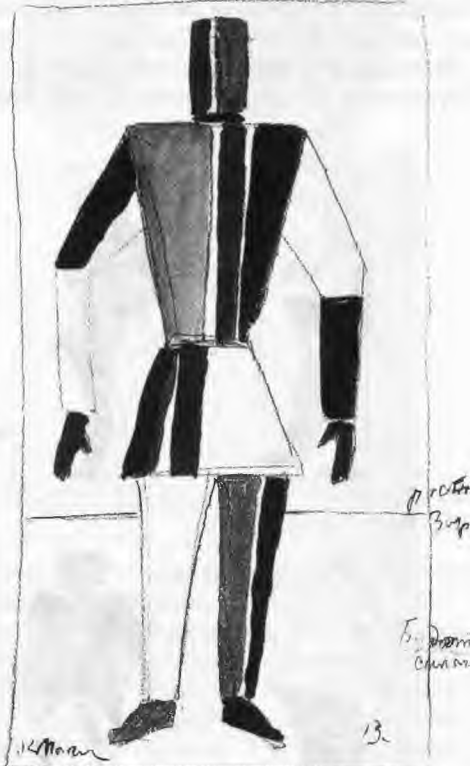
рез искусство, творчество. Вывернутое наизнанку солнце — черный квадрат.

Пролог читал Крученых, он же играл Чтеца и Неприятеля. Постановка была любительская, делалась впопыхах, с двух-трех репетиций. Непривычное зрелище раскололо зрительный зал на сторонников и ярких противников. Занавес не раздвигался, а разрывался Будетлянскими Силачами, которые были громадного роста (плечи их были поставлены на уровне рта, головы — в виде шлемов из картона). Либретто построено на "зауми", музыка была хроматической и диссонансной. Декорации и костюмы Малевича — существенные элементы сценической архитектуры. Геометрическая форма на сцене создается подвижным освещением. "В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности, навязываемой ей извне движениями человеческих фигур. Самые эти фигуры кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве. Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе без остатка всю люциферическую суету мира" (Б.Лившиц).

"П..." продолжала традиции ярмарки и балагана. Состояла из различных элементов (самолет, падающий на сцену; персонаж Нерон; "люди будущего"; ряженые и клоуны и т.д.). В.Хлебников создавал новый лексикон: театр — "созерцог", зрители — "видухи, глядари", декорации — "смотрины", суфлер — "подсказчук" и т.д.; придумал новую систему ампула: "ужасавли", "веселяне", "семявы", "сульбоспоры" (герои), "зовавы" (актер-трибун), "мучавы" (жертвы), "малюты" (палачи) — система, опирающаяся на опыт скоморохов и одновременно пророческая труппа актеров. "Минавы расскажут вам, кем вы были некогда, бытавы — кто вы, бывавы — кем вы могли быть" (В.Хлебников).

Работа Малевича над костюмами и эскизами к спектаклю сыграла решающую роль в возникновении супрематизма (особенно в эскизах задников). В пятой картине действие развивается на фоне "супрематического" квадра-

та, решенного в черном и белом. Это было сделано бессознательно, но потом Малевич писал, что "теперь дает необычайные плоды" (1915).



К. Малевич. Будетлянский Силач. Эскиз костюма к опере "Победа над Солнцем". 1913

Малевич скажет: "Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной вокруг себя". Малевич считал свою работу в "П..." этапной.

Подготовка к сенсационному спектаклю в 1913 г. сопровождалась скандалами. Билеты были проданы по очень высокому ценам. Пресса единодушно осудила представление. "Вряд ли в истории русского театра был еще спектакль, который бы с таким остервенением распинали на страницах газет и журналов" (А. Михайлов): "За всю мою жизнь в Петербурге я ни на одной премьере не слышал такого возмущения сторон и такого циклопического

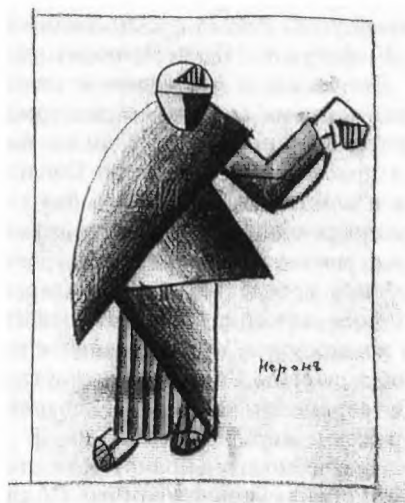
скандала. С одной стороны — "Вон, долой футуристов!", с другой — "Браво, не мешайте..." Так сильны были слова своей внутренней силой. Так властно и мощно-грозно выявлялись декорации и будетлянские люди, еще никогда, нигде не виданные. Так нежно и упруго обвивалась музыка вокруг слов, картин и будетлянских людей — Силачей, победивших

солнце... Хотелось крикнуть: "Слушайте, радуйтесь явившемуся долгожданному, оно родилось, и все равно как Геракл уже в люльке задавил вас, возмутьившихся против него" (М.Матюшин).

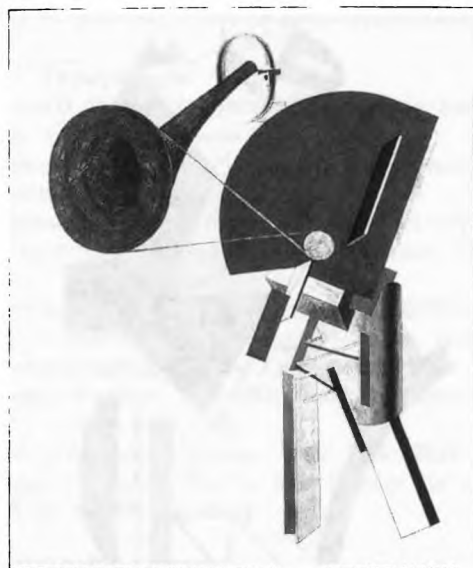
На смену театру литератора пришел театр художника: в сценографии Малевича господствовала дисгармония урбанистических мо-



К.Малевич. Эскизы костюмов к опере "Победа над Солнцем", 1913.
 Верхний ряд (слева направо): Толстяк, Забияка, Нерон, Трусливый. Средний ряд: Сторожил, Новый, Хорист, Некий Злонамеренный. Нижний ряд: Внимательный рабочий, Неприятель, Будетлянский Силач, Многие и Один.



К.Малевич. Эскиз костюма Нерона к "Победе над Солнцем". 1913



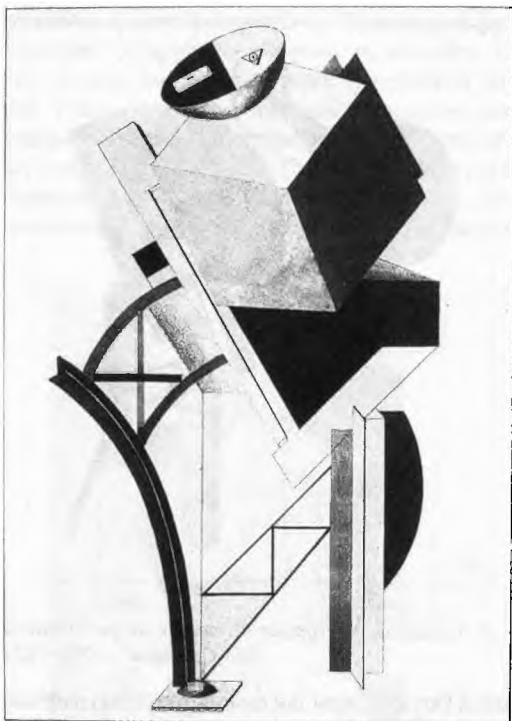
Л.Лисицкий. Фигурина "Чтец" к опере "Победа над Солнцем". 1920-1921



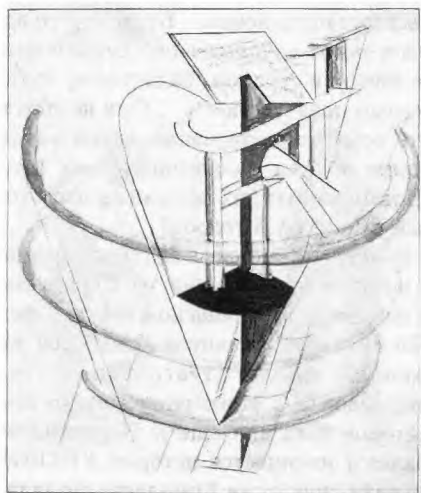
Л.Лисицкий. Обложка для папки фигурин. Эскиз. Оформление оперы "Победа над Солнцем". 1920-1921

тивов (колеса, крылья самолетов, телеграфные столбы, геометризованные костюмы). "П..." представляла собой антиоперу, опровергающую легенды оперной сцены с их банальностями. "Поразили ли, возмутили ли. Разочаровали ли меня эти спектакли? Нет! Понравились ли они мне? — Не знаю. Я не был восхищен, но я был ими взволнован... Будто кто-то вдруг коснулся самой глубины моей души и наполнил ее тоской и страхом, радостью и жутким, сладостным предчувствием. ...Они не убоились бросить себя на растерзание дикой варварской толпе во имя овладевшего ими творчества. Вот их заслуга, их ценность в настоящем! Добрый путь!" (А.Мгебров).

В 1920 г. В.Ермолаева вновь обращается к "П..." в Витебске, оформляет ее. Спектакль показан на вечере в Латышском клубе в феврале 1920 г. силами учеников Витебской художественной школы (театральной студии В.Ермолаевой). С этого театрального вечера (на котором был дан еще и "Супрематический балет") начинается история УНОВИСа. По мотивам спектакля Ермолаева создала линогравюры. Декорации и костюмы участники спектакля делали из холста, марли, картона. Костюм Будетлянского Силача был сделан



Л. Лисицкий. Фигурина "Будетлянский Силач" к опере "Победа над Солнцем". 1920-1921



Л. Лисицкий. Вариант театральной установки "Система театра". Оформление оперы "Победа над Солнцем". 1920-1921

К. Малевичем: голова — ромб, поставленный на острый угол. В 1923 г. Эль Лисицкий создает 10 фигур к "П..." Принцип построения у Лисицкого — уничтожение центральной оси костюма и упор на дисгармонию, асимметрию и аритмичность. Они как бы плавают в пространстве. Убийство Солнца как центра и властителя природного над человеком является одним из архетипических, устойчивых мотивов — как мистерия трансформации. Это победа над внешним зрением, физическим светом, возможность нового зренья и нового мира, особой реальности. Мотив побежденного Солнца существует в романе Т. Маринетти "Футурист Мафарка" как преобразование мира из хаоса.

Однако возможно и прямо противоположное толкование поверженного Солнца у Ф. Ницше: "Что случилось с нами после того, как мы освободили эту землю от цепей, которыми она была прикована к своему солнцу? Куда движется она теперь? Куда движемся мы сами? Прочь ото всех солнц? Не погружаемся ли мы постепенно — назад, в сторону, вперед, во всех направлениях?" Предвидение жизни, деятельности, планеты в механистическом режиме существования — что станет проклятием XX века — предсказания, осуществленные в самый канун первой мировой войны,



Л. Лисицкий. Фигурина "Новый" к опере "Победа над Солнцем". 1920-1921

делают футуристическую оперу "П..." не просто многосложным эстетическим шедевром, разрывающим прежнее понятие пространства, замещающим трехмерность N-мерностью, но и подтверждающим пророческое начало творческого гения искусства.

В 1976 г. либретто переиздано в Швейцарии и Германии. Поставлена опера в Калифорнии Шарлоттой Дуглас. В 1983 г. вариант оперы прозвучал на музыкальном фестивале "Символизм и футуризм" в Западном Берлине. В 1988 г. опера была реконструирована Г. Губановой в Ленинграде: "Эскизы занавеса представляют собой неправильные квадраты. На каждом нарисован внутренний квадрат и проведены линии от углов внутреннего квадрата к углам внешнего — создается иллюзия перспективы, т.е. воображаемый куб. А рисунок на каждом заднике, частью фигуративный, но в большей степени тяготеющий к абстрактному, подчеркивал наличие плоскости. Таким образом, создавалось зыбкое впечатление одновременно существующих плоскости и объема, космическое пространство, "пространство как таковое". ...Не только черный квадрат, но и все задники включают нас в призрачную игру: дыра — плоскость — объем. Жесткие представления о пространстве нарушены. Как продолжение этой игры в спектакле-реконструкции возникла объемная декорация — куб, состоящий из одних граней. ...В "Формуле супрематизма № 1" Малевич пишет, что черный квадрат в пространстве есть куб. Он пишет: "Куб есть логическая мышеловка..." В спектакле-реконструкции куб есть образ координат системы, позволяющей мышлению человека воспринимать пространство как организованную систему объектов и плоскостей. Он связывает плоские задники и объемных персонажей в единое целое. ...В итоге получается алогичная конструкция — призрачное, обманчивое, зыбкое пространство, мир видимостей, сдвиги плоскостей или — словами Матюшина — "перемещение связи видимости". ...В принципе, нельзя гения воссоздать старательно, будь то Малевич или Чехов. Старательность убивает. А в данном случае скрупулезная реконструкция просто требовала небрежности исполнения, которая соотносима с принципами создания рукописных футуристических книг, хранящих следы рукотворно-

сти, запечатлевающих экспрессию самого процесса творчества, живое дыхание художника".

Литература:

- Нестьев И. Из истории русского музыкального авангарда // Советская музыка. № 3. 1991
 Губанова Г. Театр по Малевичу // Декоративное искусство СССР. № 11. 1989.
 "Художники русского театра. 1880–1930" из собрания Никиты и Нины Лобановых-Ростовских. М., 1990.
 Горячева Т. Театральная концепция УНОВИСа на фоне современной сценографии: Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. Витебск, 1998.
 Казимир Малевич. 1878–1935. Каталог выставки. Л.–М. — Амстердам, 1989.
 Казимир Малевич в Русском музее. СПб., 2000.
 Douglas C. 'Victory over the Sun' Russian History, vol. 8, pts. 1-2. 1981, pp. 69-89.

ПОЛИГРАФИЯ (от греч. poligraphia — многописание), отрасль техники, совокупность средств для производства печатной продукции.

Прорыв в области П. совершает футуристическая книга, которая стала первым выходом авангарда в предметно-художественную сферу деятельности: "Садок судей" — 1910 г. С 1912 г. выходят коллективные сборники футуристов (до 1916 г.). В П. приходят художники Л. Лисицкий, Г. Якулов, А. Родченко, В. Степанова, Л. Попова, А. Экстер, П. Митурич, К. Зданевич, А. Веснин.

20-е гг. — расцвет конструктивистской книги с новыми выразительными приемами. Вместо изобразительного орнамента используется геометрический, вместо рисованного шрифта — афишный, вместо иллюстраций — фотомонтаж. Сломана классическая симметрия книжной страницы. В обложку введены приемы плаката, в организацию текста — приемы газетной верстки. Наиболее значительный вклад внесли А. Ган, А. Родченко и Л. Лисицкий. Лисицкий и Ган — конструкторы книги. Книга Л. Лисицкого "Маяковский на два голоса" — принципиально новый этап поисков выверенной типографской конструкции, рассчитанной на чтение и на эстетическое восприятие, с применением сочетания статичных и динамичных элементов, горизонталей и вертикалей, наклонов, чередования шрифтов, градации акцентов, акцентирования пустого пространства, применения сигнального цвета. "Мысленная карти-

на не может быть реализована только путем комбинирования букв. Язык — это нечто большее, нежели акустическое волновое движение или только средство передачи мыслей. Точно так же и типография нечто большее, чем лишь оптическое движение для этой же цели. От массивного, литого, не артикулированного изображения шрифта мы идем к активному, артикулированному. Жест живой речи запечатляется. ... Вы должны требовать от писателя, чтобы он действительно уделял внимание шрифту. Ведь мысли его доходят до вас через глаз, а не через ухо. Поэтому типографская пластика должна своим оптическим действием производить тот же эффект, что и голос и жесты оратора" (Л.Лисицкий в статье "Типографские знаки", 1925).

А.Ган искал художественные возможности верстки в типографских элементах наборной кассы, варьируя размер, тип шрифта, разрядку, подчеркивание, рамки, наклонное расположение строк. В "Конструктивизме" выступил и как конструктор книги: весь текст артикулирован. В 1922 г. создает журнал "Кино-фот" (6 номеров), классикой полиграфического конструктивизма является обложка, верстка и объявление журнала "Современная архитектура" (1926–1930), который стал для А.Гана экспериментом полиграфического конструктивизма. От трансформации текстового набора и активизации типографского материала (1918) А.Ган переходит к планированию печатной плоскости (1921–1922), а затем — к типизации отдельных частей и всей книги в целом.

Областью П. стал политический плакат (см.: Плакат; "Окна РОСТА").

Книжная графика: Л.Лисицкий использует литографию как технику печати, что позволило ему стать реформатором искусства книги; А.Родченко (1919) использует линогравюру для обложки книги; В.Степанова (1922) выполняет серию иллюстраций в технике ксилографии для журнала "Кино-фот".

Значительную роль в становлении П. играет полиграфический (графический) факультет ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа: художники-преподаватели — В.Фалилеев, П.Павлинов, В.Фаворский, И.Павлов, Н.Пискарев, И.Нивинский, Н.Купреянов, П.Митурич Л.Бруни, П.Флоренский и др.

ПОЛОНСКИЙ Вячеслав Павлович (1886–1932), литературный критик, редактор и организатор общественно-художественных акций, руководитель литературно-издательского отдела Политуправления Красной Армии, организатор работы художников над плакатом.

Его работы: "Уходящая Русь", 1924; "Спор о Бакунине и Достоевском", 1926; "Марксизм и критика", 1927; "На литературные темы", 1927; "Очерки литературного движения революционной эпохи", 1928; "О современной литературе", 1928; "Литература и общество", 1929.

Противник левовской теории "социального заказа". В статье "Художник и общественные классы" П. писал: "Литературные споры последнего пятилетия вращались вокруг проблемы, которая должна быть признана центральной, — пролетариат, революция, искусство. Все группировки, от крайних правых до крайних левых, каждая на свой лад, реакционно или революционно, пытались разрешить ее. Это была ось, вокруг которой совершалось литературное движение. ...Изобретенный, насколько мне известно, в недрах ЛЕФа "социальный заказ" пришелся, очевидно, по вкусу. ...Писатель, художник — не просто индивидуальный производитель предметов искусства, который делает как хочет, когда хочет и что хочет. Художник тесно связан с обществом, в котором живет, должен прислушиваться к его потребностям, выполнять его волю. Художник — мастер; эпоха, общество, класс — заказчик. Эпоха, общество, класс предъявляют искусство требования, дают "социальный заказ". Мастер искусства, "производитель" — заказ выполняет. Так утверждает художник свое право на общественное бытие, так устанавливаются социальные функции и связь его с "обществом". ...История знает примеры, наиболее ценные для развития искусства, когда художник-новатор шел против господствующих вкусов, порывал с потребителем произведений искусства. Такова вообще судьба всех новаторов в области искусства. "Заказчик" отказывался потреблять непонятные ему "новые" вещи. Художник голодал и нередко погибал, не сдаваясь. Новая эпоха с новыми вкусами признавала "новатора": именно этот последний в своем упорном нежелании выполнять "заказ" по вкусам заказчиков оказывался прав в

своем упорстве. А ведь искусство двигалось вперед не безропотными исполнителями "заказа", а именно бунтарями, ниспровергателями старых вкусов, разрушителями признанных кумиров, отрицателями канонизированных форм. ...Теория "социального заказа" знаменует попытку группы крайних левых писателей и художников, оторванных от пролетариата, установить с ним связь, сохранив свою самостоятельность в качестве творцов идеологических ценностей. Предоставив рабочему классу роль "социального заказчика" и вдохновителя, — они оставляют за собой скромную роль "мастера" художественного ремесла, хранителей творческих приемов искусства, делателей "идеологических" вещей, хотя такое противопоставление подрывает в корне доброкачественность их притязаний".

ПОП-АРТ, направление в искусстве, возникшее в середине 50-х гг. XX в. в Англии (1954 — 1956) и сложившееся в 60-е годы. Термин принадлежит критику Л.Элоуэю. Это "новый реализм", популярное искусство, тяготеющее к гиперреализму (Э.Уорхол, Дж.Сигал, Р.Лихнетштейн, Р.Раушенберг, К.Ольденбург). Наиболее масштабное из всех направлений 60-х гг. Система, претендующая на универсальность. Модель, содержащая все другие направления авангарда этого времени. Происходит из дадаизма и сюрреализма, развивая заложенные дадаизмом принципы "предметности" с акцентированием символической, знаковой природы предмета, создания среды нового типа, в которой преобладает интеллектуальная атмосфера. Распространился в разных странах. В США имел наиболее агрессивный характер. Во Франции — "новый реализм" (П.Рестани и др.), в Италии — "бедное искусство" (Дж.Челант), в Германии — школа Й.Бойса.

П.-А. — первое большое авангардное течение, приобретающее массовый характер. Вышел в рекламу, кинематограф, моду. Развевал концепцию "чистого" искусства и утвердил пафос общества потребления. Произведениями становятся фрагменты машин, случайные формы предметов, обрывки афиш и т.д.

В конце 80-х гг. манифестируется высокое качество изготовления объекта, автономные и ничего не значащие конструкции, в которых значение имеют масса, форма. Компонуются обыденные предметы (зеркала, мебель, видео-

аппаратура). Для нового искусства характерно нулевое содержание. Полностью исчезает символичность, ассоциативность, провокация воображения зрителя и визуальное раздражение. Завершилась иерархия жанров, авангард вышел в массовую культуру.

Ассамбляж представляет собой композицию из случайно собранных предметов разных пластических и живописных форм, организованный хаос, коллаж в пространстве.

Инвайренмент — вид переживания окружающей среды.

Джанк-арт, возникший на рубеже 50–60-х гг., также вид сочетания вещей и объектов.

Мастера П.-А. создали гигантское пространство образцов искусства, подобного рекламным образцам. Э.Уорхол четырежды повторил композицию "Моны Лизы" в шелкографии. В композициях реальных объектов используются репродукции, сюжеты с супермаркетами, автомобильными свалками, пустыми улицами, витринами, одеждой, манекенами.

Внутри П.-А. появляются свои школы и крупные индивидуальности.

Литература:

Рожин А. Роберт Раушенберг // Творчество. № 3. 1989.

ПОПОВА Любовь Сергеевна (1889–1924), была в числе первых художников-конструкторов. Прошла в искусстве недолгий, но насыщенный путь.

Училась в частных студиях С.Жуковского и К.Юона, в Париже в студиях Ле Фоконье и Метценже. Блестяще усвоила принципы кубизма и футуризма.

В 1912 г. занимается в студии "Башня" на Кузнецком, с осени 1913 г. — в студии на Остоженке, 37, у В.Татлина. Воспринимает его конструктивный рисунок ("Две фигуры", 1913). Впервые выставляется с "Бубновым валетом" в 1914 г. ("Композиция с фигурами", 1913).

Кубизм П. достигает вершины в 1915 г. ("Портрет философа", "Путешественница"), создает собственный вариант беспредметной живописи, в которой динамически сочетаются плоскость и линейность и приемы авангарда — живописная архитектоника. Член группы "Супремус".

В цикле "Живописная архитектоника" (1916–1918) композиции построены логично, с энергией, компактно. Формы собраны к центру, спрессованы, сбиты. Ее цветовые плоскости обладают элементами натуральности, поражают мощью, драматизмом, гармонией.



Сергей, Павел и Любовь Поповы с гувернанткой А.Деже. 1907

Вторая половина 10-х характерна быстрым отработыванием приемов и стилевых форм. В 1915 г. экспериментирует с объемными живописными рельефами ("Кувшин на столе"). Конструктивное начало "скульпто-живописи" вошло в "Живописные архитектоники" 1918 г., которые отличаются от предыдущих: на поверхности не остается места для фона, фигуры проникают друг в друга, меняют цвет в местах пересечений, происходит сдвиг к динамизму. Они стали основой для "пространственно-силовых построений".

Для творчества П. характерно выявление объема (привело к живописным рельефам и объемным конструкциям) и работа на плоскости (кубизм-кубофутуризм – к супрематизму).

П. свойственны уравнивание, взаимотяготение геометрических форм на неглубокой пространственной зоне.

В начале 20-х гг. у П. возрастает интерес к материалам (обои, газета, игральные карты, картон, дерево). В 1921 г. выполняет "пространственно-силовые построения", написанные на негрунтованном дереве или грубом картоне, они сохраняют фактуру основы и ее цвет, монокромны по колориту, аскетичны и суровы. В сентябре 1921 г. на выставке "5x5=25" показывает работы, в которых стирается граница между плоскостным изображением и реальным предметом. П. составляет программу "Дисциплина п 1. Цвет" для основного отделения ВХУТЕМАСа – "Цветовая конструкция": построение художественно выразительной формы с помощью цвета. Структуры, составленные из силуэтных или объемных геометрических форм разноцветных ярко-локальных тонов, обладают новой динамической декоративной гармонией. Цвет выступает не в живописном его значении, а как окраска и фактурное качество. Окраска плоскостей и объемов строится у П. на декоративном сопоставлении разных оттенков одного цвета, взятых в разной интенсивности и оттененных черным, белым, серым. Эксперименты с цветом связаны у П. с живописью.

"Не думаю, что форма беспредметная есть форма окончательная. Это революционное состояние формы" (Л.Попова). В теоретических заметках 1921–1922 гг. исследует исторические судьбы искусства, оценивает новейшее искусство как новый стиль по принципу освобождения формы.

Работает на ситценабивной фабрике. Ее ткани имели большой успех. Рисунки П. для текстиля – художественная особенность эпохи, образец стилистики, мировосприятия конструктивизма. Она создала пространственную цветовую глубину. Очень тонко чувствовала весь технологический процесс и не настаивала на активности рисунка. "Ее последней радостью был успех ее рисунков на тканях Первой ситценабивной фабрики... в которые она вложила мечту дойти до широких масс рабоче-крестьянского потребителя. Она говорила, что ни один художественный успех не доставлял ей такого глубокого удовлетворения, как вид крестьянки и работницы, покупающих себе на платье кусок ее материи" (О.Брик). Рисунки тканей П. состояли из двухцветных

и трехцветных комбинаций кругов, полосок, прямоугольников, ромбов. Плоскостной рису-



Л. Попова, 1920

нок сочетался с чистым цветом, был экономичен в массовом промышленном производстве. Элементарность узора, простейшие геометрические фигуры давали вариативность комбинаций. Декоративный эффект создавался за счет динамического ритма чередования синих, белых, красно-черных, оранжево-синих линейных фигур. П. учитывала законы оптического восприятия пространственно-пластической игры орнамента. Она моделирует одежду из своих тканей, учитывая художественное решение новых текстильных рисунков для будущих моделей одежды, исходя из идеи создания массовых образцов.

П. участвует в работе Группы объективного анализа, в организации Музея живописной культуры (разрабатывает научную концепцию Отдела новейшей русской живописи. 1921). "Новое индустриальное производство, в котором должно принять участие художественное творчество, будет коренным образом отличаться от прежнего эстетического подхода к вещи тем, что главное внимание будет направлено не на украшение вещи художественными приемами (приклад-

ничество), а на введение художественного момента организации вещи в принцип создания самой утилитарной вещи" (Кредо, дек. 1921 г.). П. — новатор в промышленном дизайне.

Мировую известность П. получила как автор оформления спектаклей В. Мейерхольда, создатель конструктивной установки в сценографии (см.: Театр конструктивистский). В театральном творчестве П. совмещается опыт живописи, архитектурное конструирование для театра и массовых действий, работа над костюмами. П. преподавала в ГВЫГМ (Государственные высшие театральные мастерские) у В. Мейерхольда. Разработала проекты прозодежды актеров. В рамках программы "курса вещественного элемента спектакля" П. теоретически осмысливает проблему костюма актера: подчеркивается связь решения костюма с пластическим, цветовым, фактурным, пространственно-ритмическим, материально-технологическим элементами сценического произведения, а также в соотносении с биомеханикой и "словодвижением"; утверждается утилитарный принцип проектирования костюма. Серии: "летчик", "чекист", "агитатор", "военный работник" и т.д.

В апреле 1922 г. оформила спектакль "Великодушный рогоносец", продемонстрировавший революцию в театральном оформлении:



Л. Попова. Живописный рельеф. 1916

декорации были заменены единой установкой-конструкцией, станком для актеров. На

фоне кирпичной стены задника конструкция играла на сцене, вызывая каскад ассоциаций, строгое оформление в кульминационные моменты спектакля становилось красочным и зрелищным, когда разноцветные мельничные колеса начинали вертеться с разным ритмом и скоростью. Для "Земли дыбом" П. сконструировала трибуну, мост-кран.

Отказавшись от станкового искусства, П. приняла концепцию растворения искусства в жизни. Она — инициатор проекта (совместно с А. Родченко, А. Весниным, А. Лавинским) производственной мастерской Основного отделения ВХУТЕМАСа, которая представляла бы собой универсальный художественно-конструкторский центр, выполняющий задачи полиграфии, архитектурных решений, интерьеров, городской среды, оформления массовых действий, работу по костюму и т.д.

П. — художник-полиграфист, плакатист, оформитель, модельер. Ее стиль в полиграфии определяется контрастной декоративностью и строгостью геометрических композиций.

Литература:

Адашкина Н. Любовь Попова. Путь становления художника-конструктора // Техническая эстетика. № 11. 1978.

Адашкина Н. Мастер русского авангарда // Творчество. № 5. 1989.

Сарабьянов Д. Обретая гармонию // Декоративное искусство. № 5. 1989.

Л.С. Попова. Каталог выставки к столетию со дня рождения. ГТГ. Москва, 1990.

Жадова Л. Любовь Попова // Техническая эстетика. № 11. 1967.

Страницы истории отечественного дизайна. М., 1989.

Хан-Магомедов С. ИНХУК: возникновение, формирование и первый период работы // Советское искусствознание '80. М., 1981. Вып. 2.

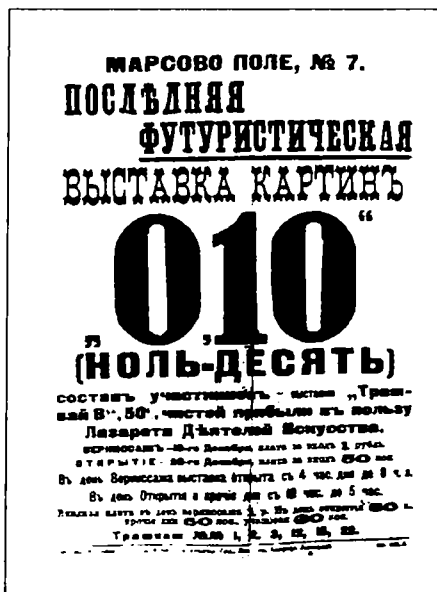
Хан-Магомедов С. ВХУТЕМАС и ИНХУК (К проблеме становления сферы дизайна в 20-е годы) // Техническая эстетика. № 12. 1980.

Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978.

"ПОСЛЕДНЯЯ ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА КАРТИН "0,10", состоялась 17 декабря 1915 г. в Петроградском "Художественном бюро" Н.Е. Добычиной на Марсовом поле. В названии прослеживается концепция К. Малевича в движении к "нулю" и за "нуль" (в беспредметность). В выставке участвовало

десять художников, которые стремились выйти за "нуль". Организатор — И. Пуни. Выставлены контррельефы В. Татлина, центровые и угловые.

Татлин и Малевич выходят в лидеры авангарда, представив полярные варианты концеп-



Афиша выставки "0,10". 1915

ций современного искусства. Декларация Малевича "От кубизма к супрематизму (новый живописный реализм)", изд. Матюшиним.

Участники: А.Альтман, К.Богуславская, М.Васильева, В.Каменский, А.Кириллова, И.Клюн, К.Малевич, М.Меньков, В.Пестель, Л.Попова, И.Пуни, О.Розанова, В.Татлин, Н.Удальцова.

И.Пуни и К.Богуславская написали манифест выставки: "Картина есть новая концепция абстрагированных реальных элементов, лишенных смысла". К.Малевич представил на выставке 35 произведений, главным из которых является "Черный квадрат". "Это знамение времени", — писал о "0,10" А.Бенуа.

Литература:

Douglas C. '0-10 Exhibition', The Avant-Garde in Russia, 1980, pp. 34-40.

ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ, стиль, начинающийся хронологически с последней выставки импрессионистов, с 1886 г. (до кубизма).

Термин характеризует не художественное явление, а этап, следующий за импрессионизмом. В этом смысле он перекликается с обозначением поставангарда или постмодернизма. Связан с творчеством французских художников конца XIX в., чья живопись оказала существенное влияние на дальнейшее развитие европейской художественной культуры в направлении авангарда: В. Ван Гог, П. Гоген, Ж. П. Сера, П. Сезанн, А. Тулуз-Лотрек, А. Руссо и др.

Фактор видения мира для П. — своеобразный художественный инструмент, строящий ощущение природы согласно обобщенной эстетической модели, стремящейся свести отношения материального мира к всеобщим принципам. Вскрытие отношений, скрытых за поверхностью явлений, визуальность становятся главным принципом художественной выразительности и художественного синтеза. Картина мира художника у Сезанна, Ван Гога, Гогена полностью превращается в эстетический предмет. П. тяготеет к установлению всеобщих законов визуальных отношений. Цель — создание новой системы зрительных эквивалентов взаимодействию предмета, массы, пространства, времени и т.д.

Требование конструирования приобретает программный характер, становится важнейшим пластическим условием искусства, произведение становится самостоятельной реальностью. Многообразие впечатлений сводится в систему художественных измерений, самобытную в своем эстетическом порядке. Принцип визуальности опирается на объективные соотношения предметного мира, тяготеет к зрительной способности, открывающей универсальную картину материального всеединства. П. визуализует стремление осознать новую духовную систему предметно-пространственной ориентации человека в реальном мире. Активная возможность духовного преобразования лежит в основе конструирования в творческом акте.

Литература:

- Ревадл Дж. Постимпрессионизм. М., 1996.
Малевиц К. О новых системах в искусстве // Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995.
Малевиц К. Анализ нового и изобразительного искусства (Поль Сезанн) // Там же. Т. 2.

ПОСТМОДЕРНИЗМ, интеллектуальное сознание XX в., "послесовременное" мышле-

ние, представляющее собой поле значений, определяемое коллажностью, децентрализацией, вторичностью, цитатностью, культурным плюрализмом. Термин введен в активный обиход в 60-е гг. И. Хассаном: "Сам термин указывает на то, что явление во многих своих формах и аспектах продолжает и развивает традиции модернизма" (Вельш В. "Постмодерн". Генеалогия и значение одного спорного понятия // Путь. № 1. 1992). Однако П. формировался как понятие комплекса художественных процессов, кардинально противоположных модернизму.

Таблица различий Ихабя Хассана:

| Модернизм | Постмодернизм |
|--|--------------------------|
| романтизм / символизм | парафизика / дадаизм |
| замкнутая форма | открытая форма |
| цель | игра |
| замысел | случай |
| иерархия | анархия |
| мастерство / логос | исчерпанность / молчание |
| предмет искусства / законченное произведение | процесс / хэппенинг |

Рубеж, пролегающий между авангардом и поставангардом, рассматривается как ситуация разрыва. В хронологическом порядке определить место П. как следующего за модернизмом невозможно: существенные признаки П. обнаруживаются в искусстве начала XX в. Игра смыслов, ассоциаций, энергий, инотекстовых включений, которые служат цели постмодернистских художественных явлений конституируются в период конца XIX — начала XX в.

Термин "постмодернизм" в 70-е годы Л. Стейнберг и Ч. Дженкс (США) стали использовать как сознательный отказ от воспроизводства реальности как таковой в пользу экспериментов в области готовых образов реальности в рамках единого пространства. Если раньше культивировался разрыв со средой, противостояние ей, то в П. возникает диалог со всеми слоями общества благодаря игре аллюзий и стилистических пастишей.

Термин возник в контексте истории философии и социологии культуры как обозначение качественного своеобразия культуры последних десятилетий XX в. Труды Адорно, Дальхауза, Дибелюса, Лиотара посвящены проблематике постмодернизма. Термин выражает стилообразующее и системообразующее един-

ство предельно отдаленных явлений современного искусства, концептуальную изоционность индивидуального творческого замысла и ориентацию на mass-media.

П. дал личности возможность найти свой, ненормативный смысл проявления. В нем звучит не утрата ценностей и подлинности, а право личности на собственное отношение к художественной реальности. Теория дискурса заявила о личности как продукте диалога и придала понятию "различие" онтологическое звучание. В основе П. находится индивидуализация выражения, самоценность личностного самосознания, приоритетность авторского смысла и толкования. Базируется на стратегиях неопределенности, деконструктивизме, теории дифферанса, концепции ризомы (философия плоскости, где нет центра, глубины).

Для П. характерны культ интеллектуализма, а также неразличимость реального.

"Постмодернистские" эпохи возникают в истории культуры начиная со времен эллинизма, которому было свойственно распространение культуры шири и ее истончение. Маньеризм второй половины XVI в. соотносится с радикальным расширением картины мира. Вторая половина XIX в. — с нарастающей демократизацией культуры. П. XX в. складывается под влиянием множества интеллектуальных и культурных течений: от прагматизма, экзистенциализма и психоанализа до феминизма, герменевтики, постэмпирической философии науки. Источниками П. являются философия Ф. Ницше, семиотика Ч. Пирса, лингвистика Ф. де Соссюра, анализ языкового структурирования Л. Витгенштейна, экзистенциально-лингвистическая критика метафизики М. Хайдеггера, исследования М. Фуко в области социального конструирования знания, деконструктивизм Ж. Деррида.

Постмодернистская художественная реальность сложна, неоднозначна и противоречива. Начавшись в 60-е гг. с "трансцендентного транса" (Ж.-П. Сартр), она к концу столетия приходит к деобъективации бытия. Пространство-время постмодернистского произведения конца 90-х гг. представляет собой деятельность человека, взятую с его внутренней стороны, вне каких-либо общих ценностей, вне природы, вне Абсолюта. Стирается грань реальностей и границы разных традиций. В П. очевидной становится невозможность четкого, ограниченного,

исчерпанного смысла. Если от зрителя требуется синтезирование художественного результата произведения, то для авторов главным становится не итог произведения, а его эстетический результат, а процесс художественного мышления.

Во внеопытной реальности текст как таковой теряет свое значение, здесь смыслом обладает метатекст. В такой ситуации метаязык из культурологического обозначения превращается в "обыденный" язык: сохраняя свойства знака, он тем не менее делается конкретным и предметным, заменяя собой реальный текст.

На этом рубеже рождается хэппенинг и перформанс, которые замещают изобразительный ряд в искусстве. Сама среда обитания становится выразительным средством искусства. Искусство прорывает здесь свою замкнутую самостоятельную структуру, превращаясь в своеобразный элемент окружающей его жизни, но при этом он сохраняет себя в ней как элемент Бытия, ибо он не растворяется в трехмерности, а акцентирует в ней духовность надреальности благодаря метаязыку.

Пространство постмодернистского произведения не имеет четких границ. Оно обнаруживает себя в виде сгустка Бытия, не зависящего ни от сюжета, ни от смысла, ни от качества исполнения, ни от позиции наблюдателя (который имеет возможность трактовать смысл и значение произведения по собственной воле).

Разъятость мира, его механизацию и замещение гуманитарных понятий механистическими осознавали уже в 10-20-е гг. многие мыслители и творческие люди. Это выразили кубизм и футуризм. П. самоопределяется как протест против самой идеи единства и любых форм ее реализации (природа, Бог, разум или гуманизм). В этом смысле П. — преемник модернизма, который в свою очередь протестовал против сложившихся моделей мироздания и разрушал претензии метафизики на абсолютное знание. Постмодернистская художественная практика изменяет сам способ организации произведения в сторону наблюдателя, который самостоятельно выстраивает связи в элементах структуры текста. Универсальность автора меняется на его маргинальность. Автор становится участником мира, трансформируется вместе с миром.

Смешение выразительных средств, устремленность к синтезу и повышенная экспрессия художественного произведения делают П. подобным искусству барокко. Проблема Времени как движения в виде структурного элемента в искусстве визуализуется в живописи барокко. В постмодернистский период Время в искусстве приобретает новые качества, оно статично, энергетично, субстанционально как сущностная основа пространства произведения. Игра в перформансе или хэппенинге представляет собой акцентированный в обыденности фрагмента Бытия, человек останавливает линейный поток времени и вырывает из него островок пространства.

В своем развитии, в становлении сознания человек проходит стадии самоосуществления через внешнее (объективно данное и неизвестное им) и через внутреннее пространство (через переживание некоего объективного пространства) и оказывается наиболее интересным именно в своем становлении, т.к. отражает в себе равно и космос и хаос. Театральное искусство сущностно выявляет это длящееся становление.

Прекрасную метафору позиции человека в мире дает С.Эйзенштейн, обращаясь к греческой мифологии: "Диффузное и отчетливое. Сумеречное и ясное. Животно-стихийное и солнечно-мудрое etc... Отсюда ...вопрос: а есть ли у греков где-либо синтез начала дионисийского и аполлонического. ...Оказывается, есть. И в самом подходящем месте: в ...Орфее (в артисте)" — художнике. Равноправный, самоценный и сущностный элемент структуры мира, он занят в нем отнюдь не праздным занятием — познанием мира. Это — с одной стороны, а с другой — при сложнейшей мозаичности мира "человек как образ и подобие бытия абсолютного не может расплыться" (Н.Бердяев), несмотря на полное развоплощение мира.

Визуализованный П.Пикассо и футуристами в начале века процесс дематериализации, развоплощения мира был обозначен крайней художественной и философской позицией в "Черном квадрате" К.Малевича, который, с одной стороны, явил смерть живописи и художественной формы, а с другой — дал выход к понятию движения за черный квадрат в иную сферу мышления. Искусство П. "разлито" у черты за "Черный квадрат", оно дышит нема-

териальной формой и адекватными выразительными средствами.

К концу XX столетия постмодернистское искусство приобретает вид бесконечного повторения, движения по заданной поверхности, и поэтому вызывает интерес только в своих "маргиналиях", на обочине внимания, в зонах, где находится случайный способ преодоления однородности на поверхности художественного текста. Единственным постмодернистским абсолютом является критическое сознание, которое, следуя своей же логике разложения всего и вся на части, стремится к деконструкции себя же. Одновременно с радикальным разрушением постмодернизм направлен на радикальное же воссоединение и примирение. Множественность истины создала возможность безграничного поля взглядов и воззрений, идей и задач. Интеллектуальную строгость и социально-культурный контекст П. соотносит с понятием веры, воображения, воли, надежды и страсти.

Завершая развитие мысли от досократиков к постнеклассическому мышлению, П. выражает нынешнее состояние глубокой метафизической неопределенности, ставя перед цивилизацией вопрос, является ли он началом Апокалипсиса или эпохой перехода к новому мировоззрению, которое представляет собой основанное на принципиально иных идеалах сообщество: "Эта особенность нашего времени — хотя это вовсе и не наш сознательный выбор — является выражением меняющегося бессознательного человека внутри нас самих ...Знает ли каждый отдельный человек, что именно он может оказаться последней каплей, перевесившей чашу весов" (Г.К.Юнг).

П. — форма жизни, авангардное мышление, развоплощающее миф о возвышенном в художественном творчестве. Произведение несистемно, оно не предназначено для украшения и утешения. П. — изображение новой реальности. Очевидны и его границы: "Постмодернизмом оказывается то, что внутри модерна указывает на непредставимое в самом представлении; что отказывается от утешения хорошей формой, от консенсуса вкуса, который позволил бы сообща испытать ностальгию по невозможному; что находится в непрерывном поиске новых представлений — не для того, чтобы насладиться ими, но чтобы

лучше почувствовать, что имеется и нечто непредставимое" (Ж. Лиотар)

Литература:

- Глазьев В. Постмодерн в аспекте социологии // Декоративное искусство. № 1. 1983.
- Лиотар Ж. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ad Marginem 93. Ежегодник. М., 1994.
- Постмодернизм и культура (материалы "круглого стола") // Вопросы философии. № 3. 1993.
- Субботин М. Теория и практика нелинейного письма // Вопросы философии. № 3. 1993.
- Бауман З. Философия и постмодернистская социология // Вопросы философии. № 3. 1993.
- Постмодернизм // Вопросы искусствознания. XI (2/97). М., 1997.
- Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1992.
- Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

ПРИМИТИВ (от лат. *primitivus* — первый, самый ранний), "третья культура", межкультурное пространство в области между фольклором и высоким искусством. В 1913 г. М. Ларионов определял эту культуру как лубок в широком смысле слова: "Лубок, написанный на подносах, на табакерках, на стекле, на дереве, на изразцах, жести (между прочим, дошедший до наших дней в вывесках, изумительно разнообразных по тематике). Набойка, трафарет, тиснение по коже, лубочные киты из латуни, бисера, стекла, шитья, печатные пряники, запеченное тесто... Резьба по дереву... Различное плетение, кружево и т.д. Все это лубок в широком смысле этого слова, и все это великое искусство". Термин П. применяется в различных смыслах (общекультурная архаика, стадильная архаика и т.д.). В Новое время П. — межкультурное пространство, обладающее динамикой структурообразующего свойства.

П. динамичен: не обладая устоявшимися традициями фольклора, свободен в школах и приемах. Особенность П. в отсутствии жесткой шкалы правил и принципов, его характерной чертой является искренность и наивность (Н. Пирсоманишвили, В. Элибеян, М. Приймаченко и др.). В П. существуют: лубочный тип художественности и романтико-идиллический ее вариант (иконные основы).

Феномен Н. Пирсоманишвили — ярчайший пример искусства П. В его творчестве соедини-

лись наивный объективизм и знаковость; живописные приемы, вызванные потребностями быта, стали художественной системой автора.

Интерес к культуре П. возникает в среде профессиональных художников в начале XX в. Балаган, росписи, уличный театр входят в художественную жизнь и определяют художественный поиск А. Блока, В. Маяковского, В. Мейерхольда, И. Стравинского, М. Ларионова, П. Кончаловского, И. Машкова, М. Шагала, М. Добужинского. Метафоричность, эксцентрика, оптимизм, брутальность, цельность, мифологизм, сказочность, пространственно-временные парадоксы, праздничность, гротесковость, игра — все это организует структуру П.

Он становится источником новой эстетики. Будучи составной частью массива художественной культуры как метаструктуры, одним из ее блоков, П. является неоднородным, неоднозначным элементом и способен активно участвовать в сложных динамических процессах взаимодействия. Обладая внутренней непосредственностью, синкретизмом, П. формирует самостоятельные эстетические ценности, имеющие способность к формообразованию.

Культура П. тесно связана с определенной средой бытования, определенным самосознанием, определенной структурой произведения, определенным способом образного мышления.

П. дал авангарду выход в целостность эстетического сознания, живописно-пластическую ценность, способ противостояния натурализму и эстетству. П. вошел в культуру стержнем художественных процессов начала XX в.

Литература:

- Выставка иконописных подлинников и лубков, организованная М. Ф. Ларионовым. Каталог. М., 1913.
- Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени // Под ред. В. Прокофьева. М., 1983.
- Бессонова М. Открытие примитива в искусстве начала XX века // Вопросы искусствознания. X(1/97). М., 1997.

ПРИМИТИВИЗМ (НЕОПРИМИТИВИЗМ), направление в русской живописи начала 10-х гг. XX в., первый этап русского авангарда, давший основательную платформу дальнейшему развитию авангардной живописи. До середины 10-х гг. сохранял роль основного течения в авангарде. Примитивистские

тенденции характерны для французского фовизма, немецкого экспрессионизма, кубизма. В России тенденция имела самоценность. В декабре 1909 г. на выставке "Золотое руно" Ларионов и Гончарова представили первые произведения в стиле П., в которых проявилась свобода новой выразительности, возвращающая и по-новому выражающая традиции русской народной живописи.

Термин появился в среде Ларионова периода "Ослиного хвоста". А. Шевченко выпустил брошюру "Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения" (1913). Термин утвердился в российской и зарубежной науке. Одним из создателей П. является Д. Бурлюк.

Зародившись в 1906 – 1907 гг., П. достигает своего расцвета в 1910 г., до 1912 – 1913 гг. играет роль авангардного направления. Представлен на последних выставках "Золотого руна" (1909 – 1910), на первых выставках "Бубнового валета", на выставках "Ослиный хвост" и "Мишень" (1912, 1913). Обыденное и рядовое утверждалось в качестве эстетического. В декларациях примитивистов и в их творчестве происходит взаимодействие культурных пластов "сверху" "вниз" и "снизу" "вверх". Движение от натурализма к условности, от изысканности к простоте в П. находится в русле общеевропейского развития живописи. Это первое в истории искусства XX в. сближение с фольклорным творчеством. Смещение эстетических координат свойственно для эпох, характеризующихся резкой сменой социально-мировоззренческой ситуации. Обращение к примитиву происходит в момент кризиса главенствующей пластической системы, поиска новых средств выразительности, смены модели мировосприятия и зарождения новой художественной картины мира. П. — основа и первый этап русского классического авангарда. Связан с обращением к глубинной традиции русского искусства, иконописи, городского фольклора.

Обращение к примитиву соотносимо с возможностью "преобразиться" в безличном искусстве: изобразительная модель примитивизма строится на коллективном сознании, расширяя духовное пространство личности, растворяя ее в континууме этнокультуры. Тем не менее русский П. индивидуален. Обращение русского искусства к П. представляет со-

бой расширение эстетического пространства. "В своей сути оно имеет обратное движение — разложение, распыление собранного на отдельные элементы, стремление вырваться от порабощения предметной тождественности изображения, идеализации и претворения к непосредственному творчеству. ... Гоген, не найдя кипевшим в котле его мозга краскам формы, вынужден был воплощать их в видимом ему мире острова Таити. Кажущаяся примитивность во многих современных художниках — стремление к приведению форм к геометрическому телу; и к этой геометризации звал и указал ее Сезанн приведением природы к конусу, кубу и шару. Новая сложность современного пути искусства, сознательного приведения к научным геометрическим средствам, стала необходимой ясностью в создании системы движения развития новых классических построений, интуитивных движений, связанных общим ходом мирового развития. ... Работы Сезанна относят к примитиву, но Сезанн не думал и не строил свои работы на примитивности как неумелости, он знал примитивность первобытную, знал классиков, ложноклассиков, реалистов, импрессионистов и знал, на каких основаниях строить свою работу" (К. Малевич).

Особенность русского П. состоит в ориентации на национальное художественное наследие. Русский П. выявлял сущность его эстетики. Ему свойственно жанровое начало, соединение фабулы с живописной формой, а также тяготение к первообразу, архетипу. П. ассоциируется с детским творчеством и не исключает артистизма.

Через П. прошли почти все художники русского авангарда. Тенденция к примитиву, опрошению на ранних стадиях совпадает с более глубокой задачей — стремлением к универсалиям, выраженным в обобщенных, лаконичных формах. Первая линия представлена творчеством Н. Гончаровой с ее апелляцией к традиции, мифологии. Вторая — работами К. Малевича с его тяготением к конструированию новой формы. Крестьянские циклы Н. Гончаровой (1908, 1911) выявляют связь элементов композиции, пластику, колорит с различными формами народного искусства, фольклора и иконы. Творчество Гончаровой представляет не отвлеченное моделирование, а сосредоточение на органическом образе: "Продавщица хлеба", 1911; "Сбор винограда",

1911; "Спас в силах", 1910 – 1911; "Апокалипсис", 1911. Крестьянский цикл К. Малевича ("Шагающий", "Купальщик", 1911; "Косарь", "Жница", 1912) выявляет геометризованные, скульптурные формы, архитектурное построение композиции. Здесь очевиден этап перехода к конструированию произведения в поисках универсальной модели.

П. стал не просто конструктивным принципом построения художественного произведения, но и приобщением к глубинам народного мировосприятия, обретения мудрого и целостного взгляда на жизнь, свойственного лубку и фольклору. Для П. характерно главенство информационно-коммуникативной задачи, программирование внимания зрителя.

Литература:

Davies T. 'Primitivism in the first wave of the twentieth-century avant-garde in Russia' Studio International, vol. 186, no 958, Sept. 1973, pp. 80-84.

Поспелов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

Малевич К. О новых системах в искусстве // Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. М., 1995.

Островский Г. О городском изобразительном фольклоре // Советское искусствознание '74. М., 1975.

Гусев В. Эстетика фольклора. Л., 1967.

"ПРОЕКЦИОНИСТЫ" (см.: "Метод").

ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ИСКУССТВО, концепция, образованная совокупностью идей, главной среди которых было гармоническое устройство жизни, осмысление искусства как жизнетворчества. Программа этой концепции охватывала производство материальных благ и самого человека как участника социокультурного процесса. П. И. также область деятельности художника для промышленного производства — создание моделей и проектов вещей. Стержень концепций — производственный подход к искусству, к жизни на основании взгляда на мир как на человеческую деятельность; формирование социально-профессиональной позиции художника нового типа — художника-конструктора.

Возникновение П. И. связано с деятельностью группы теоретиков — О. Брик, Н. Пунин, Б. Арватов, Б. Кушнер, А. Ган, С. Третьяков, Н. Тарабукин, Н. Чужак. Она начала формировать

П. И. вне практики, опережая ее, формулируя в основном социокультурные проблемы. Вместе с тем, теория обозначила уже проявившиеся процессы выхода искусства авангарда в предметную среду через эксперименты с абстрактной формой в рамках художественных закономерностей формообразования.

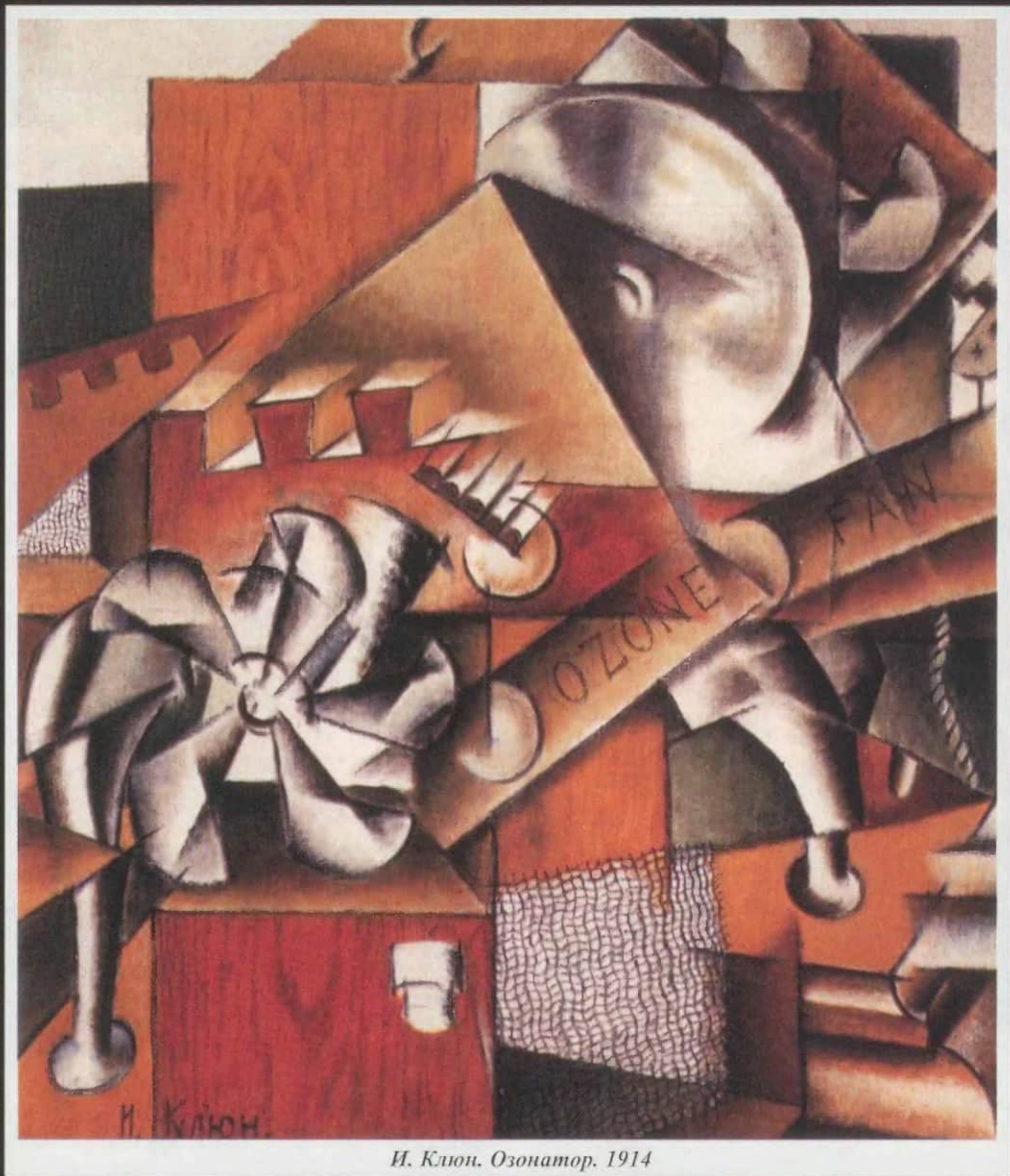
"Для пролетариата искусство является только особым видом социального творчества, организующего поступательное бытие человечества, активным орудием трудовой практики. ... Отличается не своими особыми ... целями, и не своим материалом, а способом достижения этих целей, методами организации материала: способы и методы искусства сводятся ... к одному — к гармоническому синтезу элементов и частей произведения в одно неразрывное целое. А следовательно, можно быть художником в чем угодно — в политике и науке, в сапожном ремесле и инженерном деле, в токарном цехе и в студии изготовления статуи, в текстильной мастерской и в мансарде специалиста по nature morte" (Б. Арватов).

Идея П. И. как универсальной формы творчества впервые высказана на конференции художественно-производственного Отдела ИЗО Наркомпроса и Государственных художественно-промышленных мастерских в 1919 г. Разрабатывалась в ИНХУКе. Художественно-производственный отдел (осень 1918 г., Москва), возглавляемый О. Розановой, А. Родченко, а затем И. Аверинцевым, работал над организацией школ-мастерских по художественному производству и производственных мастерских с лабораториями. В октябре 1919 г. создан Художественно-промышленный совет (с осени 1920 г. — при Отделе ИЗО Наркомпроса), ведавший вопросами художественно-промышленного образования, организации художественного производства, наблюдением за постановкой художественной стороны производства на промышленном предприятии.

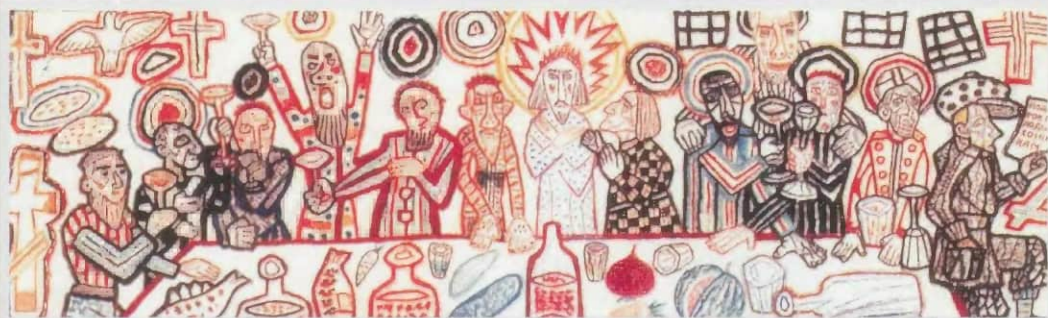
В ноябре 1920 г. образована Художественно-производственная комиссия при Научно-техническом отделе ВСНХ (Высший совет народного хозяйства), главной задачей которой стало развитие художественного творчества; руководство художественной стороной в фабричном, школьном, рабоче-поселочном и крестьянском строительстве; организация соревнования, конкурсов и музеев образцов и моделей по художественной промышленности; устрой-



А. Лентулов . Москва. 1913



И. Клюев. Озонатор. 1914



П. Филонов. Тайная вечеря. 1920

ство периодических и подвижных показательных выставок.

Концепция П.И. представляет собой решение проблемы "искусство и жизнь" в связи с революцией и строительством социализма на основах технико-научного искусства. Трактует искусство как активно-творческую деятельность. Творчество является здесь обработкой материалов (идеология ЛЕФа). На ведущую позицию выдвигается профессионально-технологический момент работы художника, акцентируется принцип изобретательства и организации. "Живописец — это человек, умеющий владеть красками, поэт — речь, режиссер — человеческими действиями. ...Максимум художественности — максимум квалифицированности и наоборот" (Б.Арватов).

П.И. складывалось в своей основе в 1918–1923 гг. В начальный период (1918–1920) ставилась проблема "искусство и жизнь", обобщались принципы искусства будущего, утверждался взгляд на искусство как на труд, производство. Характерные черты художественного сознания представителей авангарда начала века выражались в подчеркнутом внимании к формообразованию, в котором творчество трактовалось как сознательная организация элементов произведения, как изобретательство.

Практическая деятельность "производственников" была сосредоточена на художественно-проектной и педагогической деятельности не только во ВХУТЕМАСе, но и в студиях Пролеткульта, театре Пролеткульта, в ГВЫТМ и ГИТИСе. Она представляла собой научно-методические разработки программ и организацию экспериментальных лабораторий. Концептуальная переориентация ИНХУКа была связана с отказом от беспредметности для достижения конструктивности и целесообразности "производственного подхода". Принятие социальной программы как задачи искусства обобщает деятельность "производственников" и является целеполагающей в каждом конкретном виде художественных процессов.

Зародившаяся и сформулированная в ИНХУКе концепция П.И. стала базой для практической и педагогической программ (А.Родченко, А.Веснина, Л.Поповой, В.Степановой, Н.Ладовского, А.Бабичева, В.Кринского и др.) и осуществлялась как единый комплекс теоретического, методологического,

проектного и художественного творчества. С этим комплексом тесно связана организаторская деятельность "производственников" и конструкторов: В.Татлин и Б.Арватов — в числе реорганизаторов Академии художеств. В.Степанова, Л.Попова, А.Веснин, бр.Стенберги — авторы проектных решений, принципиально трансформировавших сценографию.

Проблема искусства рассматривалась в связи с новой культурой, в связи с освобожденным трудом и преобразованием производственной культуры, а также с преобразованием быта. Пафос первых формулировок теории П.И. состоял в утверждении производства как источника творчества, производства как места деятельности художника. Программа его призывала художников к работе в промышленности, что связывалось не столько с повышением технического уровня производства, сколько с самостоятельным творчеством.

Теория П.И. отразила сложные процессы изменения взаимоотношения разнообразных сторон потребностей, производства, быта, предметно-пространственной среды и искусства. Становлению новой архитектуры и дизайна способствовали положения теории об уравнивании художественной ценности утилитарных изделий и произведений искусства, сближение понятий функционального и прекрасного.

Основные категории П.И. — социальная функция, цель, задача, средства, методы, материал, технология, организация. Главным методом становится организация.

Искусство в концепции П.И. определяется в качестве материальной деятельности на уровне высокого профессионального мастерства, в качестве одного из видов труда. Утверждение рационального подхода к творчеству в вопросах его организации меняет смысловой горизонт искусства: из искусства и творчества изымается его метафизическая сущность. Источник П.И. — технологически ориентированная часть авангарда. П.И. развивается в области задач социального строительства.

"Производственный" подход отвергал понятия интуиции, рефлексии, образности, в нем жестко провозглашались сознательность, научность, математическая точность. Интерес к материалу в П.И. трансформирован в проблему материала вообще как выход за предел эстетической формы, приемов, средств и методов их обработки. Утверждаются самооценные

законы материала, знать которые — обязанность художника в контексте производственных задач (путь инженерно-конструкторского освоения материалов и технологий).

Концепция П.И. определяла художника как производственника, проектировщика, конструктора, акцентируя конструктивно-изобретательную деятельность, а также как агитатора, "генератора агитационной энергии": "Доказывать, убеждать, пропагандировать, — активно, нарочито, сознательно... строя художественную форму в процессе сознательного достижения сознательно же поставленных задач" (Б.Арватов).

П.И. как движение включало в себя практику работы во ВХУТЕМАСе, студиях Пролеткульта, у Мейерхоolda, организацию лабораторий и выход в производство. В отличие от конструктивизма (концепция — внимание к творческому принципу), П.И. обозначает направленность выхода искусства в производство. Работа художников в области оформления книги, фотомонтажа и т.д. представляла собой П.И. Именно "производственниками" была разработана программа практических шагов по внедрению художников в промышленное производство для повышения качества продукции.

В 20-е гг. были разработаны теоретические основы, творческие концепции, приемы конструирования, созданы образцы различных типов оборудования. На выставках демонстрируются образцы внутреннего оформления помещений, проекты публикуются в печати. А производство продолжает работать по старым схемам, консервативное и скудное, оно не в силах создать поток по моделям, предлагаемым художниками. Многие модели остались на складах ВХУТЕМАСа, в проектах, в чертежах или служили реквизитом в театре.

Производственный и конструктивистский подходы представляют собой взаимодополняющее единство.

Литература:

Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995.

Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994.

Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. М., 1995.

Стригалева А. Искусство и производство // Моск-

ва — Париж, 1900 — 1930. Каталог выставки. М., 1981. Традиции и истоки отечественного дизайна. Труды ВНИИТЭ. Вып. 21. М., 1979.

Арватов Б. На путях к пролетарскому искусству // Печать и революция. № 1. 1922.

Арватов Б. Пути пролетариата в изобразительном искусстве // Пролетарская культура. № 13-14. 1920.

Арватов Б. Искусство и производство. М., 1926.

ПРОКОЛЛ, производственный коллектив студентов научно-композиторского факультета Московской консерватории (1925—1932). Состав: А. Давиденко (председатель), В. Белый, М. Коваль, Б. Шехтер, З. Левина, Н. Чемберджи, С. Рязузов, В. Фере, Г. Брук, Д. Кабалеvский, Г. Литинский, А. Хачатурян, Б. Александров, В. Кочетов, И. Дзержинский, Н. Чаглыгин, Н. Выгодский, З. Компанец, Д. Житомирский, В. Ферман, Н. Иванов-Радкевич, Ф. Клементов, М. Цветаев и др.

В 1926 г. выступает с декларацией, в которой сформулирована цель коллектива: создание художественно-музыкальной литературы, проникнутой идеями советской революционной общности. П. работал в жанре песенно-хоровой музыки. Наиболее крупной коллективной работой стало музыкальное действо "Путь Октября" — первая советская оратория (1927).

А. Давиденко считал, что работа должна представлять собой монтаж в стиле выступлений В. Яхонтова. Предполагалось, что произведение будет состоять из музыкальных номеров, объединенных общей идеей и связанных декламацией. В оратории три темы и три части: 1905 год; революции Февральская и Октябрьская; Строительство.

В десятую годовщину Октября фрагменты оратории были исполнены в клубе Московской консерватории хором Первого музыкального техникума под управлением С. Протопопова.

В декабре 1927 г. состоялся общественный показ работ П.: инструментальные песни, песни, романсы, а также "Путь Октября". В январе 1929 г. эта опера исполнялась трижды в Большом зале консерватории, в Большом театре и в клубе им. Кухмистерова хоровой капеллой (рук. П. Чесноков), солистами Большого театра, чтецами.

Литература:

Рязузов С. Как создавалась оратория "Путь Октября" Советская музыка. № 1, 1978.

ПРОКОФЬЕВ Сергей Сергеевич (1891–1953), композитор-новатор. Поражал новизной мелодии, гармонии, острой ритмики. Создал неповторимый музыкальный театр, создавал выразительные характеристики, особо подчеркивая пластику жеста и движения. Обладал театральностью мышления.

В 1904 г. поступает в Петербургскую консерваторию к А.Лядову, в 1906 г. занимается у Н.Римского-Корсакова. 1908 г. — компози-



С. Прокофьев

торский дебют на "Вечерах современной музыки". В 1909 г. оканчивает консерваторию по классу композиции и поступает в фортепьянный класс (до 1914 г.) к А.Осиповой. В 1914 г. создает балет "Ала и Лоллий" для С.Дягилева. Посещал "Бродячую собаку", играл на "Вечерах современной музыки" в "Художественном бюро" Н.Добьчиной.

В 1917 г. знакомится с В.Мейерхольдом. 1919 г. — опера "Любовь к трем апельсинам" (постановка в Чикаго в 1921 г.) с идеей яркой театральности, праздничности и зрелищности. Это опера масок, антипсихологична.

В 1921 г. в Париже исполнена "Скифская сюита", состоялась премьера балета "Сказка про шута, семерых шутов перешутившего". В

Москве поставлена в Большом театре 19.05.1927 г. режиссером А.Диким, художник — И.Рабинович.

1922 г. — Германия. 1923 г. — Париж. В 1929 г. приезжает в СССР во второй раз, встречается с Мейерхольдом и Маяковским. В 1936 г. переезжает в СССР.

В 1925 г. пишет балет "Стальной скок" (по инициативе С.Дягилева). В нем 11 эпизодов. Музыка "свежа, лаконична, проникнута бодрым и несколько терпким колоритом. Ею управляет твердая воля. Первый эпизод — "Явление участников" — вслед за энергичным и выразительным вступительным напевом, идущим в умеренном движении, переходит в четкое ритмованное аллегро с характерной и выпуклой, остро акцентированной темой, изложение которой в ряде вариантов составляет главное содержание этого эпизода. Не менее характерны мелодии-темы следующего эпизода ("Поезд с мешочниками"); они до такой степени упруги и так резко вычерчены, что запечатлеваются в сознании как рельефные линии гравюры, исполненные энергичной и уверенной рукой большого мастера. Впрочем, это надо сказать обо всем мелосе "Стального скока". В нем великолепно схвачено и отражено все жизненно-сильное и волевое, что можно услышать в русских плясовых напевах песенно-лирической и частушечной формации в их лучших образцах. Эпитет "русских" я беру не в смысле этнографическом, как заимствование композитором напевов народного мелоса, а в смысле полноты усвоения характерных особенностей этого мелоса, с проявившимися в них за последнюю эпоху чертами сурового упорства и упрямой (неподатливой и немягкой) настойчивости. Упомянутый второй эпизод движется в темпе энергичного аллегро. В третьем эпизоде (замедленное и сдержанное движение) обрисован сурово-пластическими звукоочертаниями облик комиссаров. В полный контраст этому выступает подвижная и забавная жанровая сцена ("Ирисники и папиросники" — четвертый эпизод), мелькающие пестрые интонации которой в темпе и ритме русской тарантеллы увлекают за собой слушателя безоговорочно. Выразительное "Выступление оратора" (пятый эпизод), переданное, конечно, только инструментально, сменяет вихрь движений предшествующей сцены, которая в дан-

ном ряде эпизодов занимает место симфонического скерцо. Крайне характерным является шестой эпизод — "Матрос и работница". Он интересен в тематическом отношении, поскольку здесь звучит в виде капризного наигрыша (кларнет и скрипки, кларнет и фортепиано) новая занимательная мелодия. Он интересен и колористически, и как инструментальный диалог. Главное же в этом, в сущности, лирическом, жанровом эскизе музыкально-образно зафиксированы ярко типические фигуры столь недавнего прошлого. Следующий (седьмой) эпизод задуман как бодрая и сочная симфоническая интермедия, довольно широко и величаво развитая. ... В музыке данной интермедии, наряду с музыкой заключительной сцены (одиннадцатого эпизода) и предшествующих ей двух эпизодов, содержится ... самое существенное и самое важное, что радует одних и что пугает других в симфонизме "Стального скака" — проявление действительно стальной и непреклонной энергии творчества нашей страны. Недаром во время первых спектаклей "Стального скака" в Лондоне (июль 1927) английская пресса с негодованием отмечала бурный успех этой советской пьесы у публики, причем раздавались голоса о недопустимости такого рода музыкальной пропаганды. ... Вся музыка "Стального скака" симфонично-театральна. Изобразительность звуковая в ней тесно спаяна с выразительностью. Это музыкальный художественно-реалистический конструктивный стиль без тени стремления к натуралистическому подобию (к грубому звукоподражанию), но с постоянным активным ощущением живой действительности. Замыслы и выполнение их всюду ясны, трезвы и четки" (Асафьев Б. Стальной скак).

Оформление Г. Якулова. В первой части — две контрастные группы героев: комиссар, оратор, матрос, работница и мешочники, ирисники, папиросники. В заключительных номерах — фабрика: "Этот обобщенный образ как бы аккумулировал энергию, потребность действия молодых сил нового мира. Передавая пафос индустриализации Советской республики, он ... олицетворял мечты о преобразовании мира, силе и волевой устремленности нового поколения".

Поставлен в Париже 7.06.1927 г. в дягилевской антрепризе Л. Мясиним в декорациях Г. Якулова. Стал известен в СССР по балетной сюите.

П. пишет музыку к фильмам С. Эйзенштейна "Александр Невский" (1938) и "Иван Грозный" (1942).

Длительная дружба связывала П. с В. Мейерхольдом, испытывал сильное влияние театральных идей Мейерхольда. Театральность проявилась не только в частом вторжении нового тематического начала, но и в пластическом ощущении музыкальной фразы, раскрывающейся в энергии движения и в его жесткой очерченности, визуальности, образности. Ритм соотносим у П. с медитативностью и зыбкостью, что делает его близким импрессионизму К. Дебюсси. Вместе с тем он экспрессионист и классик. Легко уравнивает различные модели, вступая в диалог с предшествующими стилями, играя ими. В 1939 г. работает с В. Мейерхольдом над оперой "Семен Котко".

В 1940 г. — постановка балета "Ромео и Джульетта" в Ленинграде. В 1945 г. — первое исполнение Пятой симфонии и премьеры балета "Золушка" в Большом театре. 1946 г. — премьеры оперы "Война и мир". В 1947 г. содает Шестую и Седьмую симфонии.

Литература:

Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Я хотел бы их выпустить отдельной книжкой... (семь статей из-за границы, 1928 год) // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 3. М., 1982.

ПРОЛЕТКУЛЬТ, объединение пролетарских культурно-просветительных организаций. Возник в октябре 1917 г. в Петрограде. Первая конференция по вопросам пролетарской культуры состоялась 10—19.10.1917 г. по инициативе А. Луначарского. На заседании 17.10.1917 г. выбраны рабочие органы ЦК и намечены основные направления работы П. Созданы отделы: театральный, литературный, клубный, лекторский, изобразительных искусств, музыкальный, школьный и внешкольного образования. После Октябрьской революции организация получила название П. В конце 1917 г. устраивает лекции, диспуты, концерты, митинги с участием видных деятелей искусства.

К октябрю 1920 г. П. объединил в отделениях, секциях и студиях около 400 тыс. рабочих. Широкое движение рабочих, крестьян и красноармейцев, активных творческих деятелей

лей в России. Пролеткультовское движение проявилось во всех видах искусства. Особенно в поэзии и театре. П. выпускал свои газеты и журналы ("Грядущее", "Горн", "Пролетарская культура" и др.), издавал программные художественные декларации и манифесты, политические и теоретические статьи, стихи, прозу, рисунки, карикатуры. В 1918 г. открыта первая выставка творчества рабочих-художников.

В П. входила группа критиков и теоретиков, выступавших по вопросам пролетарской культуры. Теоретическое осмысление особенностей пролетарского искусства основывалось на создании программ, попытках найти ориентиры подобного искусства в мировом наследии.

Центральная идея концепции П. — выработка самостоятельной "пролетарской культуры" сообразно представлениям пролетариата о его роли как устроителя будущего гармонически организованного общества. Пролетарская культура определялась как новая, самостоятельная форма рабочего движения: "До сих пор во всех областях неизбежно господствуют буржуазно-выработанные методы мышления над пролетарским опытом. Это нужно преодолеть; эту работу пролетариат должен совершить сам, исключительно своими собственными силами, вне сотрудничества с другими элементами Советской России, например, крестьянством" (В. Лебедев-Полянский). Ценности культурного наследия определялись в виде подсобного строительного материала, а наука и искусство должны быть реорганизованы на новых, чисто пролетарских, коллективистских принципах.

Одним из идеологов пролетарской культуры выступает А. Богданов, утверждающий коллективно-трудовую точку зрения на культуру. Культура выступает как средство организации практических условий класса. "Пролеткультцы не говорят ни про "я", ни про личность; "Я" для пролеткультца все равно что неприличность" (В. Маяковский).

П. выпускает журналы "Пролетарская культура" (1918), "Горн" (1918). "В вопросах культуры — мы немедленные социалисты, мы утверждаем, что пролетариат должен теперь же, немедленно, создавать для себя социалистические формы мысли, чувства, быта, независимо от соотношений и комбинаций политических сил".

Пролеткультовцы связывали развитие театра с агитационно-массовыми формами. Теоретический манифест массового театра — "Творческий театр" П. Керженцева (1918). Массовые театральные действия определялись как основная форма советского театра, а единственное действующее лицо — народ. Близка концепция Н. Евреинова: театр как соборное действо, его теории театрализации жизни.

П. Коган в книге "В преддверии грядущего театра" подчеркивает, что "нового театра не может быть, пока существует партер и сцена, актер и зритель, автор пьесы, все элементы старого театра в их существенных основах, хотя бы этот автор написал самую революционную пьесу, хотя бы этот партер был наполнен исключительно пролетарской публикой".

В 1924 г. С. Эйзенштейн ставит пьесу С. Третьякова "Противогазы" в цехе Московского газового завода: "Постановкой "Противогазов" театр Пролеткульта подошел к интересной проблеме — введению искусства в самое нутро завода — в цеха. Зачем нужна сцена, зачем всякие сложные приготовления, дающие в конце концов только слабое подобие реальности, когда в цехах налицо подлинная реальная обстановка завода — печи, трубы, котлы, цилиндры, люки, — и не декоративные, а живые, готовые в любой по ходу пьесы момент задвигаться, заговорить, дать не иллюзию, а полное реальное впечатление жизни завода... "Противогазы" показали, что искусство можно ввести в самое нутро завода, слить его с реальной обстановкой, превратить сценическое действие в подлинное, живые куски жизни" (П. Сурожский, 1924). С. Эйзенштейн, режиссер передвижной труппы Московского П., — сторонник теорий П.

В резолюции первой конференции П. отмечено, что "культурно-просветительное движение среди пролетариата должно занять самостоятельное место рядом с политическим и экономическим движением". П. рассматривает свою деятельность как лабораторию классовой идеологии и распространяет студийные методы работы: "Пролеткульты вполне естественно остановились на системе "студий", т.е. на работе сравнительно узкого масштаба, среди немногочисленных пролетарских групп... Эти студии можно лучше всего сравнить ... с лабораториями, где в особой, частью искусственной, обстановке производятся опыты над по-

исками новых культурных завоеваний... Студии получают какой-то самодовлеющий характер. Они остаются вне влияния масс, и сами, с свою очередь, не вызывают почти никакого отклика в окружающей среде... Замыкаясь в себе, студии немедленно приобретают тепличный характер. Лаборатория становится оранжереей, где лелеются, может быть, и крупные таланты, но уже порывающие пуповину, связывающую их с родным классом, а потому и неспособные создать новую культуру этого класса" (В.Керженцев).

В 1919 г. разворачивается дискуссия о П. в журнале "Пролетарская культура", открылась статьей А.Гастева "О тенденциях пролетарской культуры": "Металлургия нового света, автомобильные, аэропланнные ф-ки Америки и Европы и, наконец, военная промышленность всего земного шара нового мира — вот гигантские лаборатории, где создается психология, где фабрикуется пролетарская культура, где вырабатывается механизированный коллективизм, анонимный, чуждый персональности, лишенный лирики, эмоции и человеческого индивидуализированного лица". А.Богданов квалифицирует этот тезис как "чудовищную арачевщину".

Октябрь 1920 г. — Первый всероссийский съезд П. (Москва). А.Луначарский поддержал особое положение П., его автономию в выработке новых форм пролетарской культуры и выявлении творческих талантов из недр пролетариата: "Области Наркомпроса и Пролеткульта, при глубоком внимании к задачам того и другого, должны быть разграничены: дело просвещения и главным образом образования рабочей молодежи находится в руках Комиссариата народного просвещения, дело пролетарской культуры — в Пролеткульте".

Музыкальный отдел Московского П. к январю 1919 г. насчитывал 17 студий (1058 участников). В июне 1919 г. при нем был учрежден научно-технический подотдел из 5 секций: 1) физико-физиолого-психологической (исследование музыкальных феноменов, как вовне, так и внутри человека; исследование звуко-рядов в музыке; исследование законов метра и ритма, связи музыки и труда, влияние их друг на друга; исследование музыки речи; исследование музыкальной одаренности; исследование новых инструментов и т.д.), 2) музыкально-технической (исследование силы

звука и тембров; изобретение и усовершенствование инструментов и т.д.), 3) музыкально-теоретической (исследования в области эстетики, теории и истории и т.д.). 4) исследования музыкальной жизни масс, 5) методов работы Музыкального отдела Пролеткульта.

Литература:

Лапшин В. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году. М., 1983.

Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1962.

ПРОПЕДЕВТИКА (от греч. *propaideuo* — предварительно обучаю), часть начальной общей художественной подготовки специалиста предметно-художественной сферы творчества, развивающая пространственное воображение и нацеленная на выявление объемно-цвето-графических возможностей. Пропедевтические курсы были сформированы во ВХУТЕМАСе и Баухаузе в 20-е гг. XX в. Преподавание велось на первых курсах для студентов различных специальностей. Пропедевтические дисциплины сыграли важную роль в формообразующих процессах в период формирования и становления нового стиля предметно-пространственной среды и поиска средств и приемов выразительности новой художественно-композиционной системы.

Пропедевтические дисциплины в первые годы существования ВХУТЕМАСа (1920–1923) развивались внутри мастерских архитектурного, живописного и скульптурного факультетов. На архитектурном факультете развивались две концепции П. (на основе психоаналитического метода Н.Ладовского — Объединенные левые мастерские (ОБМАС); на основе концепции построения архитектурных организмов И.Голосова — мастерская экспериментальной архитектуры). В основу общей пропедевтической дисциплины положен метод Н.Ладовского и его курс "Пространство".

Пропедевтические дисциплины "Графика" (А.Родченко, В.Киселев) и "Цвет" (Л.Попова, А.Веснин) сначала преподавались внутри живописного факультета, а затем были положены в основу соответствующих дисциплин Основного отделения. Дисциплина "Объем" формировалась на скульптурном факультете в мастерской Б.Королева и А.Лавинского.

С 1923 г. появляется Основное отделение ВХУТЕМАСа, преподавательские дисциплины становятся обязательными для всех студентов в первые два года обучения. На втором курсе П. приобретала специализированное направление. Подобный курс рассматривается как итог в развитии материально-формальной культуры живописи: прогресс науки и техники соотносим в искусстве со стремлением к научной объективности и к эксперименту. Художники устремились в поиск цветовых и формально-пространственных формул человеческого зрения. Живопись ушла от реальных вещей к точной их фиксации. Учебные программы Основного отделения связаны с техническими разработками Отдела ИЗО Наркомпроса. Преподавание велось по четырем центрам: 1) графическому, изучающему рисунок как основу изобразительного искусства; 2) плоскостно-цветовому с комплексом предметов, исследующих взаимоотношения между цветом и формой, а также способы выявления цветом объема и пространства при изображении на плоскости; 3) объемно-пространственному, изучающему отдельные свойства и принципы построения трехмерной формы в пространстве; 4) пространственному, изучающему законы и методы организации различных видов пространственных форм.

Курс "Введение в теорию пространственных искусств" и "Теорию композиции" читал В. Фаворский, а "Теорию перспектив" — П. Флоренский. Методика преподавания была основана на признании сложного синтетического единства различных видов художественного творчества и универсальности законов пластических искусств: изучение каждой дисциплины не изолированно от других, это элемент единого комплекса общих композиционных задач. Учебные планы предусматривали одновременное проведение аналогичных заданий по всем центрам. Четкая последовательность композиционных заданий давала возможность учащимся формировать творческую инициативу. Единое методологическое толкование программ, общность методов занятий, коллективная проработка программ, коллективная научно-исследовательская деятельность преподавателей и студентов находились в основе коллективного метода обучения. На Основном отделении был разработан и собран методический фонд (система наглядных посо-

бий по всем художественным дисциплинам в их развитии).

Преподавательский курс сохранил аналитический метод изучения основ художественного творчества. Учащиеся после окончания Основного отделения получали право преподавания рисования и графики в I и II ступени Единой трудовой школы. Совмещение педагогической работы и научно-исследовательской деятельности в разработке и проведении программ основного отделения было нововведением для художественного заведения. Проблематика научных исследований в исследовательских лабораториях ВХУТЕМАСа связана с программами Основного отделения. В 1925 г. на Международной выставке декоративного искусства и промышленности в Париже ВХУТЕМАС получил диплом за новый аналитический метод, программы Основного отделения и учебно-экспериментальные работы его студентов.

Литература:

Хан-Магомедов С. Проектно-графический архив ВХУТЕМАСа // Декоративное искусство. № 8. 1982.

ПРОСТРАНСТВО

1. Одна из основных категорий формообразования в искусстве. Понятие П. занимает в эстетике и искусствоведении особое положение. Анализ пространственной структуры изображения связан с системой видения мира, качеств формы, характером мировосприятия. Организация П. является показателем единства искусств и достигается в разных его видах однородными приемами: темп, ритм, метр, акцент, гармония и т.д. Каждому историческому типу художественных форм соответствует определенный тип пространственно-перспективных преобразований. Модель пространства определяет порядок в восприятии окружения, принцип соединения элементов в целостность. П. определяет собой структуру решения произведения, предопределяет способ соотношения человека и мира, формирует принцип отбора в восприятии реальности. На протяжении развития искусства меняются различные видения и восприятия пространства.

Поисками П. нового измерения пронизана вся русская культура начала XX в. Особенно сильным было влияние оккультизма и

теософии (идей Блаватской, Штейнера, Безан). Труды П. Успенского оказывали воздействие на многих деятелей культуры. В новой модели Вселенной Успенский выводил П. за трехмерность в ноуменальный мир, а затем занимался проблемами психологических возможностей человека. Четвертое, пятое и шестое измерения, понятия времени, параллельного движения сознания оказали влияние не только на духовный поиск представителей культуры (и символистов, и авангардистов), но и на развитие эстетики. В искусстве рубежа XIX и XX вв. происходит замещение пространственно-временной объективности событийного ряда на восприятие с его процессуальной субъективностью и собственными пространственно-временными параметрами. У Сезанна начинается процесс обособления живописного П. от мотива. П. Сезанна — чисто художественное П.

В начале XX в. в искусстве авангарда происходит смена антропоцентрической модели, характерной для искусства Ренессанса. Происходит отказ от линейной перспективы, значимость приобретает многомерность П., которое воспринимается с разных точек зрения и ракурсов. Утверждается бесконечность П. и его взаимопроникновение благодаря прозрачности пластических структур. Русским художникам и философам была ближе концепция преодоления субъективизма и онтологическая трактовка искусства. Метафизически эта идея выражалась в образе удаления в бесконечное космическое пространство.

Одним из первых в пластическом мышлении начала XX в. концентрирует внимание искусства на П. как на главной теме В. Кандинский: он представляет в обобщенном виде новую модель структурного прочтения мироздания, новое восприятие мира. Выход искусства к подобным проблемам обозначал обретение визуализации реальности в произведении искусства.

П. в изобразительном искусстве связано с динамикой формы, с понятием энергии.

Авангардная живопись из П. реальных зрительных образов и мира физических законов перешла в область сознания, психики, где материальные формы давали только импульсы, исток для внутреннего созерцания. Н. Бердяев, осмысляя кризис искусства в начале XX в., отмечает важную особенность этого кризиса — в выходе за пределы материальности в область

нематериального, в область духовного П. Проблема П. выдвигалась на первый план в мировой авангардной живописи и в русском искусстве получила разноразличные решения. Теория 4-го измерения, волновавшая русских авангардистов, — своеобразный отклик на новое пространственное мышление. Важный импульс художники получили от новых научных открытий, от философских идей русского космизма.

Обращение к проблемам пространства и времени, движения и энергии, к вопросам мнимостей в геометрии были свойственны началу века во всех отраслях познания. Для искусства авангарда эти проблемы сделались одними из главных: "Художник всегда отмечает то состояние восприятия пространства — мерность, которое свойственно эпохе" (М. Матюшин). Поиски новой формулы П., ее художественное претворение во многом определили авангардное искусство в целом, как и формула движения, энергия, завоевание времени в изобразительном искусстве. Н. Пунин: "... Все многообразие новых явлений в искусстве сведется, в конце концов, к одной проблеме: к проблеме живописного выражения нового чувства пространства".

В начале 10-х гг. В. Кандинский выразил новое понимание взаимосвязи человека и космоса (параллельно идеям Н. Федорова) как взаимодействие духовного и интеллектуального начал. Идея осознания П. как проблемы духовности лежит в основе различия между супрематизмом Малевича и конструктивизмом. Духовность и целесообразность различают эти два направления в искусстве. Пространственная структура мира — предмет научной деятельности. Пространственная модель в искусстве — метаязык описания. В начале века обнаруживается стремление соотнести эти различные планы. Художественное П. представляет собой модель мира данного автора, выраженную в его пространственных представлениях.

Пространственные отношения — абстрактная модель. Произведение как замкнутая художественная структура соотносится с универсальным объектом. Само пространство есть некий абстрактный язык, который используется для разных типов художественного моделирования. Пространственная схема, превращаясь в абстрактный язык, способна выражать разные содержательные понятия. "Вся культура может быть истолкована как деятельность

организации пространства“ (П.Флоренский). Художественная суть искусства — строение П. За чувственной видимостью и случайностью явлений искусство обнаруживает устойчивые и общезначимые структуры действительности: ритмы и закономерности бытия, типы конкретности. Нынешнее состояние художественной культуры П. рассматривается как высшая ступень предшествовавшего развития, в свернутом виде включающая опыт истории искусства. Воспринимаемое и создаваемое П. складываются под влиянием различных природных и социальных условий, религиозных и философских концепций. Специфика развития региональных культур формирует существенные различия в структурной организации П. Уже на уровне базисной категории формы имеются существенные различия. Структурный анализ раскрывает бесперспективность попыток определения абсолютных законов совершенного П.

2. Пропедевтическая дисциплина, преподававшаяся во ВХУТЕМАСе на Основном отделении. Введена в 1923 г. В начале 20-х гг. во ВХУТЕМАСе было четыре пропедевтических дисциплины: "Пространство", "Графика", "Объем", "Цвет", созданные членами ИНХУКа как внедрение в систему художественного образования "объективного метода" (см.: Метод), в каждой из них проявилась авторская творческая концепция формообразования. Они были связаны с определенными видами искусства — архитектурой, рисунком, живописью, скульптурой, являясь для них пропедевтикой, которая, однако, не смогла заменить обучение этим специальностям. Аналитический метод изучения принципов пространственной композиции был разработан профессорами факультета Н.Ладовским, Н.Докучаевым, В.Кринским и впервые применен в 1920 г. в Объединенных мастерских ВХУТЕМАСа (ОБМАСе). Зарождение метода прослеживается в исследовательской деятельности Группы архитектурной композиции ИНХУКа. В Пространственном центре преподавали В.Кринский, В.Балихин, С.Глаголев, М.Коржев, И.Ламцов, В.Петров, Ю.Спасский, М.Туркус.

Архитектура дает возможность правильного чтения П., по утверждению Н.Ладовского, конструкция же входит в архитектуру постольку, поскольку она определяет понятие П. Основной принцип конструктора — вклады-

вать минимум материала и получать максимум результатов.

П. стало принципиально новой художественной дисциплиной, общей для всей сферы пространственных искусств. Задачей курса Пространственного центра было изучение основных свойств пространственной формы, законов сочетаний и методов построения художественных качеств. Программа различает три вида пространственных форм: 1) поверхность как изолирующая оболочка; 2) простой и сложный объем как целостный организм и как система плоскостей; 3) П. как ограниченная величина (внутренний объем) и как неограниченная или частично ограниченная величина. Основным свойством пространственной формы является выразительность как синтетическое качество, достигаемое через выявление ее основных художественных качеств (совокупности всех визуально воспринимаемых признаков, образующих массу, геометрический вид, порядок взаимного расположения элементов формы, величины и положения формы в пространстве по отношению к зрителю, фактуру, цвет, светотень), не существующих отдельно, постоянно изменяющихся в определенных пределах и направлениях и совместно характеризующих форму. Художественные качества пространственной формы определяются масштабностью (выразительность величины формы по отношению к человеку), единством как организацией зрительного движения, напряженностью как степенью интенсивности воздействия формы на зрителя. Сочетание основных свойств пространственной формы позволяет применять композиционные средства: рациональные отношения, нюанс, контраст, пропорции, ритм и метр. Методы построения художественной формы: соподчинение элементов, композиционное ограничение, построение композиционного центра и т.д.

Принципы и методы композиции в П. изучались при разработке заданий на художественную выразительность основных видов пространственных форм: поверхность, объем, ограниченное П. Выделялись три вида композиции: фронтальная, объемная, глубинно-пространственная, связанные с тремя видами их восприятия (при статическом положении зрителя, при движении зрителя вокруг формы, при движении в глубину). Характер фронтальной композиции определяется: 1) числом

и взаимоотношением отдельных масс, составляющих композицию, в которой большему числу элементов соответствует большая ее сложность; 2) степень развития глубинности (сильно развитая глубинная координата фронтальную плоскость делает глубинно-пространственной); 3) степень преобладания группы свойств; 4) формой силуэта; 5) соотношением между шириной и высотой поверхности; 6) доминированием определенного метода построения композиции (метра, ритма).

Объемная композиция строилась по трем координатам, развиваясь в П., в зависимости от факторов: 1) соотношения измерений формы по трем координатам; 2) от вида поверхности; 3) от положения формы по отношению к зрителю; 4) от направления лучей освещения; 5) от характера членений ее поверхности и массы; 6) от элементов, окружающих главный объем.

Глубинно-пространственная композиция характеризуется взаимоотношением архитектурно-пространственных элементов: 1) поверхности; объемов; комплексов их; пространств между ними, расположенных по трем координатам и рассчитанных на восприятие при движении в глубину.

Литература:

- Творческий процесс и художественное восприятие. Л., 1978.
- Мостепаненко А. Пространство-время и физическое познание. М., 1975.
- Блохинцев Д. Пространство и время в микромире. М., 1970.
- Вяльцев А. Дискретное пространство-время. М., 1965.
- Пенроуз Р. Структура пространства-времени. М., 1972.
- Флоренский П. Мнимости в геометрии. М., 1991.
- Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
- Успенский П. Новая модель вселенной. СПб., 1993.
- Хан-Магомедов С. Пропедевтическая дисциплина "Пространство" в структуре Основного отделения ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа // Техническая эстетика. № 7. 1982.

ПРОСТРАНСТВО СЦЕНИЧЕСКОЕ, сценическая *площадка*, место действия в театральном спектакле, а также *модель* того или иного периода развития театра как визуализации мироздания и как конкретного способа построения сцены.

В XX в. театр оказал огромное влияние на постановку и раскрытие самой проблемы пространства в его мировоззренческом значении. Разрушение сценической коробки и выход в свободное, открытое конструирование мира в условиях сценической площадки дали возможность создания нового визуального художественного образа и наделили сцену возможностью к универсальным метаморфозам своего облика. Линейная перспектива с ее стабильностью в пространственных координатах была разорвана. Новое качество сцены сопряжено с понятием пространственно-временных отношений начала XX века. В театре новейшие тенденции обнаружили себя в теоретических разработках Г.Крэга и А.Аппиа и в их практике замены прежних способов организации П.С. абстрактной архитектурой в геометрически четких и прямолинейных объемах. Стабильное пространство было заменено на динамическое. Г.Крэг рассматривал возможности такого пространства в сочетании с музыкой, светом, движением. А.Аппиа — с движением.

Театральные эксперименты Баухауза на следуют оба режиссера в их сценическом поиске, устремляясь в безграничность сцены. Позже Э.Пискатор и Б.Брехт соединят универсализм пространства с натурализмом деталей и добьются мощного визуального эффекта. Пространственная концепция Баухауза обращена к пластической выразительности архитектуры, к свободе трансформации объемов и образов. Соразмерность пластики и фигуры актера с общими законами композиции пространства является принципом концепции "танцевальной математики" О.Шлеммера, на основе которой создается схема конструирования игрового П.С. Законом визуального восприятия в Баухаузе придавали значение главного оценочного критерия формы. В.Гропиус рассматривал их как "самый совершенный инструмент любого пространственного художественного конструирования".

Схема О.Шлеммера, лежащая в основе его "танцевальной математики", представляет собой некую трехмерность, образованную рядом характерных направлений линий зрения — структура, обладающая симметрией и являющаяся асимметричной как визуальная схема.

Планиметрические линии: взгляд скользит слева направо (первое силовое направление визуального восприятия и структуры ку-

бического пространства); затем — снизу вверх (второе силовое направление как от земли — точки опоры); в действительности эти два направления психологически объединены в диагональное — от нижнего левого угла к верхнему правому (третье силовое направление как линия активного действия); диагональ от верхнего левого угла к нижнему правому (линия пассивного действия — падения).

Стереометрические линии: диагонали, соединяющие противоположные углы куба. Точка пересечения — центр кубического пространства (геометрический и визуальный).

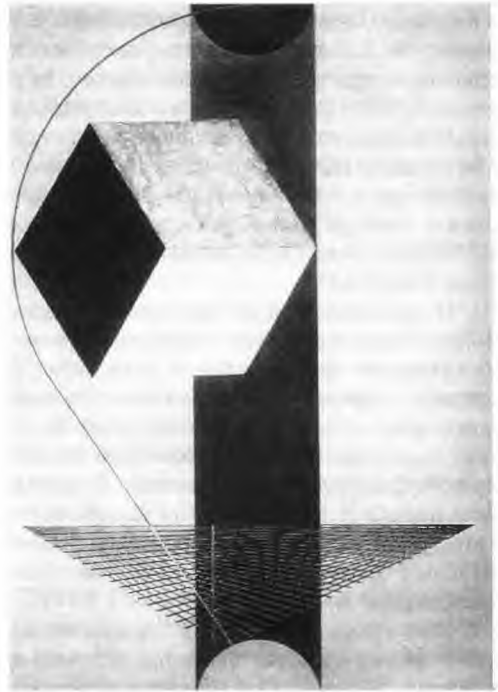
Распределение двух видов линий устанавливает точные соотношения и положения активных и пассивных зон внутри ограниченного кубического пространства. Визуальная активность возрастает в передней, верхней и левой частях и падает в глубине, в правой части и внизу.

В П.С. наиболее эффективными являются движения и композиционные построения по стереометрическим диагональным направлениям. Движения по диагонали слева направо психологически воспринимаются как самые длительные. Выход актера по центру сцены маловыразителен. Горизонталь связаны с ощущением покоя, вертикали — ритма, экспрессии.

Теория конструирования О.Шлеммера соотносится с пространственной концепцией Баухауза и отражает характерные качества системы художественного моделирования на основе тотального художественного синтеза как принципа универсальных структурных построений пространственной гармонии в целом.

П.С. разрабатывается в театральной концепции А.Таирова (см.: Таиров) и театральной практике В.Мейерхольда (см.: Мейерхольд, Театр конструктивистский, Театр символистский), в спектаклях футуристического театра (см.: "Победа над Солнцем").

ПРОУН, "проект утверждения нового" Эля (Лазаря) Лисицкого. Возникновение связано с витебским периодом (1919—1920) художника, его работой в Витебском УНОВИСе, в русле развития архитектурных возможностей супрематизма: "ПРОУН. Холст картины стал для меня слишком тесным. Круг гастрономических цветовых гармоний стал для меня слишком узким, и я создал ПРОУНЫ как пересадочную станцию от живописи к архитектуре. Я исполь-



Л.Лисицкий. ПРОУН № 99. 1924

зовал холст и деревянную доску как участки, где мои строительные идеи встречали минимальные затруднения. Я обрабатывал черно-белую гамму (оживленную красным) как вещество и материал" (Эль Лисицкий).

П. в этом смысле представляют собой концептуальное проектирование, которое оказало огромное влияние на раскрепощение архитектурного мышления: "1. ПРОУНом мы назвали станцию на пути строительства новой формы. ...От изобразителя художник становится созидателем (строителем) форм нового мира — мира предметности. Это созидание не означает конкуренции с инженером. Пути искусства еще не пересеклись с путями науки. 2. ПРОУН — это творческое построение формы (исходя из овладения пространством) с помощью экономической конструкции применяемого материала... 4. В ПРОУНе взаимодействие результатов силы тяжести проявляется в новом качестве. Мы видим, что как поверхность (плоскость) картины ПРОУН прекращает свое существование и становится построением, обозреваемым со всех сторон, — рассматриваемым сверху и исследуемым снизу. Результатом чего

является разрушение единственной оси, ведущей к горизонту. Вращаясь, мы ввинчиваемся в пространство. До сих пор мы непосредственно проецировали пространство на плоскость. Посредством ПРОУНа мы приходим к необходимости освобождения из этой проекционной плоскости. Мы придали ПРОУНу движение, получив тем самым множество проекционных осей, мы стоим между ними и перемещаем их... 10. ПРОУН по-мужски активно динамичен... (Эль Лисицкий).

П. превращается его автором в метод творческого мышления, это — аксонометрическое изображение находящихся в равновесии различных по форме геометрических тел, модель новой архитектуры, архитектурно-технический эксперимент, композиционная заготовка будущих объемно-пространственных построений. Л. Лисицкий использовал П. при разработке конкретных архитектурных проектов. П. — механизм связи масштабных станковых композиций с масштабом архитектуры и города.

Уже в первых П. 1919 г. динамически соотношенные в пространстве, контрастные в пропорциях и масштабах геометрические объемы превосходили композиционные принципы будущей архитектуры конструктивизма. "Мы увидели, что поверхность ПРОУНа перестала быть картиной, она стала сооружением и как дом его нужно обойти кругом, посмотреть сверху и исследовать снизу". П. — архитектурно-технические эксперименты в области формообразования, композиционные заготовки объемно-пространственных сооружений. Некоторым П. Л. Лисицкий давал названия: "Город", "Мост".

Литература:

Лисицкий Эль. Супрематизм миростроительства. Уновис. № 1. 1920.

ПСИХОДЕЛИК, одно из направлений в авангарде 60-х гг. XX в. Творчество в состоянии наркотического опьянения.

ПУДОВКИН Всеволод Илларионович (1893–1953), кинорежиссер, теоретик киноискусства. Создал поэтический, монтажный кинематограф, осуществив синтез разных эстетических начал.

Учился в мастерской Л. Кулешова, был увлечен его системой. Приверженец и последователь монтажной теории. На студии "Меж-

рабпромРусь" сделал комедию "Шахматная горячка", научно-просветительский фильм "Механика головного мозга" (1926).

В 1923 г. издает статью "Время в кинематографе", посвященную проблеме экранного ритма, придавая важнейшее значение форме и ритму как средству, производящему наибольшее впечатление на зрителя.

Во второй половине 20-х гг. создает трилогию "Мать", "Конец Санкт-Петербурга", "Потомок Чингис-хана". Прошел эволюцию от агитфильма, через эксперименты школы Л. Кулешова к новаторству. Сохраняет острую выразительность, насыщенную лаконичность. "Мать" смонтирована по принципу поэтического кинематографа. В. Шкловский назвал фильм "кентавром", соединившим в себе поэзию и прозу в кинематографе, актерский и типажный принципы. "Мать" вышла вслед за "Броненосцем "Потемкинским" С. Эйзенштейна, была признана вторым эпохальным произведением киноискусства 20-х гг. Ее отличали плавный, спокойный монтаж, красота кадра. Знаменитые кадры весеннего ледохода — метафора гибели зимы, смонтированная с кадрами демонстрации.

В 1926 г. создает первый крупный труд по теории режиссуры "Кинорежиссер и киноматериал". 1926 г. — книга "Киносценарий".

В 1927 г. — фильм "Конец Санкт-Петербурга". В целостном образе массы возникает фигура личности. В 1929 г. — фильм "Потомок Чингис-хана". В период самодовлеющего значения монтажа использует "монтажное кино" для логики действия: "Кинематографическим аппаратом, передвигаемым волею режиссера, создается в результате, после склейки снятых кусков (монтажа), новое кинематографическое время, которое требовалось в действительности явлению, протекающему перед аппаратом; это новое экранное время обусловлено только скоростью наблюдения, только количеством и длительностью отдельных элементов, выбранных для экранной передачи снимаемого процесса. Всякое явление протекает не только во времени, но и в пространстве. Время на экране оказалось отличным от реального, оно оказалось связанным только с длиной отдельных кусков снятой пленки, комбинируемых режиссером. Подобно времени, экранное пространство связано с основным приемом работы кинематографиста — с монтажом.

Склеивая куски, кинематографист творит, создает свое новое экранное пространство. Отдельные элементы, снятые им на пленку, быть может, в разных местах реального действительного пространства, он соединяет, сбивает в пространство экранное. В силу уже отмеченной нами возможности уничтожения промежуточных моментов, действительной для всей кинематографической работы, оно оказывается слитым из выхваченных съемочным аппаратом элементов реальности "... Деталь будет синонимом углубления. Кинематограф и силен именно тем, что его характерной особенностью является возможность выпуклого и яркого показа детали. Сила кинематографического изложения в том, что его постоянное стремление — углубиться, проникнуть своим объективом-наблюдателем как можно глубже, дальше в среду каждого явления." ... "Кинематографический режиссер смотрит на снимаемый им материал всегда условно, и эта условность чрезвычайно специфична — она вытекает из целого ряда свойств, которые присущи кинематографу, и только ему. ... Монтаж — язык кинорежиссера. Так же как в живом языке, в монтаже существует слово — целый кусок заснятой пленки, фраза — комбинация этих кусков. Только по приемам монтажа можно судить об индивидуальности режиссера. ... Монтажная склейка кусков в творчески найденной последовательности является уже окончательным, завершающим процессом, в результате которого получается готовое произведение" (Пудовкин В. Кинорежиссер и киноматериал.)

П. концентрирует основные вопросы своей теории вокруг понятий времени и пространства, акцентированного действия, крупного плана, пластического контекста, соединения техники наблюдения с моментом выделения характерной детали; образности монтажа, ритма монтажного построения. П. исходит из понимания монтажного куска как ритмического воплощения общей темы произведения: выделяет зависимость монтажа от режиссерской эмоции и монтажную вариативность как способ воздействия на зрителя. Актерская установка П. состояла в концепции типажности.

В 20-е гг. П. утвердил свободное построение фильма в противовес жесткости сюжетной структуры (книга "Киносценарий").

Фильмография: 1939 г. — "Минин и Пожарский", 1941 г. — "Суворов", 1941 г. — "Пир в Жирмунке", 1942 г. — "Убийцы выходят на

дорогу", 1943 г. — "Во имя Родины", 1947 г. — "Адмирал Нахимов".

Полемизирует с концепцией Дзиги Вертова "жизнь врасплох". Монтаж для П. — условия действительности кинематографа.

Литература:

- Пудовкин В.И. // Собр.соч.: В 3т. Т.1. М., 1974.
 Караганов А. Всеволод Пудовкин. М., 1983.
 Алейников М. Пути советского кино и МХАТ. М., 1974.
 Головня А. Экран — моя палитра. М., 1971.
 Иезуитов Н. Пудовкин. Пути творчества. М. — Л., 1937.
 Луначарский о кино. Статьи. Высказывания. Сценарии. Документы. М., 1965.
 Шкловский В. За сорок лет. М., 1965.
 Марьямов А. Народный артист СССР Всеволод Пудовкин. М., 1951.
 Габрилович Е. О том, что прошло. М., 1967.

ПУНИ Иван Альбертович (1894—1956), художник, один из основоположников петербургского футуризма. Учился в военной школе (Петербург) — 1900—1906 гг. Выставлялся с 1912 г. Инициатор и организатор выставок



И.Пуни. 1923

1915 г. "Трамвай В", "Последней футуристической выставки картин 0,10". С 1918 г. преподавал в Свободных художественных мастерских в Петрограде.

Учился живописи в Париже (академия Жюлиана). В начале 10-х гг. появляется де-

формация, сдвиг ("Прогулка на солнце", 1912). "... Будетляне имели свой собственный "салон", хотя в применении к ним это слово нельзя употреблять иначе как в кавычках. Я говорю о квартире четы Пуни, возвратившихся в тринадцатом году из Парижа и перенесших в мансарду на Гатчинской жизнерадостный и вольный дух Монмартра. Это была петербургская разновидность дома Экстер, только "богемнее". У Пуни бывали мы все: Хлебников, Маяковский, Бурлюк, Матюшин, Северянин. Остроумная, полная энергии, внешне обаятельная Ксана Пуни очень скоро сумела оказаться центром, к которому тяготели влачившие довольно неуютное существование будетляне" (Б.Лившиц).



И.Пуни. Натюрморт с бутылкой. 1922

В 1915 г. создает рельефы ("Игроки в карты"): дерево, обои, жесть; коллаж. Усиливается интерес П. к предметности, трехмерности. Работает в объемных супрематических формах из картона, положенных на доску ("Супрематическая скульптура", 1915), и создает "готовую трехмерную вещь", которая является реальным предметом ("Белый шар", 1915).

Живопись П. 1915—1916 гг. базируется на алогизме ("Мытье окон", "Парикмахерская"). Супрематические композиции П. созданы в русле живописной системы Малевича.

В 1918 г. работает в Витебской художественной школе по приглашению М.Шагала. Организатор мастерской плаката. Летом 1919 г. уезжает в Петроград.

С осени 1920 г. — в Берлине. Работает в области сценографии, книжной иллюстрации, занят литературным творчеством.



Фрагмент персональной выставки И.Пуни в Берлине. 1921

В 1921 г. персональная выставка в галерее Der Sturm с применением супрематизма к внекартинным формам стала акцией, подобной хэппенингам конца века.

"Бегство форм" ("Натюрморт с буквами") начинает еще в Петрограде (1919). Буквы и части слов нанесены на серый и голубой круг, голубые и красные формы — на белый супрематический фон. В экспозиции стены были заполнены пляской букв, образов и форм, которые соотносятся с авангардными манифестами 10-х гг., с размышлением о полифонии слов и букв.

Весной 1926 г. обосновался в Париже.

Литература:

- Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990.
Шатских А. Витебск. Жизнь искусства. 1917—1922. М., 2001.
Боулт Дж. Бегство форм: Иван Пуни в Берлине (1920-1923)// Русский авангард 1910—1920-х годов в европейском контексте. М., 2000.

ПУНИН Николай Николаевич (1888—1953), искусствовед, художественный критик, историк и теоретик искусства, автор более двухсот книг и статей о русском, советском и зарубежном искусстве.

В 1907 г. поступил в Петербургский университет на юридический факультет, затем — на историко-филологический. В 1913 г. начинает работать в Русском музее ученым регис-

тратором отдела христианских древностей. В 1914 г. — секретарь Общества изучения древнерусской живописи и член редакционного комитета периодически издававшихся сборников "Русская икона".

В 1913 г. состоялась знаменитая московская выставка древнерусской живописи. Одновременно с И. Грабарем, П. Муратовым Н. Пунин анализировал икону как пример и откровение, высший критерий достижения художников нового времени. Монографией о Рублеве завершает ряд работ, посвященных древнерусскому искусству.

В предреволюционные годы сближается с представителями художественного авангарда, собиравшимися на квартире Л. Бруни. Сближается с В. Татлиным. В 10-20-х гг. включается в авангардное движение и выступает как его идеолог.

Комиссар Русского музея, Эрмитажа, Петроградских государственных свободных художественно-учебных мастерских, член Всероссийской коллегии по делам искусств. Теоретик новейшего искусства (1918 — 1923). Автор понятия "художественная культура". Занимался проблемами эволюции художественных течений. Оригинальный художественный критик.

П. — один из организаторов газеты "Искусство коммуны" и ее редактор.

Первый исследователь творчества В. Татлина, автор монографии "Татлин. Против кубизма" (1921), брошюры "Памятник Третьего Интернационала — проект художника В. Е. Татлина" (1920).

Взаимоисключал понятия искусства и игры. Одной из важнейших категорий у П. является "форма". В его системе аналитические оценочный смысл приобрели понятия "чистота", "твердость", "глубина", "постоянство". Близок по восприятию к татлинской программе.

Исследовательский интерес П. охватывает проблемы развития русской художественной культуры от средневековья до постимпрессионизма. Его первые работы посвящены древнерусской живописи. Написаны этюды о художниках XIX в. Ряд исследований об А. Иванове: "Иванов и русская художественная традиция".

Главной для Н. Пунина была художественная критика. Накануне первой мировой войны он занял в ней одно из ведущих мест. Методология строилась на оппозиции к субъектив-

но-импрессионистической критике и к университетскому искусствознанию. Важным содержанием критики полагал проблему творчества, вопросы о законах творческой работы на психологической основе. Обладающий обостренным чувством художественного, способностью понимать изобразительную гармонию в живописи, пластике и рисунке, П. пользовался в среде художников огромным влиянием и авторитетом. Художественная критика была в его творчестве связана с теоретической проблематикой. Рассматривал теорию как обобщение и философское осмысление художественной практики. Его монография о В. Татлине — одно из крупных явлений в послереволюционном художественной критике. Раскрывает актуальные проблемы современного искусства, анализирует творческие поиски художника и его отношение к действительности, исследует круг профессионально-творческих задач, поставленных и решаемых в художественном произведении.

П. возглавил отдел методологии искусства ГИНХУКа. В 1921—1926 гг. — член постоянной музейной комиссии Музея художественной культуры и член Ученого совета ГИНХУКа. 1925—1926 гг. — заведующий отделом экспериментального изучения плаката, член Художественного совета Ленинградского государственного декоративного института. 1923—1925 гг. — руководитель художественной части Государственного фарфорового завода. В 1932—1946 гг. — профессор, заведующий кафедрой истории искусств Всероссийской Академии художеств. Профессор Ленинградского института инженеров коммунального строительства.

В 1944 г. — профессор кафедры истории искусств Ленинградского государственного университета. Читает курс истории западноевропейского искусства, истории русского искусства XIX в., курс анализа художественных произведений, спецкурсы о творчестве русских западноевропейских мастеров.

В 1919 г. Отдел ИЗО выпустил единственный номер журнала "Изобразительное искусство", редактором которого был П. С середины 30-х гг. занимается преподавательской работой, почти перестает печататься.

Литература:

Пунин Н. Русское и советское искусство. М., 1976.

Р

РАБОЧАЯ ГРУППА АРХИТЕКТОРОВ (ИНХУКа), создана 26 марта 1921 г. в ИНХУКе Н.Ладовским во время дискуссии (см.: Дискуссия) о конструкции и композиции на основе Рабочей группы объективного анализа (см.: Рабочая группа объективного анализа). Члены группы: В.Кринский, Н.Докучаев, А.Ефимов, Г.Мапу, А.Петров.

Программа Р.Г. — первый документ творческих принципов рационализма, зафиксировавший проблемы пространства и психологию восприятия.

"1. Рабочая группа архитекторов занимается анализом и синтезом элементов архитектуры как средств ее выражения. 2. Группа считает главными элементами архитектуры: пространство, форму и конструкцию. 3. Второстепенными ее элементами и средствами выражения признаются: масса, вес, объем, цвет, пропорции, движение и ритм. 4. Так как сущность архитектурных решений сводится к упорядоченной смене пространственных величин, то проблема пространства, которым архитектура пользуется как материалом, является наиглавнейшей ее основной проблемой, подлежащей первейшему исследованию группы. 5. Последующими задачами исследования будут: формы и конструкция; в дальнейшем следуют все остальные элементы архитектуры... 6. Психология восприятия, к которой апеллируют в конечном счете средства архитектурного выражения, не может быть игнорируема в исследовательской работе группы... 7. Группа не фиксирует как постоянный ни один метод исследования, полагая, что при наличии основной посылки средства архитектурного выражения суть средства воздействия на восприятие человека, все возможные методы и их комбинации будут одинаково применимы и необходимы для исследования средств архитектуры" (Цит по: Хан-Магомедов С. Николай Ладовский. М. 1984. С. 22-23).

Программа Р.Г. ИНХУКа была первым документом архитектурного направления "рационализм", сформулировавшим проблемы пространства и психологии его восприятия. Отдавая должное инженерно-техническим достижениям в формообразующих архитектурных процессах, авторы программы концентрировали внимание на опасности подмены архитектурного подхода инженерным. "Архитектура — язык, в котором выражаются наши чувствования. Можно заставить говорить материал архитектуры: о его качествах, о наших душевных настроениях, о законах тяжести, — но это не значит, что она — закон механики" (Там же. С. 23).

РАЦИОНАЛИЗМ (от лат. ratio — разум), творческое течение в архитектуре начала XX в. Лидер — Н.Ладовский. Его единомышленники — В.Балахин, Г.Мапу, А.Петров и др. Школа Н.Ладовского формируется в преодолении художественного влияния И.Жолтовского (лидера советской архитектуры).

Основа художественной концепции Р. — объемно-пространственная структура системы. В основе творческой идеи — решающая роль пространства в формообразовании.

Р., как и его антагонист — архитектурный конструктивизм, — решали проблемы формирования новой архитектуры. В разработке проблем формообразования рационалисты идут от объективных закономерностей восприятия (конструктивисты — от функционально-конструктивной структуры здания). Р. опирается на художественную основу творчества в архитектуре и противостоит подчеркнутой ориентации конструктивизма на выявление функционально-конструктивной основы. Рационалисты выделили художественные закономерности формообразования как главные в архитектуре. Эти закономерности соотносены не со стилистикой произведения, а с профессиональными архитектурно-композиционными средствами и приемами. Концепция Р. признает самоценность художественной формы и резкое отрицание неоклассики. Художественные поиски рационалистов избежали влияния предшествующих стилистических течений.

Первый этап: до 1923 г., до создания АСНОВА (Ассоциации новых архитекторов). Характеризуется становлением концепции

Н.Ладовского, созданием Живкульптарха, Рабочей группы архитекторов ИНХУКа и Объединенных левых мастерских во ВХУТЕМАСе.

На стадии формирования концепции Р. основными являются проблемы взаимоотношения архитектуры и техники. Различия архитектурной формы и инженерной конструкции, законов механики и приемов архитектуры представляют собой основу проблематики художественной формы, поиск новых средств выразительности в более сложных областях, чем новая технология. Рационализм формируется в лоне формулирования фундаментальных принципов формообразования на грани механических свойств формы и особенностей восприятия, ориентируясь не на выявление механических свойств формы, а на ассоциативность восприятия их человеком.

Главное внимание сосредоточено на проблеме художественного образа при применении новейших строительных материалов и конструкций. В числе первых в мировой архитектуре XX в. выдвигает первенство проблематики рациональных основ восприятия архитектурной формы.

Рационалисты подчеркивали необходимость видения объективных закономерностей формообразования в искусстве и в психофизиологических особенностях восприятия человека.

Пространство считалось основным фактором архитектуры, именно этой проблеме подчинены все приемы архитектурной композиции, все в ансамбле подчинено задачам организации пространства. Р. отвергает традиционные формы и не использует опыт классики.

Проблемы взаимоотношения архитектуры и техники рассматриваются как основные на стадии формирования концепции Р. Н.Ладовский сформулировал теоретические основы формообразования в рационализме: "Архитектура — комплекс каких-то переменных величин. В них может входить и понятие техники. ...Качества, более характерные для комплекса архитектуры, будут пространством и прочие ее элементы; это — более постоянные для нее величины. Механика рассматривает движение тел. Но это не архитектура, а конструкция... Архитектура может иллюстрировать эти законы, но они там суть только некоторый комплекс; но ядро — иное, чем механика" (Хан-Магомедов С. Николай Ладовский. С 24).

Основы рационалистической концепции формообразования находились на стыке механических свойств формы и особенностей ее восприятия.

Литература:

Хан-Магомедов С. Николай Ладовский / Знание. Сер. Строительство и архитектура. 1984.

РЕАЛЬНОСТЬ (от лат. *realis* — действительный), действительность, представляющая собой объективную и субъективную иерархии. Сквозь видимую, объективную реальность искусство прозревает мир причин, мир взаимосвязей, мир истины. Искусство как мир символов стремится к познанию и визуализации этого другого мира.

Реализм трактует видимую действительность и пребывает в структурной трехмерности видимого мира. Его символический ряд связан с сюжетным развитием произведения. Структура логична и последовательна во времени и пространстве.

Заданный в начале столетия романтиками уровень осознания действительности как акцентирование вдохновенности внутреннего мира, его особенности, его нравственной и — главное — эстетической ценности приобретает психолого-культурное доказательство у Ницше, а позже и у Фрейда: глубины подсознания и бессознательного меняют направление и качественные характеристики оппозиции.

Шопенгауэр обосновал символический метод в противовес логическому, разграничив отвлеченное познание и интуитивное. Ницше понятием трагизма уничтожает антиномию воли и представления. В бессознательном В.Соловьев обнаруживает узел между человеком и Богом. В бессознательном обнаруживается слияние метафизической воли с миром явлений. Р. осмысливается как частный случай ирреального, а сознание индивида оказывается тонкой границей между характеризующими принципиальной ирреальностью пространствами. По мнению И.Пригожина, "трагедия современного разума состоит в том, что одну загадку (загадку Вселенной) он заменил другой (загадку самого себя)" (Пригожин И. И.Стенгерс. Порядок из хаоса. М., 1986).

Выход за пределы реального, за пределы видимости, за пределы деятельности, связываемой с натурализмом с его позитивистской

моделью мира, обозначен в русской культуре теорией символизма как нравственно-эстетической программой, которую наследует и развивает авангард, преобразуя ее в новый уровень действительности.

В духе романтической культурной традиции канал выхода, способ преобразования в осуществлении "нового неба" и "новой земли" находится в художнике, в искусстве.

Распредмечивание предмета, уничтожение его тяжеловесности, косности, объектности, — всего того, что в конечном итоге искажает внутренний опыт человека, — в этом смысл нового искусства. "Мир развоплощается в своих оболочках, перевоплощается. И искусство не может сохраниться в старых своих воплощениях. Оно должно будет творить новые, нематериальные уже тела, должно будет перейти в иной план мира. Истинный смысл кризиса пластических искусств в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости" (Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1990).

Основной смысл начальной стадии модернизма представляется как выработка методики визуализации того, что находится за оболочкой видимости. В кубизме происходит рассеивание реального и вычленение сечений как новый канал, как способ структурирования реального мира, что делает кубизм фазой на пути проникновения в ирреальное, в его структуру. Здесь осмысливается значимость нового метода, осознается его самоценность для дальнейших визуальных поисков. Кубизм акцентирует ценность этого метода как способа анализа атомарности невидимого. Устремленность к первоатому задает перспективность и динамику эволюции кубизма.

Фовизм, заполняя плоскость цветом, акцентирует само произведение с его композиционностью как самоценностью (целостность, обретаемая энергией высвобожденной экспрессии), а выявленные им конструктивные возможности деформации подвигают к проявлению принципов построения ирреального как иррационального.

Футуризм, со своей стороны, находит выразительность становящегося, не закреплённого, не застывшего.

Абстракционизм В.Кандинского определяет принцип внутренней необходимости как ос-

новной источник искусства, визуализует реальность духовного. Категория вибрации в теоретических разработках и художественном творчестве Кандинского становится прямым сочленением космических законов и законов духовного мира человека без опосредования видимого мира. Мир цвета, организованный по принципу космического звучания и психофизиологических ощущений человека, — структура пространства у Кандинского. Это — визуализованное пространство духовного бытия, адекватное космической гармонии. Особенностью последнего этапа в развитии науки станет слияние открытий в мире и мира внутри нас.

Параллельно отрабатывается вариант беспредметности в лучизме М.Ларионова как преломление отраженного света и испускаемых энергий: исследование мира причин. Здесь речь идет не о развоплощении предмета: на оборотной стороне предмет существует в виде сущностной структуры себя самого, начальности себя самого — это до-воплощение предмета исследования.

Философия "мирового расцвета" П.Филонова, выраженная в теории сделанных картин, определяет произведение как чистоту посредничества Вселенной и человека: "Я знаю, анализирую, вижу, чувствую с помощью интуиции, что в любом объекте есть не только два предиката формы и цвета, но и целый мир видимых и невидимых явлений, их эманация, реакции, размешения, истоки, отдельные реальности, а также известные и неизвестные качества, которые, в свою очередь, иногда содержат бесчисленные предикаты". Процесс создания картины, соотносенный вполне конкретно с органическим ростом в природе, обозначил реальные черты ирреального, обнаружив его доминантные структурные характеристики общего тела. В трактовке Филонова структурирование пространства основано на проявлении органической жизни в любой ее форме, в том числе и неорганической. Это пространство визуализуется в атомарности разных уровней и в становлении-развитии. Сам холст, само изображение (т.е. текст) являются принципом себя же, его процесс жизни осуществляется в процессе создания произведения и в процессе его дальнейшего существования. Мир Филонова — мир бесконечно развивающейся причины, он насквозь биологичен и психологичен.

Ш. Дуглас в исследовании "За пределами разума: Малевич, Матюшин и их круг" отмечает, что штудии Матюшина по пространственному восприятию реального являются научным обоснованием его теософских ранних идей: "Он и Эндеры искали пути к измерению некоей конечной реальности и посредством упорных экспериментов над ее частью определить природу Вселенной. Для Матюшина ... разумный мир таил в себе продолжительную одушевленную Вселенную ментальной жизни. ... И для Матюшина изменения в цвете и форме, которые он пронаблюдал в лаборатории, были не просто восприятием, они были реальными. Ему думалось, что в их мельчайших, едва различимых вариациях он заметил тонкие связи между всеми вещами. ... Матюшин полагал, что психическое является изнанкой физического. Тончайшие, едва различимые изменения в таких фундаментальных явлениях, как цвет, звук и форма, свидетельствовали о невиданном мире, достижимом путем медитации, но о котором мы не подозреваем" (Дуглас Ш. За пределами разума: Малевич, Матюшин и их круг // Малевич. Классический авангард. Витебск. 4. Витебск. 2000. С. 77-78).

Основанный на изменении привычного взгляда на мир сдвиг переносит акцент с предмета на отношения между предметами, а затем — и между фрагментами пространства, из чего и возникает сила напряжения нового смысла. Сдвиг как диссонанс различных построений, обозначаемых в виде фрагментов реального в неожиданных пространственных сочетаниях, достигает "искажения" реального в дисгармонии, асимметрии, деконструкции, во имя отрицания линейного восприятия мира. Сдвиг есть парадокс, визуализация множественности форм связей и отношений. В "Сдвигологии русского стиха" А. Крученых излагает концепцию сдвига, содержащую СДВИГИКУ, СДВИГОРИФМУ, СДВИГОБРАЗ.

Малевичская доктрина, развивающаяся из сдвига и алогизма, устремлена в конечном завершении к монистскому осмыслению сущего. Мир супрематизма — центральный мир, обнаряживающий единое первоначало. Наиболее притягательный для Малевича квадрат — формула пространства Единого без различений. Квадрат, столь подобный символу, — антагонист любой символики, он не обозначает ниче-

го, чем не является. Он есть визуализованная идея, он представляет математику мира, его донную обнаженную суть как остов, схему, концентрат, модель причинной стороны мира, его изначальный атом, являющийся одновременно универсумом. Картина путешествия по ирреальному у П. Успенского складывается в ужаснувшей его бесконечности: Квадрат представляется новой границей — границей того ирреального, что выражено космосом Кандинского.

Вместе с тем выход за супрематизм изборождения (равно, как принципиальный отказ от станковизма у конструктивистов и теоретиков производственного искусства) в объем и в реальное пространство представляется преодолением философией квадрата обозначенной границы. Преодоление станковизма как воплощения ирреального представляется новой реальностью с новой структурой пространства. Архитектоны и планиты Малевича, ПРОУНЫ Лисицкого, кроме практического назначения, обладают значением эстетической модели соотнесенности и взаимодействия с Р.: объема и супрематической плоскости (как философской идеи объема). С другой стороны, "материальные подборки" В. Татлина — обратная сторона визуальной концепции В. Кандинского, ее зеркальная оппозиция, где материальный, реальный объект концентрирует в себе идею реальности, где сам материал, его фактура, поверхность и свойства есть звучание и математика пространства творческого духа. Р. обретает новый смысл и структуру. "Производственники" выстраивают в этой новой Р. социокультурную модель на условиях целесообразности, жизнестроительства — символистская установка на строение жизни по законам искусства, роковой вопрос символизма разрешается на уровне биомеханики как глобальной идеи. Реальное в этой концепции поглощает причинный мир, стыдливо прячет его в себе, жесткая и предсказуемая целесообразность (функциональная и социальная) отторгают внутреннюю необходимость с ее неожиданными вибрациями. Целесообразность проходит мимо психологических механизмов, обеспечивающих усложнение внутренней организации, которое позволяет человеку осваивать ранее недоступные сферы мира.

В социальной доктрине "производственников" идея организации, воспитания, постро-

ения нового человека предполагает осуществление в реальном (однако также средствами искусства), что позволяет определить концепции авангарда как великую (по грандиозности замысла) утопию. В постмодернизме реальность растворяется в понятии "текст".

Структурирование мира причин, а затем и Р. в результате развития самого процесса приводит к игре; на нынешнем этапе — игре с палимпсестами из разных уровней бытия и становления системы; это — вид стендового экспериментирования (например, в виртуальной реальности) с разнокачественными пространствами. Мы переживаем момент модальности. И. Пригожин предполагает, что, может быть, "существует более тонкая форма реальности, охватывающая законы и игры, время и вечность". Таким образом, сегодня, когда мир осмысливается как разномасштабный, разноуровневый и разнотемпоральный, понятие Р. приобретает новый смысл. Р. выступает как обозначение разных уровней становления и бытия.

РЕДЬКО Климент Николаевич (1897–1956), представитель второго поколения авангардистов. С 1920 г. учится в ГСХМ у Кан-



К.Редько. Конец 1910-х гг.

динского. Один из организаторов группы "проекционистов" (С.Никритин, А.Тьшлер, Н.Трякин, М.Плаксин, С.Лучишкин). Создатель художественного направления "электроорга-

низм" (символ индустриальной и научной цивилизации XX в.). С 1927 по 1935 г. живет в Париже, затем — в Москве.

Литература:

Редько К.Н. Дневники. Воспоминания. Статьи. М., 1974.

РИСУНОК, дисциплина основного отделения ВХУТЕМАСа. При составлении программ педагоги основывались на убеждении, что Р. занимает основное положение в изобразительном искусстве, организуя и изобразительные и производственные формы. Дисциплину преподавали П.Павлинов, П.Митурич, С.Герасимов, Д.Щербиновский, Л.Бруни, А.Родченко.

Педагогическая система П.Павлинова была близка установкам В.Фаворского: воспитание гибкого аппарата восприятия при помощи последовательного систематического изучения элементов формы, массы, конструкции, объема, группы объемов и пространства было главной задачей Графического центра на основном отделении ВХУТЕМАСа. Изучались изобразительные средства Р. — линия и цвет: в работе в том или ином материале самое важное — понять, знать язык этого материала. Это касается и карандаша, в особенности пера, ксилографии, офорта и литографии. Чем отвлеченнее материал, то есть чем дальше он от объективных зрительных наших представлений (и наиболее далеко отстоит, конечно, одноцветное штриховое изображение), тем вопрос знания "языка" этого материала, по мнению П.Павлинова, труднее и ответственнее. Курс излагал принципы изображения изолированного предмета как простейшей графической формы. Завершалась программа изучением принципов и методов построения пространства на изображаемой плоскости. Пространство понималось как целостная синтетическая среда. Задания на соотношение объема и пространства влияли на мировоззрение учащихся: "Всякое реалистическое изображение будет иметь в основе предметно-пространственную форму понимания действительности, и в этой предметно-пространственной форме выразится мировоззрение, всякое конкретное художественное понимание действительности столкнется с предметом и пространством и отношением одного к другому. Можно сказать, что

предметно-пространственная форма, отношение предмета к пространству и будет выражать основную стиль произведения и будет образной формой мировоззрения" (В.Фаворский).

Программа базируется на восприятии Р. как сложного психического процесса, объединяющего в единое целое организацию представления (анализ натуры) и организацию изображения.

Разработанная П.Павлиновым система включала не только художественное изображение предмета, создание художественного образа, но и техническое рисование, выявление технического образа вещи: "Знание технического образа должно лежать в основе художественного образа", на Р. должна быть выявлена конструкция предмета, правильная величина отношения ее частей и ясность функционального назначения. В курс Графического центра введено преподавание черчения и условных проекционных методов изображения предмета.

РИТМ (греч. *rhythmo* — стройность, соразмерность), одно из основных понятий искусства XX в. Категория Р. с античных времен рассматривается как один из универсальных структурных принципов художественного произведения. Во второй половине XIX в. Р. стал изучаться как проблема субъективного восприятия. Он представляет собой чередование во времени определенных единиц, расположение и последовательность пространственных форм и основание организации пространственно-временного континуума.

Понятие Р. стало применяться к живописи с появлением пуризма, который приблизил красочный и линейный ритмизм картины к музыке и к архитектуре.

А.Матисс уподобляет живописное изображение гармоническому звучанию. В понимании С.Эйзенштейна Р. означает смысловое решение в первую очередь. Он не признавал Р. вообще — вне коренного смысла. Предлагая сменить Р., он требовал определить наивысший смысловой пункт, а затем решать ритмическую форму: "...Ритм, повтор, единством пронизывающий многообразие всех вариаций, является одним из наиболее могучих средств композиционного воздействия. Соприкасаясь с техникой культовых эксцессов, но не впадая в них, повтор заимствует часть их "магичес-

ких" эффектов. ... Обнаженный ритм работал как обобщенный образ, как высшая форма выражения внутреннего напряжения вполне сюжетной эмоции" (Эйзенштейн С. Режиссура. Искусство мизансцены. Избр.произв.: В 6 т. Т.4. С.131).

Понятие ритма связано с художественным смыслообразованием: повтор ведет к накоплению качества, трансформирует смыслы, представляет собой процесс становления и развития.

Психофизиологическая философская проблема Р. рассматривалась как одна из главных тем в ГАХН. Была учреждена комиссия по изучению Р., целью работы которой было исследование воздействия Р. на психику, на формирование личности и самый Р. формирования личности. Тема Р. изучалась в педагогико-практическом аспекте и биологическом. Проблема Р. изучалась и в историко-художественном плане.

Концепция Р. изложена в книге А.Белого "Ритм как диалектика", в которой он стремится применить символистическую теорию как метод эстетического анализа художественного произведения. Вводит в эстетику математическую терминологию: "счисление строк", "качественная количественность", "кривая ритма" и т.д. Противопоставляет Р. метру. Формулу стиха определяет как "стиховую строку" — неделимая единица счисления; динамическое единство произведения видит в интонации, паузных формах, Р., который связывает материальные элементы стиха. А.Белый объективизирует Р., движение стиха, звуковую сторону поэзии.

В.Маяковский определяет Р. как основу "всякой поэтической вещи, проходящей через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытискивать отдельные слова... Откуда взялся этот основной ритм-гул — неизвестно. Для меня это всякое повторение во мне звука, шума, покачивания или даже вообще повторение каждого явления, которое я выделяю звуком. ...Старание организовать движение, организовать звуки вокруг себя, находя ихний характер, ихние особенности, это одна из главных постоянных поэтических работ — ритмические заготовки. Я не знаю, существует ли ритм вне меня или только во мне, скорей всего — во мне. Но для его пробуждения должен быть толчок, — так от неизвестно какого скрипа начинает гудеть в брюхе у рояля, так,

грозь обвалиться, раскачивается мост от одно-временного муравьиного шага. Ритм — это основная сила, основная энергия стиха. Объяснить его нельзя, про него можно сказать только так, как говорится про магнетизм или электричество" (Маяковский В. ПСС. Т. 12. М., 1959. С. 100-101).

Р. связан с понятием движения, явления-временного ряда, с органическими процессами. Художественный Р. имеет специфическую структуру, ориентирован на систему восприятия. Р. сопряжен со структурами произведения, с его архитектурой, композицией — с разворачиванием динамики художественной системы. Ритмическая организация сопрягает в единстве целостности ритмы сюжетных построений, ритмы системы образов, ритмы подструктур, ритмы тем и т.д. Р. как категория формообразования соподчиняет регулярность и нерегулярность.

Литература:

Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.

РИТМИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ, Государственный институт ритмического воспитания. Основан в июле 1919 г. в Москве. Ректор — Н.Александрова. Преподавались ритмика, пластика, шведская гимнастика, импровизация, сольфеджио, история музыки, физиология, психология, эстетика. Институт проводил подготовку ритмистов-практиков, изучал проблемы ритма в областях науки, культуры, жизни.

РОДЧЕНКО Александр Михайлович (1891—1956), центральная фигура русского конструктивизма, один из основоположников дизайна, искусства фотомонтажа, художник книги, мастер рекламы, фотограф. Учился в художественной школе в Казани (1911—1914).

В 1914 г. увлекается идеями Малевича. Учится в Строгановском художественно-промышленном училище (1914—1916). В 1915 г. создает серию графических композиций, используя чертежные инструменты. Демонстрирует их на выставке "Магазин" (1916). В 1914—1915 гг. создает первые образцы фотомонтажа. В 1916—1917 гг. выявляет форму элементов и пространственную глубину.

Оформлял кафе "Питтореск" (Москва) (вместе с Татлиным и Якуловым). В ряде композиций компоует пространственную структуру, которая могла бы быть сконструирована в реальном пространстве. Экспериментирует с



А.Родченко. 1916

фактурой, нанося краску и механически обрабатывая поверхности и края в картине валиком, шкуркой и т.д.; с цветом, который зрительно разрушает форму. Предпринимает первую попытку использовать свои эксперименты для создания реальных вещей. Проектирует светильники для "Питтореска", сложные композиции которых плоскостны. Проекты светильников основаны на развитии комбинаторного метода — комбинирования геометрических форм. Отражающие свет конические и сферические поверхности, свернутые плоскости проявляют в проекте новые формообразующие возможности.

В 1918 г. заведует музейным бюро, некоторое время — директор Музея живописной культуры, организатор Московского отдела ИЗО Наркомпроса. Сотрудничает в газете "Искусство коммуны". Создает серию "белых скульптур" — абстрактных пространственных

композиций (вертикальные, врезанные друг в друга под прямым углом плоскости разной конфигурации). Автор графической серии эскизов, построенных на циркульных окружностях. Круг — одна из наиболее характерных форм у Р., воспринимаемых как универсальная форма, умножение которой диктует использование геометрических законов, жесткой связности пропорций. Принцип формообразования в этом случае предполагает такую конструктивность связей между элементами, которая исключает какое-либо смещение каждого.

"Динамизм плоскости. Проектируя отвесные плоскости, записанные подобающим цветом, и пересекая их линиями глубинного направления, открывая, что свет служит только как условное средство отличить плоскости, как одну от другой, так и от показателей глубин и пересечений. Найдя другой способ отличить одну плоскость от находящей, выходящей или уходящей плоскости, кроме цвета, воспользуюсь этим сейчас же. Признавая лишь яркое отличие главных и центральных плоскостей и проекций их от периферийных, параллельных или уходящих в глубину, не считаюсь (с) качеством и сочетанием цвета. ...Строя проекцию в овалах, кругах, эллипсах, часто отличаю цветом только края проекций, чем явно подчеркиваю ценность проекций и цвет как вспомогательное средство, а не цель. Упорно изучаю проекцию в глубину, высоту, ширину, открываю нескончаемую возможность построений за пределы времени. Работая таким образом, я называю свои последние произведения "композициями движений окрашенных и проектируемых плоскостей" (А.Родченко, 1918 г. в газете "Анархия").

Отрабатывает конструктивный прием стержневого высотного сооружения.

В 1919—1920 гг. вместе с В.Кринским, А.Шевченко, Л.Поповой входит в объединение Живискульптарх. Участвует в конкурсе на киоск по продаже газет и получает первую премию; киоск Р. отличается новаторством: высотная трехъярусная конструкция, низанная на вертикальный стержень-столб, объем киоска внизу, крыша его превращена в трибуну, а средний ярус — агитплакаты и верхний — часы. Отсутствие традиционных архитектурных форм, динамизм композиции. Проект демонстрировался на выставках 1919 и 1920 гг.

Считал, что в будущем городе композиции сооружений будут представлять собой перевернутую пирамиду. Здания будут развиваться в пространстве: город будет расти, не нарушая структуры, объемы будут наращиваться в верхних ярусах города. Художественная концепция Р. основана на противопоставлении массивных геометрических объемов нижней части с верхним ажурным ярусом.

В конце 1919 г. Р. создает ряд эскизов динамических архитектурных композиций, используя пересекающиеся плоскости. В 1920—1921 гг. разворачивает плоскостную композицию в пространственную ("по принципу одинаковых форм"). Разрезанная и развернутая



А.Родченко. Графическая композиция. Чертежная серия. 1915

в пространстве плоскость создавала оригинальные композиции (II серия). Создает третью серию — 25 работ из брусков — и две серии эскизов "нового города".

1920—1921 гг. — линейные конструкции «Подобные фигуры». Серия пространственных конструкций демонстрирует выход из плоскости картины в реальное пространство. Плоскость геометрической формы прочерчивала через равные интервалы уменьшающиеся к

центру такие же фигуры, которые затем Родченко расчленил по этим линиям и разворачивал фигуры в пространстве. Демонстрировал эти конструкции на Третьей выставке ОБМОХУ в 1921 г.

Р. — один из лидеров дизайна, фото, полиграфического искусства. Последовательный



А. Родченко. Живописная композиция. 1916

конструктивист в живописи. В 1918–1920 гг. создает серию пространственных конструкций. Они демонстрируют выход из плоскости картины в реальное пространство.

Каждая конструкция в серии существует как фрагмент целостного произведения, общей программы, которая концептуально выражает серийность в искусстве, свидетельствующую о новых выразительных возможностях и новых законах восприятия. Это связано с новыми характеристиками искусства — с

использованием временной координаты. Принцип серийности позволяет развернуть произведение во времени. Серии композиций Р. представляют собой развитие множества различных композиционных рядов, подчиненных определенному закону построения. Они многопрограммны, многоуровневы, переходят друг в друга, открывая в своих рядах новые закономерности.

В деревянных конструкциях 1920–1921 гг. разработано пространственное конструирование формы. Эта серия тесно связана с графической и является программой выхода в реальное пространство.

Работу во ВХУТЕМАСе начинает с предложения организовать Лабораторию по изучению живописи и программы "Конструкция живописного пространства". В первый период педагогической деятельности опирался на гармонию по живописным законам, обучение начинал с карандашного рисунка, натюрморта. Преподает во ВХУТЕМАСе графическую конструкцию. Осенью 1921 г. на выставке "5x5=25" экспонирует три одинаковых по формату полотна, покрашенных желтым, красным и синим.

1921–1922 гг. — переломные в творчестве А. Родченко. Преподает "Дисциплину № 5 — Конструкция". Возглавляет Лабораторию по изучению живописи при ВГХМ, которая вводила в педагогическую практику результаты научно-теоретических дискуссий в ИНХУКе об элементах живописи: цвете, фактуре, форме, конструкции (проект не реализован). Для Р. в этот период наука и искусство слились в едином процессе познания. Живопись стала для него не только методом познания закономерностей строения мира, но и универсальным проектным методом. Уже в живописном творчестве Р. видел цель обучения в переходе от живописно-графических построений к проектированию реальных сооружений в пространстве. Сочетает в своем педагогическом методе искусство и технику.

В 1922 г. выходит книга "Лабораторное прохождение через искусство живописи и конструктивно-пространственные формы к индустриальной инициативе".

Процесс аналитического изучения живописи шел у Р. параллельно с художественным осмыслением чертежной графики. В 1915, 1919–1920 гг. он использовал циркуль, линейку в графических композициях и в живописи. Представление о линии как об элементе, с

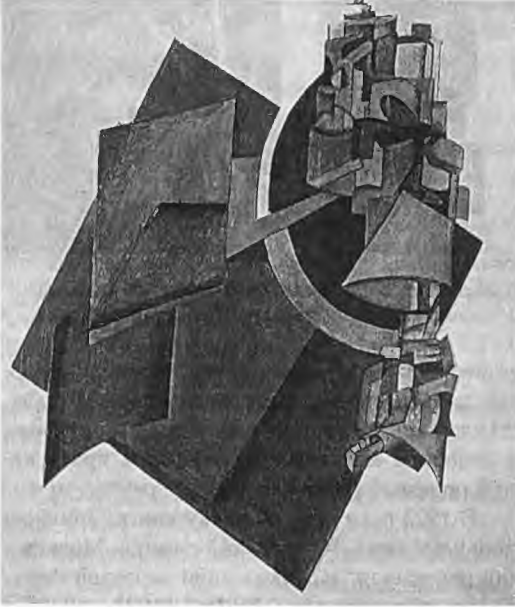
помощью которого конструируют, стало итогом высвобождения пространства от светотени, цветовой глубины.

С 1923 г. Р. активно работает в разных областях агитационного и производственного искусства. Р. сотрудничает с В. Маяковским в рекламе: плакаты, вывески, упаковки, обертки, световая реклама, рекламные столбы.

Характерный стиль Р. оказал влияние на многих художников 20-х гг. В 1925 г. для

(типы формоструктур, комбинаторных рядов, которые разворачиваются путем комбинаций и преобразований). Затем — комбинации структур из одинаковых форм, выражающих концепцию отдельного и универсального, конкретного и абстрактного, обозначающих: 1) множество открытых структур; 2) всеобщность структур со стандартными элементами и определенными принципами строения, что позволило техническую конструкцию поднять на концептуально-художественный уровень.

Искусство Р. отличается принципиальным рационализмом, оперированием геометрическими формами, минимализмом средств, использованием плотной окраски. Одним из первых проявляет интерес к технике и работает в функциональной сфере — в архитектуре и прикладных искусствах: полиграфия,

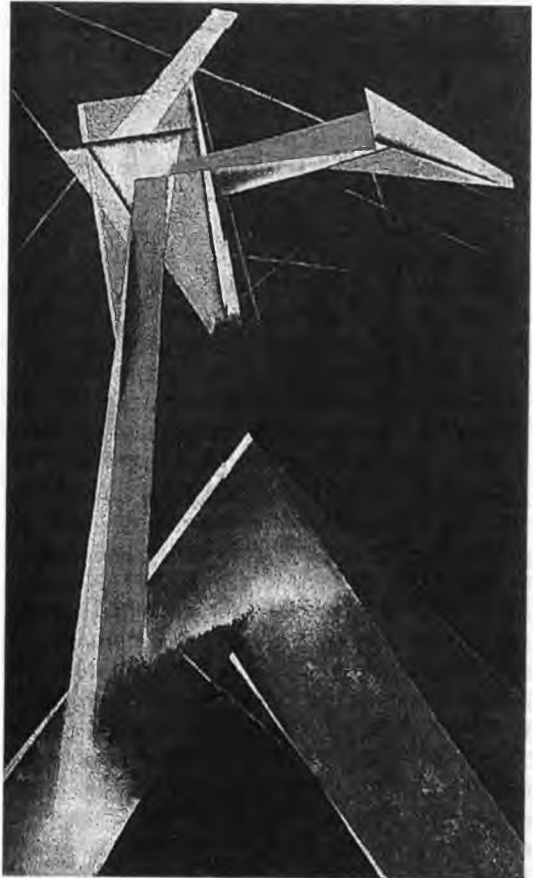


А.Родченко. Живописная композиция. 1918

Международной выставки в Париже разрабатывает комплексное оборудование рабочего клуба. В 1927 — 1928 гг. участвует в работе над кинофильмами, спектаклями. Создает для спектакля единую трансформирующуюся установку.

Р. подошел к отвлеченной художественной форме от простейших геометрических форм. В его творчестве существует программность, рациональное распределение сил, поэтапное решение художественных задач.

Начав с опытов цветопространственных построений на плоскости, переходит к пространственным построениям. Работает сериями, решая тему в нескольких вариантах. К 1921 г. проходит путь беспредметника и выходит на функционально-конструктивные задачи в монтажно-комбинационном варианте

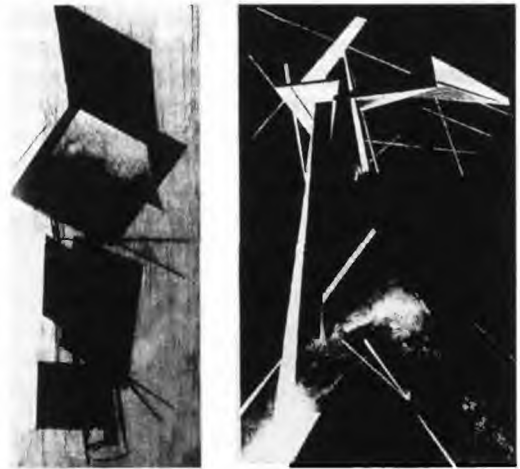


А.Родченко. Живописная композиция. 1920

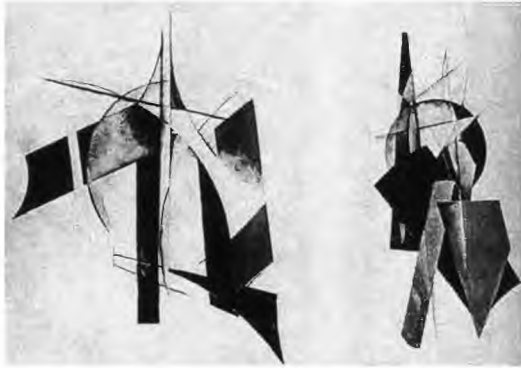
проектирование посуды, костюм, мебель, проектирование предметных комплексов. Р. работал во всех жанрах полиграфии: книжной графике, рекламе, плакате, фотомонтаже, промышленной графике и т.д. Композиции Р. на первом этапе геометричны с преобладанием прямых линий: обложка сборника А. Кручных "Заумь", сборник "Заумники", титульный лист к эскизам костюмов для пьесы "Мы". Экспериментирует в коллаже и фотомонтаже. Классика фотомонтажа — иллюстрации Р. издания поэмы Маяковского "Про это", где он выступает соавтором поэта: "Фотомонтажные композиции Родченко настолько соответствуют стилиевой системе Маяковского, с такой убедительностью воссоздают его образы (гиперболические, эмоционально-лирические, сатирические), что могут быть образцом самого тесного вхождения иллюстрации в текст" (Н. Харджиев).

В 20-е гг. работает в области плаката-фотомонтажа: "Под понятием "фотомонтаж" под-

самых выдающихся мастеров советского фотоискусства. Он находил с необыкновенной точностью наиболее выгодные, поражающие сво-



А. Родченко. *Линейная композиция*. 1917 (слева); *Абстрактная композиция*. 1920 (справа)



А. Родченко. *Абстрактная композиция*. 1918

разумевают использование фотоснимков в качестве изобразительного материала. Комбинацию фотографий вместо комбинации и композиции художественных элементов. Смысл замены заключается в том, что снимок не отражение факта художником в рисунке, а точно схваченный и зафиксированный факт. Точность и документальность дают такую силу впечатления, какое для живописи и графики недопустимо. Плакат с фотографиями действует сильнее, чем плакат с рисунком на ту же тему" (А. Родченко).

"Сменив палитру и этюдник на фотоаппарат, Родченко, как известно, стал одним из

ей неожиданностью и в то же время достоверные и предельно выразительные ракурсы, заставляя зрителя по-новому увидеть и пейзаж, и людей, и машины, и стройки, и красоту нашей родины" (Л. Кассиль).

В 1923 г. готовит обложку книги "Маяковский улыбается, Маяковский смеется, Маяковский издевается" с двухцветной окраской фона. Делает обложки для "ЛЕФа" (1923—1925) и "Нового ЛЕФа" (1927—1928). В 1929 г. оформляет спектакль "Клоп" В. Мейерхольда.

Литература:

Хан-Магомедов С. А. Родченко. Путь художника в производственное искусство // Техническая эстетика. № 5-6. 1978.

Лаврентьев А. Серийность в работах А. М. Родченко как отражение программного формообразования // Техническая эстетика. № 3. 1979.

Лаврентьев А. Родченко в фотографии // Техническая эстетика. № 6. 1982.

Лаврентьев А. Пропедевтическая дисциплина "Графика": ВХУТЕМАС. 1920—1922 // Техническая эстетика. № 7. 1984.

Харджиев Н. А. М. Родченко // Искусство книги. Вып. 2. М., 1961.

Абрамова А. А. М. Родченко. К творческой биографии художника // Искусство, № 11. 1966.

Маца И. Александр Родченко. Творческий путь художника // Искусство. № 1. 1972.

Родченко А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М., 1982.

Айзенштадт О. Художник А.М.Родченко // Декоративное искусство. № 2. 1961.

Антонов Р. А.М.Родченко (к 75-летию со дня рождения) // Техническая эстетика. № 2. 1967.

Волков-Ланнит Л. Александр Родченко рисует, фотографирует, спорит. М., 1968.

Лаврентьев А. Первая дизайнерская школа А.Родченко. ИНХУК и ранний ВХУТЕМАС // Некоторые проблемы развития отечественного дизайна. Труды ВНИИТЭ. Вып. 41. М., 1983.

А.М.Родченко, В.Ф.Степанова. М., 1989.

Александр Родченко. Варвара Степанова. Будущее — единственная наша цель. Каталог. Мюнхен, 1991.

Sokolov K. 'Aleksandr Rodchenko: New Documents' — Leonardo, vol. 18, no.3, — 1985. pp. 184—192.

Rodchenko e Stepanova: alle origini del constuttivismo. V. Quilici, ed. Ex.cat. Palazzo dei Priori and Palazzo Cesaroni. Perugia, 1984.

Karginov G. Rodchenko. London, 1979.

Gassner H. Alexander Rodschenko: Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren. Frankfurt am Main, 1984.

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Василий Васильевич (1884—1963), художник, учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1900—1910) у К.Коровина, В.Серова, Н.Касаткина, А.Архипова. В 1910 г. принял участие в создании общества "Бубновый валет". Член его до 1917 г., участник большинства выставок. В 1918—1920 гг. преподает в I и II ГСХМ.

РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Константин Иванович (1906—1997), живописец, дизайнер. Учился в частной мастерской М.Полякова (1919—1922).

В 1923 г. в Петрограде учится у Малевича в ГИНХУКе. Работал с ним в Декоративном институте: "Он воспитал меня в понимании того, что главное в искусстве — это проблема формы, а не литературного содержания, а в основе развития художественной формы лежит открытый им закон прибавочного элемента" (Цит. по: Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000. С. 242).

В 1923 г. — практикант отдела Малевича в МХК. В ГИНХУКе работает в лаборатории

цвета у Ермолаевой и в лаборатории формы у Юдина.

В конце 20-х гг. входит в группу "живописно-пластического реализма" (В.Ермолаева, Л.Юдин, В.Стерлигов, А.Лепорская) — это время высших достижений Р. в живописи. Передаёт пространство и форму градициями цвета, используя выразительность краски. Фигуры погружены в насыщенную цветом среду; с вытянутыми пропорциями, они втянуты в пространство пейзажа.

Во второй половине 30-х гг. занимается выставочным дизайном.

РОЗАНОВА Ольга Владимировна (1886—1918), художник и поэт. Училась в Москве, в художественных студиях К.Большакова и К.Юона, в Строгановском училище (1904—1910). Частная школа Е.Званцевой в Петербурге (1911).

С 1911 г. — одна из самых активных представительниц нового искусства и деятелей петербургского авангарда, вступает в "Союз молодежи", участница выставок, диспутов, действ. Теоретик искусства. Жена А.Крученых. "Если не считать вездесущих Бурлюков, центральное место в "Союзе молодежи" занимала, конечно, Ольга Розанова. Эта была крупная индивидуальность, человек, твердо знавший, чего он хочет в искусстве, и шедший к намеченной цели особыми, не похожими ни на чьи другие, путями" (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец).

Р. считает, что только абстрактное искусство в полной мере использует все формальные свойства искусства (цвет, фактуру, линию), это знаменует новую эру созидания. В 1912—1913 гг. создает особый цикл пейзажей, в которых предмет растворяется в диссонансе ритма, сдвиге прямых: "Пейзаж-инертность", "Диссонанс", "Пути-письмена душевных движений".

Автор манифеста "Союза молодежи", в котором говорится:

"Мы выявляем себя в необыкновенное, исключительное время! Весь нервный характер жизни Искусства нашего времени, с убедительностью несомненно, доказывает, что Искусству, живописи в настоящий момент принадлежит Доминирующая роль! ...Мы объявляем, что ограничение творчества есть отравка Искусства! Что свобода творчества — есть первое условие самобытности! Отсюда следует, что

у Искусства путей много! Мы объявляем, что все пути хороши, кроме избитых и загрязненных чужими несчетными шагами, и мы ценим только те произведения, которые новизной своей рождают в зрителе нового человека!" (Розанова О.В. Манифест "Союза молодежи" // Сарабьянов Д. Неизвестный русский авангард... М., 1992. С.333-334).



О.Розанова. Супрематизм. Беспредметная композиция. 1916

В 1913—1914 гг. работает в стиле кубофутуризма ("Пивная", 1914; "Метроном", 1915; "Рабочая шкатулка", 1915). В 1913 г. создает первую в России афишу футуристического театра, тесно сотрудничает с А.Крученых: это творческий союз заумной живописи и заумной поэзии. Под влиянием Крученых начинает писать стихи. Создает раскрашенные от руки литографии к книгам "Утиное гнездышко дурных слов" А.Крученых и "ТЭ ЛИ ЛЭ" Крученых и Хлебникова.

С 1915 г. живет в Москве, экспериментирует в области печатной графики, оформления книг. В 1916 г. создает с А.Крученых цикл "Вселенская война", где вводит новую технику печати и использует коллаж, предвещающий переход к супрематизму, акцентировав взаимодействие цветových плоскостей, придавая внимание светоносности и фактуре цвета. Коллаж становится творческим методом Р. в натюрмортах 1915 г.

В знаменитых симультанных "Четырех тузах" структурной единицей стала цветоформа.

В творчестве Р. постепенно возрастает интерес к конструктивности. В 1916 г. она вступает в "Супремус". Проявляет интерес к декоративно-прикладному искусству.

Для неизданного журнала "Супремус" Р. подготовила статью "Кубизм. Футуризм. Супрематизм": "Беспредметное искусство рождено любовью к цвету. Это живопись по преимуществу. ...Импрессионисты упразднили композицию не потому, что были безразличны к изображаемым вещам, а именно потому, что все в природе им было в равной степени дорого и мило. У кубистов искажение форм до неузнаваемости вытекает не из стремления освободиться от природы, а из стремления передать ее как можно полнее. В этом смысле кубизм — кульминационный пункт обожаний вещей. Правда, он убил любовь к повседневному виду предмета, но не любовь к предмету вообще. Природа еще продолжала быть проводником эстетических идей и ясно осознанной идеи беспредметного творчества в произведениях кубистов не лежит. Их искусство характерно усилиями усложнить задачу изображения действительности. Их ропот против установившихся рецептов копирования природы отлился в грозную бомбу, разбившую в щепы подгнившую метафизику современного им изобразительного искусства, утратившего понятие о цели и технике. ...Динамизм формы, осознанный кубизмом, нашел полное выражение в футуризме, вывел цвет из пределов тривиальных форм, отвлеченных к Супрематизму. Футуризм дал единственное в искусстве по силе, остроте выражения слияние двух миров — субъективного и объективного, пример, которому может быть не суждено повториться. ...Футуризм выразил характер современности с наивысшей проницательностью и

полнотой. В наше металлическое время, душой которого является инициатива и техника, футуристы довели технику до гениальной полноты. Футуристы расширили понятие средств изобразительной живописи за пределы фабричной краски ... ввели наклейки, рельеф, разные материалы, разные фактуры. ... Для супрематистов картина окончательно перестает быть функцией от рамы. Мы не смотрим на формы, с которыми мы оперируем, как на реальные предметы, и не ставим их в зависимость от верха и низа картины, считаясь с их реальным смыслом — реального смысла у них нет. Мы считаемся с их живописным содержанием, поэтому и преобладание симметрии или асимметрии, статизма или динамизма есть следствие хода творческой мысли, а не предвзятых соображений житейской логики. Эстетическая ценность беспредметной картины в полноте ее живописного содержания. ... Супрематизм отказывается от пользования реальными формами для живописных целей, ибо они, как дырявые сосуды, не держат цвет, и он в них расплывается и меркнет, придушенный случайностью их простоты или сложности, не всегда соответствующей данному цветовому изображению. ... Мы создаем качество формы в связи с качеством цвета, а не врозь. ... И если наши условия и попытки предшествующих нам эпох — кубизма, футуризма — толкнуть живопись на путь самоопределения кажутся еще многим смешными благодаря тому, что они мало понятны или плохо рекомендованы, мы все же верим, что будет время, когда наше искусство, оправданное бескорыстным стремлением явить новую красоту, сделается для многих эстетической потребностью" (Розанова О.В. Кубизм. Футуризм. Супрематизм // Там же. С. 334-336).

В 1916—1917 гг. работает в стиле супрематизма. "Цветопись" Р. — новый этап в русском абстрактном искусстве. На посмертной выставке представлены циклы "Супрематизм", "Цветовые композиции". Цветовая полоса, пронизывающая холст по горизонтали, подобна лучу в космическом пространстве.

В 1918 г. — член Отдела ИЗО Наркомпроса и Пролеткульта. Вместе с А.Родченко руководит подсекцией прикладного искусства. Одна из организаторов Свободных государственных мастерских в Ивано-Вознесенске, Богородске, Мстере.

Живопись Р. оказала влияние на развитие живописного конструктивизма начала 20-х гг. Идеи Р. развили И.Клюн и А.Родченко. В 1918 г. выпущен "Каталог посмертной выставки картин, этюдов, эскизов и рисунков О.В.Розановой".

Литература:

Гурьянова Н. На пути к новому искусству. Ольга Розанова // Искусство. № 1. 1989.

Сарабьянов Д. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М., 1993. С. 238 — 239.

Гурьянова Н. Военные графические циклы Н.С.Гончаровой и О.В.Розановой // Панорама искусств `12. М., 1990.

Терехина В. О жизни цветочно-алой. О.В.Розанова (1886—1918) // Панорама искусств `12. М., 1990.

РОМАНОВ Борис Георгиевич (1891—1957), балетмейстер, последователь М.Фокина. То, что у Фокина было гармоническим, у Р. приобрело черты гиньоля и фарса. Ставил и исполнял танцы "с примесью ... слегка аморального и чуть-чуть порнографического" (А.Волынский). Автор пантомимного балета "Пьеро и маски".

В 1912 г. ставит спектакль "Козлоногие" И.Саца в Литейном театре, в 1913—1914 гг. — "Трагедию Саломеи" Ф.Шмитта в антрепризе Дягилева и танцы в опере И.Стравинского "Соловей".

Ясности и уравновешенности противопоставил взвинченность, конвульсивность, нарочитую грубость, излом и искажение линий. В творчестве есть элемент эпатажа. Постановки Р. отразили трагическое мировосприятие, его дисгармонию, прием гротеска стал средством выражения времени.

РОСЛАВЕЦ Николай Андреевич (1880—1944), композитор-модернист, музыковед. Начал как живописец, дружил с художниками "Бубнового валета". А.Лентулов сделал две обложки к сочинениям Р. По мощи таланта сравним с новаторами авангарда.

В 1912 г. окончил Московскую консерваторию по классу скрипки у И.Гржимали, учился теории композиции у А.Ильинского и И.Василенко. За дипломную работу — оперу-кантату "Небо и земля" по Дж.Байрону — получил Большую серебряную медаль. Р. говорил: "В кон-

серватории, в классах композиции я всегда считался крайним левым... те знания и те типические навыки, которые дала мне консерватория, ...никак не годились для моих целей выражения моего внутреннего "я", грезившего о новых, несслыханных еще звуковых мирах".

Впервые в России создает атональные сочинения и приходит к осознанию новой системы организации звуков, в основе которой находится теория звуковых комплексов — синтетических аккордов от 6 до 8 и более звуков, заменивших тональность, горизонталь и вер-

тикаль. "Ситетаккорды" Р. — вертикально и горизонтально развернутые в плане двенадцатиступенчатой хроматической скалы по особым принципам голосоведения.

В 1917 — 1918 гг. — первый председатель Совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов Ельца. 1919 г. — глава Московского губернского Всерабиса. В 1921 — 1923 гг. — профессор и ректор Харьковского музыкального института, затем — ответственный редактор журнала "Музыкальная культура", член АСМ (Ассоциации современной музыки).

С

САБАНЕЕВ Леонид Леонидович (1881–1968), музыкальный критик, композитор. Окончил Московскую консерваторию, математический факультет и факультет естествознания Московского университета. С 1909 г. занимается композицией и критикой. С 1921 г. — член ГАХН, АСМ, входит в "левое" крыло.

С 1926 г. — Франция, Великобритания, США.

САКРАЛЬНОЕ, священное, высокое, принадлежащее миру духовного, противоположное обыденному, повседневному. В искусстве авангарда С. выражено в придании художественному мышлению и художественному процессу особого значения, в том, что художник видит себя в роли пророка. В.Кандинский выдвигает тезис о принадлежности вершинного места в "духовном треугольнике" творцу, художнику, открывающему смысл всеобщей духовности. Художник-авангардист создает новую реальность как творец — это концептуально выражено в творчестве Татлина и Малевича. Само искусство наделяется качествами художественной религии, сакрализуется весь художественный процесс. В творчестве П.Филонова он приобретает черты таинства. "Пример Малевича, формировавшего свою систему художественно претворенного космического бытия в условиях российской технической отсталости, близок "феномену Циолковского", предрекавшего в провинциальной Калуге великие открытия XX в. Проект татлинской башни явился на свет тогда, когда о его реализации невозможно было даже помыслить. Попова строила гармоничный мир "Живописных архитектур" в условиях социального хаоса и хозяйственной разрухи — в то время, когда художественная фантазия была особенно заинтересована в чуде творческого преображения реальности. В этом порыве

ве объединились почти все передовые силы "левой" русской живописи революционного времени" (Д.Сарабьянов).

Литература:

Сарабьянов Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 276-292.

САЛОНЫ ИЗДЕБСКОГО, выставки, организованные скульптором Владимиром Алексеевичем Издебским в Одессе (1909–1911), — "Интернациональная выставка картин, скульптуры, гравюры и рисунков". Ознаменовали начальный период развития мюнхенской школы в России (В.Издебский совместно с В.Кандинским и А.Явленским станет ее основателем).

По определению В.Издебского, цель выставок — представить картину современного художественного творчества и дать возможность высказаться представителям всех направлений: от классического академизма, через все ступени победно шествующего импрессионизма, к последним граням, к последней красочной глубине.

Первый Салон — 4.12.1909 — 7.07.1910. Издебский стремился показать новейшие тенденции в современном искусстве в широком международном масштабе. Были выставлены работы передвижников, "Мира искусства", московского Союза художников, "Бубнового вала", авангарда. Наиболее широко были представлены французские художники (Ж.Брак, М.Дени, М.Вламинк, А.-Ш.Манген, Ван Донген, А.Марке, А.Матисс, О.Фриез, М.Лрансен, А.Глез, Ж.Метценже, Ле Фальконе, П.Синьяк, Дж.Балла, А.Руссо, работы которых привезены с Осеннего салона), мюнхенская группа (В.Кандинский, А.Явленский, Г.Мюнтгер, М.Веревкина, В.Бехтеев). Русское искусство представляли А.Экстер, М.Матюшин, М.Ларионов, А.Лентулов, Н.Тархов, Л.Бакст, И.Билибин, А.Остроумова-Лебедева, Г.Нарбут, И.Грабарь.

Широкий показ новейшего европейского искусства в России стал этапным для узаконивания модернизма и оказал влияние на его дальнейшее развитие: "Выставка Издебского сыграла решающую роль в переломе моих художественных вкусов и воззрений; она не только научила меня видеть живопись — вся-

кую, в том числе и классическую, которую до того я, подобно подавляющему большинству, воспринимал поверхностно, "по-куковски", — но и подвела меня к живописи, так сказать, "изнутри", со стороны задач, предлежащих современному художнику. Это было не только новое видение мира во всем его чувственном великолепии и потрясающем разнообразии, мимо которого я еще вчера проходил равнодушно, просто не замечая его: это была, вместе с тем, новая философия искусства, героическая эстетика, ниспровергающая все установленные каноны и раскрывающая передо мной дали, от которых захватывало дух..." (Лившиц Б. Полутораглазый стрелец).

Импрессионизм В. Издебский объявлял искусством вчерашним, новое искусство представлял как "синтез линии и формы". В статье "Грядущий город" он утверждал музыкальность живописи: "Душа будущего искусства и душа будущего человека родится из упокоенного ритма города, а этот единый ритм будет звучать созвучно и в душах, и в красоте".

САХАРОВ Александр Семенович (Цукерман А. С.) (1886–1963), один из основоположников неклассического танца. Учился живописи в Москве, затем в Париже (1903–1906) у Бугро и Жюльена. Во Франции начал учиться танцу, завершил образование в Мюнхене. Первое выступление — в 1910 г. Сближается с объединением "Синий всадник", вместе с В. Кандинским и Ф. Гартманом работает над постановками балетов "Дафнис и Хлоя", "Желтый звук". Признан как танцовщик в 1912 г.

Широко известным в Германии, Италии, Франции стал в 1924 г. Сам С. называл свою манеру "абстрактной пантомимой с элементами акробатики", в поисках выразительности обращался к разным видам искусства, стремился перевести на язык пластики впечатления от произведений изобразительного искусства. Решая сценический образ, работает как рисовальщик, создавая наброски.

СВОБОДНЫЕ ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАСТЕРСКИЕ (СВОМАС), высшее учебное заведение нового типа. Первые (1918) созданы в Москве на базе бывшего Строгановского художественно-промышленного училища. Вторые

(1918) — в Москве на базе училища живописи, ваяния и зодчества.

Для преподавания приглашены К. Малевич, В. Кандинский, А. Лентулов, Р. Фальк, В. Рождественский. В результате объединения первых и вторых государственных свободных художественных мастерских 22.11.1920 г. создан ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские, "специальное художественное высшее технически-промышленное учебное заведение, имеющее целью подготовить художников-мастеров высшей квалификации для промышленности" (декрет В. Ленина). Уникальный комплексный художественно-технический вуз.

СДВИГ, нарушение традиционной оси в произведении искусства. Основополагающее понятие в развитии русского авангарда. Основан на изменении привычного взгляда на мир, требовании видеть в картине не содержание, а сочетание цвета, формы и фактуры. Произведение обретает самостоятельность и независимость существования.

Акцент переносится с предмета на отношения между предметами, из чего возникает наибольшая сила напряжения смысла. С. рассматривается как диссонанс различных построений, обозначаемых в виде частей реальных предметов в неожиданных пространственных сочетаниях.

Искусство — не копирование действительности. Современная живопись основывается на трех принципах: дисгармонии, диссимметрии, деконструкции. Деконструкция выражается в линейном, плоскостном либо красочном сдвиге.

С. выводит изображение на уровень познания, формулирования значений путем парадокса, обозначения множественности форм предмета с помощью различных композиционных приемов — для достижения ответа от преображенного сознания.

М. Матюшин в своей теории пространственного видения определяет С. как основание закона дополнительной формы — деформации предметов в пространственных связях: "При внимательном наблюдении формы, на моделях простых формозаэлементов, мы замечали едва заметные маленькие свиги (в стороны, вверх, вниз, вправо, влево), что вызывало психологическое впечатление волнения фор-

мы". Окружающий мир — сумма "дополнительных форм", которая воздействует на наблюдаемую форму и искажает ее.

Искажение становится отражением связи формы с другими.

О невозможности существования поэзии без С. говорит И. Терентьев в трактате "17 ерундовых орудий".

Первым понятие С., понимаемого как перемещение, выдвигает А. Крученых. В "Сдвигологии русского стиха" (1923) полностью изложена концепция С., содержащая сдвигуку, сдвигорифму, сдвигообраз.

СЕВЕРЯНИН Игорь (Игорь Васильевич Лотарев) (1887–1941), поэт, основатель эгофутуризма. Первым использовал в литературе термин "футуризм" в 1911 г. Один из родоначальников массовой культуры XX в.

В декабре 1912 г. — первое публичное выступление в "Обществе свободной эстетики" В. Брюсова.

В марте 1913 г. выходит в свет "Громокипящий кубок", принесший Северянину огромную популярность. Сближается с кубофутуристами. Участвует в издании сборника "Рыкающий Парнас" (1914). 27.02.1918 г. на выборах "Короля поэтов" одержал победу.

Использует пародийность как один из основных приемов творчества. "Игорь обладал самым демоническим умом, какой я только встречал, — это был Александр Раевский, ставший стихотворцем; и все его стихи — сплошное издевательство над всеми, и всем, и над самим собой... Игорь каждого видел насквозь, толстовской хваткой проникал в душу и всегда чувствовал себя умнее собеседника — но это ощущение неуклонно сопрягалось в нем с чувством презрения..." (Г. Шенгели).

В ШАЛЭ БЕРЕЗОВОМ

Поэметта

*В шалэ березовом, совсем игрушечном и
Комфортабельном,*

У зеркалозера, в лесу одебренном,

в июне севера,

Убила девушка, в смущеньи ревности,

ударом

Сабельным

Слепому юношу, в чье ослепление

так слепо верила.

*Травой олуненной приды из ельника
с охапкой хвороста,*

В шалэ березовом над Белолилей

застала юного,

Лицо склонившего к цветку молочному

в порыве горести,

Тепло шептавшего слова признания

в тоске июневой...

У леосоозера, в шалэ березовом, —

березозебренном, —

Над мертвой лилей, над трупом юноши,

самоуверенно,

Плескалась девушка рыданья хохотом

темно-серебрянным...

И было гибельно. — И было тундрово. —

И было северно.

1910

"СЕГОДНЯ", артель художников, возникшая в 1918 г. (В. Ермолаева, Е. Турова, Н. Любавина, Н. Лапшин, Ю. Анненков). Занималась изданием книг современных поэтов с иллюстрациями левых художников.

СЕМИОТИКА (от греч. semeion — знак, признак), наука, исследующая знаки как системные объекты, как элементы. Предпосылками семиотического анализа являются символические и лингвистические подходы. Основателем С. является Ч. Пирс (1839–1914), сформировавший принципиальные положения науки, систему терминов, классификацию знаков. С. — учение о существенной природе и основных разновидностях знаковых процессов, функциях знаков в сфере научного познания. В 30-е гг. основы теории знака разрабатывает Ч. Моррис. С. языка разрабатывает Ф. де Соссюр.

В России в области С. начинают разработки Г. Шпет, рассматривавший проблематику логической С. применительно к искусству; Л. Выготский, рассматривавший знак как средство управления поведением человека; М. Бахтин, А. Золотарев, открывший роль бинарного принципа для всех ранних человеческих культур; П. Флоренский, написавший большой семиотический курс лекций о пространстве-времени в произведениях изобразительного искусства. С. Эйзенштейн провел семиотическое исследование искусства в целом; А. Жолковский и Ю. Щеглов составили в 60-е гг. на основе исследований Эйзенштейна общую си-

стему выразительных средств искусства. Внесли свой вклад в С. и опоязовцы (Б.Эйхенбаум, Р.Якобсон, Ю.Тынянов, В.Шкловский, Б.Томашевский).

В СССР в области С. значительные разработки были представлены трудами Ю.Лотмана, Б.Успенского, А.Пятигорского, В.В.Иванова, В.Топорова. В искусстве С. рассматривает характер знаков, природу объектов и явлений, ими обозначаемых, и особенности интерпретаций.

СЕНЬКИН Сергей Яковлевич (1894–1963), художник, автор беспредметных и объемно-пространственных композиций, фотомонтажей. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (1914–1915), в



С. Сенькин. 1914

ГХСМ у К.Малевича, во ВХУТЕМАСе. В 1918 г. увлекся идеями Малевича. Стремился создать собственную концепцию этого стиля.

В 1920 г. организует независимую мастерскую нового практического реализма во ВХУТЕМАСе (совместно с Г.Клуцисом). В 1921 г. — Витебск. Тогда же прошла персональная выставка "30 работ. Реализм. Футуризм. Супрематизм и пространственный супрематизм".

В 1923 г. организует "Мастерскую Революции" совместно с Г.Клуцисом. Член ЛЕФа. Сотрудничает с журналом "ЛЕФ". Оформляет празднества, занимается книжным дизайном, плакатом и фотомонтажом.

В 1923 г. переходит от супрематизма к конструктивизму. В 1928 г. — член группы "Октябрь". Совместно с Л.Лисицким оформляет советский павильон на Международной выставке прессы в Кельне.

СИДОРОВ Алексей Алексеевич (1891–1978), искусствовед. В 1921–1930 гг. работал в ГАХН (Государственной академии художественных наук), затем — в ИФЛИ, архитектурном и полиграфическом институтах, в Институте истории искусств АН СССР, в музеях.

В 20-е гг. уделял внимание новаторскому танцу, исканиям московских студий пластического и ритмического танца. Книга "Современный танец" — единственный труд на эту тему на русском языке. Под руководством С. в 20-е гг. в хореологической лаборатории ГАХН шла работа, в которой принимали участие многие хореографы-новаторы (см.: Хореология).

СИЛЛОВ Владимир Александрович (1901–1930), поэт-футурист. Член группы "Творчество". В Москве примкнул к ЛЕФу.

СИМВОЛ (от греч. symbolon — знак, опознавательная примета), изображение, предмет условного значения, обозначающий принадлежность к определенной социальной группе, отображающий определенное качество и свойство объекта. В древних ритуалах С. охватывает жесты, слова, объекты, место, предназначенные для воздействия на сверхъестественные силы и существа. С. появляются для обозначения космогонических представлений человека, а также отражают мир его сознания и подсознания. Таким образом, с древности С. соотносим с каналом связи макро- и микромиров и является способом гармонического упорядочения Вселенной. С. предшествует слову. Символика представляет собой систему гармонизации социума и обозначения иерархии его слоев и прослоек. В элевсинских мистериях С. — слова и знаки, по которым происходило узнавание посвященных. С. — также залог договора.

Структура С. семантическая: она вовлечена в отношения знаков и С. с вещами, к которым они относятся, и обладает признаками: 1) множество значений; 2) различные по существу значения связываются по аналогии или ассоциации; 3) конденсация (множество представлено одновременно). Система симво-

лических значений вытекает из глубоких и универсальных человеческих побуждений. С. связаны с физиологией человека и повышенным эмоциональным напряжением от тех или иных физиологических процессов; возвышение телесного опыта связано с понятием избыточной энергии, которая наделяется космическим и сакральным происхождением, символ связан с социальностью, это — первичная классификация действительности. В художественном творчестве С. есть образ. Он соотносится с понятием смысла мира во временном потоке: свечение вечного в преходящем. С помощью С. создается целостная картина мира.

Символика Древа Жизни, двойное счисление (лево-право, чет-нечет, верх-низ и т.д.), триада цвета (красное-черное-белое) являются базовой структурой сознания и пространственно-временной координатной системой восприятия мира. Принципиальная невозможность завершеного выражения духовного является основой символа, его глубинных слоев: С. позволяет увидеть и осознать окружающий мир как часть высшей реальности, так как метафизическое проявляет себя через физические явления. С. связан с проникновением во внелогические сферы ради постижения смысла бытия.

С., по мнению Вяч. Иванова, имеет сверхиндивидуальную основу: "Они (С. — *Ред.*) были искони заложены народом в душу его певцов как некие изначальные формы и категории, в которых единственно могло вместиться всякое истинное прозрение" ("Поэт и Чернь", 1909). В идее соотнесения эстетического С. как поэтического прозрения с "универсальным единством" обозначается коррелят двух ирреальных пространств через художественную деятельность человека. У А. Белого это звучит как смысловая, нравственная цепь человеческого существования, замкнутая эстетическим С. (началом) и единым С. (венцом): "В эстетике обнаруживается сверхэстетический критерий; искусство становится не столько искусством, сколько творческим раскрытием и преобразованием форм жизни" (Белый А. Символизм. 1910).

СИМВОЛИЗМ, в русском изобразительном искусстве — историко-художественная тенденция, объединяющая разнородные стилевые направления. Возникает после реализма и импрессионизма на рубеже XIX — XX вв. По

мнению Г. Хофштеттера, исследователя искусства, автора книги "Символизм и искусство рубежа столетий" (Кельн, 1965), весь европейский С. не является стилем и использует различные стилевые варианты.

В Европе С. не стал крупным национальным движением, однако творчество многих деятелей культуры было пропитано многозначными символами: Морис Метерлинк, Эмиль Верхарн, Шарль Бодлер, Поль Верлен, Стефан Малларме, Клод Дебюсси, Морис Равель, Рихард Вагнер, Редьярд Киплинг, Оскар Уайльд, Эдгар По и др. Отличительной чертой С. в подобной системе оценок является многозначность художественного образа, пластическая метафора, смысловая ассоциация, самооценная выразительность произведения вне его видимой адекватности реальному миру. В основе мировоззрения С. находится противостояние позитивизму, опора на интуицию. Мироощущение С. реализуется в ситуации тайных смыслов бытия.

В русском искусстве теория С. была разработана в литературе В. Брюсовым, А. Белым, Вяч. Ивановым, А. Блоком, М. Волошиным и др., что обеспечило стилевую общность и сплоченность нового движения. В него входили Д. Мережковский, З. Гиппиус, К. Бальмонт, Ф. Сологуб, И. Анненский. Символистических литературных объединений не было, однако журналы "Весы", "Золотое руно", издательства "Скорпион" и "Мусагер" объединили русский С.

В области изобразительного искусства теоретические разработки отсутствовали, что послужило причиной разнородности живописного подхода у М. Врубеля, В. Борисова-Мусатова, Н. Рериха, К. Петрова-Водкина, П. Кузнецова и др. Метафоричность пластического языка, емкость, многоплановость, абстрагированность от натурального видения отличают творческий метод русского С.

На теорию русского С. оказала влияние эстетическая концепция В. Соловьева (1853–1900), философа, поэта, публициста и критика, противопоставившего западной философии с ее рассудочностью и метафизикой идею образно-символического постижения мира. Один из главных представителей русского С. — М. Врубель (1856–1910). На другой ветви наиболее значительная фигура — В. Борисов-Мусатов. Затем — голуборозовцы. К С. приближаются старшие "мирикусники" (А. Бенуа, Л. Бакст,

К. Сомов, А. Головин, М. Добужинский). К поэтике С. близки и члены абрамцевского кружка. С. К. Петрова-Водкина идет ближе к традициям М. Врубеля.

В 1904 г. в Москве выходит журнал "Весы" (центр русского С.), который в одном из первых номеров открывает тему особенностей изобразительного С. и его отличий от литературного. В апреле в Саратове проходит выставка "Алая роза" — первое коллективное выступление будущих "голуборозовцев". В 1906 г. новый журнал "Золотое руно" заявляет о своей причастности к символистскому движению. Вскоре выявились пути самоопределения "голуборозовцев": совместное участие на выставках Московского товарищества художников, сотрудничество в "Весках", работа в театре. Философско-поэтическая система изобразительного С. тяготеет к двум противоположным позициям: 1) к литературности образов, 2) к программной опоре на внелитературность, музыкально-ритмическую организацию картины и самостоятельность (эмоциональную и семантическую) выразительность цвета.

В марте 1907 г. прошла выставка "Голубая роза", это особый случай, когда именем единственной экспозиции стало называться целое художественное направление, а сами участники вошли в историю под названием "голуборозовцы". Это группа молодых художников, выпускников Московского училища живописи, ваяния и зодчества, последователей В. Борисова-Мусатова: П. Кузнецов, П. Уткин, С. Судейкин, Н. Сапунов, М. Сарьян, Н. и В. Милоти, Н. Крымов, А. Арапов, Н. Феофилактос, А. Фонвизин, В. Дриттенпрейс, И. Кнабе, Н. Рябушинский, скульпторы А. Матвеев, П. Бромирский. Голубая роза — символ мистической любви, в восточных преданиях аромат голубой розы заставляет человека забыть все, что с ним происходило ранее.

Выставка без программных заявлений, без намерений самостоятельного объединения. Она завершила процесс самоопределения символистских тенденций в русском искусстве.

После выставки образовывается круг "Золотого руна", в котором "голуборозовцы" объединяются с поэтами-символистами. В манифестах "голуборозовцев" обозначено: "Искусство вечно, ибо основано на непреходящем, на том, что отринуть нельзя. Искусство едино, ибо единый его источник — душа. Искусство симво-

лично, ибо носит в себе символ вечного во времени. Искусство свободно, ибо создается свободным творческим порывом".

Обостренная чувствительность к оттенкам, нюансам настроений, зыбкие образы, поиск утонченных цветовых отношений, тонкий декоративно-орнаментальный мелодический ритм, сложные эффекты матово-мерцающей живописной фактуры принципиально устремлены к преобразению образов действительности, исключают возможность буквального восприятия явлений и предметов, пробуждая символические связи и значения. С. свойственна трансформация визуального восприятия: резкие сокращения перспективы, неожиданные ракурсы, видоизменение формы предметов, всевозможные отражения (вода, стекло, зеркала), световоздушные вибрации, растворение контуров предметов и т. д. Принцип С. — господство пространства, в котором растворен предметный мир.

Театр оказался формой универсального преобразования действительности в С. С. Судейкин оформляет символические драмы М. Метерлинка у Мейерхольда (1905), Н. Сапунов — Г. Ибсена и А. Блока с Мейерхольдом. У Н. Сапунова возникает серия произведений, написанных по поводу театральных постановок ("Мистическое собрание. На сюжет драмы А. А. Блока "Балаганчик", 1909.)

Образ-символ предстает в С. как пересечение внутреннего и внешнего миров, мира феноменального и мира ноуменального. Постигание невидимого требовало от художника интуитивного проникновения за пределы видимой реальности. С. представляет собой множественную интерпретацию мира, намек на невозможность полного выражения, проникновение в вечные проблемы бытия. В пределе противопоставленности искусства и жизни С. ставит проблему искусства как жизнетворчества. Наиболее характерным художественным приемом С. является обобщение с помощью символов, возведение их из просто средства выразительности, которым вообще пользуется изобразительное искусство, до уровня метода и способа мышления, определенного стиля жизни. Жизнь как искусство и искусство как жизнь — программа русского С., что является девизом поздних символистов группы "Маковец", члены которой совершили путь от неопрimitивизма, футуризма и лучизма к мистической духовности.

С С. тесно соприкасается эстетика модер-на. Н.Кульбин, один из лидеров авангарда, пытался примирить авангард и С., определяя творчество М.Врубеля как предтечу кубизма. Глубинные творческие связи С. и авангарда были опосредованными: элементы символического мировосприятия сохранялись у некоторых художников авангарда. Однако путь через С. к авангарду в русском искусстве был редким (исследователи называют в этой связи только имя И.Клюна).

К.Петров-Водкин, изучая способы построения перспективы в разные эпохи, меняет взгляд на живописное пространство как на построение по законам световоздушной перспективы и стремится выйти в планетарное видение, находя способ выражения космического пространства в своем творчестве: сферическая перспектива ("Полдень", "Весна", "Смерть комиссара") предполагает резкое смещение ближнего и дальнего планов, приводящее наблюдателя к центру полотна; построение изображения по наклонным осям, создающее эффект вращения поверхности, эффект движения, потери устойчивого равновесия, что позволяет трактовать произведение как выражение бытия. Подобная трактовка пространства акцентирует проблему времени в картине: изображение рассматривается как бы с разных сторон.

Проникновение с помощью художественных средств выразительности в мыслимую сущность мира, открытое в С., использовано в творчестве В.Кандинского, К.Малевича и мастеров авангарда.

С., не проявляющий себя как художественное объединение и направление, был неотъемлемой частью русского искусства, русской философии, русского понимания духа и души.

Литература:

- Русакова А. Павел Кузнецов. Л., 1977.
 Брюсов В. // Собр.соч.: В 7 т. М., 1975.
 Лобанов В. Кануны. М., 1968.
 Русакова А. Символизм в русской живописи. М., 1995.
 Анненский И. Книги отражений. М., 1979.
 Миф — фольклор — литература. Л., 1978.
 Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970.
 Сидоров А. Русская графика начала XX века. М., 1969.

Русская литература конца XIX — начала XX века. 1908 — 1917. М., 1972.

Алленов М. Этюды цветов Врубеля (1886 — 1887) // Советское искусствознание '77. Вып. 2. М., 1978.

История русского искусства. Т.10. М., 1969.

Пожарская М. Русское театрално-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970.
 Bowl J.E. Russian Symbolism and Blue Rose Movement // The Slavonic and East European Review, vol. LI, No 123, April 1973.

СИМВОЛИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ,

новаторское направление в архитектуре 20-х гг. XX в. в России. Лидер школы — Илья Голосов. Направление не имело четкой и единой теоретической платформы и стилистически определенных приемов и художественных форм. Стремление выразить героичку революции определило основные отличительные признаки С.Р.: обращение к суровым и аскетичным формам объемно-пространственной композиции, противопоставление новой эстетики архитектурным формам прошлого; стремление к огромным размерам площадей, залов, памятников, сооружений; ориентация на коллективного зрителя, на массу, на бурлящий поток. Композиционная система классики с ее статичностью, уравновешенностью, преобладанием симметрии, завершенностью объемов и ансамблей была отвергнута новыми приемами 20-х гг.

Направление включало в себя и архитекторов, ориентировавшихся на архаические формы, и левых архитекторов, в творчестве которых ощущалось влияние кубофутуризма, чьи произведения проникнуты беспокойной динамикой, с подчеркнuto остроугольными формами, диагоналями, сдвигами и консолями. Направление проникнуто поисками символического языка с использованием простых геометрических форм и цвета, в который кубофутуризм прибавил динамику сдвигов, спиралей, неустойчивость композиций и т.д. Позже подобные выразительные средства в виде подчиненных закономерностей формообразования возьмут в творческий арсенал рационалисты и конструктивисты (основные направления в архитектуре середины 20-х гг.).

Литература:

- Хигер Р. Романтико-символические поиски в советской архитектуре двадцатых годов (Илья Голосов) // Советская архитектура. № 19. 1970.

СИМУЛЬТАННОСТЬ (от фр. *simultanisme* — одновременность), способ изображения в одной плоскости разных по времени событий и эпизодов, происходящих в различных местах пространства. Характерная черта архаической культуры с ее нерасчлененным сознанием. Свойство геометризма, совмещающего проекции объемов на плоскости. Симультанная живопись — одно из направлений во французском искусстве начала XX в., провозгласившего концепцию одновременного потока события, движения материи в звуке, цвете и пространстве (рисование под музыку как синтез живописи и поэзии). Направление, родственное орфизму. Представители — Робер и Соня Делоне. С. Делоне открывает "Симультанное ателье", где производятся модели симультанной одежды. В России идеи С. развиты в творчестве Г. Якулова.

"СИНИЙ ВСАДНИК", объединение художников, ядро которого составили члены объединения Нового мюнхенского общества художников (см.: Новое объединение художников Мюнхена). В январе 1911 г. Кандинский отказался быть президентом "Нового мюнхенского художественного общества". Вместе с Ф. Марком, Г. Мюнтером, А. Кубиным, Ф. Гартманом, Лефаконье выходят из объединения после отклонения членами жюри "Композиции V" В. Кандинского. Летом 1911 г. Кандинский и Ф. Марк обсуждают идею создания альманаха "Синий всадник" как "синтетической книги", покончившей с узкими представлениями о границах искусств. Кандинский: "Мы придумали название "Синий всадник", когда сидели в кафе в саду Sindesdorf; мы оба любили синий цвет, Марк любил лошадей, я — всадников. Так что название возникло само собой".

Первая выставка прошла в декабре 1911 г. в Мюнхене. В мае 1912 г. появляется альманах (издатель Р. Пипер) "Синий всадник", получивший широкое признание в художественных кругах Европы. На обложке — "Святой Георгий" В. Кандинского. Альманах посвящен памяти Х. фон Чуди. Альманах включал материалы культурного наследия, нового искусства различных школ и направлений. В. Кандинский публикует статью "Сценическая композиция", теоретическую работу "К вопросу о форме" (дополнение к книге "О духовном в искусстве"). Сам В. Кандинский у-

верждал, что группы "С. В." не существовало, были лишь организованы выставки, альманах.

Литература:

Сарабьянов Д., Автономова Н. Василий Кандинский. Путь художника. М., 1994.

"СИНЯЯ ЧЕТВЕРКА", группа художников, организованная в 1924 г. Кандинским, Клеем, Явленским и Фейнингером.

СКУЛЬПТУРА (лат. *sculptura*, от *sculpo* — вырезаю, высекаю), вид пространственного искусства, пространственно-объемный организм, воплощающий форму и сложные свойства живой материи. В основе отношений, обуславливающих скульптурную форму, находятся: 1) утверждение объема в пространстве; 2) поглощение пространства объемом; 3) внутренняя динамика.

С. XX в. активно использует объем для выражения образов широкого смысла. Живописная лепка отрицает погруженность во внутренний мир, создает поверхность видоизменяющуюся, формирует образ светотенью (в творчестве П. Трубецкого, М. Россо фактура поверхности разрыхляется, поверхность тает, давая эффект аморфности глины или воска, что указывает на пограничное состояние произведения, выход его за рамки скульптуры: объем сливается с пространством). Пространство в С. XX в. преодолевает инертность, на которой существовали пластические объемы. Пространство с его пластическими возможностями выступает в качестве формообразующего элемента, вступая в соотношение с материалом С.

Александр Архипенко открывает вид контробраза ("Женщина, расчесывающая волосы", 1915), где вместо выпуклых поверхностей используются плавные переходы вогнутых поверхностей с тонким контуром, сосредоточивая внимание на пустоте вместо лица. В. Мухина отмечает, что "им впервые применяется звучание объема не его выпуклостью, а вогнутостью, то есть впечатление по ее негативу, а не по позитиву". Вогнутые бронзовые поверхности благодаря отражению света перетекают и скользят.

Пластическую выразительность приобретает пространственный интервал между пластическими формами. Ажурность придает С. эффект легкости, подвижности, воздушности.

Пластический объем постепенно превращается в оболочку, а пространство становится внутренним ядром скульптурной композиции. Ритм во взаимоотношенности форм и пространственных интервалов позволил по-новому трактовать проблему времени в С.

С. XX в. начинает активно участвовать в моделировании среды. Идет поиск художественного целого как варианта пространственных отношений, координации форм в их сложной соразмерности. Значительную роль в восприятии пластической формы играет цвет, который меняет пропорции и величины, корректирует пространственные взаимоотношения объема со средой. Динамическая среда — пространство пластики XX в. — является активной структурой в произведении. Граненые монолиты кубистических скульптурных масс П. Пикассо, Ж. Липшица, О. Цадкина обозначили четкие сдвиги форм, обрушившихся в пространство. Пространство, в свою очередь, стало вонзаться в скульптурный объем: у Р. Беллинга ("Трезвучие", 1919) пространство разорвало форму изнутри, масса дематериализовалась. В С. используется стекло, оргстекло, сталь, с помощью чего форма появляется из нематериального объема. Другим направлением эволюции структуры является нерасчлененная, уплотняющаяся масса с непроницаемыми плоскостями поверхностей, с формой, тяготеющей к блоку, что приводит к культуре монолита, геометрической формы.

После октября 1917 г. обнародован декрет об охране памятников искусства, а в апреле 1918 г. декрет СНК "О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и разработке проектов памятников Российской Социалистической Революции". В декрете подчеркивалось значение монументальной пропаганды. План монументальной пропаганды декларировал работу над монументами Радину, Пестелю, Рылееву, Герцену, Чернышевскому, Плеханову, Пушкину, Лермонтову, Байрону, Гете, Бетховену, Дарвину и др. Всего решено было установить 67 памятников в Москве и 40 — в Петрограде.

СЛОВАРЬ СИМВОЛОВ, теоретический труд Павла Флоренского, опыт создания международного и внеисторического словаря, универсального языка человечества. Начат в 1922 г., когда П. Флоренский являлся профессором ВХУТЕМАСа. Не завершен.

Графическая схема, изложенная в предисловии, представляет собой таблицу основных геометрических понятий, которые являются знаками культовой и художественной основы категорий. Словарь предлагает не выбор графических образов, а систематическое собрание. Наряду с геометрическими фигурами должны были быть рассмотрены примеры из мифологической, религиозной, поэтической символики, зрительный образ которых напоминает данные геометрические символы. Например, рядом с "четыреугольником" стоял куб и врата. Геометрические символы упорядочивают схему и охватывают многообразие символических значений, символических рядов, устанавливается определенная семантическая связь. Разнообразие мира явлений приводится в некую единую графическую последовательность знаков. Поиск единого конструктивного типа был положен в основу справочника, который позволял бы решать проблемы художественной конструкции и отвечал программе соотношения знака и образа в пространственно-символическом поле, где геометрический знак располагался между видимым и невидимым, бытием и небытием.

Идеография, вычлененная из письменности, в соединении с образами художественной культуры привела к выявлению смысловых, сознательных и бессознательных законов бытования культуры.

Методика составления словаря представляла собой наложение областей познания и проведение символа через призму такого наложения. Это позволяло раскрыть множественность значения графического знака. Графическая фигура в этом смысле представляет собой модель культуры, символический знак, совмещающий образ и понятие. Знак рассматривается в широком поле образов (в сказаниях и песнях; в иконографической традиции; в древних системах письменности; в мистике; в рекламе). Проявляется тяготение к "коллективному бессознательному" К. Г. Юнга.

Сохранилась единственная статья — "Точка": простейший графический символ, минимум пространственного восприятия.

Литература:

Флоренский К. О работах П. А. Флоренского // Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1970.
Некрасова Е. Неосуществленный замысел 20-х го-

дов создания "Symbolarium "a" (Словаря символов) и его первый выпуск "Точка" // Памятники культуры. Новые открытия. 1982. Л., 1984.

Топоров В. Геометрические символы // Мифы народов мира. Т.1. М., 1985.

Аверинцев А. Заметки к будущей классификации типов символов // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985.

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО, термин, соотносимый с понятием каждого данного состояния искусства, принадлежности того или иного произведения к актуальным эстетическим тенденциям своей эпохи. Не будучи определен как научная категория, термин обладает различными смыслами, как и само понятие современности. Граница современности и истории зыбка и динамична. В искусстве XX в. существует разностилевая ситуация, каждый значительный художник является определителем нового направления и движения. Эстетическое поле представляет собой сложноструктурированную систему значений.

При рассмотрении понятия С.И. с точки зрения всего наличествующего на данный момент художественного потенциала обнаруживается, что термин включает в себя все эстетическое поле и всех авторов, находящихся во взаимоисключающих и аналоговых структурах. Для подобного подхода важным является определение временных ограничителей: каковы начальные границы рассматриваемого понятия? Начальная граница в данной логике будет нечеткой: 20 лет, и 25, и вторая половина века, и рубеж XX–XXI вв. и т.д. Понятие С.И. основывается на логико-культурных доминантах эпохи и потому предполагает мировоззренческое отношение и связано с изменением культурной парадигмы на рубеже XIX–XX столетий. Появление модернизма определяет новый способ чувствования и осознания мира, построение новой системы эстетических координат и новую художественную картину мира. В этом смысле современное искусство вызвано к жизни глубинными мировоззренческими изменениями (в теории, философии, в направлениях мышления, в сознании), определяемыми сопряжением бытийных и бытовых "болевых точек" жизни. Новый метод мышления определен многозначностью, многоуровневостью, многомерностью.

С.И. напрямую сопрягается с бытием: супрематизм дает пример обобщенной философско-художественной системы познания. Это — искусство предельно индивидуального бытия (начиная от трагедии "Владимир Маяковский" и завершая искусством перформанса, где герой, автор и исполнитель являются одним лицом, а произведение — фрагментом частной жизни автора-героя и осмыслением этой жизни на фоне бытийных процессов). С.И. характеризуется множественностью точек зрения, их равноправием и преимущественным положением наблюдателя по отношению к миру и объекту. Мир становится внутренним миром.

Глубинные мировоззренческие изменения вызывают к жизни искусство, смысл которого оказывается за пределами визуальной области, — в области духовных понятий: "не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам духовным" (Бердяев Н. Кризис искусства). Выразительные средства подобного искусства представляют собой принципиально новые технологии в сравнении с эстетическими выразителями всех предыдущих эпох. Начиная с анализа структурообразующих, формообразующих средств, вводя в изобразительное искусство внехудожественные материалы и приближая искусство к производству и быту, искусство XX в. выходит к новым технологиям и способам организации творчества. Время существования этого искусства начинает отсчет с 10-20-х гг. и, сосуществуя во времени с иными направлениями классического искусства, находится в другом пространстве — пространстве нового мировоззрения. Это искусство отличается мышлением, художественной формой, представляет собой независимый процесс, определяемый только органикой самого творчества и эволюцией художественного видения. Исходя из подобной позиции С.И. включает в себя период модернизма и следующий за ним постмодернизм, являющийся одновременно наследником открытий первой половины века и их трансформатором. Постмодернизм с целью отграничения от предшествующего этапа получает обозначения: поставангард, постсовременное искусство, актуальное искусство, постпостмодернизм и т.д. Актуализированный философией деконструктивизма, постмодернизм не-

сомненно не просто следующий за модернизмом этап развития искусства. Он обладает новыми качественными характеристиками, в значительной мере противоположными модернистским. Однако стоит заметить, что это эволюционное отличие, не антагонистическое в смысле преобладающего значения художественной формы и ее самоценности в творчестве.

С.И. обозначено и этапными характеристиками переходного периода. Выдвинутые в начале века мировоззренческие принципы сосредоточены в движении энергии; мир и человек не соотносятся более как объект и субъект, а замещаются понятием "мир в человеке". Новые принципы сборки сложного целого из элементов представляют собой установление общего темпа развития входящих частей — сосуществование различных по уровню и возрасту структур в едином темпомире. С.И. конституирует современную картину мира как поливекторную мегасистему темпоральных миров. В этом смысле во времени сходятся сосуществующие на разных уровнях все имеющиеся направления сегодняшнего искусства с разными внутренними характеристиками их систем (темп, фаза на шкале процессов и т.д.)

С.И. не оперирует жесткими эстетическими детерминантами, оно базируется на понятиях становления, открытости, неравновесия, случайности. В подобной логике мир представляет собой сегодня ветвление и состояние хаоса. Но поле вариантов с точки зрения синергетики (теории самоорганизующихся систем) ограничено, и правильность (этичность) выбора может быть гарантирована представлением внутренних механизмов развития различных уровней темпомиров, если учитывать их иерархию, способы взаимопроникновения и параллелизм, стадии развития процессов в мире.

СОКОЛОВ Ишполит Васильевич, поэт-экспрессионист, театральный критик. Заместитель и помощник В.Мейерхольда в совете театрализации физической культуры. Печатался в журналах "Вестник искусств", "Зрелища", "Театр", "Театр и музыка". В 1922 г. выпустил книгу "Режиссура Таирова", в 1926 г. — книгу "Киносценарий — теория и практика". Читает лекции по истории кино во ВГИКе и МГУ.

В 1919 г. вышла книга стихов "Бунт экспрессиониста". С. — один из авторов "Воззвания экспрессионистов о созыве Первого всероссийского конгресса поэтов" (1920).

СОЛЛЕРТИНСКИЙ Иван Иванович (1902–1944), музыковед, литературовед, исследователь истории русского и зарубежного театра и музыки. С 1906 г. живет в Петербурге, с осени 1919 г. на родине в Витебске. Учится



И. Соллертинский и Д. Шостакович. 1920-е гг.

на романо-германской секции факультета общественных наук в университете Петрограда (окончил в 1924 г.), оканчивает также Государственный институт истории искусств. Читает лекции, преподает в хореографическом училище, Институте сценических искусств, Институте истории искусств, Педагогическом институте им. Покровского, Ленинградской консерватории. С 1929 г. работает в Ленинградской консерватории и Театре оперы и балета им. Кирова консультантом. Художественный руководитель Ленинградской филармонии, профессор консерватории, заведующий сектором музыкального театра Института истории искусств.

С 1924 г. печатается в журналах "Советская музыка", "Жизнь искусства", "Рабочий и театр". Заявил о себе как знаток балета, специалист по оперной драматургии.

С 1917 по 1941 г. написал более 80 статей и рецензий на спектакли ленинградских театров.

Литература:

Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956.

Соллертинский И. Статьи о балете. Л., 1973.

Друскин М. Исследования и воспоминания. Л., 1977.

"41°", группа поэтов, организованная в Тбилиси в начале 1917 г. (до 1920 г.) и развивающая принципы футуризма в его наиболее радикальном эстетическом проявлении. Состав группы: А.Крученых, И.Терентьев, И.Зданевич, К.Зданевич.

Деятельность группы выражалась в лекциях о современном искусстве, докладах, диспутах и издании сборников. Был выпущен один номер газеты "41°".

"Все сказанное здесь об ошибке, мастерстве, звуке, ритме и проч. ляжет в основу будущей школы поэзии, уже пришедшей под 41° (Тифлис) на смену футуризма. Название этой школы Табак (т.е. Табу, цветная легенда, популярный наркотик, предмет первой необходимости и яд. Сравни: "твое дело табак" и "не по носу табак") (И.Терентьев, 1919). В 1920 г. И.Терентьев называет группу "Компания 41°". Наименование идет от географической широты Тифлиса. Объединяющую роль сыграл "Фантастический кабачок" на Головинском проспекте в Тифлисе (здесь было сделано большинство докладов членов группы). Группа выпускала книги-ассамбляжи, объединяющие теоретические статьи, эссе, методические разработки, разборы, стихи, комментарии.

Крученых и Терентьев создают собственную художественную реальность из "подручного" материала (быт, физиология, плоть). Художественное пространство в данном случае лишено завершенности и соразмерности. Оно дискретно, существует в разных плоскостях одновременно и построено на различных принципах. Его основные свойства: аритмия, лакуны, диссонансы, нелинейность. Главным смыслом является стратегия текста, отступление от психологизма.

В эссе И.Терентьева "А.Крученых — грандиозарь" акцентируется творческая сила не-

лепости как единственного рычага красоты. Стихи Крученых — "абсолютный нуль, радиус которого, как радиус вселенной — безмерен". Члены группы используют в своем творчестве смеховые приемы и создают атмосферу игры (трактат И.Терентьева "17 ерундовых орудий", драматургия И.Зданевича).

В 1921 г. А.Крученых уезжает в Москву, И.Терентьев — в Петроград, И.Зданевич — в Париж.

Литература:

Адашкина Н. Художественная теория русского авангарда (К проблеме языка) // Вопросы искусствознания. 1993. № 1.

Бахманова Г. Футуризм первой четверти XX в. и орнаментализм ранней советской прозы // Вопросы русской советской литературы. Вып.1. Львов, 1990.

Бобринская Е. "Предметное умозрение": К вопросу о визуальном образе текста в кубофутуристической эстетике // Вопросы искусствознания. 1993. № 1.

В Политехническом "Вечер новой поэзии": Стихи участников поэтических вечеров в Политехническом. 1917—1923. Статьи. Манифесты. Воспоминания. М., 1987.

Васильев И. Обэриуты: теоретическая платформа и творческая практика. Свердловск, 1991.

Жолковский А. Блуждающие сны: Из истории русского модернизма. М., 1992.

Журавлев А. Звук и смысл. М., 1981.

Рудницкий К. Вдогонку за Терентьевым // Театр, № 5. 1987.

Русский театр и драматургия 1907—1917 годов. Л., 1988.

Васильев И. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.

СОФРОНОВА Антонина Федоровна (1892—1966), художник, училась в студии Ф.Рерберга (1910—1913), у И.Машкова (1913—1917). С 1920 г. инструктор ИЗО Политуправления Московского военного округа, а в 1922 г. — руководитель ИЗО московского Пролеткульта. Автор обложки книги Н.Тарабукина "От мольберта к машине" (1923).

Литература:

Немировская М. Работы А.Ф.Софроновой в Третьяковской галерее // Музей 1. М., 1980.

СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД, метод создания социологии искусства, возникший в 60-е гг. XIX в. (И.Тэн "Философия искусства": осмысление духовных явлений и их причин). В конце XIX в. Э.Гроссе в "Происхождении искусства" связывает развитие искусства с положением экономики и организацией хозяйства.

Социология культуры развита концепциями Дюркгейма, Тарда, Вормса. В 20-е гг. XX в. опубликованы социология В.Гаузенштейна "Искусство и общество", "Опыт социологии изобразительного искусства", утверждающие, что движущая сила художественных процессов представляет собой социально-экономический фактор.

Эстетическая теория Г.Плеханова основывалась на применении принципов исторического материализма к конкретным явлениям искусства. Е.Соловьев-Андреевич в "Очерках по истории русской литературы XIX века" и "Опыте философии русской литературы" рассматривает формирование русской литературы в соответствии с особенностями социально-исторического процесса в России. В.Шулятиков соотносит эстетический анализ с социально-классовым эквивалентом ("Восстановление разрешенной эстетики")

В 20-е гг. В.Келтуяла рассматривает произведение как комплекс индивидуализированных общественно-классовых переживаний, устанавливая методы исследования: 1) имманентный: изучение произведения как индивидуального явления искусства (содержание, форма, словесно-звуковое выражение); 2) генетический: исследование возникновения произведения, его связь с автором; 3) эволюционный: установление связей между различными словесными произведениями; 4) социально-энергетический: изучение общественного влияния данного произведения. Н.Ефимов в "Социологии литературы" определяет роль искусства как выразителя политической идеи.

П.Сакулин в "Социологическом методе в литературоведении" и "Синтетическом построении истории литературы" (1925) выдвигает теорию двух рядов: имманентный (первичный) и казуальный. Исследователь рассматривает произведение как явление самодовлеющее и анализирует элементы художественной формы, используя формальный метод; затем выстраивает типологические обобщения художествен-

ной школы; следующим этапом является исследование генезиса произведения. Вторая стадия — социологическая: включение произведения в общий процесс социальной жизни данного периода и определение его места в историческом движении. В 1928—1929 гг. издает "Русскую литературу" — социолого-синтетический обзор литературных стилей как периодизацию по культурно-историческому принципу с основой культурного стиля эпохи.

С.М. находится в основе эстетики Пролеткульта, а социологический анализ представлял собой базу исследований в теории производственного искусства.

В.Фриче — сторонник идеи эстетического соответствия художественного процесса социально-экономической жизни: "Производство художественных произведений подчинено тем же законам, как и производство материальных ценностей". В статье "Проблемы социологической поэтики" определяет поэтический стиль как эстетическое выражение экономического стиля эпохи. В.Фриче выдвигает тезис об "относительной ценности" классического наследия для пролетариата. В 1919 г. в работе "Пролетарская поэзия" определяет пролетарскую поэзию как произведения, созданные индустриальными рабочими. В 1926 г. издает "Социологию искусства".

"СОЮЗ МОЛОДЕЖИ", общество художников образовалось в феврале 1910 г. в Петербурге, существовало до 1914 г. Председатель — Л.Жевержеев. Цель его — ознакомление с современными течениями в искусстве, развитие эстетических вкусов путем совместных занятий рисованием и живописью, а также обмен мнениями по вопросам искусства и сближение лиц, интересующихся искусством. Общество имело устав и правила вступления, регулярно проводило заседания комитета и общие собрания.

Инициатива принадлежала Е.Гуро и М.Матюшину. Один из членов-учредителей — П.Филонов.

"С.М." послужил сплочению художественного авангарда Петербурга, Москвы, Украины и Прибалтики. Все художники авангарда участвовали в деятельности "С.М." в качестве членов либо контактировали с ним. Осуществили несколько театральных постановок, издали ряд книг, три номера журнала, устраи-

вали многочисленные диспуты, выставки. Поддерживали тесные отношения с группой поэтов "Гилея" (В.Хлебников, В.Маяковский, А.Крученых, Е.Гуро, В.Каменский, Д. и В.Бурлюки, Б.Лившиц). В марте 1913 г. "Гилея" на правах федерации вошла в "С.М."

Создало первое в России периодическое издание, посвященное вопросам новейшего искусства, вышло три сборника "С.М."



Аллогический портрет футуристов (справа налево): П.Филонов, М.Матюшин, А.Крученых, К.Малевич, И.Школьник. 1913

"С.М." занимался экспериментами в театре: в качестве сценографов все члены общества участвовали в постановке драмы "Царь Максимилиан и его непокорный сын Адольф" (1911).

В отличие от "Бубнового валета" "С.М." объединял не единомышленников, он принимал всех, претендующих на новаторство. Выставки "С.М." включали диапазон от постимпрессионизма до кубизма и кубофутуризма, реально отражая художественную жизнь.

Одной из центральных фигур является Вольдемар Матвей (В.Марков), работы которого "Принципы нового искусства" (1912), "Фактура" (1914), изданные "С.М.", оказали огромное влияние на современников.

Члены "С.М.":

Э.Спандиков (1887–1929), живописец, автор статей по искусству; А.Балльер (1879–1962), живописец, график; Р.Воинов (1881–1919), скульптор, один из учредителей "С.М."; В.Быстренин (1872–1944), график, театральный художник; А.Гауш (1873–1947), живописец; С.Шлейфер (1881–1942), живописец, художник театра, один из основателей "С.М."; Л.Жевержеев (1881–1942), бессменный председатель общества, меценат; З.Мостова (1884–

1972), живописец, график; П.Львов (1882–1944), живописец; Г.Верховский; К.Евсеев (1879–1967); Н.Любавина; В.Матвей (В.Марков) (1877–1914), живописец, теоретик; Е.Сагайдачный (1886–1961); М.Ле Данту (1891–1917); С.Бобров (1889–1974), поэт, живописец; С.Нагубников (1886–1915), живописец; К.Дыдшко (1876–1932), живописец, график.

До весны 1913 г. в выставках участвовали М.Ларионов и Н.Гончарова. П.Филонов – активный участник деятельности общества. В.Татлин – член общества с 1913 г. Д.Бурлюк – член общества с 1913 г. В.Бурлюк – участник выставок 1910–1913 гг. В.Бубнова – член общества с 1913 г. О.Розанова – член общества с 1911 г. В.Маяковский – участник общества с 1912 г. А.Моргунов – с 1911 г. К.Малевич – с 1913 г., И.Пуни – участник двух последних выставок общества.

В марте 1917 г. была предпринята попытка возобновить деятельность "С.М."

СПОКОЙСКАЯ Людмила Аполлоновна (1902–1976), балетмейстер, танцовщица, работала в жанре танцевального агитплаката. Создала спектакль "Социальные портреты" под влиянием графики немецкого экспрессиониста Г.Гросса: "Нужно обладать громадным мастерством танцовщика-актера, чтобы средствами ритмической пантомимы очертить избранный социальный тип так, как будто бы на его описание истрачены сотни слов и строк. Спокойская это сделала. Это – уничтожающие портреты, которые без промаха расстреливают свою модель" (Углич М. Альбом социальных портретов // Советская эстрада и цирк. № 6. 1966).

Создала жанр ритмической пантомимы, развивающей традиции танцев "Синей блузы", в духе экспрессионизма.

СРЕДА, понятие, соотносимое с художественными явлениями в искусстве барокко, когда в пространственно-временной континуум искусства включается весь реально видимый мир на принципах удвоения и движения (интерьеры дворцов, "мягкость" материала "льющихся" стен, использование ландшафта в проектировании садов и парков и т.д.). С. становится структурным элементом творчества и произведения в XX в., вначале в искусстве оформления праздников, рекламы и т.д., за-

тем — в принципах архитектуры и в производственном искусстве на основе понятий целесообразности (см.: Производственное искусство).

СТЕНБЕРГ Владимир Августович (1899–1982), **СТЕНБЕРГ Георгий Августович** (1900–1933), основоположники конструктивизма. Отец — шведский художник Иоганн Карл Август Стенберг. В 1912 г. окончили Строгановское училище. В 1919 г. образуют ОБМОХУ (Общество молодых художников) (см.: ОБМОХУ). От экспериментов с абстрактными живописными композициями перешли к созданию пространственных металлических конструкций. Большое впечатление на бр. С. произвели инженерные конструкции, отличающиеся рациональностью, изящной ажурностью формы, материалом, с которыми они познакомились на военно-инженерных курсах.

В 1921 г. бр. С. организуют (вместе с К. Медуницким) первую выставку конструктивистов (Москва). "Цветоконструкции" и конструкции пространственных сооружений. Живописные конструкции выполнялись из различного по цвету материала (медь, белая жель, алюминий, черный металл) на офактуренном поле. Использовали стекло, песок, стружки, полированное дерево и др. В одной композиции совмещались живопись и материал. Наиболее характерным для цветоконструкций было совмещение живописи и материала.

В линейно-графических конструкциях (проектах и пространственных композициях) на белом фоне изображалась линейная композиция (несколько пересекающихся прямых и кривых линий), затем подобная плоскостная графическая композиция делалась из металлических стержней или проволоки.

Металлическая скульптура (фигуративная и отвлеченная) использует цветовой контраст различных металлов. У нее массивная подставка, динамический графический силуэт с напряженным изогнутым элементом, глухие плоскости. Новые критерии появились после 1921 г. и определяются не цветом, фактурой и пластикой, а инженерно-техническими свойствами материала.

Большое влияние на творчество бр. С. оказали работы В. Татлина и А. Родченко. Выступления и декларации С. наиболее радикальны, прямолинейны, непримиримы в отрицании традиций прошлого, в критике "эстетическо-

го" подхода к формообразованию. Чисто технические конструкции они превращали в художественные произведения.

В марте 1921 г. входят в Рабочую группу конструктивистов ИНХУКа, в мае показывают свои новые работы на Второй выставке ОБМОХУ. Проекты представляли собой чертежи в виде ортогональных проекций, аксонометрии, плана. В композициях выявлена конструктивная напряженность. Основное внимание в них уделено конструктивному соединению рабочего материала. Они воздушные, ажурные, в них отсутствуют глухие плоскости, активно использовано стекло, различные рас-



В. Стенберг. Начало 1920-х гг.

тяжки и жестяные профили. Весь 1921 г. братья проводят эксперименты с пространственными конструкциями. Их работы — наиболее характерный пример раннего этапа конструктивизма.

В вопросах формообразования С. противопоставляли художественным импульсам

целесообразное и экономное использование материала; рассматривали конструктивизм как принципиально новое научное творческое мировоззрение; пространственные конструкции считали новой основой формулы для реального применения в технике и называли свои произведения конструктивно-пространственными сооружениями; важнейшим качеством их считали пространственную ажурность, акцентируя стержневые элементы.

В 1922 г. поступают художниками-декораторами в Камерный театр, где оформляют спектакль "Желтая кофта" (вместе с К. Медуницким), в макете сцены использованы ажурные металлические решетчатые конструкции. Проект с трансформируемой и вращающейся сценой, с подъемной площадкой — в ряду первых театральных конструктивистских установок. Спектакль не был осуществлен.

"Гроза" (1924) — первая постановка С. (реж. А. Таиров) — поразила лаконизмом форм. Лаконизм стал характерным свойством произведений С. в театре. "День и ночь": две разно окрашенные вогнутые параболические плоскости под углом в глубине сцены; "Святой Иоанн": лес стоек, ярусно утоняющихся кверху; "Косматая обезьяна": оригинальное изобразительное решение сцены кочегаров; "Негр": движущаяся установка; "Линия огня": прозрачно-графическая, почти силуэтная конструкция.

В 1923—1925 г. примыкают к ЛЕФу. В 1927 г. создают проект Московского мюзик-холла.

Работают в области плаката. Создают свой стиль и определяют целую эпоху художественного киноплаката. Приемы: фотомонтаж, "наплыв" (наложение одной просвечивающей изобразительной плоскости на другую), схематичность изображения и цвета, приемы экспрессионизма. Создали 200 плакатов.

С. оборудовали, оформляли интерьеры новых зданий в Москве. В 1928 г. впервые оформили Красную площадь (до 1963 г.). Со второй половины 20-х годов участвуют в архитектурном проектировании. Определили новую роль светотени, фактуры плоскости и стеклянный экран.

Литература:

Хан-Магомедов С. Братья Стенберги // Техническая эстетика. № 10. 1982.

СТЕПАНОВА Варвара Федоровна (Варст) (1894—1958), художник, одна из самых ярких фигур авангарда. 1910—1913 гг. — учеба в художественной школе в Казани. 1914 г. — студия К. Юона (Москва).

В 1918 г. — член Отдела ИЗО Наркомпроса. До 1922 г. — зам. зав. литературно-художественным отделом.

В 1919 г. занимается заумной поэзией, делает рукописные книги "Гаустчаба", "Ртны холме" и др. (композиции из газетных коллажей и заумных текстов). Иллюстрирует "Глы-глы" А. Крученых.

В 1919—1921 гг. создает серию живописных и графических работ "Фигуры", в которых выявлена конструктивная основа их про-



А. Родченко и В. Степанова. Начало 1920-х гг.

стых геометрических объемов, работает в ИНХУКе: ученый секретарь (до 1923 г.), член групп объективного анализа и конструктивистов. Активный участник производственного движения.

"Конструктивизм подходит к отрицанию всего искусства в целом, беря под сомнение необходимость специфической деятельности искусства как создателя мировой эстетики... конструктивизм стоит на непререкаемости художественной культуры... Искусство, очистившись от эстетических, философских и религиозных наростов, оставляет нам материальные свои основы, которые отныне будут организовываться интеллектуальным производством. Принципом организации является целесообразная конструктивность, в которой эстетику заменит технология и экспериментирующее мышление" (доклад "О конструктивизме", декабрь 1921 г.).

Создает декоративные композиции, характерным мотивом которых является изображе-

ние человеческой фигуры. Одновременно геометрические и эмоциональные, они воплотили обобщенное представление о человеке как символе-конструкции, динамичном и статичном. Содержание, колорит, характер геометрических форм подвижны. Отрицает станковую живопись, призывает к утилитаризму. Работает в разных областях оформительского искусства.

Спектакль "Смерть Тарелкина" В. Мейерхольда — этапная работа С. Декорации и костюмы решены в виде единой стилиевой среды: "В "Смерти Тарелкина" удалось, наконец, показать пространственные вещи в их утилитарном содержании... дать подлинные вещи: стол, стул, кресла, ширмы и прочее, в целом соединяющие ту материальную среду, в которой должен был действовать живой человеческий материал" (Беседа с В. Ф. Степановой / Зрелища. № 16. 1922). Решение костюмов близко к проектированию "прозодежды", причем это прозодежда актеров, подчеркивающая жест и движение. С. выделяет виды новой массовой одежды: кроме прозодежды, спецодежда и спортодежда, варьируя основные элементы которых возможно получить большое число модификаций.

1924—1925 гг. — работа на ситценабивной фабрике, преподавала на текстильном факультете ВХУТЕМАСа. Работала с В. Маяковским над рекламными плакатами.

Вместе с Л. Поповой разрабатывает программу, в которой очерчен круг обязанностей художника на предприятии (организационно-контролирующих, художественно-конструкторских, исследовательских).

По принципу структурирования материала С. словно накладывает на ткань ажурную конструкцию и даже разрабатывает эскиз воспроизведения на поверхности ситца фактуры ткани с более толстыми нитями. Рисунок многоплановый, подчеркнута разница структуры фона и композиционной решетки, используется акцентировка форм цветом, тоном, линией, размером. Композиции основаны на преобразованиях окружности, треугольника, прямоугольника как осмысление форм индустриального мира. На текстильном факультете ВХУТЕМАСа преподает курс "Композиция": структурная многослойность построений, членение форм, геометричность элементов.

С 1926 г. работала в полиграфии. Задачи организации плоскости, проблемы верстки,

создание неповторимого облика издания, конструкция страниц и разворотов осуществлены в оформлении журнала "Советское кино" (1926, 1927). Для каждого из изданий С. находит свой полиграфический стиль, который отражает его специфику.

1928—1929 гг. — сотрудничала с журналами "ЛЕФ" и "Новый ЛЕФ".

В 30-е гг. вместе с А. Родченко работает над фотоальбомами "10 лет Узбекистану", "Первая конная", "Красная Армия". Они создают новый тип издания, которое сочетает различные полиграфические и кинематографические приемы, добиваются визуальных и пространственных эффектов методами монтажа, кадрировки, вырубки в страницах, складывания вклеек, необычной фальцовки страниц, использования фактуры разных материалов.

В. Маяковский называл ее "неистойной" за сильно выраженное эмоциональное начало — и в ранней живописи, и в тканях, и в пластике книг.

Литература:

Лаврентьев А. Поэзия графического дизайна в творчестве Варвары Степановой // Техническая эстетика. № 5. 1980.

Антонов Р К 80-летию Варвары Степановой // Декоративное искусство СССР. № 7. 1975.

СТЕРЛИГОВ Владимир Васильевич (1904—1973), живописец, график, педагог, теоретик искусства. 1923—1925 гг. — учеба на литературных курсах (Москва). Ученик К. Малевича. Создатель пластической системы, противостоящей супрематизму: "В кубизме были заложены две формообразующие возможности — прямая и кривая ... Малевич развил прямые, линейные моменты кубизма (прямая, квадрат, куб). Прямой угол стал основой эстетики, захватив ... архитектуру, полиграфию, дизайн. Такова была потребность времени. ... Стерлигов раскрыл другую возможность кубизма — круговой, сферический момент, скрытый в нем. ... Кривая и производные от нее чаша и купол привели художника к новому пониманию пластического пространства, его структуры и "конструкции" (Ковтун Е. "Дух дышит, где хочет" // Владимир Васильевич Стерлигов. Каталог выставок произведений. СПб., 1995. С. 10-11).

В начале 1926 г. — ГИНХУК. После закрытия вошел в группу "Живописно-пластического реализма" Л.Юдина (1929—1934).

В 60-е гг. организовал группу Стерлигова — круг молодых ленинградских художников.

В апреле 1960 г. формулирует свою Теорию купола и чаши. Определяет кривую как первоэлемент пластического языка, связывающий внутреннее пространство картины: "Окружая и обрамляя квадрат куполом, Стерлигов как бы педалирует именно медитативные потенции малевического символа, гипнотическую власть его формы, сосредоточивающую на себе внимание. "Икона" Малевича, таким образом, включается в традиционную форму купола, неотделимого от идеи Храма. В квадрате, ограниченном куполом, супрематическая система пребывает в неразвернутом, "сжатом" виде. Ее энергия "связана" (Мочалов Л. Владимир Васильевич Стерлигов // Каталог "В кругу Малевича". СПб., 2000. С. 291).

Литература:

Владимир Васильевич Стерлигов. Каталог выставок произведений. СПб., 1995.

Мочалов Л. Владимир Васильевич Стерлигов // Каталог "В кругу Малевича". СПб., 2000.

СТЕРЛИГОВА КРУГ, группа художников, созданная в 60-е гг. XX в. В нее вошли (по материалам научного сотрудника ГРМ И.Н.Карасик):

АЛЕКСАНДРОВА Е. (род. 1930), живописец, график. Занималась под руководством В.В.Стерлигова. Участник многочисленных групповых выставок в России и за рубежом (Германия, Венгрия, Югославия, Испания, Финляндия).

Член Международной федерации художников (IFA, 1991), член Союза художников России.

АСТРЕЙН Л. (род.1941), живописец, график. Участвовала во всех выставках так называемой "школы" или "группы Стерлигова". Член Международной федерации художников (IFA, 1991).

БАТУРИН А. (род. 1914), живописец, график, плакатист. С 1931 г. общался с В.В.Стерлиговым, вместе с которым в 1934 г. арестован и выслан в Уфу. В 1938 г. арестован вторично, осужден на восемь лет лагерей. В 1956 г. после реабилитации вернулся в Ленинград, работал

на Комбинате графического искусства Худфонда СССР.

Член Союза художников (с 1973 г.). Почетный член Международной федерации художников (IFA, 1991).

Б. был первым из воспитанных В.В.Стерлиговым художников. В своих пейзажах, опирается на кубистические приемы обобщения. Участник всех выставок группы Стерлигова. В 1995 г. в Париже создан Институт имени Александра Батурина.

ВИДЕРМАН В. (род. 1945), живописец, график. Развивает геометрическую версию живописной абстракции. Художник активно использует визуальную стилистику современного мира (знаки дорожного движения, товарные марки и т.п.).

Участник первых выставок ленинградского неофициального искусства.

ГРИЦЕНКО Е. (род.1947), живописец, график. Занималась под руководством В.В.Стерлигова. В творчестве использует опыт русского авангарда и методики формообразования, практиковавшиеся в 20-е гг. в ГИНХУКе.

Участник выставок ленинградского неофициального искусства, школы или группы Стерлигова. Член Международной федерации художников (IFA, 1991).

ГОБАНОВ Ю. (род. 1941), живописец. Разрабатывает по преимуществу два типа композиций. Живет и работает в Архангельске.

ГОСТИНЦЕВ А. (род. 1950), живописец. Как и все стерлиговцы, Гостинцев одержим живописью как таковой с ее вечными — "языковыми" — проблемами (форма и цвет, глубина и плоскость, предмет и пространство, композиция и конструкция, структура и фактура). В почти беспредметной живописи Г. угадываются реальные прототипы.

Член Международной федерации художников (IFA, 1992), член Союза художников России.

ЗУБКОВ Г. (род. 1940), живописец, график, педагог. Под руководством В.В.Стерлигова изучал импрессионизм, сезаннизм, кубизм, чашно-купольную систему (1963 — 1973).

Разработал методику занятий по проблемам формы и цвета, основанных на опыте учебы у В.В.Стерлигова (1976 — 1978). 1986 г. — начало самостоятельной педагогической деятельности, занятия с молодыми художниками по проблемам живописной

культуры. 1995 г. — организация группы "Форма + цвет".

Участник первых выставок ленинградского неофициального искусства (1974 — 1975), организатор и участник основных выставок группы Стерлигова.

Член Международной федерации художников (IFA, 1991), член Союза художников России.

КОЖИН А. (род. 1949), живописец, график. В живописи присутствует внутренняя организация, ощутима потребность структурирования впечатлений и самой природы.

Член Международной федерации художников (IFA, 1991), член Союза художников России.

НОСОВ А. (род. 1947), живописец, график. Композиции последних лет полностью беспредметны. Густота пространства, мощные аккорды цвета. Мир Н. тревожен и драматичен.

Член Международной федерации художников (IFA, 1992), член Союза художников России.

ЦЭРУШ М. (род. 1948), живописец, график. Он развивает весь спектр возможностей, существующих внутри избранной пластической системы, но особый интерес проявляет к проблеме существования формы в пределах картинной плоскости.

Член Международной федерации художников (IFA, 1991), член Союза художников России и Молдовы.

"СТЕФАНОС" ("Венок"), выставка 1907–1908 гг., на которой выставились экспоненты "Голубой розы", В. и Д. Бурлюки, Н. Гончарова, М. Ларионов, А. Лентулов, Г. Якулов и др., объединившиеся в увлечении западноевропейской живописью: "Направление, представители которого преследуют, по-видимому, больше всего чисто технические задачи — довести до минимума рисунок, стилизовать краски, найти новый, более выразительный, более нервный мазок. Ячейкой этого нового зачинания является "Венок" (А. Тимофеев).

"С." представляет собой модель многочисленных небольших групповых выставок, которые определяют собой художественную жизнь России до 1917 г. В 1908 г. участники "С." выставились порознь в Петербурге под одним названием "Венок". В. Бурлюк, которого А. Бенуа отмечал за незаурядность, выста-

вил разграфленные геометрическими фигурами холсты (сеть). В прессе писали о крайней левизне Владимира Бурлюка, подчеркивая, что это не декадентщина, не символизм, не импрессионизм, это нечто уже совсем погустороннее. По ту сторону какой угодно реалистической техники, здравого смысла, элементарной тональности.

СТИЛЬ (от лат. *stylus* — палочка), фундаментальная категория искусства, понятие, включающее в себя метод, направление, течение, школу, манеру. История искусства традиционно рассматривается как история художественных стилей. Каждый из художественных стилей определен во времени логикой внутреннего развития, основан на мировоззрении эпохи, обусловлен пространственно-временными представлениями, соотнесен с картиной мира данной эпохи, сформирован под воздействием определенных социальных, этнических и географических условий; обладает характеристиками системной и структурной целостности. С. представляет собой метамодель. Вместе с тем эта структура определяема становлением, находится в состоянии эволюционного движения. Подобную метамодель можно представить в виде парадоксального конструктивного организма, являющегося одновременно и жизнью и "технической" конструкцией.

С. — культурно-историческая парадигма эпохи, соотносимая с понятием парадигмы науки. Воплощение принципов и методов познания, отличающих каждую эпоху культуры. С. организован способом формообразования и структурообразования, они смыкаются в художественной картине мира.

XX в. открывает новый метод мышления, характеризуемый многомерностью и многоуровневостью. Авангард начала века представляет собой многократную художественную вариативность при базовой структурной ориентации. Искусство XX в. — суперстилевая система, основанная на внутренней позиции человека по отношению к миру, субъективном потоке сознания и спонтанном движении образов сознания. Здесь сочетаются способы обоснования идей становления и пограничное экспериментирование в художественной и философской практике (В. Хлебников, К. Малевич, С. Эйзенштейн, А. Арто и др.). Авангард

не выступает как стремление к некоему стилевому единству эпохи: это — различные установки, различные концепции, функциональные ориентации, сходящиеся на адекватности полифункциональных формальных решений. В этом смысле авангард является макростилем культуры в моменты ее философского сдвига. Макростилевое единство как новая целостность, основанная на многомерности пространства-времени и многогранности художественных представлений, актуализирует духовную общность как структурное ядро авангарда. В подобной логике авангард не может представлять искусство с точки зрения закономерности смен классических стилей в истории: он представляет стили культуры эпохи как единую матрицу с соотносительностью ячеек как совокупностью взаимообратимых смыслов. Выход в виртуальную реальность — одно из характерных свойств суперстилевой системы современного искусства. Это — модельная, игровая реальность, качественно новая среда человеческой деятельности.

СТРАВИНСКИЙ Игорь Федорович (1882–1971), композитор-реформатор, один из тех, кто оказал огромное влияние на современную музыку.



И. Стравинский. 1910-е гг.

В 1900–1905 гг. — учеба на юридическом факультете Петербургского университета, 1903–1908 гг. — частные занятия у Н. Римского-Корсакова. Первые сочинения — "Фейерверк" и др. — близки традициям русской

школы. Музыка С. увлекала праздничностью, ритмическим напором, неуклонно разворачивающимся движением.

Творчество С. открыло новые пути взаимодействия музыки и хореографии, выражением которого сделался выразительный ритм. Между музыкой и хореографией он видел соотношение в своеобразном контрапункте: пластическая транскрипция ритмоформулы, их преобразование в танце. С. отвергает романтическую концепцию спектакля.

Русский период творчества: "Жар-птица" (1910) с ориентацией на экзотическое зрелище в духе эстетики импрессионизма. Яркая красочность, живописность, присущие музыке балета, нашли совершенное воплощение в хореографии М. Фокина; "Петрушка" (1911) — в музыкальную ткань вторглись обороты площадных мелодий, поданных с подчеркнутой экспрессией; "Весна священная" (1913) — стихия движения, энергичные ритмы. Партитура балета во многом определила развитие музыки XX в., открыв новые способы организации музыкального материала. Своеобразная пластика балета создана сменами острых, импульсивных ритмов, жесткостью гармонии при опоре на краткие мелодические попевки-формулы. С. стимулировал поиски новых средств пластической выразительности: "Контрастность пластики движений, различие ритмов поступи — основное, что отличает эти пласти (хороводы, пляски, шествия. — *Ред.*) и формирует драматургию произведения. ... Многозвучная, диссонантно-вибрирующая масса возникает на страницах "Весны" прежде всего за счет полиостинатной фактуры. Вводя многочисленные бифункциональные аккорды, Стравинский создает на их основе фигуративные сотинатные формулы, причем во многих случаях раскачивающиеся (ломаные) интервалы (или разложенные трезвучия, септаккорды), выделенные из аккордов, строятся не на терцовом принципе — обычно это бородинские (типа Первой симфонии) остинатные раскочки кварт, секунд, ломаные септимы и ноны. Как вариант — цепи параллелизмов из тех же интервалов в восходящем, нисходящем и встречных движениях" (Ярусовский Б. И. Стравинский. Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления / Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 181, 195).

С. оперирует понятиями: полнота, вес, скорость, плотность, ритмическое движение, контрасты звуковых объемов, объем звучности. Т. Адорно называет его музыку кубистической. Принципы множественности аспектов и многоплоскостной композиции определяются как главные в творчестве С. Сквозному развитию противопоставил соотношение плоскостей и объемов, множественность самостоятельных уровней горизонта, выдвинул понятие "анти-развитие". Сдвиги, разломы, перебои стали основой ритмической организации музыки С. Сложная полиритмическая сетка дает зигзагообразную конструкцию произведения в отношении рисунка и фона, мелодии и сопровождения, различных пластов фактуры. С. ввел в современную музыку принцип сталкивания и разноречия в сочетании разных пластов фактуры. Варьирование и перестановка звуковых объемов, по определению М. Друскина, — одна из специфических черт индивидуального стиля С.

С. подчеркивал особое внимание к фонетике слова, что сближает его идеи с концепциями В. Хлебникова, В. Брюсова и др.: "В стихах меня прельщала не столько занимательность сюжета, сколько сочетание слов и слогов, то есть чисто звуковая сторона".

К 20-м гг. язык С. становится суровым, скучным, жестким. Игровое начало переплелось с гротеском. "Динамический покой" — так сам С. определяет свой художественный поиск: "...Музыкальный феномен — это не что иное, как феномен исследования. Это выражение не должно вас пугать. Оно лишь предполагает, что в основе музыкального творчества лежит предварительный поиск, воля, обращенная первоначально к абстрактному, с тем чтобы придать форму конкретной материи. Это исследование в первую очередь имеет дело с элементами звука и времени. Нельзя представить себе музыку вне этих двух элементов. ...Более сложной и действительно важной является специфическая проблема времени, музыкального хроноса" (Стравинский И. О музыкальном феномене // Там же. С. 25, 27).

С. изобретает "стравигатор" — специальный прибор для черчения нотных станов. Четкая соразмерность и сообразность в деталях определяет устремленность С. в работе над художественным произведением при интересе к полифонии и строгому письму: "...Занимаюсь "стихосложением" с сериями, как худож-

ник другого рода может версифицировать с углами и числами".

"Свадебка" (1923) — короткие попевки, воспроизводящие мелодические и интонационные обороты прибауток, обрядовых заклинаний. Произведение отличает упругий акцентированный ритм, насыщенный неожиданными переборами, строгий, аскетичный стиль. Стихия игры, присущая искусству представления, сочетается здесь со строгой логикой конструктивного мышления, предельной экономией средств. Итоговое сочинение русского периода.

Затем начинается период неоклассицизма (до 1953 г.). С. становится основоположником и классиком этого течения, обращается к додекафонии (12-тоновой технике письма, основанной на неизменной повторности на протяжении сочинения или его отдельных частей, сконструированной последовательности 12 звуков). С. в этот период свойственны логика строгой конструктивной формы, обращение к полифоническим приемам добаховской музыки, к методу А. Шенберга, который был С. переработан (не 12 неповторяющихся звуков, а отдельные сегменты 12-тонового звукового ряда).

Написал более 150 произведений в разных музыкальных жанрах. Особая метроритмическая организация музыкальной материи, перенесение акцентов с сильной доли на слабую (синкопы), частая смена метров на протяжении всей партитуры отличает творчество С. Произведение строится на постоянном преобразовании попевок, что свойственно природе музыкального фольклора. Приоритет духовых инструментов характеризует индивидуальный колорит С.

"Музыка сверхлична и сверхреальна и как таковая находится за пределами словесных разъяснений и опасений. — Ну вот, а мы взялись объяснить именно словами, как надо ее понимать! — Утверждать, что композитор "стремится выразить" эмоцию, которую потом некто снабжает словесным описанием, значит, унижать достоинство и слов, и музыки... Композиторы и художники не мыслят понятиями..." (И. Стравинский).

Литература:

Стравинский И. Статьи и материалы. М., 1973.
Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Исследование. Л., 1982

"Pontique musicale" par Igor Stravinsky. Paris, 1952.
White Eric Walter. Stravinsky The Composer and his Works. Berkeley and Los Angeles, 1966.

Афонина А. Игорь Стравинский в Советском Союзе // Советская музыка. № 1. 1963.

Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1965.

Ковнацкая Л. О последних годах жизни И.Ф.Стравинского // Советская музыка. № 5. 1973.

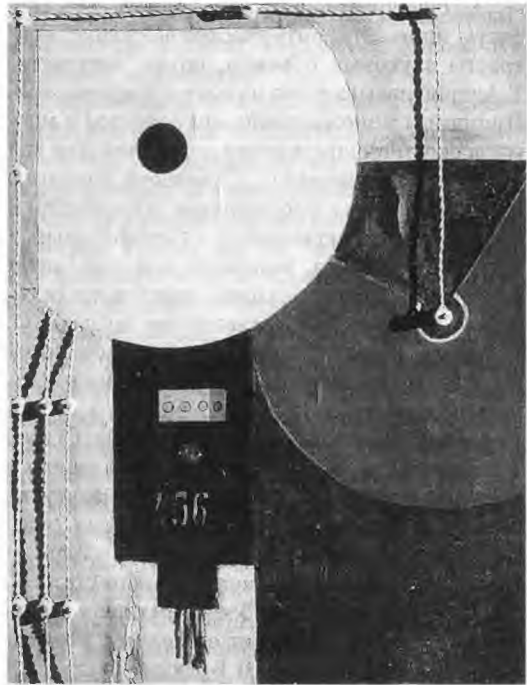
СТРЖЕМИНСКИЙ Владислав Максимилианович (1883–1953), живописец, график, театральный художник, критик и теоретик искусства. 1904–1911 гг. — служба во 2-м кадетском корпусе (Москва). Окончил Николаевскую военно-инженерную школу (1914). В 1918–1919 гг. учится у Малевича в ГСХМ. Работает в стиле супрематизма. Выставляется с 1919 г. Член Коллегии по делам искусств Наркомпроса, руководитель Всероссийского выставочного бюро.

В работе над картиной применяет металл, дерево, пробку, прибегая к приему перехода живописных фрагментов в реальные материалы.



В.Стржеминский. 1932

В 1920–1921 гг. заведовал сектором искусства ГубОНО в Смоленске, читал лекции о новом искусстве, выступил с инициативой создания музея нового искусства, публиковался в журнале "Искусство", выпускал плакаты, принимал участие в Первой государственной художественной выставке в Смоленске ("Автопортрет", пейзажи, два варианта кубистической композиции "Швейная машина", "Кубистический натюрморт", эскизы к "Мистерии-буфф").



В.Стржеминский. Счетчик. 1920-е гг.

С 1922 г. живет в Польше. В 1923 г. выставляется в Вильно. Шесть картин (кубистическая, супрематическая архитектурная модель, плоская посткубистическая конструкция, две синтетические картины). "Проект железнодорожного вокзала в Гдыне. Супрематизм" (1923) — модель, скомпонованная из четырех прямоугольных параллелепипедов с акцентом на вертикали и горизонтали, соединенных под прямым углом в единый пространственно решенный объем. Развивает концепцию постсупрематизма, совершенствуя его и усиливая логическую сторону, расширяя границы соприкосновения искусства с точными науками о природе человека и мира.

В 1924–1926 гг. входит в БЛОК, общество польских конструктивистов, возглавляет группу "А.Р." (революционные художники).

С 1932 г. — член международного авангардного объединения "Abstraction creation". Создает свой вариант абстрактной живописи "унизм", одно из наиболее радикальных проявлений абстрактного искусства в Европе. Первоначальное определение — "постсупрематизм". В манифесте "Постсупрематизм" пишет: "В супрематизме фон является пассивным

фактором в конструктивном отношении, воздействующим только на формы на картине — не картина, а формы. Нынешнее единение фона и форм в единое оригинальное целое создает постсупрематическую картину". В статье "В=2" (1924) называет ошибкой супрематизма, что тот, стремясь к открытию законов всемирной органичности, упустил из виду факт, что создает свой образ в зависимости от среды, которую стремится преодолеть. Считает, что супрематизм не дал дефиниции живописной формы. Его основные формы вытекают из категории пространственного мышления (не живописного) и тем самым это те, которые существуют не в сфере живописного действия, а в сфере пространственного познания — геометрии.

С 1931 г. руководит школой технического рисования (Лодзь). В 1945 г. создает Высшую школу искусств (Лодзь).

С. автор теоретических трудов: "Унизм в живописи" (1928), "Композиция пространства: расчеты пространственно-временного ритма" (1931), "Теория зрения" (1958, на основе серии "соларистических" картин).

Литература:

Шхирева О. Владислав Максимилианович Стржеминский // Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000.

СТРУКТУРА (от лат. *structura* — строение, расположение), одно из основных понятий в искусстве и теории авангарда. Представляет собой закономерность взаимосвязей элементов в системе. С. является базовой категорией структурного анализа и семиотики.

Ч.Пирс создает учение о существенной природе и основных разновидностях знаковых процессов. В искусстве рассматривает произведение в качестве знака; различает форму внешнюю и внутреннюю — внутренняя форма есть структура, система отношений между элементами. Ч.Пирс упорно искал связь эстетики и логики: произведения искусства — развернутые логические системы, романист свободен выбирать посылки, но, выбрав, должен следовать им безукоризненно. Видит аналогии архитектуры и логических теорий времени. Искусство, по Пирсу, обладает моделирующей природой.

Ч.Моррис в 30-е гг. разрабатывает основы теории знака и эстетику знака, а Ф. де Соссюр — теорию языка как набора знаков.

В России теорию С. разрабатывали Б.Эйхенбаум, Р.Якобсон, Б.Томашевский, Ю.Тынянов, В.Шкловский, П.Флоренский, А.Золотарев, М.Бахтин, Г.Шпет, Л.Выготский. Позднее — Ю.Лотман, Б.Успенский, А.Пятигорский, В.Топоров, В.В.Иванов, Е.Семенка.

Одним из первых идею "системы" и "организационной схемы" (структуры) применил в своей организационной теории А.Богданов. Он абстрагируется от конкретного содержания системы и исследует ее структуру — организационную схему: "Организационная точка зрения исследует всякую систему со стороны как отношений внутри нее между всеми ее частями, так и отношений между нею как целым и ее средою, то есть всеми внешними системами". Понятия "системы" и "структуры" получают широкое применение в теориях авангарда как базовые в абстрактном искусстве: организационная схема абстрагируется от самой вещи и выступает как независимая конструкция, структура в чистом виде (без вещества).

Структурный анализ (структурный метод) объект исследования переносит с наблюдения отдельных феноменов на анализ систем, используя методы точных наук. Математический аспект подобного анализа изучает природу отношений между элементами, причем сама С. предстает в качестве определенной системы отношений. Хайдеггер ("Бытие и время") понятие "структура" сделал модным, заменившим понятие внутренней формы, идеи, образа. Структурный анализ ставит целью создание единой методологии рассмотрения всех сторон произведения в их единстве на основе математики как метода мышления и как методической основы вскрытия наиболее общих закономерностей в абстрактных понятиях.

Произведение искусства рассматривается как своеобразная модель действительности. Оно выступает и как знак. Искусство воссоздает действительность во второй раз. С. модели отражает С. сознания автора, его мировоззрения. "Рассматривая произведение искусства, мы получаем представление о структуре объекта. Но одновременно перед нами раскрывается и структура сознания автора, и созданная этим сознанием структура мира — определенное социально-историческое мировоззрение. ...Модель в искусстве (произведение искусства) — лишь элемент более сложной структу-

ры, существующей только в отношении к таким структурным понятиям, как "модель мира" и "модель авторской личности" — мировоззрение в наиболее широком смысле этого понятия" (Ю.Лотман). Автор строит модель по С. своего мировоззрения и мироощущения и произведение искусства является одновременно моделью двух объектов — явления действительности и личности автора.

С проблемой модели тесно связана проблема знака. Искусство как средство передачи информации подчиняется законам семиотических систем. "Переходя к знаку в искусстве, мы сразу же сталкиваемся с неожиданными вещами. Для любой семиотической системы знак (единство обозначающего и обозначаемого), сочетаясь по законам синтагматики с другими знаками, образует текст. В противоположность этому, в искусстве обозначаемое (содержание) передается всей моделирующей структурой произведения, т.е. текст становится знаком, а составляющие текст единицы ...становятся элементами знака." (Лотман Ю. Семиотика пространства). Художественный текст обладает особой организацией, которая определяется исторической реальностью и отношением к другим текстам, а также внутренней логикой построения произведения как целого.

Семиология как наука о знаках базируется на методе анализа представления и текста, вскрывающем формальную С., рассматривающем динамику развития и становление процесса формирования знаков. Это не отношение произведения и мира, а способ получения смысла в течение всего художественного процесса от авторского видения до зрительской интерпретации.

Г.Шпет разрабатывает логическую семиотику применительно к искусству. Л.Выготский рассматривает знаки как средство управления поведением человека. Этнолог А.Золотарев открывает значение бинарного принципа для всех ранних человеческих культур. П.Флоренский написал большой семиотический курс лекций о пространственности и времени в произведениях изобразительного искусства. С.Эйзенштейн больше всех сделал для семиотического понимания искусства в целом. На основании его разработок А.Жолковский и Ю.Щеглов создают систему выразительных средств, используемых в искусстве.

Одна из основных черт последних десятилетий в семиотике — изучение "вторичных моделирующих систем" — моделей мира, которые человек надстраивает над первичной знаковой системой — языком.

С. произведения содержит в себе образные воплощения первичных ситуаций, общая закономерность которых остается действенной для последующих периодов — на уровне алгебраической формулы, позволяющей исследовать причинные связи.

С.Эйзенштейн видит основную проблему эстетики — в двойственной природе искусства: сложное интеллектуальное содержание эпохи искусство выражает архетипическими знаками. Монтажная фраза рассматривается как аналог словесного языка. В самой С. произведения отражаются глубинные слои чувственного мышления, но одновременно в искусстве осуществляется вознесение к высшим идейным ступеням сознания.

СТУДИИ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ, одно из наиболее характерных увлечений 20-х гг. Танцевальное движение, начатое Айседорой Дункан, дало многочисленные направления в общей культуре XX в., в профессиональном искусстве танца, а также в гигиенической и художественной гимнастике. Интерес к танцу возникает под влиянием теорий А.Дункан о гармоническом воспитании человека с помощью искусства. В 1921 г. А.Дункан устраивает студию в России. "Айседора Дункан была сильна как лозунг, как эстетическая программа" (И.Соллертинский).

В Москве создано около 50 студий. Они возникли в Киеве, Одессе, Харькове, Ялте, Тифлисе, Петрограде. Руководители: Франческа Бата, Лидия Редега, Инна Чернецкая, Людмила Алексева, Валерия Цветаева, Инна Быстренина, Вера Майя — студия пластического танца. Студии балетного искусства работали под руководством Веры Мосоловой, Антонины Шаломыговой, Нины Греминой, Эдуарда Элирова. В Петрограде открыта студия З.Вербовой и "Гептахор" при институте живого слова.

В массовые празднества значительная роль отводилась танцам. А.Луначарский называл танец высокой формой "агитационной поэзии".

Вера Майя — зачинательница нескольких направлений танцевального искусства. Ищет

новые танцевальные формы, создает рациональную систему тренировки танцоров. Изучает анатомию и механику движения человеческого тела, обнаруживая малоразвитые мышцы, разрабатывает специальные упражнения для них. В своей студии преодолевает главный недостаток пластических танцев — их статичность. Не использует выворотность ног, придерживаясь эстетики естественного положения тела. Много элементов заимствует из акробатики, развивая ловкость учеников. Синтезировала широкий круг танцевальных систем.

Студия Веры Майя открыта в 1917 г. в Москве. После первого выступления в 1920 г. — Студия выразительного движения при ТЕО Наркомпроса. 1924–1926 гг. — пластическая секция; 1926–1927 гг. — класс пластического искусства хореографического отделения Московского театрального техникума, с 1927 г. — "Искусство танца"; с 1932 г. — "Театр танца". С 1924 г. связана с хореологической лабораторией ГАХН (Государственная академия художественных наук).

Студия И. Чернецкой восприняла черты немецкого экспрессивного танца, воплощала трагические сюжеты в гротесковой форме пластики.

Студия "Драмбалет" Н. Греминой создана в 1918 г. В 1920 г. существовала в составе Высших государственных хореографических мастерских, с 1923 г. — в ГИТИСе. С 1924 г. — в Театральном техникуме им. А. Луначарского (до 1927 г.).

Студия ритмики Н. Александровой (Н. Гейман) создана в Москве (1909) в Доме художника. По словам В. Поленова, это — оригинальная и красивая картина ритмической гимнастики, это — удивительное сочетание музыки с пластикой тела и жестов, переливание звуков в человеческие движения. Н. Александрова преподавала сущность системы Э. Жак-Далькроза. В 1912 г. Далькроз демонстрировал в России свои пластически-экспрессивные упражнения, направленные на передачу в движении содержания музыки, свободные импровизации на тему сочинения, ритмические этюды. В 1918 г. Н. Александрова работает в Институте ритма (Московский государственный институт ритмического воспитания).

В конце 20-х гг. студийное движение пошло на спад. Часть студий была ликвидирована как школы частные с бесконтрольным про-

цессом обучения. Ни одной из студий не удалось сохранить первоначальный характер художественной школы, школы физического и духовного совершенствования личности. Олимпиады середины 20-х гг. выявили несостоятельность многих студий в профессиональном смысле. В конце 30-х гг. все студии (кроме студии им. А. Дункан, которая существовала до 50-х гг.) исчезают.

СУПРЕМАТИЗМ (от лат. *supremus* — наивысший), одно из направлений в искусстве авангарда, которое сам его создатель К. Малевич считал высшей формой проявления художнической воли. "Наивысший" : "Плоскость живописного цвета, повешенная на простые белого пространства, дает нашему сознанию сильное ощущение пространства. Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной вокруг себя" (К. Малевич).



К. Малевич. *Супрематизм № 38*. 1916

Черный квадрат, Черный круг и Черный крест — метафизические основы системы С. По словам В. Шкловского, супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиком. Они выделили действующую часть средств.

С. — художественно-философская система. Его открытию предшествовала постановка оперы "Победа над Солнцем" (см.: "Победа над Солнцем"). Полотна, написанные в С.,

были представлены Малевичем на "Последней футуристической выставке картин 0,10" в 1915 г. в Петрограде. Это были 39 совершенно беспредметных работ под названием "Новый живописный реализм". "Черный квадрат", повешенный в "красном углу" как икона, стал скачком в беспредметность. С. предстал как переход к принципиально новым формам постижения мира через искусство.

На этой же выставке была представлена брошюра К. Малевича с объяснением смысла и значения своей новой работы. В 1916 г. данная декларация стала введением к новой брошюре "От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм". В январе 1916 г. Малевич и Пуни читают публичную научно-популярную лекцию супрематистов о кубизме, футуризме и супрематизме.



Часть экспозиции выставки "0,10" с работами К. Малевича. 1915

Сам Малевич определял три стадии С. по числу квадратов: черный, красный, белый. В последнем написаны формы белые в белом. Все три периода прошли путь развития в пять лет с 1913 по 1918 г. Это плоскостное развитие С., в котором заложено экономическое начало — одной плоскостью передать статику и видимый динамический покой. Супрематические фигуры — чистая плоскость, квадрат, круг, крест — основа языка системы миростроения.

В "Каталоге десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм" Малевич писал: "Упомянув беспредметность, я только хотел наглядно указать, что в супрематизме не трактуются вещи, предметы и т.д., и только, — беспредметность вообще ни при чем. Супрематизм — определенная система, по которой происходило движение цвета через долгий путь своей культуры. Живопись

возникла из смешанных цветов, превратив цвет в хаотическую смесь на расцветах эстетического тепла, и сами вещи у больших художников послужили остовами живописными. Я нашел, что чем ближе к культуре живописи, тем остовы (вещи) теряют свою систему и ломаются, устанавливая другой порядок, узаконяемый живописью. Для меня стало ясным, что должны быть созданы новые остовы чистой цветописы, которые конструировались на требованиях цвета, и второе, что в свою очередь цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу — в конструкцию как индивидуум коллективной системы и индивидуальной независимости. Конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений моих представлений как познание. В данный момент путь человека лежит через пространство; супрематизм, семафор цвета — в его бесконечной бездне. Синий цвет неба побежден супрематической системой, прован и вошел в белое как истинное реальное представление бесконечности и потому свободен от цветового фона неба. Система твердая, холодная, без улыбки приводится в движение философской мыслью, или в системе движется уже ее реальная сила. ...Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй — как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения. ...Через супрематическое философское цветное мышление уяснилось, что воля может тогда проявить творческую систему, когда в художнике будет аннулирована вещь как остов живописный, как средство, и пока вещи будут остовом и средством, воля его будет вращаться среди композиционного круга вещевых форм. Все, что мы видим, возникло из цветовой массы, превращенной в плоскость и объем, и всякая машина, дом, человек, стол — все живописные объемные системы, предназначенные для определенных целей. Художник должен также превратить живописные массы и создать творческую систему, но не писать картинок душистых роз, ибо все это будет мертвым изображением, напоминающим о живом. И если даже будет построено и беспредметно, но основано на цве-

товзаимоотношениях, воля его будет заперта среди стен эстетических плоскостей вместо философского проникновения“.

Белый С. — 1917–1918 гг. — представляет собой универсальное пространственное ощущение, “чистое ощущение“, в котором исчезает цвет и сама форма. “Используя высоко масляемый красный пигмент в нижнем слое, Малевич безусловно знал, что быстросохнущие цинковые белила перекрывающего слоя смогут высохнуть только снаружи, поверхностно. Внутри, соприкасаясь с красным, белила неминуемо прореагируют через связующее и путем его проникновения из слоя в слой обязательно прокрасятся. Думаю, что этот технологический поиск является одним из путей художника уйти от традиционной подачи цвета и выйти на его послынное объемно-плоскостное построение. В этой связи представляется логичным вспомнить целый период творчества Малевича, определяемый как “белое на белом“. Поиски разновидностей белого у автора не случайны. Это были ступени его философии, главенство духовного постижения смысла бытия. Белый цвет — сумма всех цветов. Белое — это бесконечность. Белое — свет и божественная чистота. Особое отношение к белому цвету, дающему зрителю свободу проявить и увидеть в белом умоглядные образы, вылилось у автора в поиски особого творческого метода“ (Кленова О. Особенности творческого метода Малевича, выявленные в процессе реставрации его произведений // Каталог: Казимир Малевич в Русском музее. СПб., 2000. С. 34).

Практика С. выводит художественную и теоретическую мысль на первичный уровень живописи, утверждение приоритета цвета и элементарных форм и выход в бесконечность. Теория и практика С. основываются на представлениях об универсалиях, точных живописных формулах и композициях: образ рациональной конструкции и математически выверенной гармонии в пространстве.

В С. Малевич создал мир беспредметности, решая задачу “перекодировки“ мира. Смысл идеи, ноуменального мира, более высокого по сравнению с предметным сводился к преодолению условий земного существования ради создания космического порядка, космического языка, постижения закономерностей устройства Вселенной. Каждый элемент системы здесь со-



К. Малевич. *Динамический супрематизм № 57.*
1916

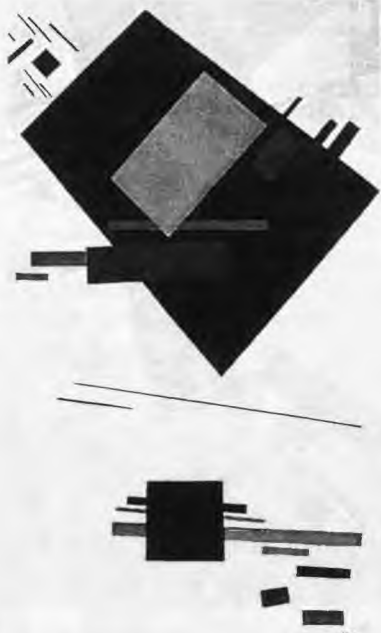
держит всю сущность системы. “Ключи Супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашелями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение “отрыва от шара земли“ (Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л., 1976. С. 192).

В С. соединились искусство и философия. Это размышление о бытии, ничего и никого не изображающее, где духовное преобладает над материальным, искусство над реальностью жизни, чистое пространство над предметом. Статика превращена в динамику, преодолевшую гравитацию.

В С. выявляются элементы мироощущения: цветовые, динамические, статические, механические и т.д. Творчество начинается с “нуля форм“: не с того, что уже есть, а с начала. Это стремление обнаружить “нулевую“ точку творчества: плоскость, цвет, простейшие геометри-

ческие формы. Самоценными элементами стали линия, форма, фактура.

В С. Малевич отрицает изобразительность в живописи. Идея "абсолютного", "чистого" ис-



К. Малевич. *Супрематизм*. 1915

кусства — попытка прорваться к утверждению самоценности творчества. Малевич соотносил С. с высшим смыслом, "мировым пространством", "мировой картиной". В С. ставится задача отображения Единого, Пространства, Энергии. Освобождение от материального, предметного приводит к выраженности в картине определенного характера композиции, минимизации цвето-фактурности: акцентируется проблема целостности и выразительности как таковые, визуализация связей система — элемент. Многозначность интерпретаций основывается на невозможности формализовать супрематические построения. Пространство в С. — модель и аналог космоса. Исходный стилизованный модуль С. — простые геометрические плоскости в беспредельном пространстве. Малевич определял С. как проект стилистики мира.

В основе С. как системы лежит прямая как первоэлемент пластического языка, сравнимая с генетическим кодом, имеющая собственную программу построения картины как модели мира. Прямая стремится к преодолению поля картины в ширину, глубину и в стороны. Прямая экспансивна по отношению к форме и пространству.

В 1919 г. В. Хлебников сделал теоретический набросок "Голова вселенной, время в пространстве", в котором дан подробный анализ "теневого чертежа" (рисунков Малевича). Хлебников пишет о единстве микро- и макромира, определяемом категорией времени, лежащей в основании мира. Сравнивая поверхность Земли с поверхностью кровавого шарика, Хлебников вывел, что в основании лежит фундаментальное число 365, которое находится и в рисунках Малевича. Хлебников называет это "теневого год": "В некоторых теневых чертежах Малевича, его друзьях черных плоскостей и шаров я нашел, что отношение наибольшей затененной площади к наименьшему черному кругу есть 365. Итак, в этих сборниках плоскостей есть теневое год и теневое день. Я увидел снова в области живописи время, приказывающим пространству. В сознании этого художника белые и черные цвета то ведут настоящие бои между собой, то исчезают совсем, уступая место чистому размеру" (Хлебников В. Голова вселенной, время в пространстве. 1919. ЦГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Д. 32).

В апреле 1919 г. Малевич выпускает декларацию "Супрематизм" к десятой государственной выставке (Москва), где пишет, что плоскость, образовавшая квадрат, явилась родоначалом С., нового цветового реализма как беспредметного творчества.

В декабре 1920 г. выходит изданный УНОВИСом альбом "Супрематизм. 34 рисунка". Супрематическая форма обозначена в этой работе как "знаки опознанной силы действия утилитарного совершенства наступающего конкретного мира" (К. Малевич), форма представляет собой динамизм состояния. "Работая над супрематизмом, я обнаружил, что его формы ничего общего не имеют с техникой земной поверхности. ...Самое главное в супрематизме — два основания — энергии черного и белого, служащие раскрытию формы действия.

Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и

миростроений. Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения является еще толчком к обоснованию миростроения как "чистого действия", как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве "всечеловека". В общезнанию он получил еще значение: черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие". Белый квадрат — знак чистоты человеческой творческой жизни (см.: "Цвет") (Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка / Собр.соч.: В 5 т. Т.1. М., 1995. С. 185-208).

Абсолют — пустые холсты, которые завершили персональную выставку Малевича 1919—1920 гг.

С. как конец живописи дает три решения: 1) философский С. обозначает выход в нематериальную форму, невизуальную форму, в виртуальное пространство; 2) за пределы станковой картины, в акционизм; 3) в архитектуру, в объемный С.

В 1918—1920 гг. Малевич в С. открывает новые возможности: "При исследовании обнаружил, что в супрематизме лежит идея новой машины, т.е. нового бесколесного беспаробензинового двигателя организма". Акцент переносится на концептуальное художественно-проектное содержание — появляется идея "Архитектуры всей земли". Малевич двигается в проектное творчество, раскрывая образно-проектный смысл С. Еще в 1915 г. И.Клюн показал несколько объемно-супрематических композиций (это считают первыми архитектонами).

Л.Лисицкий создает объемный С. — "ПРОУНы", К.Малевич начинает работать над "планитами", а с 1925 г. — над архитектонами. В противовес конструктивизму Малевич обозначает объемно-пространственный С. как тип "чистого проявления определенного восприятия мира", "этот тип искусства нельзя использовать ни для каких функций проявления человеческой жизни, а лишь для его непосредственного назначения". Это — возможность создать художественную форму как таковую. Малевич обосновывает возможность межпланетных полетов, орбитальных спутников земли, станций-спутников. Его футурологические проекты и есть "планиты для землянитов". В архитектонах пространство картин Малевича приобрело вещественность. С. вошел

в реальный объем. Архитектоны Малевича стали прообразом современной архитектуры.

Архитектонический аспект С. — один из основных вариантов проявления скрытых возможностей С.: объемно-пространственный С. — шаг в проектное творчество.

В Витебске Малевич создает две теоретические работы: "Супрематизм как беспредметность, или Живописная сущность" (март 1921 г.) и "Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой" (февраль 1922 г.). Теория стала для Малевича способом развертывания С. в философском пространстве, а также выявлением и акцентированием концептуального аспекта С. В этом смысле С. выступает не как одно из направлений авангардного движения, а как структурообразующее понятие; его беспредметность принципиально иная в сравнении с уже заявленной и развитой беспредметностью Кандинского, Ларионова и др. — беспредметность С. не отказывается от объектов мира, а содержит в себе весь мир целокупно и одновременно: 1) в ортогональной проекции, 2) горизонтально-вертикальном разрезе, 3) в сечениях, 4) в математическом выражении, 4) в образе-символе.

С. — осмысление мира в целостном единстве структуры, принципов построения и динамики развития. В искусстве С. представил предельный вид соотношенности художественного творчества и научного познания мира и природы. К.Малевич превышает мир разнообразия, выходя за круг проявлений, жанровости и видовости, психологии, — во имя выражения Единства. Таким образом, в С. сосредоточены: Единство, Система, Энергия, Экономия, Движение, пространственно-временной континуум.

Философская и концептуальная глубина С. сосредоточена в "Черном квадрате" (см.: "Черный квадрат"), который является художественным воплощением преобразования форм, где 0 (ноль) одновременно есть 0 (все).

С. — предельно абстрагированная стилиобразующая концепция, имеющая значение всеобщности, находящаяся вне определенных сфер творчества.

Витебский этап развития С. — 1919—1922 гг. — характеризуется решающим значением сочетания геометрических плоскостей с пространством; внедрения С. в реальную среду (орнамент на плоскости изделий, сочета-

ние супрематических плоскостей в композиции изделия или сооружения, сочетание супрематических объемов и плоскостей, сочетание супрематических объемов с плоскостным супрематическим орнаментом, супрематический объемный декор и т.д.).

Белый фон в С. — принципиально иллюзорное пространство. Любая поверхность могла выполнить ту же функцию: плакат, посуда, ваза, трамвай и т.д. — "супрематические конфетти": предметно-пространственная среда сама становилась фоном. В 1920 г. С. выходит в предметный мир (театр) и в архитектуру. Между стадией плоскостного С. и этапом планитов и архитектонов Малевича связующим звеном является объемный С. Л. Лисицкого и проекты УНОВИСа. "ПРОУНЫ" Лисицкого стали механизмом связи станкового С. с масштабом города. Архитектонические поиски представляли собой аксонометрии на основе плоскостных супрематических композиций. Развитие шло путем превращения плоскостного С. через графически-объемный — в пространственно-объемный.

Литература:

Малевич К. // Соб. соч. В 5 т. Т.1. М., 1995; Т. 2. М., 1998. Т. 3. М., 2000.

Казимир Малевич. 1878—1935. Каталог выставки. Л.—М.—Амстердам, 1989.

Казимир Малевич в Русском музее. Каталог выставки. СПб., 2000.

В круге Малевича. Каталог выставки. СПб., 2000.

Кленова О. Особенности творческого метода Малевича, выявленные в процессе реставрации его произведений // Казимир Малевич в Русском музее. Каталог выставки. СПб., 2000.

"СУПРЕМАТИЗМ. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ, ИЛИ ВЕЧНЫЙ ПОКОЙ", центральный философский трактат К. Малевича, ядро всех его теоретических работ. Впервые опубликован в 1962 г. в Германии на немецком языке "Suprematismus — Die gegenstandslose Welt" ("Супрематизм — беспредметный мир"). Рукопись хранится в архиве Малевича в Стеделик Музеуме (Амстердам): название правлено автором — варианты: "освобожденное ничто", "как освобожденное ничто", "белый Супрематизм как беспредметность, как мировая подлинность или освобожденное ничто"

Завершен в Витебске в феврале 1922 г. Трактату предшествовала работа "Супрематизм как беспредметность, или Живописная сущность" (март 1921 г.). "В смысле самобытности философия Малевича была плоть от плоти "самобытно-русской" философии, она несла на себе все ее родовые черты — синтетизм, универсальность, профетический пафос, эсхатологически-мессианскую окраску, отсутствие мыслительной дисциплины и академической систематизации взглядов. ...Теории Малевича, выросшие из живописи, впоследствии как бы снова вернулись к пластике и отлились в художественные формы высоких достоинств; супрематист оказался достойным продолжателем традиций русских мыслителей, чья философская мысль была неотделима от их творчества" (А. Шатских).

"Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой" — многоуровневый текст, сопрягающий процесс мышления и систему. В первой части трактата "Супрематизм как чистое познание" Малевич ставит вопрос об истине и подлинности бытия. В рамках рассуждений возникает видение разбросанности практических целей и движений к ним и невозможность достижения совершенства в практическом мире, так как практическая мысль базируется на прошлой практической мысли (вернее, на недомыслии): "19. Быть практичным — значит предвидеть, а так как всякое предвидение простое представление или теоретический расчет событий бытия, то оно никогда не может выявить подлинности точной" (С. 73). Малевич подчеркивает оформление беспредметного бытия предметным сознанием — Богом, Вещью, Красотой. На самом деле "беспредметность — единственная человеческая сущность действия, освобождающая мысль от смысла практичности предмета как ложной подлинности" (С.75). А человек ищет системы как блага, так как в ней ложно видит практическую реальную жизнь, разбив ее на главные практические пути — Искусство, Религию и Науку-технику. "Все три истины ставят перед собой цели как предметы практического реализма своих движений. Потому перед Религией стоит предмет блага Бог как конечность практического реализма духовного порядка; перед Искусством Красота; перед Наукой Познание беспредметной подлинности и

превращение ее в предметное, необходимое условие достигнуть, овладеть" (С.78). Человек сочинил себе эти полезные цели и стремится к ним, жизнь стала практическим действием, а в представлении мира как бесконечности действия и цели недостижимы. Цель становится приманкой. "35. Вся Вселенная движется в вихре беспредметного возбуждения. Человек также движется со всем своим предметным миром в вечность беспредметного, и все его предметы в сути своей беспредметны, так как они не достигают цели. Отсюда практический реализм вещей — реализм бутафорный, не подлинный. Поскольку он (человек) видит мир как предметную вещь, постольку он не сознает практическое средство достижения мира как беспредметности, как абсолютного разложения веса" (С.79). Продуктами практического Малевич называет волю, творчество, изобретение. "Получается, что как будто беспредметная природа совершает свое перемещение через человека в его предметную волевою стихию или новую реальную организованность, хочет через его мозг передвинуть себя и стать новым смыслом" (С.81). Однако любое напряжение уходит в беспредметность. Малевич исследует движение воли по трем уже определенным им путям и обнаруживает подчиненность воли на каждом из них и невозможность единства истины, ибо всякая идея является результатом обстоятельства. И даже духовная жизнь подчинена идее практического достижения. Сама идея стала той же пользой. "В высшем нужно разуметь беспредметность не практическую, а эстетическую. Но эта беспредметность была в образе предметного, что нужно преодолеть и выйти к полной беспредметности вне эстетического и практического" (С.84). Здесь Малевич преодолевает границы искусства, но и границы жизни, полагая, что существует она только в мысли. А что же существует там, где нет мысли? В глубине природы? Там, где, как говорит человек, нет жизни? Там — беспредметность, беспредметная природа. И только человек, появляясь там, творит предметы, т.е. понятия. Реализацию понятий мы и называем жизнью. Таким образом, существует две жизни: предметная как удовлетворение и беспредметная вне удовлетворения. "В беспредметности ...нельзя ничего выделить и различить, как нельзя ничего вынуть из живописного

холста. Таким образом, беспредметное явление, остающееся вне физического" (С. 86). Малевич подчеркивает, что через познание образуется предмет. Идя через три обозначенные пути, познание стремилось сегодня исправить ошибки прошлого: "Не будет ли весь новый опыт сшит из заплат нового недомыслия?" Мы не можем различить, отличить элементы построений. У нас нет критериев истины. Все условно и относительно. И все меры изобретены для измерения условного, но не действительного. И сама истина оказывается простой условностью, так как в действительности нет объекта, который можно было бы домыслить или осмыслить. Познание реальности для всех — разная. Для Искусства наступил предел существования: в разложении практического и освобождении его духа от форм предметной практической культуры, катастрофы форм, видов, сознания, законов и т.д. Сущностью практической культуры является изобретение связывания элементов в предметную организацию. "Супрематизм как беспредметное равенство есть то, к чему, по моему предположению, все усилия практического реализма должны прийти. В беспредметном равенстве лежит сущность, которую ищет человек" (С.97). Предметный художник, по мнению Малевича, ткач чудотворных живописных риз. Это искусство нашло себе рамки, академический гардероб, а действительности в нем нет. Это — пустые условия, так как человек не может знать, художественно ли все в самой природе, эстетично или этично. Это — человеческие установления, а не природные, и они не могут быть условием для всех. Природа не знает, что творит человек, "не обнаружим никакого смысла, никакой пользы, ни цели, ни практических соображений, — то поднялась вода в тумане, то пала опять росой, то образовались тучи, то разошлись. И в этом бессмысленном действии нет идеи практического действия, нет ни туч, ни воды, ни облаков, полное беспредметное различие действий взаимных возбуждений, если может что-либо возбуждаться" (С. 102). "Бессмысленное природное действие преломляется в человеческом смысле идей и творит практическую жизнь как отражения, никогда реально не осязаемые" (С. 103). Это общежитие направило сознание художника на осознание творения символов, но это простое ус-

ловие. И все прошлое искусство оказалось сегодня признанием безукоризненного вкуса художественной организации. И для общезнания Искусство — только то, что в прошлом. А на самом деле Искусство — нечто большее: "Под Новым Искусством и нужно разуместь чистое безыдейное без-предметное действие. А так как, в сущности, нет Искусства во Вселенной, она беспредметна, то возможно определить все действие всего "беспредметностью". Отсюда отказать или отколоться от Искусства возможно тем, кто стоит вне "идейных" предметных содержаний общезнания. Содержание же общезнания известно, оно в предметном практическом харчевно-духовном состоянии, и потому все то, что делается в предметном практическом духе или обслуживает харчевую идеологию, будет всегда тем Искусством, чем было все старое, т.е. ремеслом, даже в том случае, когда оно конструирует вещи. Не все ли равно, как и чем служить общезнанию, изображать ли его содержание в холсте или делать для его дома вещи? Если же общезнание использует беспредметный Супрематизм для своих предметных надобностей, как делает он с природой, срубая деревья и творя из них свои предметы, то это его дело. Формы Супрематические будут создаваться беспредметником вне всяких соображений цели ихсообразности, не отступая от чистых беспредметных построений. Под Новым Искусством я разумею безыдейное беспредметное действие. Но так как под Новым Искусством нельзя разуместь строгой формулировки, так как его фронт растяжимый, то я определяю под безыдейным беспредметным "Супрематизм как беспредметность", или освобожденное ничто. Я вывожу это из мысли: что все было как ничто, впоследствии человек загромоздил себя всевозможными представлениями, попытками осознать мир, создал жизнь под вечным вопросом "что?", напрягает усилие всей своей жизни, чтобы тем или иным средством познать и ответить на вечное "что?" В Супрематизме как освобожденном "ничто" нужно понимать освобождение человека от вопроса "что?" Вопрос не существует, так как нет ответов в назывании природы, она свободна в своем ничто, она свободна и от синтеза и анализа, синтез-анализ чисто практическая спекуляция. Действие Супрематизма не связано никакими границами "практичес-

ких", "целесообразных", "сообразных" "задач", ни анализом, ни синтезом, никакими исканиями подлинного и не подлинного художественного эстетического, не служит ничему. Все находится в беспредметном равенстве, или нуле веса, оно есть ничто как ответ на "что?" общезнания. Тем более, что все человеческие усилия через все его целесообразности, все практические соображения идут к тому же беспредметному абсолютному сознанию, в котором оно потеряет все из виду" (С.106-107).

Поворот к художественному производству Малевич видит в формообразовании практических предметов. Супрематизм для него — иной путь. Исследуя этот путь, Малевич в первую очередь задается вопросом: можно ли считать Супрематизм живописью? И отвечает отрицательно, так как цветовое построение Супрематизма не зависит от цветовых различий в одну единицу, не образует живописного конструктивного цветосмещения, а впоследствии цвет исчезает в черном и белом. Супрематизм, по определению Малевича, — новый классический порядок отношений форм. Появление кубизма обозначило новую форму живописи, прорыв из предметного практического реализма в новую организацию живописных различий, в самостоятельную живописную идею, в конструктивность. Кубизмом была выражена конструкция как метод Нового Искусства, в живописи появились новые материальные связи и новая их система. В кубизме появляются первые признаки беспредметности. В Новом Искусстве определены новые задачи. Они связаны с беспредметностью, которая разрывает зависимости практические. Однако в мире нет единства или неединства. Мир на самом деле неделим. И нам неизвестна подлинность вещей. Мы знаем только знаки как ключи. Наука устанавливает границы, выделяя единицу из безымянной слитности, и мир исчезает, а начинается культура. Куда же она движется в человеческом общезнании? Чем определяется это движение? Только экономическими потребностями. Человек надеется, что когда-нибудь наступит предел и аппетит зверя будет ограничен. Для этого создана Религия. Но и здесь у человека обнаружилась практическая цель — достижение Бога. В Искусстве человек поставил себе целью художественную ценность. Но эти пути развития оказались в

истории неспособными вывести человека из животного состояния. Обрядность сделалась более существенной, чем Бог. Здесь и коренится, по мнению Малевича, вся ошибка практического реализма: если установлено предметное благо, то каждая система убеждена в истинности способа достижения цели. Практический реализм представляет реальность, но не подлинность. "Прихожу к беспредметности как "белому Супрематизму", ставившему вместо цели предметных благ — беспредметность. ...В беспредметном Супрематизме устраняется "как служить", "как молиться", "как строить", "что достигнуть" предметного блага. Их нет в нем, и так же, как возникли блага, так должны и исчезнуть, а исчезнуть они могут, они не суть природное бытие. Супрематизм как беспредметность — тоже одна из форм, но форма, устанавливающая первенство перед всем; беспредметность действия таким образом связует себя и каждого беспредметно" (С.179). Белый Супрематизм для Малевича — чистое единство, освобожденное "ничто", исчезновение закона отношений, единая беспредметная плоскость, представляющая собой беспредметную пустыню. Подлинность возникает в соборности, которая сама растворилась в беспредметности. "Против фиктивной подлинности выступило впервые Искусство, доказав в своем живописном доказательстве фиктивность всего представляемого. На поверхности живописного доказательства не обнаружилось никакого физического предмета. Через живописный опыт, в живописном доказательстве я вижу единственный подлинный опыт, доказавший фиктивность представления и предположения, вскрывший истину того, что предмет не существует как подлинность и искать его — простое безумие человеческого разумного расстройства. Таким образом, я возвожу живописное или вообще Искусство в одно из первых доказательств, через которое должно прийти к беспредметному супрематизму (мир как беспредметность, освобожденное ничто), действию, не имеющему перед собой ни познаваемого, ни цели, ни времени, ни пространства, художеств, логики, смысла, даже беспредметного ритма" (С.212).

Во второй части трактата — "Супрематизм как беспредметность" К. Малевич углубляет понятия первой части. Белым Супрема-

тизмом Малевич обозначает явление распыления движения всех проявлений от твердой плотности отношений по кругам колец (орбитам). "36. Дело Искусства для артиста, художника, живописца — выйти к своей Супрематии, не к Искусству передачи явлений, как только являть явления явлений. Искусство вообще, подобно живописи, должно выйти из Искусства в Искусство Супрематизма, как живопись вышла из живописания в свою сущность или свою Супрематию. Тогда только наступает бытие его, бытие артиста или художника" (С.234-235).

Прошлое искусство в представлении Малевича — умение подражания. Новое — в воплощении бытия, оно видит природу как космос возбуждения, видит ее в себе. "Какой же момент представляет собой белый Супрематизм, что это — предел достижения всего разнотонного цветного равновесного в одну силу, в одно состояние как абсолютное или же это только достижение единства, достижение единой формы для окончательного достижения предела как абсолюта, в котором сознание достигнет двух вопросов, движения и недвижения; ведь все зависит только от сознания — принять ту или иную реальность в себе, ибо вне нет реальности. Сознание является одним из первых моментов различия единого, и, таким образом, все движение — результат сознания как формы. Исходит же оно из единого, из белого, проходит целую полосу движения как культуры и воплощается опять в белое как предел, но белый Супрематический предел еще не означает окончательного предела, это только белый путь движения белой системы. Таким образом, в белой системе Супрематизма достигается только форма единства. К какому пределу оно придет — остается закрытым; но возможно предположить, что белый квадрат будет началом и заключением, т.е. полюсы движения белого будут иметь по обоим концам кубы белые. Последнее могло означать символы шести совершенств, исходящих из одной стороны куба как квадрата, распыляющихся в пути, творя беспредметность, и уходящих в куб или стенку квадрата куба" (С. 245).

Малевич рассматривает культуру как движение мысли (веса) через центры сознания, тогда всякая культура начинается из суммы

остатка прошлой эпохи и имеет свой предел, который является границей распределения веса. Новая культура не будет культурой борьбы за существование: "И вижу Культуру как Супрематизм, как первенство его движения, когда его сущность, прорвавшись через животную предметность, достигнет своего образа, Земля будет иметь человеческую стройность, а не стройность животную" (С. 267). Вся предыдущая культура вытекает из причины "Я есть хочу". И человек пробирается через животное. "И если овладеет сознание человека своим новым бытием, через поставление этого вопроса в Супрематии действия начнется его Культура, или, вернее, он придет к Супрематизму, который, может быть, не будет означать Культуры и Совершенства в том смысле, как оно понималось в предметном мире построений" (С.269). Вселенную Малевич представляет как распыленное существо человека, организующееся в новое временное совершенство. В предметном начале человеческая сущность поглощена животным.

Вторая глава посвящена исследованию религиозных систем, духовного движения, религиозного пути как пути наименьшего сопротивления; Научного пути (фабрика) и Искусства. "Что означают эти три пути? Означают совершенство, по ним движется человек, движет себя как совершенное начало к своей конечной представляемости, т.е. к абсолюту; это три пути, по которым движется человек к Богу. В Искусстве Бог мыслится как красота, и потому только, что в красоте Бог, Религия и Фабрика призывают Искусство, чтобы оно их облачило в ризу красоты, как бы не доверяя своей завершенности. Так торжественно движется Религия в Искусстве, так же и Фабрика. Но, несмотря на взаимность, все-таки каждый путь считает себя первостепенным и истинным путем к Богу, в своем пути соединяющемся в одном слове (общезитие) — совершенно" (С.305-306).

Литература:

Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Собр.соч.: В 5 т. Т.3. М., 2000.

"СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ БАЛЕТ", представление, показанное в Витебске в феврале 1920 г. на вечере в Латышском клубе одновре-

менно со вторым вариантом оперы "Победа над Солнцем". "С.Б." Нины Коган, созданный в УНОВИСе, акцентировал геометрию пространства через передвижения квадрата, круга, линии, дуги и т.д., супрематическое-первенство черного квадрата как некоей высшей реалии, главенствующей над любыми формами и идеями, а также констатировал ту нулевую точку, в которой пластическое начало растворяется в пространстве, чтобы потом снова возникнуть



Н.Коган. "Декорация постановки "Супрематический балет", 1920.

на другом этапе, — точку развоплощения формы для перехода ее на другой уровень. Супрематия черного квадрата в "С.Б.", как и в живописи, выглядит конечной точкой некоторого этапа развития идеи движения. Обозначив "Черный квадрат" как "нуль формы", Малевич представляет его как заключительный этап и как начало.

Произведение представляло собой выявление основных форм "элементов движения, его разворачивания из центра в порядке... следования фигур: 1) линии сначала, 2) превращения в крест, 3) превращения по диагонали, по диагонали превращается в звезду, 4) превращается в круг, 5) круг становится квадратом.

Первым как форма главенствующая, как единица и основа выдвигается квадрат: 1) фигура с черным квадратом, она... первенствует как целое. Тела двигаются, три основные фигуры образуют 2) линию пересечения, 3) фи-

гуры, несущие форму круга, и фигуры с красным квадратом устанавливаются на оси движения, образуя вместе с предыдущим крест, 4) выдвигаются 10 фигур, образуя дугу, пересекающую крест.

Чтобы подчеркнуть первенство квадрата, круг, установленный в центре, распадается, и выдвигается сначала квадрат красный. После круг приближается к черному квадрату, распадается, и картина завершается супрематией черного квадрата“ (Рукопись Н.Коган. Гос. музей театрального и музыкального искусства. СПб., инв. № 5642/1).

Энергетические линии перестроения и перемещения являются сюжетом и смыслом супрематического балета. Пластика и ритм, на основе которых существовал театр танца, имеющие самоценность вне драматического сюжета, в супрематическом балете низведены до геометрической базы. Это произведение как математическая модель представляет собой точку бифуркации к развитию-ветвлению в поле пластического искусства века.

Приведенный фрагмент описания супрематического балета наглядно демонстрирует необходимость превращения Смысла в Текст (концепция структурализма и затем постмодернизма), операции, при которой структурируется реальность и моделируются некие отношения. Переформирование реальности, возможное в искусстве, снимает критерий понимания и оценку произведения и позволяет 1) проникнуть в другие закономерности строения мира, 2) в построение другой системы ценностей. Происходит перенос точки зрения наблюдателя в центр внимания в искусстве, возникает интерес к восприятию.

Литература:

Шатских А. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001.

Котович Т. Супрематический балет // Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 1. 1995.

“СУПРЕМАТИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО”, манифест К.Малевича, написанный в 1923 г., представляющий собой словесно-математическое уравнение: левая часть – перечень предметов и явлений, правая – нуль. Части связаны знаком равенства. Нуль амбивалентен, ибо содержит в себе равновеликость Ничто и Всего.

Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях:

А) Мир как человеческие различия

Бог
Душа
Дух
Жизнь
Религия
Техника
Искусство
Наука
Интеллект
Мировоззрения
Труд
Движение
Пространство
Время

= 0

1) Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается, безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю.

2) Если творения мира – пути Бога, а “пути его неисповедимы”, то он и путь равны нулю.

3) Если мир – творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю.

4) Если религия познала Бога, познала нуль.

5) Если наука познала природу, познала нуль.

6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту, познало нуль.

7) Если кто-то познал абсолют, познал нуль.

8) Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо.

А) Сущность различий. Мир как беспредметность.

Последний опубликованный манифест К.Малевича, написан к “Выставке картин петроградских художников всех направлений. 1918–1923”, на которой были представлены работы УНОВИСа и чистые холсты. Коллективный экспонат УНОВИСа был назван “Супрематическое зеркало” и является иконическим аналогом манифесту.

Литература:

Малевич К. // Собр.соч. В 5 т., Т.1. М., 1995. С. 273.

"СУПРЕМУС", объединение художников (1916–1918). Создано в Москве К. Малевичем. Участники: И. Клюн, Л. Попова, О. Розанова, Н. Удальцова, А. Экстер, Н. Давыдова, М. Менюков, В. Пестель, И. Пуни, К. Богуславская, круг уже сложившихся живописцев, принявших супрематизм как художественное движение.

В мае 1917 г. подготовлен №1 журнала "Супремус" (не вышел). Его программой был живописный супрематизм, скульптура, архитектура, новый театр. Секретарь — О. Розанова.

Малевич придавал супрематизму значение определенной основы, оси, "на которой строятся все или одна плоскости. Индивидуальность, желающая работать в супрематизме, должна подчиниться этой основе, развивая свое лишь в радиусе основы. Сюда могут войти только те, у которых уклад и интуитивные движения совпадают, сходятся в самой основе". С. активно сохранял личное каждого художника и опыт объединения не устроил Малевича, объединение не сформировалось окончательно, революционные события прекратили его деятельность.

СЦЕНОГРАФИЯ, оформление театрального произведения. Понятие сценографии соотносимо с организацией пространства сцены и созданием пространственно-временного визуального образа сценического произведения. С. как вид творчества связана с появлением авторства спектакля, с появлением режиссуры как театральной профессии, как организации пространственно-временного континуума спектакля.

Авангард XX в. создает новую систему оформления спектаклей как новую структуру сценической образности и новый художественный язык. Основные характеристики сценографии XX в. идут от кубизма, дадаизма, футуризма, конструктивизма, экспрессионизма, абстрактного искусства. В отличие от декораций, изображающих место действия, обобщенный образ моделировался на сцене как пластическая и архитектурная структуры среды для сценического действия. В новом оформлении спектакля основную роль стали играть понятия модели, формы, ритма. В театр возвращается принцип симультанности сценической установки, ведущий свое происхождение от античности, мистерий, шекспировского театра. Преобразованный в кубизме, этот

принцип визуально определяет одновременный показ различных структурных элементов сценического пространства на сцене мира, давая обобщенный его образ.

П. Пикассо использует в оформлении балета "Парад" Ж. Кокто коллажную игру; дадаизм придает утилитаризму способ существования в виде художественного образа на сцене; футуризм делает спектакль полифоничным благодаря рваной синкопичности ритмов. Пластическое творчество выдвигается на первый план в создании спектакля как художественного произведения. Меняется сценическая парадигма. Результатом театральных экспериментов авангарда является особый вид сценического искусства — театра художника, в котором С. обретает положение структурообразующего элемента сценического произведения.

Символизм Г. Крэга и В. Мейерхольда открывает возможности сценического пространства как площадки для создания визуального образа. К. Малевич открывает супрематизм благодаря сценическим экспериментам, в которых главенствующим становится живописная сценическая стереометрия.

Русский конструктивизм внес в театр новый принцип С. — функционализм: художник создает оформление, определяемое той или иной функцией в данный момент действия. Структура эпизода организует детали, приемы и элементы С. Сценическая площадка в подобной структуре раскрывает собственные потенциальные выразительные средства с их многообразием. Техническое оснащение сцены меняет свое назначение от чисто прикладного к художественно-образному: свет и кинетизм становятся часто основными элементами новой С. Абстрактное искусство В. Кандинского вводит в С. возможности цвета как самоценного средства выразительности в форме ритмически-динамических, живописных композиций. Экспрессионизм активизирует сценографический словарь в раскрытии эмоционального состояния человека. Алогизм, иррациональность, дисгармония входят в сценографию из сюрреализма.

По словам исследователя искусства сценографии В. Березкина, этот переход от изображения места действия к оформлению самого действия аналогичен переходу от предметности изобразительного искусства к беспред-

метности пластического авангарда, совершенный К. Малевичем и В. Кандинским в абстракционизме (см.: Пространство сценическое).

Развитие С. XX в. подтвердило значение пластических открытий авангарда. Новая система оформления спектакля создала возможность визуализации структуры сценической игры сценографических средств.

Литература:

Березкин В. Новые принципы образного моделирования в искусстве театральных художников // Советское искусствознание '75. М., 1976.

Березкин В. Художники советского театра в системе мировой сценографии / Советское искусствознание '77. Вып. 2. М., 1978.

СЮРРЕАЛИЗМ (от франц. *surrealisme* — букв. сверхреализм), одно из ведущих направлений западноевропейского искусства XX в. Сверхреальное, сверхъестественное. Название возникло у Г. Аполлинера в 1917 г. В 1919 г. деятельность А. Бретона становится предшествующим этапом С. Первое сюрреалистическое произведение — книга А. Бретона и Ф. Супо "Магнитные поля". Инициаторы сюрреализма — А. Бретон (1896–1966), Л. Арагон, П. Элюар, Ж. Кокто, А. Арто, М. Эрнст и др.

В 1924 г. выходит первый номер журнала "Сюрреалистическая революция", основано "Бюро сюрреалистических изысканий". С. — мир новой реальности, выстроенный на алогизме, в котором неправдоподобные события кажутся нормальными, разум упраздняется, противоречия исчезают. Основа С. — регистрация спонтанных образов становится главенствующим состоянием творческого процесса, который становится убежищем для личности среди неприемлемой действительности. Сфера интуитивного прозрения, индивидуальное видение представляют собой способ восприятия реальности.

С. связан с концепциями А. Бергсона, Ф. Ницше и З. Фрейда. "Второй манифест сюрреализма" (1929) акцентирует случайность, бесцельную игру как структуры реальности. С. Бретона, Элюара, Массона, Эрнста основывается на тех же принципах, что и дадаизм. В отличие от тотального отрицания дадаистов,

сюрреалисты манифестировали на основе абсурда, аморальности и бреда изысканность, остроумие, эlegantность. Словарь культуры используется в С. в качестве носителя смыслов, неестественных и нетрадиционных в гуманистическом и культурном их значении. С. формируется на границе разума и безумия, отталкиваясь от обоих пределов и используя правила каждого пространства. Это тип мировоззрения. С. стремится к созданию теории и эстетики во всех видах искусства.

В 20-х гг. Андре Массон обращается к физическим методам: выплескиванию красок, песка и клея на холст с последующей доработкой кистью. Макс Эрнст в 1925 г. в технике "фроттажа" подкладывает под бумагу неровные поверхности и натирает лист сухими красками, получая различные конфигурации фантастического; в технике "дриппинга", привязывая банку с краской на длинную веревку, разбрызгивает ее на горизонтальный холст; в граттаже — процарапывает изображение; в декалькомании — получает различные конфигурации от соприкосновения окрашенных поверхностей.

Художник рассматривается как наблюдатель процесса случайности. Зритель-наблюдатель вводится в лабиринт смыслов и значений, игра которых зависит от его собственной фантазии и готовности соучаствовать в художественном акте.

В 1925 г. в первой выставке сюрреалистов в Париже участвуют Дж. Де Кирико, основатель метафизической живописи (мир скрытых, загадочных смыслов), а также П. Клее, П. Пикассо, Х. Миро, П. Рой и др. В первых эшелонах С.: Макс Эрнст, Андре Массон, Хоан Миро, Ив Танги. В 1929 г. к сюрреалистам примыкают С. Дали, И. Танги, Ф. Бейкон, позднее — П. Челищев и др.

В 1930 г. начинается новый этап в эволюции С. Его наиболее ярко представляет С. Дали (1904–1989). Сальвадор Дали — один из самых последовательных художников С. Экстатичность, восторженность телесных галлюцинаций воплощены в неприличии как опровержении социокультурных норм. Создает собственный имидж в соотношении с идеями Ницше и Фрейда.

Т

ТАИРОВ Александр Яковлевич (1885–1950), режиссер. Окончил юридический факультет Петербургского университета. Играл в Драматическом товариществе А.Н.Лепковской, в Железнодорожном театре Соловцева. 1906–1907 гг. — в театре у В.Комиссаржевской, затем передвижной театр П.Гайдебурова и Н.Скарской (три сезона).

В 1913 г. ставит "Покрывало Пьеретты" в Свободном театре Марджанова. Через год создает Камерный театр. "Историческая роль таировской сцены велика. Для молодого поколения 1910–1920 гг. ее можно сравнить с ролью Художественного театра для поколения 1890–1900 гг." (А.Эфрос).

В 1915 г. начинает сотрудничать с художниками русского авангарда. Создает спектакль "Веер" с Н.Гончаровой и М.Ларионовым. Живопись на сцене превращалась в двухмерную декорацию. Костюмы выглядели цветовыми пятнами на общем фоне. Т. приходит к заключению, что тематическое соответствие — не единственный принцип взаимоотношений театра и художника. В 1916 г. ставит "Фамиру Кифаред", в 1917 г. — "Саломею" с А.Экстер.

В театре Т. представлены принципы кубизма. Он воспринял и воссоздал его театральность. В "Фамире..." живописные детали обрели трехмерность на сцене, сценическое пространство организовано архитектурно: объемность оформления сцены соотносилась со скульптурностью костюмов. Его отличительные черты — абстрактные линии черно-синих глыб и нагромождение кубов, напряженная мерность объемов, перебой ритмов, постепенная перемена цветовой гаммы: от прозрачной, сияющей и размытой — к холодному и сумеречному колориту в чередовании торжественности, покоя и смятения: "Кубы и пирамиды, система наклонных площадок, по которым двигались актеры, создавали некий

образ античной Греции... возбуждали ассоциации... погружали в атмосферу Эллады" (Марков П. Цит. по: Таиров А. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970. С. 17).

Моменты сценического действия Т. фиксировал как в живописном произведении. Сценическая архитектура и актеры по отношению к плотности сценического пространства находились в равноправии. Спектакль представлял собой пластическую гомогенность. В



А.Таиров. 1910-е гг.

"Саломею" применен динамический принцип: совокупность цветовых поверхностей, которые двигались и изменялись в психологическом соответствии с ходом драматического действия. Цвет использовался в символическом смысле. Холщовые полотнища Экстер, раскрашенные в разные тона, теряли материальность, выглядели цветовыми аккордами. Черные, малиновые, обугленно-красные тона аккомпанировали действию, задавая ритм изощренного и зловещего ритуала. "Дух, душа и тело захвачены вихревым движением, в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится

новый отбор, формируется новый человек...“ (А.Блок). Спектакль был воплощением множественности точек зрения кубизма, где каждый элемент имел собственное значение и самостоятельное развитие. Объединяющим началом спектакля стал свет (специально разработанная осветительная система).

“Саломею“ и отчасти “Фамиру...“ Т. трактовал как стремление человека справиться с хаотичным миром, опираясь на свою природу, на страсть: “В полумраке сцены текли красочности полотнищ и их формы отражались, совпадая или отталкиваясь, в массивах человеческих фигур, составляющих объемные единства и членения. Опыт был огромной смелости...позднейшие спектакли строились на учете того, что дал абстрактивизм “Саломеи“, кусочки экстеровщины входили отныне обязательным элементом в работу каждого молодого художника сцены“ (Эфрос А. Камерный театр и его художники. М., 1934. С. 27-28).

Т. выдвигает идею создания совместно с В.Мейерхольдом, Н.Евреиновым и Ф.Комиссаржевским “левого“ театра — “Театр четырех“.

В 1920 г. — спектакль “Принцесса Брамбилла“ с Г.Якуловым. Стихия игры — главный принцип спектакля. Основной элемент оформления — спираль, которая позволила создать на сцене затягивающее пространство. Круговорот карнавала соотносен с принципами футуризма (родство, подмеченное Ю.Тыняновым). Все действие поглощалось живописной стихией, пышностью и яркостью.

Спектакль “Ромео и Джульетта“ с А.Экстер, где доминировало цветное начало, строится по принципу монтажа. В “Благовещенье“ с А.Весниным: кубистический массив из готических углов и удлиненных линий; торжественный ритм католической мессы, возвышенная монументальность в строгой симметрии мизансцен; свет наравне с декорациями составляли драматургию спектакля.

В “Жирофле-Жирофля“ использовано оружие — орудие для игры актеров, гимнастический снаряд, легко поддающийся трансформациям и перестановкам. Актер в театре Т. “обычно играл не самый образ, но пластические вариации на тему заданного образа“ (Б.Алперс). А.Эфрос оценивал спектакль как подлинный театральный конструктивизм.

В “Федре“ с А.Весниным, поставленной в 1922 г., ритмизированный строй сценической

среды был адекватен душевному состоянию героев. Пустая сцена как разреженная атмосфера, гибнущий корабль и гулкие руины дворца, каменные скалы. Актеры двигались по законам физического притяжения. Каждый последующий шаг как переход в новое пространство и в новое состояние. Главным стало соотношение ритма спектакля и изобразительного ряда как трансформация пространства с множественностью состояний в виде системы неустойчивости. Эстетическая природа “Федры“ — отсутствие эмоционального сопереживания: театр не давал повода выйти за пределы эстетической реальности и театрализации. Точный ритмический расчет, подчиняющий пластику, мелодию речи актеров, определял структуру спектакля.

“Гроза“ с бр. Стенбергами поставлена по конструктивистскому канону. С приходом Стенбергов утверждается новый тип декорации: монохромная, аскетичная, с графически жестким каркасом. Со Стенбергами Т. сотрудничает десять лет.

В 1926 г. они оформляли “Косматую обезьяну“. Спектакль был воспринят как театральный манифест: конструкция материалов, графическая ясность и точность силуэта. Легкая, разборная установка представляла собой универсальную формулу социального устройства: контрасты между палубой и трюмом впечатляли. Яркий свет, полуобнаженные тела, красное море, размеренные движения рук, плывущий и нарастающий ритм определяли зрелищность спектакля. Сцена в кочегарке стала эмблемой нового индустриального стиля на театре. Современники-искусствоведы называли это сверхреалистическим искусством.

В 1930 г. прошли гастролы во Франции, Германии, Латинской Америке.

В “Оптимистической трагедии“ с В.Рындиным — единая конструкция на весь спектакль в виде воронки от гигантского взрыва, разбежавшаяся в центре винтом площадок и ступеней, движение которых определяло ритм спектакля по своеобразной кривой. Модель спектакля — сцена прощального бала: вальс кружил пары, нарастал темп, на каждый такт прибавлялась новая пара, пронзительный звук фанфар обрывал вальс, женщины оставались одни, сбивались в стайку, смотрели вслед воинскому строю. Финал превращался в театральный хорал.

Т. разрабатывал теоретические принципы нового театра и в соответствии с духом времени находился в поиске новых постановочных решений и аналитических представлений о формообразовании в искусстве. Он определял постановочные понятия так: "Сценическое произведение в какой-то своей части есть архитектурное произведение, и оно сложнее архитектуры, ибо его элементы, его массы — живые, подвижные, и здесь добиться правильности во всей постройке, правильного распределения масс — одна из главных задач". В этом определении просматривается то, что должно лежать в основе произведения и его постройки, некоего "чертежа".

Основой чертежа, единичей его структуры в спектакле является ритм: "...Сценическое построение спектакля базируется на ритмическом и пластическом задании..." (Таиров А. Записки режиссера... С. 172). Геометрическую схему в целом представляет собой совокупность ритмов, ритмических графиков выразительных средств произведения, "...музыка, свет, краски, динамизм сценической атмосферы, находящийся во взаимосвязи с динамикой развивающихся сценических образов. Все слагается в сложную композицию спектакля, в сложную режиссерскую партитуру" (Там же. С. 204).

Способ существования актера, линия действия, свет, цвет, костюмы, звук, шум, сценография, способ организации сценической площадки ("...принципом, определяющим построение сценической площадки, является принцип ритма" (Там же. С. 162)) — все это элементы, взаимоотношения которых регулируются пространством.

Театр Т. — конструкция, развивающаяся во времени, проявляющая себя посредством ритмической организации, в то время как "натуралистический театр обладал болезнью бесформия. Сосредоточившись исключительно на переживании, лишив актера всех средств его выразительности, подчинив его творчество жизненной правде со всеми ее случайностями. Натуралистический театр тем самым уничтожил сценическую форму, имеющую свои особенные, отнюдь не продиктованные жизнью законы" (Там же. С. 85).

Т. не признавал ровный планшет сцены, пользовался единой сценической установкой, строил мизансцены и по горизонтали и по

вертикали, используя трехмерность пространства сцены. Художники в театре Т. создавали условное, небоytовое сценическое пространство, используя принципы кубизма и конструктивизма. Сценическая среда стала самооценностью, своего рода спроецированной в пространстве объемной живописью, голограммой. Театральная реформа Т. (динамика света, архитектурность построения формы) решала проблему соответствия фактуры актера и трехмерного пространства сцены. Т. не использует бытовые предметы. Его спектакль — законченное художественное произведение, взятое на пределе выразительных средств, соотносенных друг с другом в системе.

Литература:

- Таиров А.Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970.
 Коонен А. Страницы жизни. М., 1975.
 Берковский Н.Я. Таиров и Камерный театр // Берковский Н. Литература и театр. Л., 1969.
 Головащенко Ю. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970.
 Николаевич С. Таиров. М., 1985.
 Рудницкий К. Художники театра Таирова // Декоративное искусство. № 10. 1985.

ТАРАБУКИН Николай Михайлович (1889—1956), искусствовед, педагог, один из теоретиков производственного искусства. Посещал лекции на историко-филологическом факультете Московского университета. В 1916 г. окончил Демидовский юридический лицей. В этом же году написал первую теоретическую работу "Опыт теории живописи" (опубликована в 1923 г.). С 1918 г. начинает выступать как художественный критик.

После революции работает заведующим ИЗО Политического управления Московского военного округа, заведующим экскурсионной секцией ГУВУЗа. Научный сотрудник Главмузея. 1920—1924 гг. — ученый секретарь ИНХУКа. В середине 20-х гг. читал лекции по теории, истории, социологии искусства, по теории и истории плаката, лубка, рекламы, книжного монтажа, типографского искусства, гравюры, фотографии. Работал в Пролеткульте. Преподавал на Художественном рабфаке ВХУТЕМАСа, в Государственных высших театральных мастерских им. Вс.Мейерхольда, в Государственном институте кинематографии. В

1926 г. — научный сотрудник, а с 1927 г. — член-корреспондент ГАХН по секции производственных искусств.

Диапазон творческих интересов Т. — от древнерусской живописи до новейших течений и форм искусства. Публиковался в журналах "Печать и революция", "Горн", "Рабочий журнал", "Советское искусство", "Зрелища", "ЛЕФ" и др., работал в ИНХУКе в период "производственного подхода", стал одним из идеологов производственного искусства. Исходил из взгляда на искусство как на совершенную деятельность, направленную на обработку материала. Теоретически рассматривал вопросы производственного искусства, разрабатывал идеи формально-производственного метода, определял методологический смысл беспредметного искусства, в котором видел символ современной культуры, исследовал теоретико-методический аспект проблем плаката, афиши, книги, газеты, фотографии. Искусство, по определению Т., является прежде всего мастерской, искуснейшей деятельностью; ни форма сама по себе, ни материал не составляют конкретного признака для определения искусства как творческой категории, лишь в самом процессе работы, проникнутом стремлением к совершеннейшему ее выполнению, лежит тот признак, который вскрывает существо искусства. Художник рассматривался как часть общего производственного процесса. Фабричный станок в широком смысле объединяет всех участников производства, и в будущем все, сопричастные ему, должны стать художниками своего большого или маленького мастерства.

Что касается станковых видов искусства — музыка, живопись, поэзия — не может быть и речи об их производственных выражениях, ибо производство несовместимо со станковизмом. Не о перерождении станковых форм в какие-то производственные может идти речь, а о полном вырождении станкового искусства и о рождении новой формы производственного мастерства, в которой должна будет найти выход как творческая активность, так и потребность эстетического восприятия. Производственное мастерство являет собою не формы перерожденного станковизма, а формы перерожденного производства ценностей материальной культуры.

В 20-е гг. Т. издает работы "Современные течения в живописи", "Художественная куль-

тура", "Проблема стиля в живописи", "Проблема пространства в живописи" и др. С 30-х гг. его работы не публиковались до 1973 г. ("Смысловое значение диагональных композиций в живописи").

Литература:

Е. Сидорина. Сквозь весь двадцатый век. М., 1994.

ТАТЛИН Владимир Евграфович (1885–1953), живописец, график, театральный художник, предшественник и родоначальник конструктивизма. Один из ведущих мастеров русского авангарда. Т. уходил от изображения не в целях обретения пластической формулы



В.Татлин. Ноябрь 1920 г.

познания, а ради вещи как таковой с ее самоценностью и предметной определенностью. Произведение Т. — не изображение объекта, а само есть объект. Автор "рельефов" и "материальных подборов", которые освободили искусство от сложившихся принципов творчества и вывели на новые смысловые и пластические ценности.

В 1902–1904, 1910–1911 гг. учился у В.Серова и К.Коровина в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

В 1908 г. подружился с Ларионовым, вошел в круг футуристов. С 1911 г. работал в студии "Башня" в Москве, где собирался круг В.Хлебникова, В.Маяковского, А.Лентулова, Л.Поповой, М.Ларионова, Н.Гончаровой. Принимал активное участие в создании "Союза молодежи" в Петербурге, в "Ослином хвосте".

В ранних работах тяготеет к импрессионизму ("Гвоздика", 1908). Самые значительные произведения в живописи созданы в 1911-1913 гг. ("Матрос", 1911; "Натурищица", 1912-1913). В 1913 г. — разрыв с Ларионовым, прекращает заниматься живописью. В 1914 г. знакомится с Пикассо, посещает его мастерскую.

В 1914 г. прошла выставка контррельефов на Остоженке — знаменитая экспозиция абстрактных работ из дерева, металла, картона и т.д. "Материальные подборы" — коллаж-



В.Татлин. 1920

ные композиции из разных ранее оформленных предметов, которые являются беспредметными произведениями.

В 1915 г. создает "угловые" (висящие в пространстве между двумя угловыми плоскостями), "центровые контррельефы" (размещенные на фоне плоскости), "угловые рельефы повышенного типа" объединены одним термином "контррельеф": энергичнее обычного рельефа, как "контратака" должна быть энергичнее "атаки" (В.Татлин). Не имеют утилитарного значения. В сравнении с обычными

рельефами самостоятельной по отношению к стене, почти целиком оторваны от нее. Крепление тросами подвешенной скульптурной композиции, не опирающейся на пьедестал, было новым способом размещения ее в пространстве. На "Последней футуристической выставке 0,10" представляет также брошюру "Владимир Евграфович Татлин".

1915—1916 гг. — время особенно сильного воздействия Т. на искусство авангарда. Разрабатывает "формулы нагружения", стремясь сформулировать суть метода, техники и приемов каждого течения: импрессионисты находили отношение спектра к силе цвета; сезаннизм — отношение качества цвета к композиции форм ("свет, в сущности, не существует в живописи", П.Сезанн); кубизм — отношение фактуры к последовательной композиции; сам Т. — отношение материала к реальному пространству. Формула "реальное пространство" воплотилась в первых контррельефах.

В 1916 г. Т. организует выставку "Магазин" (Москва). Формула современной пластики — материал/реальное пространство — открывала новые возможности активного восприятия искусства, новый характер взаимодействия между видами искусства, эстетические возможности создания нового образа. Контррельефы, в которых эта формула воплотилась, живопись и скульптура переводились в разряд станковой архитектуры (благодаря острому пространственному мышлению, новой ритмической организации пространства и новой структуре произведения). Т. утверждает, что зрительное восприятие не может дать полного представления о результатах художественного труда, все необходимо "поставить под контроль осязания". Экспериментальные задачи по сочетанию материалов выполнял из расчета выраженности свойств каждого в форме, специфичной для данного материала в работе, цвете, фактуре, текстуре. В 1918 г. оформляет "Питгореск" (вместе с Г.Якуловым и А.Родченко).

После революции назначен заведующим Московской художественной коллегией Отдела ИЗО Наркомпроса. Вел организаторскую работу по монументальной пропаганде, оформлял празднества, руководил организацией художественного образования, издательского дела (1918 — начало 1919 г.).

В 1919 г. начинает работу над памятником III Интернационала (Башня Татлина). В 1920 г. модель демонстрируется в Петрограде и Москве. Ищет новый тип монумента в сочетании древнерусской архитектурной традиции с использованием новых конструктивных, тектонических и пластических идей. Башня — произведение-концепция, в котором художественность, конструктивность представляют собой единство. Геометрия элементов вписана в сложную пластику формы (см.: Башня Татлина). Здание-памятник должно было вместить верховные органы всемирного социалистического государства будущего — "Совет Рабочих и Крестьянских Депутатов Земного Шара". Намечалось устроить массовое зрелище в Петрограде к третьей годовщине Октября. План осуществлен не был. Деревянная модель демонстрировалась в зале мозаичной мастерской Академии художеств в конце 1920 г. Ее открытие отмечено политическим митингом. В 1925 г. для Международной выставки декоративных искусств в Париже была сделана еще одна модель памятника и оставлена во Франции.

В 1919 г. ведет мастерскую материала, объема и конструкций в Петроградском СВОМАСе. Архитектурно-инженерная экспертиза подтверждает принципиальную возможность осуществления проекта памятника.

1919 — 1922 гг. — второй пик воздействия творчества Т. на деятельность русских авангардистов. Он одним из первых предложил расширить диапазон поисков в современной архитектуре за счет криволинейных форм, поверхностей сложной кривизны. Был сторонником синтеза архитектуры и скульптуры: "Техника должна быть поставлена художником перед фактом новых взаимоотношений формы и материала и его работы. Формы сложной кривизны требуют иных пластических материальных и конструктивных взаимоотношений — этими элементами может и должен овладеть художник, метод творчества которого обладает отличными от метода инженера качествами".

Органическая пластика Т. противоположна по смыслу и методике разработок жесткому, производственному типу формоструктур. Т. ставит формообразование под контроль осязания материала. Его произведения — концепции в чистом виде, чистое пластическое чувство художника, превращенное в произведение.

Принцип монтажа чужд творчеству Т. (Башня — единственный в его творчестве способ конструкции из геометрических объемов, однако и в этом случае использована криволинейная пластика).

В 1923 г. работал над "Летатлином", над проблемой материала в искусстве (см.: Летат-



М.Ларионов. Портрет Татлина

лин). Считал, что именно художник способен найти новые методы технического творчества. Его взгляды оказали влияние на теоретические концепции и творчество многих художников его времени.

Т. вел активную общественную деятельность, занимался монументальной пропагандой. Он один из создателей нового музейного дела. В 1921 — 1925 гг. — член постоянной комиссии, затем заведующий отделом материальной культуры ГИНХУКа (Петроград). Член-корр. Московского ИНХУКа. В 1921 — 1922 гг. организует "Объединение новых течений в искусстве", в 1929 — 1930 гг. руководит экспериментальной лабораторией материальной культуры при Наркомпросе. В 1931 г. ему присвоено звание заслуженного деятеля искусств.

Преподавательская деятельность Т.: 1918—1919 гг. — в ГСХМ, 1919—1922 гг. — в петроградских ГСХМ, 1927 — 1930 гг. — профессор московского ВХУТЕИНа.

Т. известен как театральный художник: в 1911 г. оформляет "Царя Максемьяна", в 1913, 1915 гг. — оперы "Жизнь за царя", "Летучий голландец". Первым перенес авангардную жи-

вопись на сцену (раньше Малевича, Филонова, Гончаровой).

В 1923 г. выступает как режиссер и исполнитель главной роли в спектакле "Зангези" (программная постановка Т.), один из первых опытов "заумного театра". Акт самоотожествления Т. с Хлебниковым: "Постановка "Зангези" проводится на принципе "слово — единица здания, материал — единица организованного объема". По определению Хлебникова, сверхповесть есть "зодчество из рассказов", а рассказ есть "зодчество из слов". Он на слово смотрит как на пластический материал. ...Такое отношение Хлебникова дало мне возможность вести работу над постановкой. Параллельно словесному построению решено ввести материальную конструкцию. Этот способ позволяет слить в одно целое работы двух людей разных специальностей. ...У Хлебникова как элемент взят звук. Он имеет в себе импульс к словорождению. ...В одной из "колл плоскостей", из которых составлен "Зангези", дан ряд таких "вещих звуков", как "песня звездного языка". ...Для выявления природы этих звуков взяты мною поверхности разнообразные по материалу и обработке" (Татлин В. О "Зангези" // Жизнь искусства, 1923).

"Поздний" период сценографии Т. — с 1932 до 1953 г. — "Комик XVII столетия", "Дело", где использован кинетический, трансформирующийся объект.

Т. занимался разработкой моделей одежды, проектировал печи, кровати, посуду: "Ни к новому, ни к старому, а к нужному" — часть проектирования "материальной культуры". Разработка моделей одежды была для Т. частью решения проблемы "материальной культуры" повседневности — "изыскания новой формы повседневной нормаль-одежды": универсальная куртка-пальто. Понятие нужного у Т. отличается от категорий целесообразности и функциональности у "производственников": у Т. оно содержит постижение человеческого, обладание органическим соотношением природного и культурного.

Главные понятия искусства Т. — "материал, объем, конструкция". Открыл новые способы синтеза живописи, скульптуры и архитектуры (монтаж объемных форм на плоскости: "живописные рельефы" (1914); в реальном пространстве: "контррельефы повышенного типа" (1915); комплексные произведения про-

ектной архитектуры: Башня Татлина (1919–1920)). В Т. проявляется талант естествоиспытателя. В этом его гений сродни гению Леонардо да Винчи.

Т. — художник органической пластики. Его "Подборы" — концептуальный взрыв, выводящий искусство из сложившихся стереотипов в "культуру материала", в вещественно-пространственно-пластическое видение, которое тесно связано с конкретным, материальным бытием. В эстетическом смысле это — движение к расширению пространства эстетического, к выявлению его структуры.

"Рельефы" еще связаны с плоскостью. "Реальные материалы" создают свободные пространственные конструкции, обладающие потенциальной композиционно-фактурного простора и решающие структурно-пространственные задачи. Для Т. органично соединение природного и культурного, единство традиции и современности — основа художественной концепции художника.

Конструктивизм Т. далек от идеологии техницизма, его пространственные решения сопряжены с природой, его художественный язык свободен, гибок, ему присуща органичная пластика. Творчество Т. шире конструктивизма, он не теоретизировал по поводу своего творчества, не описывал свои концепции и свои открытия в искусстве. Ему свойственно целостное восприятие мира и культуры, мира и искусства, мира и художника.

Литература:

- Стригалева А. О поездке Татлина в Берлин и Париж // Искусство. № 2-3. 1989.
 Бернштейн Д. Пунин и Татлин. К эстетике контррельефа // Творчество. № 4. 1991.
 В.Е.Татлин. Каталог выставки. М., 1977.
 Владимир Татлин. Ретроспектива. Каталог выставки. Германия, 1994.
 Татлин. Каталог выставки. Пенза, 1987.
 Абрамова А. Татлин (1885–1953). К 80-летию со дня рождения // Декоративное искусство СССР. № 2. 1966.
 Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995.
 Стригалева А. Об одной концепции в архитектуре // Проблемы истории советской архитектуры. Вып. 4. М., 1978.
 Жадова Л. К выставке В.Е.Татлина — одного из

основоположников советского дизайна // Техническая эстетика. № 6. 1977.

Жадова Л. Татлин — проектировщик материальной культуры // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978.

Хан-Магомедов С. Дизайнерская концепция В.Е.Татлина в системе художественных дисциплин дерметфака ВХУТЕИНа (1927—1930) // Теоретические концепции и творческие школы в дизайне. Труды ВНИИТЭ. Вып. 28. М., 1981.

Tatlin's Dream: Russian Suprematism & Constructivism. By A.Nakov. Ex.cat.Ficher Fine Art Ltd. London, 1973.

Rowell M. 'Vladimir Tatlin: Form / Faktura', Oktober, no 7, Winter 1978, pp.83-108.

Rowell M. 'New Insights into Soviet Constructivism', Art of the Avant-Gard in Russia, 1981, pp. 15 — 32.

Milner J. Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde. New Haven, 1983.

Harrison R. 'Vladimir Tatlin and "Zangezi"', Russian History, vol. 8, pp.1-2, 1981, pp. 108-139.

ТАШИЗМ (от франц. tache — пятно), одно из направлений искусства середины XX в. — искусство красочных пятен, "абстрактный экспрессионизм". Т. основан на стремлении разделить пятно свойствами знака, выявить его тайный смысл, магическое значение, побудить наблюдателя разгадывать тайну сочетаний. Произведение искусства создается пятнами краски, произвольно распределяемыми на холсте. Художники использовали различные материалы (земля, песок, уголь, деготь, сажа, битое стекло) для смешения их с красками. Обходились без кистей: выплескивали, выливали краску на холст, размывая или растаптывая ее на поверхности.

ТВОРЧЕСТВО КОЛЛЕКТИВНОЕ, идея, распространенная в 20-е гг. XX в. среди части художников, связанная с новым общественным статусом художника. Виделась плодотворной в самодеятельном искусстве. Была популярной в среде конструктивистов, у А.Гана, например, соотносилась с тезисами о "художественном труде".

В.Маяковский напечатал поэму "150 миллионов" без подписи. Авторство многих экспонатов того времени считалось коллективным и не расшифровывалось. В 20-е гг. было немало примеров творчества авторских коллективов. В.Татлин, выставляя свою Башню, де-

монстрировал плакат с фамилиями исполнителей проекта.

Т.К. — принцип деятельности художников-членов УНОВИСа (см.: УНОВИС), провозглашавшийся высшей целью, высшей ступенью (аналог соборности, одной из традиций русской культуры, русской иконописи). Могло быть утверждено через метод преподавания искусства (см.: Педагогический метод). Т.К. подразумевает развитую личность, которая "устремляясь по системе, выявляет все свои творческие возможности на незыблемом фундаменте и достигает высоты своего проявления, которая недоступна индивидуальной личности, строящей одиноко свой фундамент..." (В.Ермолаева).

ТЕАТР АГИТАЦИОННЫЙ ("Синяя блуза"), форма, образовавшаяся от соотношения жанров художественного плаката и театрализованного представления — между агитацией, эстрадой и театром. Была создана студия Театра сатиры (1920) в помещении бывшего Театра им.Комиссаржевской в Настасьинском пер. на Тверской (Государственная опытно-показательная студия Театра сатиры). Создатель — П.Марков. Инициативная группа — А.Луначарский, О.Брик, А.Зонов, С.Игнатов, Л.Субботин. Руководитель — Л.Субботин. В работе студии приняли участие Маяковский, режиссеры Радлов, Форетгер, художники — Малютин, Рабинович, Осмеркин. К началу 1921 г. распущена.

Затем появился театр художественного дивертисмента (1920) под руководством С.Радлова. Имел отчетливую художественную программу: осовременивание сюжетов итальянской комедии масок и элементы агитационных витрин РОСТА — стремился к синтезу.

Наиболее выдающееся явление Т.А. — "Синяя блуза". Она возникает осенью 1923 г. в Москве. Журналист Борис Южанин стал инициатором и создателем первого коллектива "С.Б." Вначале это безымянная "Живая газета" Института журналистики, похожая на тысячи подобных газет в клубах. Название возникло в связи с прозодеждой, в которой изображались рабочие на современных агитплакатах. Идея прозодежды в "С.Б." получила свое практическое осуществление. Костюм "синезубочника" — обязательная для всех участников коллектива единая форма: синяя блуза,

черные брюки или юбка, черные чулки и ботинки. Над костюмами "С.Б." работали Е. Семенова, бр. Стенберги, С. Юткевич. Художники "С.Б." разработали приемы аппликативного костюмного оформления представлений. Костюмные части накладывались на прозодежду. Их преимущества состояли в том, что они были портативны и легко транспортируемы, надевались гораздо быстрее театрального костюма и могли быть быстро сменяемы, аппликации были дешевле и проще в изготовлении. Они были условны, а потому попадали и создавали сами своеобразный художественный стиль, в котором существовал принцип метонимии (где часть заменяла собой целое, являясь символом целого).

Коллективов "С.Б." во второй половине 20-х гг. насчитывалось около 7 тысяч. Репертуар менялся каждую неделю. Штаб размещался в здании бывшего ресторана "Лондон". Сборник "Синяя блуза" — 80 номеров журналов с репертуаром, фотографиями и методическими советами. Принципы "С.Б." — злободневность, соответствие политическим задачам дня. В искусстве малых форм она не знала равных. Программы насыщались местными событиями, для которых устраивали специальные почтовые ящики. "Первые выступления "Синей блузы" в пивных вызвали недоумение, но и интерес. Вместо скабрзных куплетов и двусмысленных песен стали петь и говорить на злободневные политические темы" (О. Брик).

Политическая эстрада сочеталась с сатирой. Главная цель — знакомить зрителей с событиями дня. "С.Б." — предшественница агитбригад. В ней работал Фореггер как режиссер и постановщик танцев, имеющий опыт в области политэстрады. Автором "С.Б." был и В. Маяковский, творчество которого во многом определило ее кредо.

Выразительные средства: пластические композиции, коллективная декламация, чеканный ритм. В коллективах собирались актеры разного плана: "строители" пирамид, частушечники, танцоры, исполнители фельетонов, драматические актеры, акробаты, солисты балета. Броскость и яркость при минимальном оформлении — суть выступления "С.Б." Главные персонажи — рабочий, революционер, коммунист, красноармеец, крестьянин, работница-комсомолка, капиталист-банкир-министр, нэпман, кулак, меньшевик, генерал, дама, дед-раешник.

В течение первого периода преобладали социальные и политические маски, позднее — бытовые персонажи. Политическая сатира пошла на убыль. Использовали эксцентрику, острую характерность, выразительность пластики. Большое значение имел грим, костюм, игра с вещью. Ставка делалась на коллективность творчества, но формировались и самобытные актеры. Все программы шли на музыку, которая не просто сопровождала выступление, а усиливала эмоциональный накал, определяла ритмическую структуру представления. Передвижные коллективы "С.Б." выступали на любой площадке, без светового оформления.

По аналогии с "С.Б." работали театры Ленинграда "Станок" и "Комсоглаз". "Представление "Синей блузы" или живой газеты "Станок" строилось примерно так: передовая статья, которая обычно исполнялась коллективно, два-три фельетона на международную и бытовую темы, злободневные частушки, куплеты, пародийные сценки, высмеивающие нэпманов, пажонов, бюрократов, а также эстрадных актеров, которые в угоду нэпманской публике распевали пошленькие романсы. Все это перемежалось акробатическими и танцевальными номерами. Актеры выступали в синих блузах или в рабочих комбинезонах, спектакли оформлялись легкими подвижными ширмами, на которых по ходу представления вывешивались тексты, обозначающие место действия: "Лига наций", "кабинет министров", "ресторан", "клуб", "танцкласс" и т.д. Особенности актеров живых газет требовали от них хорошей тренировки тела, умения петь, танцевать и моментально перевоплощаться из "лорда Керзона" в "хулигана" или "сектанта". Делалось это весьма условно, приемами агитационного плаката: вместо кепки появлялся цилиндр, и актер уже не комсомолец, а американский "дядюшка", приехавший в Европу лечить больную "мадам Лигу наций" (П. Маринчик).

Постепенно синяя однотонная гамма униформы приобретала цветовой оттенок. Значение обрела метафора деталей. Появилась тенденция к живописности.

В 1927 г. "С.Б." уезжает на гастроли по Германии и Латвии. В репертуаре — "КИМ", "Красная армия", "Парад московской печати", "Русская деревня", физкультурные номера. "С.Б." сделала многие несценические темы те-

атральными. Ее влияние распространилось и на драматический театр. Это искусство связано со своим временем, отвечает социальному заказу и потребности зрителей.

К концу 20-х гг. усиливается эстетство, любование виртуозностью, самоцелью становится ритм и темп, умение владеть телом. В 1928 г. закрылся сборник "Синяя блуза", а в начале 1933 г. сама "С.Б."

Своего рода предтечей С.Б. была мастерская Фореггера (Мастфор) — сезон 1921–1922 гг. Деятельность Мастфора отличали культ движения, пластических форм, замена психологических образов масками, чувство ритма в сочетании с пародийностью, ироничностью, тяготением к малым формам, к эстраде. Заведующий художественной частью — С.Юткевич. Сатира постепенно становится общественно-бытовой и политической. Мастфор противопоставляли Теревсату. Опыты Фореггера долгое время питали С.Б. Его "парады масок", заложили основу агитационного и злободневного театра обзрений, он поднял эстраду до уровня сцены, сочетая агитационность с развлекательностью.

Литература:

Маринчик П. Рождение комсомольского театра. М., 1969.

ТЕАТР ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА (середина–вторая половина XX в), театр экспериментального, лабораторного, студийного толка, выступающий в противовес коммерческому и официальному. В Европе авангардистское движение в теории и практике театра наиболее активно заявило о себе во Франции.

Антонен Арто (1896–1948) — связующая фигура в театральном искусстве авангарда начала и второй половины века. Его называют "театральным апокрифом XX в." А.Арто не создал театра, однако своими теоретическими установками оказал значительное влияние на современное ему и последующее развитие авангарда. Основываясь на единстве жеста и смысла, Арто стремился вернуть театру метафизическую способность единства с миром, стремился к сакральности сценического пространства, мечтал об актерах-жрецах. Сжатие текста до чувства, отрицание диалога, стремление возвести жест и движение до роли пространственного языка — программные уста-

новки А.Арто, для которого трансцендентный транс становится феноменом новой театральности. В теоретическом трактате "Театр восточный и театр западный" А.Арто выделяет основные характеристики театрального спектакля: 1) видимая и пластическая материализация слова; 2) язык всего, что не зависит от речи, что находит выражение в пространстве. "...Целью его не является разрешение общественных или психологических конфликтов.... Ему не следует служить полем битвы для мировых страстей, — нет, театр призван объективно выражать тайные истины, посредством активных жестов извлекать на свет Божий ту часть истины, которая обычно сокрыта под формами в их встречах со Становлением. ...Такой театр участвует в напряженной поэтичности природы и сохраняет свои магические отношения со всеми объективными уровнями всеобщего магнетизма" (Цит. по: Как всегда — об авангарде. Антология французского театрального авангарда // Под ред С.Исаева. М., 1992. С.62, 64).

Для А.Арто постановка — не отражение письменного текста и не проекция двойных физических реальностей, а проекция того, что выведено из жеста, звука, слова, музыки. Язык театра — это возможности динамического и пространственного выражения: "От одного выразительного средства к другому создаются взаимные соответствия и уровни взаимодействия; это происходит вплоть до света, который сам по себе не может иметь четко определенного интеллектуального смысла" (Там же. С. 73).

В 50-е гг. интеллектуальный театр представляют произведения Ж.Ануя, Ж.-П.Сартра. Театр абсурда заявляет о себе в пьесах Э.Ионеско и С.Беккета. Целостную экзистенциалистскую концепцию театра создал Жан-Поль Сартр. Послевоенный театральный авангард был вызван глубоким кризисом традиционного психологического театра. В авангардном театре четко выражена способность сцены представлять несуществующее. Наиболее радикальным средством становится хэппенинг, в котором реальное служит ирреальному. В трактате "Миф и реальность театра" Ж.-П.Сартр подчеркивает, что современный театр отказывается от психологии, историзма и реализма, так как они осуществляются на бытовом уровне. Жан Кокто утверждал, что авангард стал классицизмом XX в.

Авангард рассматривается как внутреннее беспокойство искусства. По выражению Э.Ионеско, задача авангарда — проложить дорогу, по которой рано или поздно должны пройти все остальные. С этой дороги открывается пространство будущего. В трактате "Как всегда — об авангарде" Ионеско утверждает необъятность внутреннего пространства человека. Ролан Барт выделяет театр как привилегированный вид искусства. По его определению, пространственный декораций сцены — основа структурного закона смысла: союз геометрии и театра.

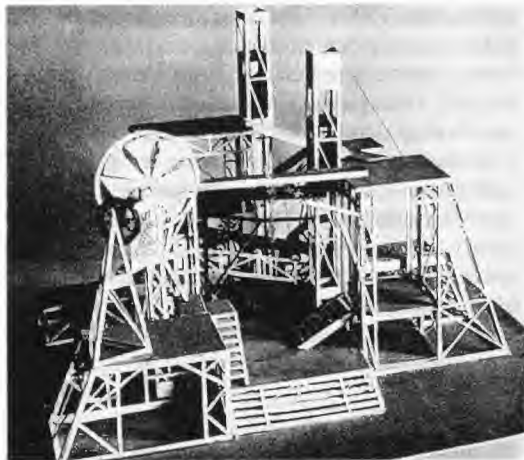
Анна Юберсфельд — основатель семиологии театра. Она создает лабораторию в Сорбонне. Основной теоретический труд "Читать театр" (1977). Ее последователь — Патрис Пави, утверждающий, что на сцене происходит не интерпретация мира, а игровое творение его заново. Зритель — не отгадчик смыслов, а участник процесса. П.Пави настаивает на том, что театр является пространственной постановкой смысла, в радикальном театре главное — время, ритм и голос. Слово и жест приобретают значение не только знаков реальности, но и являются анклавами присутствия самой реальности. Смысл постановки не может быть задан заранее, он обретается через зрительское восприятие. Целью семиологического анализа становится не взаимоотношение текста и сцены, а описание зрелища-результата взаимодействия знаковых систем, которые проявляются в ритме и продолжительности. Авангард, с точки зрения П.Пави, — это новые отношения между кодами и сдвиг. П.Пави исследует пути развития авангарда в следующем: 1) желание найти собственные элементы и не впасть в кодификацию языка; 2) серийность — умножение знака до бесконечности. Здесь эпизоды опираются на единую матрицу. В первом случае произведение становится коммуникативной системой, во втором — структурой повторений без смысла.

Энергетический театр со смещением границы между смыслом и бессмыслицей, произведением и жизнью задается в творческих поисках Эуженио Барбы, Ежи Гротовского, Тадеуша Кантора.

Литература:

Как всегда — об авангарде. Антология французского театрального авангарда / Под ред. С.Исаева. М., 1992.

ТЕАТР КОНСТРУКТИВИСТСКИЙ, связан с концепцией конструктивизма, "Левого фронта искусств", "Октября искусств", движением "Театрального Октября". Создание в 20-х гг. театральных конструктивистских установок-станков связано со стремлением превратить театр в массовое действо. Они появились в виде элементов праздничного оформления. Конструктивистские установки отделились от сценической коробки и стали автономной площадкой. Конструктивизм при-



А. Веснин. Сценическая установка к спектаклю "Человек, который был четвергом" в Камерном театре. 1922–1923

несли в театр художники, здесь он впервые заявил о себе как о направлении в искусстве. Конструкции и инженерные установки на сцене обрели новый смысл, были эстетизированы и вошли в художественную реальность как образ эпохи.

По мнению В.Мейерхольда первым сценическим опытом Т.К. было возведение моста во второй части "Незнакомки" А.Блока в 1914 г. в Петрограде, где отсутствовали театральные элементы. Затем в 1918 г. он прорабатывал конструктивные построения на курсах мастерства сценических постановок. По мнению А.Эфроса, в Камерном театре в 1918 г. в спектакле "Обмен" П.Клоделя оформление Г.Якулова также представляет собой театральный конструктивизм: "Он строил схемы вещей, предметные очертания сохранялись, но они были доведены до скелетного состояния. Мир состоял из ребер предметов, природа, так сказать, голодала и высохла

до прозрачности" (Эфрос А. Камерный театр и его художники. М., 1934. С. XXVII-XXVIII). В.Мейерхольд и А.Таиров искали способы новой трактовки пространственной предметности на сцене в разрушении картинности.

В конце 1920 г. оформление В. Дмитриевым спектакля "Зори" у Мейерхольда — беспредметная композиция, выход на монтажную сценографию. Мейерхольд принимает концепцию конструктивизма в театре как имеющую отношение к построению спектакля, игре актера, организации сценического действия. Биомеханика противопоставляется психологическому переживанию актера в качестве реализации задания конструктора: "творчество актера есть творчество пластических форм в пространстве". Биомеханика — преломление концепции конструктивизма.

На принципах конструктивизма поставлены: "Великодушный рогоносец" (1922), сценография Л.Поповой; "Смерть Тарелкина" (1922) в оформлении В.Степановой; "Земля дыбом" (1923) с Л.Поповой; "Лес" (1924).

Идея конструктивной установки выявлена как оптимальная организация сценической площадки — целостной среды действия актеров. Установка Л.Поповой для "Великодушного рогоносца" не имела декоративного значения, это — конструкция для развития актерской игры, демонстрация радостного творчества. Вместе с тем оказалось, что именно она дала ощущение стремительной динамики спектакля, новой эстетики, где на первый план выдвинулось само творчество. Принято считать, что именно в "Великодушном рогоносце" принцип конструктивизма удался полностью.

В спектаклях Мейерхольда реализованы выразительные возможности конструктивно-монтажного типа организации сценического действия, что дало театру новые постановочные перспективы использования пространственно-временной структуры спектакля. Появляется новая сценография, основанная на концепции построения конструкции, на понятиях структуры и движения. Мейерхольд объединил спектакль единым конструктивным подходом.

В Камерном театре А.Таирова А.Эфрос отмечает "подлинный театральный конструктивизм, многокрасочный, живой и щедрый", смысл состоял "в трансформизме декораций". Впрочем, то, что стояло на сцене, нельзя было назвать декорацией. Это были "конструкции",

красочные сооружения театрального характера. У них было родство с построениями Якулова в "Обмене", только они получили другой облик и другой смысл. Это были формы в движении. Но они менялись не по-экстеровски, не самодовлеюще, как когда-то в "Саломее", а, так сказать — на полезном ходу. Они работали с актером и для актера. Они выдвигали одни части, убирали другие, выкатывали площадки, спускали лестницы, раскрывали люки, строили проходы, находились всегда под рукой или под ногой вместе с балюстрадой, ступенькой, штангой, прибором, к которому можно было прикоснуться, чтобы найти на мгновение точку опоры..." (Эфрос А. Ук.соч. С. XXXVI). Сам Г.Якулов писал, что Камерный театр первым встал на путь архитектурных, конструктивных установок.

А.Веснин — сценограф "Благовещения" П.Клоделя (1920), "Федры" Ж.Расина (1922) — "философ архитектоники" (выражение А.Эфроса): "Высокий цилиндр справа и несколько объемных прямоугольников слева держали равновесие на концах просторных площадок, стекающих двумя потоками вниз навстречу друг другу. Цилиндр на правом краю интерпретировал классическую колонну. Композиция объемов в левой



Л.Попова. Конструктивная установка к спектаклю "Великодушный рогоносец". 1922

части дала схему античной архаики. Цветные полотнища, опускавшиеся между ними к острому приподнятому углу верхней площадки и пересеченные двумя толстыми тросами, создавали абрисы парусов, канатов и носа греческого корабля. Так же строил Веснин костюмы. Несколько основных примет эллинской одежды были переданы пластикой

новых форм, ...они были сведены к двум-трем плоскостям, объемам, изгибам, расцветкам..." (Эфрос А. Камерный театр и его художники. С. XXXIII).

В "Человеке, который был Четвергом" Г.Честертон (1923) А.Веснин предложил новый вариант конструктивизма со сменой места действия: "На сцене был город стальных ребер и клеток, между ними вверх и вниз скользили подъемники и вилась паутина лестниц. Неугомонно подымались, шмыгали, пропадали люди в клетчатых костюмах, плащах, кепи, цилиндрах. Преступление, алчность, жестокость, нищета, эксплуатация, безнадежность глядели сквозь сети прутьев и темноту провалов. Город-спрут смотрел в зрительный зал" (Эфрос А. Там же. С. XXXIX).

Конструктивистский театр стремится отделить зрелище от здания и вывести его на площадь, растворив в массовом действе. Это — создание организованной среды, моделирование поведения, проектирование нового отношения к миру, акцентирование функциональных процессов.

Установка отличается от декорации своей непринадлежностью к сценической коробке, своей автономностью и самоценностью деталей. "Пролетариат ...призван создать новое искусство — искусство реальной жизни, искусство по преимуществу не отражающее, а организующее. На театре эта формула расшифровывается так: 1) надо режиссера превратить в церемониймейстера труда и быта, 2) надо актера, т.е. спеца по эстетическому действию, превратить в квалифицированного человека просто ...Грядущий пролетарский театр станет трибуной творческих форм реальной действительности; он будет строить образы быта и модели людей; он превратится в сплошную лабораторию новой общественности. А материалом его станет любое отправление социальных функций. Театр как производство, как фабрика квалифицированного человека — вот что рано или поздно напишет на своем знамени рабочий класс." (Арватов Б. Какой театр нужен рабочему? Доклад Б.И. Арватова в ЦКМПролеткульта. РГАЛИ. Ф. 1230. Оп. 1. Ед.хр. 464. Л. 2).

Театральный конструктивизм сыграл свою роль в процессе формообразования в предметно-пространственной среде. Художник в театре проявился как со-постановщик, реформа-

тор сценического пространства в плане динамического развития спектакля.

Литература:

- Алперс Б. Театр социальной маски. М., 1931
 Эфрос А. Камерный театр и его художники. М., 1934.
 Таиров А. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1070.
 Костина Е. Георгий Якулов. М., 1979.
 Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975.
 Стенберг В. О моей работе с А.Я.Таировым и В.Э.Мейерхольдом // Советские художники театра '79. М., 1981. С. 214-215.
 Театральный Октябрь. Л.-М., 1926.
 Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. М., 1968.
 Гвоздев А. Театр имени Вс.Мейерхольда. Л., 1927.
 Художник, сцена, экран. М., 1975.
 Некоторые проблемы развития отечественного дизайна. М., 1983.
 Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963.
 Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995.

ТЕАТР СИМВОЛИСТСКИЙ представлен в теоретических трудах лидеров литературного символизма Андрея Белого, В.Брюсова, Вяч.Иванова, Н.Бердяева.

Андрей Белый придавал искусству религиозный смысл: искусство не имеет никакого собственного смысла, кроме религиозного; в пределах эстетики мы имеем дело лишь с формой; отказываясь от религиозного смысла искусства, мы лишаем его всякого смысла (Андрей Белый. Символизм. Книга статей. М. 1910. С. 223, 172).

Вяч.Иванов утверждал, что природа сценического искусства состоит в моменте соборного согласия, и цель театра — чтобы зритель перестал быть только воспринимающим зрителем и действовал сам в плане идеального действия сцены.

Путь театра в подобной ситуации видится как путь соборности, превращения театра в храм и выход его на площадь. Актеры и зрители в конечном итоге представляются объединившимися в общем жизнотворящем, созидательном и очистительном действе (Иванов Вяч. Борозды и межи. Опыты эстетические и критические. М., 1916. С. 264-265, 285).

В 1904 г. попытку создания Т.С. предпринимает К.Станиславский (постановка М.Метерлинка "Слепые", "Непрошенная", "Там внутри"). Но действительным создателем символистского театра в России является Всеволод Мейерхольд. Одна из первых попыток символистских постановок — "Смерть Тентажиля" М.Метерлинка в Студии на Поварской в Москве (1905).

В.Мейерхольд опробовал метод расположения фигур по барельефам и фрескам, выявления внутреннего монолога с помощью пластики и музыки, заменил логические ударения мистическими; выявил символистскую отрешенность персонажей; их независимость друг от друга; их слитность в общем звучании — что определило путь развития русского символистского театра. Нарушение внутренних связей превращало сценическое произведение в монолог.

Наиболее полное и яркое сценическое воплощение Т.С. — спектакли В.Мейерхольда "Сестра Беатриса" М.Метерлинка, "Жизнь человека" Л.Андреева и итог — "Балаганчик" А.Блока. Как самоотрицание символистского театра — "Пелеас и Мелисанда" М.Метерлинка.

"Ритмы пластики, ритмы диалога. Напевная речь и медлительные движения. Музыкальное действо. Музыкальное начало в диалогах и движениях актеров... Барельефы, скульптурные группы... Мистерия... Преимущество близости рампы" (Мейерхольд В. Цит. по: Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 84).

Т.С. связан с психологическим. Театр настроения размывал форму психологического театра, сохранял принцип четвертой стены, рампу, сценическую коробку. Однако выводил театр на уровень ирреальности и иррациональности. В Т.С. уже опробовалась новая художественная форма, связанная с ритмом, пластикой, художественной выразительностью мизансцены и общей композицией целого произведения. Символизм в театре В.Мейерхольда — попытка преодолеть неосмысленность действительности, какой она представлялась в натуралистическом театре. Быт уступил место новой среде, новой фактуре (льющисие линии, ниспадающие ткани, простирающиеся руки пластических групп). За реальной жизнью Т.С. прозревал непреходящее, вечное, нематериальное.

В "Балаганчике" А.Блока акцентирован прорыв в объективную реальность мироздания

в его дионисийском воплощении, в состоянии дикого хаоса и внутреннего кризиса как перехода в иную стадию развития, как родовые муки нового мира. А.Блок и В.Мейерхольд противопоставили символизму, в русле которого проходила их творческая биография, хаос карнавала. А.Белый увидел в "Балаганчике" измену символизму, утрату целостного восприятия бытия, поэтизацию пустоты.

Т.С. стал у В.Мейерхольда формой перехода к условному театру. В 1908 г. Мейерхольд написал статью "Театр. К истории и технике", в которой теоретически обосновывал свой опыт Т.С., ссылаясь на В.Брюсова, Вяч.Иванова, М.Метерлинка.

ТЕАТР УЛИЦ, коллективные и массовые действия, приуроченные к празднованию Октябрьских годовщин и революционным событиям. В Петрограде организатором выступает Н.Евреинов. В декабре 1919 г. организована секция массовых представлений и зрелищ при Подотделе Рабоче-крестьянского театра. Идея сближения театра с жизнью находится в основе празднества.

В 1920 г. поставлены "Штурм Зимнего", "К мировой коммуне" (Н.Альтман) — массовые действия с тысячами актеров и зрителей, которые отражали идею тотального театра, соборного действия, а толпа сливалась в хоровое тело подобно мистической общине древних мистерий.

На место массовых действий пришли парады, гимнастические выступления с живыми картинками, праздничным настроением и политической направленностью. Многие режиссеры стремились к тому, чтобы площадь стала сценой. Концепция доступности находилась в основе некоторых конструктивистских постановок начала 20-х гг. XX в.

ТЕАТР УСЛОВНЫЙ, один из древних типов театра: античный театр, классицистский театр, театр Мольера, комедия масок, традиционный китайский театр, "Кабуки".

В XX в. возникают новые формы Т.У. в творческой практике Крэга и Мейерхольда. Сценическое действие в Т.У. не репродуцирует жизненное действие, а концептуализует его, проявляясь в художественном произведении в виде эстетической модели с определенными закономерностями: фиксируется художественная форма, акцентируется понятие жан-

ра, визуализуется и сублимируется понятие организации действия и его структуры, выдвигается проблема сценического пространства и времени, разрушается иллюзия правдоподобности и сосредоточения на событиях, выявляется дискретность сценического произведения и его сборная конструктивность, усиливается значимость и самоценность структурных элементов художественного произведения, выстраивается предельно новая реальность с характеристиками конденсации и напряженности.

Т.У. базируется на принципе монтажа аттракционов, отбирая для действия наиболее динамическими моменты действительности, которые обыгрываются в максимально сконцентрированном виде по аналогии и ассоциации либо на контрапункте с предыдущим эпизодом спектакля, но не в логической последовательности. Дискретность пространства, времени, событий возводится в главный принцип композиции сценического произведения. Таким образом, художественное мышление автора, художественная воля выдвигаются в центр смыслообразования спектакля: автор возводит конструкцию, акцентируя ее эстетику и предлагая зрителю эстетические качества произведения как главное содержание и основной смысл спектакля.

ТЕАТР ФУТУРИСТОВ, идея создания относится к 1913 г., к периоду объединения "Союза молодежи" и "Гилеи". В июле 1913 г. на даче у М. Матюшина происходит Первый всероссийский съезд футуристов (М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич). Манифест участников съезда заявляет о преобразовании театра и учреждении нового театра "Будетлянин".

Основная задача футуристов: "Великая ломка, начатая нами во всех областях красоты во имя искусства будущего — искусства футуристов, не остановится, да и не может остановиться, перед дверью театра" (В. Маяковский). Они стремятся создать "новое, свободное искусство актера". Теоретик футуризма Филиппо Томмазо Маринетти ("Манифест футуризма" в 1909 г., целостная программа эстетического направления). Русские футуристы — Хлебников, Маяковский, Крученых, братья Бурлюки, В. Каменский. Главный принцип будущего — динамизм, культ скорости и

стремление к будущему. "Гоночный автомобиль... прекрасней статуи Самофракийской победы" (О. Брик). В поэзии русских футуристов любовная лирика сохранилась. Хлебников и Каменский пользовались старинной лексикой, чтобы освежить язык.

2-5 декабря 1913 г. в помещении театра "Луна-парк" на ул. Офицерской в Петербурге были показаны яркие образцы Т.Ф.: трагедия В. Маяковского "Владимир Маяковский", где автор был исполнителем главной роли, декорации писали И. Школьник и П. Филонов; опера М. Матюшина на текст А. Крученых "Победа над Солнцем" (см.: "Владимир Маяковский", "Победа над Солнцем"). В "Победе..." Малевич впервые задолго до спектаклей Камерного театра и парижского балета "Парад" в оформлении Пикассо применил принципы кубизма на сцене. Задники — чистые геометрические формы, линии, знаки, без верха и низа, без обозначения места действия. Костюмы — рыцарские забрала, металлические призмы на головах, броня на теле.

В трагедии "Владимир Маяковский" — в центре сам поэт как исполнитель главной роли и автор текста. Оформление Филонова: в прологе и эпилоге квадратное панно, расписанное кораблями, домиками, коньками. Филонов расписал картоны, которые актеры выносили на сцену: Человек без головы, Человек с двумя поцелуями и т.д. Это принципиально новый тип спектакля: спектакль-исповедь, откровение, самовыражение до отчаянного вопля, сарказм, призыв, гневные пророчества, спектакль-митинг. Поэт от первого лица обращается к миру. Спектакль "Мистерия-буфф" — балаганный раешник.

Русские футуристы тяготели к громоздким и величественным формам. В их творчестве — предощущение катастрофы.

Литература:

- Рудницкий К. Русское режиссерское искусство. 1908–1917. М., 1990.
 Рудницкий К. Первые пьесы русских футуристов // Современная драматургия. №2. 1987. С. 269–280.
 Мазаев А. Концепция "производственного искусства" 20-х годов. М., 1975.
 Степанов Н. Велимир Хлебников. М., 1975.
 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990.

”ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОКТЯБРЬ“, движение за новый театр. Инициаторы движения и главные его представители — В.Мейерхольд и В.Маяковский. На фоне театральных опытов, сценических экспериментов, не разрывающих с традиционным театром, ”Т.О.“ предлагает принципиально новую, революционную позицию в искусстве. Идеи нового театра связаны с агитационным театром-митингом.

Одной из концепций ”Т.О.“ является концепция театра-производства, в основе ее биомеханика как метод правильной организации труда. Театр с этой позиции рассматривается как фабрика квалифицированного человека, школа организации человека, что соотносимо с основными положениями производственного искусства, с его целесообразностью и гармонизацией быта и жизнеустройства нового человека. Целью нового театра в ”Т.О.“ представляется создание сценического произведения как модели в виде типологической системы социально значимых ситуаций деятельности. Спектакль развивается в пространстве-времени как реализация программы воздействия на зрителя с заданной целью.

Через ”Т.О.“ в жизнь вышли идеи конструктивизма: после лабораторных экспериментальных исследований конструктивизм обрел на сценической площадке возможность практики, на сцене были реализованы концепции целесообразности; на практике проявился производственный подход к искусству.

ТЕОРИЯ, исследование и анализ вопросов искусства как культурно-социального явления, закономерностей развития художественных эпох, стилей и направлений, конкретных типов искусства. В 20-е гг. XX в. выходит на главные позиции в осмыслении бытия культуры. С перенесением акцента из художественной сферы в концептуальную, в интеллектуальную Т. становится основанием искусства.

В начале века искусство стало осознавать свои законы и сущность, стремилось выйти за свои границы и решать мировоззренческие проблемы и утилитарные задачи. Для каждой эпохи перелома в художественном сознании характерно возникновение теорий, осмысляющих первоэлементы пластического языка. Т. искусства начала XX в. возникали в полемике с традиционными представлениями и в споре друг с другом.

К 1907 г. происходит раскол традиционной структуры культурного пространства (до 1907 г. искусствоведение являлось вспомогательной дисциплиной на историко-филологическом факультете Московского университета). В 1912 г. открывается Институт истории искусств (Петербург). Лидеры русского авангарда сами разрабатывали теоретические концепции художественных направлений (В.Кандинский, К.Малевич, С.Эйзенштейн, Н.Ладовский, А.Веснин и др.). Наряду с художниками работали теоретики (О.Брик, Б.Арватов, Н.Тарабукин, Н.Пунин и др.).

Эволюция авангарда — стремительное развитие художественного процесса, быстрая смена стилистики, смена одних профессиональных интересов другими — тесно связана с анализом средств, приемов и методов художественного творчества. От ”Головы вселенной. Время в пространстве“ Велимира Хлебникова до ”О духовном в искусстве“ Василия Кандинского, теоретических разработок Ивана Пуни, исследовательского пафоса Николая Пунина, пространственных опытов по построению ”графической азбуки“ Петра Митурича и Т. композиции В.Фаворского до аналитического метода П.Филонова и Т. прибавочного элемента К.Малевича — они представляли собой спектр универсальных идей в одном историческом пространстве. Особенность Т. в авангардном искусстве состоит в ее амбивалентности: идеи и концепции не изживали себя, не отменялись другими и активно существовали и часто взаимодействовали в творческой практике. Манифесты и декларации авангарда стали первыми изложениями теории авангарда. В них не было документальной конкретности, они выражали творческую креативность движения, его ментальность и силу восприятия. Сами манифесты и декларации были произведениями искусства, результатом саморефлексии: ”Поэзия искусства — теория искусства“ (Н.Кульбин). Манифест ”Союза молодежи“ (1913) — первый манифест раннего футуризма — является одним из первых документов подобного типа. Затем появляется ”Лучизм“ М.Ларионова, ”Манифест лучистов и будущников“, ”Декларация слова как такового“ А.Крученых. В Т. авангарда основополагающим принципом становится принцип свободы духа. Открывающий пути свободного многомерного движения, вы-

явившего неоднородность авангарда, этот принцип утверждает концепцию "всечества" (Ле Дантю. Живопись веков), размывания границ искусства, установления случайного, что возбуждает интерес авангарда к дилетантизму, детскому рисунку, примитиву и т.д. Событие бытия (М.Бахтин) теоретически закрепляется откровением диссонанса, неправильности как момента подвижной, не застывшей действительности (Матюшин М. Новый путь картины).

Т. авангарда творчески соотносимы с дионисийскими истоками ницшеанства ("Рождение трагедии из духа музыки"), Т. К.Юнга и З.Фрейда. "Воля к власти" исследуется как креативная энергия бытия, и искусство взрывает свои пределы, вырываясь в жизнь с ее непредсказуемостью, моментальностью, анархичностью, что является проблемным полем авангарда: "веселое творчество" (Е.Гуро), игра определяет структуру произведения. Смыслом такой игры становится вскрытие внутренней, тайной сути бытия. На этом средокрестье обозначается стержень художественных поисков авангарда и его осмысление себя. Преодоление формы, выявление первосути определяет на путях субъективизации творчества, обозначения форм внутренней жизни, вибраций духовного состояния: "Чем истина субъективнее — тем объективнее. Субъективная объективность — наш путь" (А.Крученых).

Ранний авангард устремлялся к преодолению канона, к иррациональности. Пафос разрушения старого мира сменялся созиданием нового. Декларативность перешла в теоретические и экспериментальные исследования в области формообразования. Концептуально-формальные проблемы соседствовали в Т. 20-х гг. с научно-теоретическими. В начале 20-х гг. В.Кандинский определял необходимость научно-теоретического центра и ставил перед ИНХУКом задачу по разработке науки об искусстве. Были установлены контакты с Институтом психологии (ознакомление с исследованиями звукового и цветового восприятия) и с Институтом физики. Совместное исследование параллелизма цвета и звука, их связь с пространством и временем, движение и способы измерения и записи — рассматривались вопросы о научном совете представителей науки и искусства. Затем в системе ГАХН (РАХН) на психофизиологи-

ческом отделении активно работал до своего отъезда за границу. В ГАХН произошло формирование общего искусствознания, становление науки об искусстве.

В начале 20-х гг. Н.Тарабукин обосновывает формально-производственный метод в "Опыте теории живописи". Научные методы изучения искусства исповедовал Б.Арватов. В 1922 г. он приступает к разработке "Словаря символов".

В 1922 г. в Витебске К.Малевич создает философский трактат "Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой" — центральный теоретический труд одного из авангардных направлений в искусстве первой трети века, утверждающий рациональный путь к иррационализму, смыкающий семантическую шкалу с полюсами разомкнутой размытости смыслов и жесткости логики. В отличие от жестких социологических идей производственного метода или столь же очевидного практического направления аналитического метода в искусстве, Т. супрематизма пронизана философским исповедничеством, синтезом феноменологических идей с герменевтическим подходом. Видимая реальность опровергнута Малевичем как иллюзорность. Понимание бытия и истинность бытия становятся основным ключевым понятием в определении сущности мира и самопознании человека. К.Малевич обобщает и снимает современный и будущий теоретический интерес в разработке проблем "искусство и жизнь", "искусство и бытие", "наука и жизнь", "религия — искусство — наука", накрывая проблемное поле пробуждением истока, восхождением к пределу, уходом за пределы мысли к освобожденному Ничто: "Супрематическая беспредметность как неприложимое "ничто" — сущность и подлинность человека, всех его деяний" (Малевич К. Супрематизм как чистое познание. / Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. / Собр.соч.: В 5 т. Т. 3. М., 2000. С.197).

Опытом распределения веса (тяжести) определяет Малевич деятельность человечества в мире, в том числе и познавательную; и в этом решении проблемы сбрасывания с себя тяжести видит вектор движения к беспредметности. Распредмечивание мира, признание относительности его предметного практического сознания, выход в мир бессистемный, без-

относительный становится целью и смыслом существования: "Чтобы создать реальный мир, общезитие дало неизвестному имя и тем сделала неизвестное реальным. Наступила условная реализация и восприятие, поддержанное представлением, но не познаваемым известным. ... Отсюда и возникает человеческая жизнь, строящаяся на условиях имен, другой реальности общезитие не может иметь (в действительности существует другая реальность, скрытая по-за сознанием). Природа не имеет имен и не может иметь ни закона, ни суда, ни преступлений. ... Человек хочет увидеть подлинный мир, но мир темен в его представлении. ... действительность человека вечно стоит перед темным, все больше и больше вооружаясь разными средствами освещения. Жизнь его вся состоит из арсеналов орудий-средств, и это множество средств уже доказывает то, что они не подлинны и окончательны в своей подлинности, а потому светить не могут и осветить-выявить действительность не могут. ... Таким образом, я возвожу живописное или вообще Искусство в одно из первых доказательств, через которое должно прийти к беспредметному Супрематизму (мир как беспредметность, освобожденное Ничто), действию, не имеющему перед собой ни познаваемого, ни цели, ни времени, пространства, художеств, логики, смысла, даже беспредметного ритма". (Там же. С.208–210, 212). "... Когда наступит пробуждение, то окажется, что он находится в подлинном беспредметном, а мир как представление, как разум и воля исчезли как туман. ... Ставлю на площади мировых торжеств белый мир как Супрематическую беспредметность, торжество освобожденного Ничто" (Там же. С. 216).

Глубинная суть теоретических постулатов Малевича проникновенно соотносится с идеями буддизма и даосизма. Всепроницающее и бесформенное Дао, неощутимое и нераспознаваемое, проходящее потоком через мир и человека, синтезирует Все и Ничто как конец и начало, являясь континуальным состоянием, принципиально неизмеримым, лишенным структуры. А по определению Нагарджуны, учителя и последователя буддизма, чем дальше мы удаляемся от мира, тем зримее его суть, а чем ближе, тем неразличимее становится он и ускользает, как мираж. В чем состоит единая, за дискретностью находящаяся сущность предмета или явления? В ничто, в "шунья-

та" — пустоте как основе всего. На высшем уровне постижения мира исчезает деление на субъект и объект, а вместе с этим исчезает причинность, непрерывность и объективность. Открывается реальность высшей стадии с иными принципами и принципиально неосознаваемыми на предметной стадии миропонимания взаимосвязями. С подобных позиций Вселенная открыта и неопределенна, для человека в ней возможны только точечные представления — некоторые знаки бытия. Континуальное же поле, пронизывающее видимую часть реальности, постижимо иными путями и способами, отличными от общепринятых в человеческой культуре.

В синергетическом смысле, Малевич отчетливо фиксирует момент ощущения нового аттрактора распадающейся структуры культуры: выплывающий из глубин бессознательного черный квадрат, представляющий собой одномоментно семантическую и знаковую константу в мышлении и культуре человечества, обладает свернутой, сжатой информативностью, — вполне дискретный символ (как любой знак в языке), но имеющий континуальный смысл, имеющий значение входа в континуальный поток, — черный квадрат открывает супрематический мир как поле за пределами используемых в культуре прошлых структур и возвращение в живородящий "хаос" Ничто; предодущение в нем сквозь целостность бытия, вечность пространства и времени, пустоту — предодущение новых интегральных связей мира.

В каждой из теоретических разработок авангарда существует свое непреходящее значение для последующего периода развития культуры. Это наиболее важно подчеркнуть с точки зрения понимания того, что авангард открывает новую парадигму в культуре и определяет собой, своими способами мышления и практикой развитие всей культуры XX века. Вместе с тем в этом вариативном поле нелинейных систем теория Малевича определяема как выделение понятия среды, единого начала — носителя различных форм будущей структуры.

Литература:

Ковалев А. Самосознание критики. Из истории советского искусствознания 1920-х годов. // Советское искусствознание '26. М., 1990.

"ТЕОРИЯ ПРИБАВОЧНОГО ЭЛЕМЕНТА", теоретический труд Казимира Малевича, отображающий развитие искусства как последовательную смену пластических форм по объективным законам в аналогии с природой. "Т.П.Э." создана в соответствии с представлениями К.Малевича о строго научной основе изучения искусства. Статья К.Малевича "Введение в теорию прибавочного элемента" была набрана в 1925 г., но запрещена Главнаучкой. Протокол заседания ГИНХУКа с изложением "Т.П.Э." впервые опубликован ученым Е.Ковтуном в журнале "Декоративное искусство", № 11, 1989. Развитие пластической формы, по Малевичу, имеет внутреннюю логику, соответственно единой линии.

Исследуя развитие пластических структур, Малевич обнаруживает строгую закономерность. Эта идея возникает у Малевича в ранних теоретических работах (сам пишет о том, что в Витебск он приехал с готовой теорией), проходит сквозь его педагогический метод и выводится в систему в "Т.П.Э.", разработанной в ГИНХУКе.

Прибавочный элемент — структурообразующий принцип, введение которого в сложившуюся пластическую систему перестраивает ее полностью. В исследовании многочисленных произведений живописи находят: "волокнистую" Сезанна, "серповидную" кубизма, "прямую" супрематизма.

Прибавочный элемент определяется в форме и цвете системы. "Т.П.Э." — опыт структурного анализа произведения по обнаружению составляющих систему элементов-знаков, определяющих художественное целое всей системы и каждого отдельного знака. Она раскрывает механизм развития пластической формы, перехода из одного направления в другое.

В начале 1927 г. Малевич создал серию из 22 больших таблиц-графиков, где были изложены результаты исследований по развитию современной живописи: "Исследование живописной культуры как формы поведения художника" (17 — в Стейделек Музеум в Амстердаме, 5 — в Музее современного искусства в Нью-Йорке). В работах визуализованы и принципы преподавания живописи. Таблицы составлены в ГИНХУКе под руководством Малевича (В.Ермолаева, Л.Юдин, А.Лепорская, К.Рождественский) и являются анализом структуры произведения, цвета, фактуры, фор-

мы в связи с процессом развития направленного изобразительного искусства. Целью таблиц является вывод нормативного типа определенного периода и направления живописи. Прибавочный элемент художника представляется как призма, сквозь которую мир обретает форму, что выводится благодаря анализу художественного произведения. Проанализировав сотни холстов художников одного и того же периода, Малевич приходит к выводу, что все они имеют один и тот же прибавочный элемент. Это дало основание считать подобные произведения живыми организмами, созданными по аналогии с природой, без повествования, без иллюстративности, по собственным законам. Малевич был глубоко убежден, что изменения в процессе развития живописи происходят не из-за, а рядом с другими изменениями в мире.

Первая часть (1–8-я таблицы) — это "Анализ произведений. Поведение художника выражается в том или ином формо- и цветообразовании. Через анализ цвета и формы в произведении мы познаем форму поведения живописца, находящегося в том или ином настроении душевных переживаний". В основе находится метод формального анализа, разработанный К.Малевичем, позволяющий доказать, что каждый период развития искусства имеет свое особое мировосприятие, свой прибавочный элемент. Вычленение наиболее характерных соотношений элементов картины привело к выявлению общей формулы — базисной структуры, определяющей все построение произведения. Этот прибавочный элемент есть графическая формула, символ данной культуры. С ним связан определенный цвет, структура краски, форма. Формула дала возможность К.Малевичу создать собственную типологию живописи на основе прибавочного элемента. В первой части таблиц делается сопоставление формул пяти направлений современной живописи. Малевич считал возможным создание таблицы характерных структур современного искусства.

Вторая часть (9–16-я таблицы) — "Членение живописного поведения на составляющие его элементы-ощущения. Среда живописных ощущений". Художник воспринимает из среды определенные явления, воздействующие на него как раздражители, его живописное мышление как фильтр пропускает через себя

могущее быть зафиксированным. Новое искусство — это особое видение мира. Наряду с описательным искусством, служащим литературе, существует "искусство как таковое", беспредметное искусство или искусство, использующее предметные формы, но независимое. Живопись есть самостоятельная форма мышления и познания.

Третья часть (17–21-я) — "Пример применения нового педагогического метода на двух индивидах". Исследования и выводы первой и второй частей здесь изложены в практике (см.: Педагогический метод).

22-я таблица — сложный график, показывающий развитие новой живописи. "Историческое развитие новой живописи с 1880–1926 гг. на Западе и в России и выводы к которым привело это развитие у нас и на Западе". Исследованы 11 стилей живописи.

Литература:

Казимир Малевич. Каталог выставки. СПб., 1988.

ТЕРЕВСАТ, Театр революционной сатиры. Открылся в Витебске 7 февраля 1920 г. в помещении кинотеатра "Рекорд" на Смоленской. Метла стала метафорой Т. Агитационный театр только создавался, никто еще не имел профессионального опыта. Главное — мгновенная связь зала и сцены. Т. — попытка "оживить" "Окна РОСТА". Эта идея пришла начальнику Витебского РОСТА Михаилу Пустынину, была поддержана Политуправлением Западного фронта. Передвижные группы артистов постоянно обслуживали воинские части, участвовали в концертах-митингах, "иллюстрируя" ораторов. Во главе Т. — М. Разумный, работавший ранее в "Кривом зеркале". Среди участников труппы: А. Сумароков, И. Абрамский, А. Гольдман, А. Чадаева и др.

Играли каждый день, по несколько спектаклей в частях, районах и деревнях. Программа состояла из нескольких номеров (30 мин — 1 1/2 ч). Декорации писал М. Шагал. Плоскостные рисованные декорации Шагала придавали особую театральность и броскость представлениям Т. На занавесе — фигуры Ильи Муромца, Добрыни Никитича, Алеши Поповича. Часто играли без сцены, среди зрителей, активно втягивая их в действие, отвечая на их реплики. "Нужно было иметь огромное само-

обладание, находчивость и способность к импровизации, чтобы довести до конца это представление" (М. Пустынин).

Основа искусства Т. — импровизация, как у народного площадного театра. В качестве объектов сатиры — Врангель, Краснов, Юденич, Колчак, кулаки, спекулянты, саботажники. Во время спектакля зачитывали телеграммы с фронта (как это потом использует в "Зорях" Мейерхольд). В репертуар Т. входили произведения М. Пустынина, сценки, лубки, петрушечные представления А. Арго, Н. Адуева, Д. Гутмана (из журнала "Раненый красноармеец"). Программе предшествовал доклад, затем шел традиционный марш, после — декламация. Само представление составляли стихи о мировой революции, частушки в сопровождении баяна, раек; центральный номер — Антанта: Черчилль, Пуанкаре, Келлог танцевали, пели куплеты, грозили большевикам; первые политсатиры — "Ковчег Теревсата". В представление входили назидательные сценки в формах старинного театра.

Лозунги, агитация, политическая сатира хорошо воспринимались через эстетику народного театра. Часто использовался прием тантомореска: актеры сквозь специальные прорези рисованного занавеса высовывали руки с надетыми на них шароварами и сапогами, — прием, близкий кукольному театру и петрушечным представлениям. Кукол у Т. не было, Петрушку играл актер, соблюдавший правила кукольников. Актеры вставали за черную занавеску и были видны по пояс, использовали густой грим. Маленький коллектив Т. устанавливал контакт со зрителями, говорил о том, что волновало аудиторию. Малые формы были доходчивыми, представления Т. ассоциировались с собственными самостоятельными показами.

Витебский Т. проложил путь целому направлению. Возникли Т. в Ленинграде, Одессе, Тифлисе, Баку, Иркутске, Калуге, Астрахани, Симбирске, Грозном. Сезон 1920 — 1921 гг. прошел под знаком теревсатовского движения. Т. — прямой предшественник "Синей блузы" в своей злободневности, агитационности, рождении новых жанров.

Весной 1920 г. витебский Т. приехал в Москву и показал свои программы: "Марш Теревсата" М. Пустынина, "Памяти парижских коммунаров" А. Арго, тантомореск "Три витя-

зя", агитпесю "Черные казармы", политсатиру "Гайда, тройка" Никулина, куплеты с танцами "Политмазурка" и т.д. В первых московских показах приняли участие Л.Утесов, В.Топорков, Г.Ярон, И.Горев.

Летом 1920 г. витебский Т. стал московским. Разные помещения, выступления в казармах, на улицах. Временная база — в помещении МК РКП(б) на Б.Дмитровке. К осени получили здание Никитского театра (ныне Театр им. В.Маяковского). В труппе — 350 актеров различных жанров. Во главе — художественно-политический совет. Ответственный руководитель — М.Разумный.

Первая программа (ноябрь 1920): "Мужичок" В.Шишкова, "Хлам" Е.Зозули, балет "Красная звездочка". Вторая программа (январь 1921): "Новый фронт" и "У райских врат" М.Криницкого, "Пьеска про попов, кои не понимают праздники что такое..." В.Маяковского. Третья программа (март 1921): политобозрение "Путешествие Бульбуса 17-21", построенное как монтаж сатирических сенок, куплетов, пантомимы, не связанных сюжетом. Спектакль имел успех у зрителей, шел весну и лето 1921 г. на сцене сада "Аквариум". Несколько ролей играл Л.Утесов, использовавший оркестр, который имитировал игру на воображаемых инструментах (этот импровизационный джаз стал для Утесова прообразом его собственного оркестра). Московский Т. стал одним из первых театров, который строил свой репертуар на произведениях молодой советской драматургии.

Весной 1921 г. с поворотом к нэпу жанр агитпес, рожденный эпохой военного коммунизма, утратил популярность. Передвижные труппы работали на польском и врангелевском, южном фронтах. В 1921 г. — рейс по Волге на агитпароходе ЦИК "Красная звезда", в Сибирь отправилась труппа "Агитпродлетучка". "Это был не театр, как нечто художественно целое, нет, это был митинг, агитка, разъяснение, иллюстрация декрета, политического события" (Н.Захаров-Мэнский).

Последний сезон московского Т. (1921 — 1922) ознаменован отходом от малых форм, от идеи синтетического театра. Стали ставить многоактные постановки. В июне 1922 г. Т. преобразован в Театр Революции (В.Мейерхольд).

ТЕРЕНТЬЕВ Игорь Герасимович (1892–1937), известный театральный деятель авангарда, теоретик искусства. Окончил юридический факультет Московского университета. В



И. Терентьев. 1920-е гг.

1918 г. (Тифлис) организывает группу "41". Читает лекции, выпускает вместе с А.Крученых и И.Зданевичем газету, сборники стихов ("Факт", "Херувимы свистят", "Рекорд нежности", "Крученых — грандиозарь", "17 ерундовых орудий", "Трактат о сплошном неприличии"). Культивировал звукоподражательную заумь, изобретал новые слова ("крьодь", "контранит" и т.д.).

В 1923 г. в Москве знакомится с Маяковским, публикует стихи в журнале "ЛЕФ". Возглавляет фонологический отдел ГИНХУКа (центр зауми): "На днях под названием "Фонологический отдел исследовательского института высших художественных знаний" эта работа должна быть утверждена в Академическом Центре... Части Института (90%) объединены платформой "беспредметности" и составляют федерацию: 41 + супрематизм (Малевич) + Зорвед (Матюшин)" (Терентьев И. / Собр.соч. Bologna. S.Francesco. 1988. С. 404).

Первый сценический опыт — "Джон Рид" ("Десять дней, которые потрясли мир"). Ком-

позитор — В.Кашницкий. 24.10.1924 г. этим спектаклем открывали Красный театр: "Все, что в пьесе относится к Октябрю, — целиком по Дж.Риду. Нам принадлежит только словесно-театральная монтировка" ("Жизнь искусства", 4.11.1924).

15 сценических эпизодов: "Решающее заседание Второго съезда, данное через группу солдат, громоздящихся на перилах, боевая обстановка Смольного, показанная в окрике часового и сухом стуке штемпелей, накладываемых на мандаты, Пулковская победа — телефонный звонок из Смольного, в заключение — поезд (в звуковом отношении великолепно смонтированный) — одновременно и естественный перенос действия из Петрограда в Москву, и индивидуальный символ переворота, вот образцы такого освежения знакомых деталей. Огромная выразительность скудных жестов и немногих слов, сдержанность и многозначительность их — другая отличительная черта прекрасного спектакля" (Пиотровский А. // Ленинградская правда. 1924. 4 ноября).

Композиция была организована двумя деревянными щитами, перемещаемыми на черном заднике, длинным столом и тремя прожекторами: "Луч прожектора "пистолетом" вырывал из темноты отдельные, но характерные детали картины. Так высвечивались ноги солдат — в битых ботинках, в драных обмотках, ноги, свесившиеся из теплушки (Терентьев просто-напросто посадил исполнителей на стол). А на утомленные солдатские лица падали отблески света маленьких фонариков, зажатых в руках у актеров. То прикрывая, то открывая эти фонарики ладонью, актеры вызвали впечатление, будто самокрутки разгораются или затухают. В то же время актеры мерно покачивали ногами то влево, то вправо, и поскольку эти движения совершались в такт перестуку вагонных колес, который имитировала звуковая партитура, зрителям казалось, что поезд все ускоряет ход" (К.Рудницкий). Решающее значение имели звуки и шумы: "Не музыка — а звукомонтаж! Не декорация — а монтировка! Не живопись — а светомонтаж! Не пьеса — а литмонтаж! ...Строить театр нужно на звуке — чуть дополняя зримым материалом — и на движении, поскольку движение — рефлекс на звук. ...Движения актеров должны быть быстры и четки, как в кино, смена картин — мгновенная

по сигналу" (Терентьев И. Рабочий и театр. № 52. 1924).

В 1926 г. организует экспериментальный театр Дома печати у Н.Баскакова. Первый спектакль "Фокстрот" В.Андреева (23.04.1926). Игра актеров Э.Инк, Г.Горбунова, М.Павлинова произвела "впечатление необычайной свежести, простоты, чуть ли не обнаженности" и велась в "быстром, чуть ли не в кинематографическом темпе". Вот что вспоминает Э.Инк: "...Главному бандиту, его играл Горбунов, Терентьев несколько раз перебивал роль длинными паузами, когда актер выключался из действия и тупо, мрачно, с отвисшей челюстью смотрел в публику. Еще была очень сильная пантомимическая сцена после убийства Нюрки: в этот момент появлялся милиционер, а Колька, чтобы тот ничего не заметил, танцевал с мертвым телом только



Афиша "Ревизора" в пост. И.Терентьева. 1928

что задуманной им сожительницы (ее играла Е.Боголюбова). ...Старому вору, Гусарову, которого играл Сергей Тимохин, Терентьев предложил несколько раз повторяющиеся манипуляции — этот Гусаров, взломщик, словно тренировал пальцы и пристально, ни на кого

не поднимая глаз, следил за их быстрыми движениями. ... В конце моя Танька, сидя у зеркала, услышала тяжелые шаги, поняла, что сейчас ее убьют, испуганно ткнула пуховку в пудреницу и медленно перекрестилась пуховкой, осыпая все платье пудрой... Разве в жизни такое увидишь? Такое можно только придумать, изобрести — он это умел”.

В работе над спектаклем "Ревизор" Т. соединяет свой метод со "школой аналитического искусства" П. Филонова. Над оформлением "Ревизора" работала группа: А. Ландсберг, К. Евграфов, А. Сашин, Р. Левитон, М. Цибасов, Л. Мордвинова и др. Метод "говорящего костюма" позволял дать характеристику персонажа и обозначал профессию. Пять черных шкафов заполняли сцену. "Шкафы" поворачивались к публике то глухой поверхностью, то открытой стороной, они располагались по диагонали и, как ширмы вдоль рампы, каждый из них был местом действия (будуар, клозет). "Текст "Ревизора" сохраняется без изменений, и сценическое его осуществление идет от овладения методом школы заумного языка" (И. Терентьев). Однако актеры произносили текст на французском, немецком, польском, украинском языках и на зауми; ползали по полу, раздевались на сцене, взрывали хлопушки, пели цыганские песни. Действие велось на контрастах басовых интонаций и дискантовых. Городничий ходил на четвереньках, Добчинского и Бобчинского играли женщины, в антракте выпустили мышей для паники в зале (один из мотивов, который станет повторяющимся в "паническом театре" Фернандо Аррабала, который еще и обезглавил гуся на сцене после взлета 50 голубей). Каждый раз, когда Хлестаков произносил "садитесь", сцена заполнялась 12 стульями (спустя время Э. Ионеско создаст свои "Стулья" в театре абсурда как перенасыщение жизненного пространства). Застывшие в финале персонажи оказывались в потоке света, раздавалась оглушительная музыка, появлялся настоящий ревизор — сам Хлестаков, который делал обзор персонажей и давал сценические указания Гоголя каждому, затем поворачивался к публике и говорил: "Немая сцена". Т. обвинили в штукарском изобретательстве, трюкачестве, мейерхольдовщине, узурпации Гоголя с замыслом исступленных мозгов и т.д. "Ревизор" — открытый хэппенинг.

В "Ревизоре" использованы сдвиги. Его непристойности объясняются интересом авторов к Фрейду и работам А. Крученых об "анальной эротике" в русском языке: посредине сцены сооружен туалет. Т. ставит "Ревизора" под впечатлением мейерхольдовского спектакля: он хотел создать в Ленинграде филиал "Театра Мейерхольда", но спектакль мастера Т. считает отходом вправо, резко критикует спектакль и полемизирует с ним в своей постановке. "Ревизор" — блестящая буффонада, смеховой спектакль, бьющий без промаха; спектакль, представляющий собою эффектный полемический ответ на мейерхольдовского "Ревизора", снижающий трактовки Мейерхольда и заменяющий высокий трагизм возмездия, звучащий в мейерхольдовском финале сардоническим комизмом... (Третьяков С. Читатель и писатель. 1928. 26 мая.).

В 1928 г. возобновил деятельность постановкой "Наталии Тарповой" (4.02.1928): "Терентьев повесил над сценой огромное зеркало и впервые за всю историю театра показал своих героев одновременно в двух разных местах: в вагоне и дома. Вагон и квартира — это были два полюса, два разных измерения. Отраженный в зеркале интерьер спального вагона стал рельефным, как деталь в прозе Олеси. Обыденные мелочи жизни были показаны словно через лупу" (Г. Гор). "... За невысокой стенкой интерьера была устроена выгородка купе, которая, когда на нее падал свет, отражалась в квадратном, наклонно повешенном зеркале. Как только актеры туда переходили и располагались на вагонных полках, выгородка освещалась сильным прожектором, и над интерьером комнаты словно бы в воздухе возникало купе. Да, это было похоже на киноэкран. Но не забывайте, что тогда еще кинематограф не овладел звуком. А с "экрана" Терентьева прекрасно слышны были голоса, и, конечно, публика восторгалась" (Инк Э. Цит по: Рудницкий К. Вдогонку за Терентьевым. С. 78-79).

После новой постановки "Ревизора" (более цельной, пользующейся успехом) театр переезжает в Москву к Мейерхольду. Постановочные принципы: распыленность действия, быстрые смены сцен, акцентирование жестикюляции, звука, музыки, трюков, использование монтажа и кинематографических приемов.

В 1925 г. Т. публикует статью "Самодельный театр", где чувствуется близость позициям

теорий футуристов, формалистов, теории Мейерхольда ("Рабочий театр", № 50, 1925). Центральное понятие теории Т. — монтаж как организуемый принцип, подчиняющий все остальные аспекты произведения. Т. настаивает на важности организации звукового материала: "Пьеса — "литмонтаж + звуко + биомонтаж. ...Только через отрицание пьесы возможно будет создать большой спектакль". Фонетика (реплики, состоящие только из звуков), музыка и шум входят в постановочные принципы Т.

В 1926 г. главная мысль в статье "Актер-драматург-режиссер" — театр строится на основе футуризма, но под названием натурализм: "Культура современного театра, зачавшись от футуризма, — не футуристична! Наше будущее — в настоящем. Оно пришло! Мы — натуралисты! В отличие от натурализма — натурализм знает, как превратить абстрактную формулу в живой предмет и как можно самую неряшливую бытовую вещь сделать предметом чистой формы, как надо агитировать, как надо бороться против мертвой аполитичности" (Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 202).

В поэзии Т. использует те же принципы, что и на сцене:

ЮСЬ

*Апухтин над рифмой плакал
А я когда мне скучно
Любую сажаю на кол
И от веселья скоючен
Продолжаю размахивать руками
Дышу отчаянно верчусь
И пока мечусь
Смеюсь у вообще юсь.*

1918

ДЕМОБИЛИЗАЦИЯ

*Как хорошо поют живые
Топают с вокзала обнявшись водку
Льют на мостовую ХРЮДЬ
Здохни перед фотографическим кабинетом ИЛИ
Зверни заугол
Выпей чаю с угольками НА
Припомаженной Булке отдохни
СУТЯГА
Здравия жлаем
ВЫСОКОБЛАЧИНЫГА*

1919

Творчество Т. находится между первым поколением футуристов и обэриутами. Он один из самых радикальных представителей зауми.

В 1919 г. пишет трактат "Маршрут шаризны" (закон случайности), "17 ерундовых орудий" (принцип ошибки, управляющий искусством). Настаивает на значении звука и ритма. "Трактат о сплошном неприличии" (1920) — теория "голового факта".

"Никогда не знаешь, чего он хочет. Он загадочен, как рог изобилия: все высыпалось или будет еще? И вместе с тем он несомненный мастер-экспериментатор, поражающий работоспособностью, подлинным знанием сокровеннейших секретов сцены, смелостью фантазии, умением работать с актером, проникновением в тончайшие дебри театральной выразительности, куда не доберутся иные, несравненно более "положительные" профессионалы от режиссуры... Нечего и говорить, что Игорь Терентьев перманентно дискуSSIONЕН..." (Верховский Н. Рабочий и театр. №7. 1928).

Литература:

Рудницкий К. Вдогонку за Терентьевым. // Театр. № 5. 1987.

Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995.

Мальский И. Разгром ОБЭРИУ. Материалы следственного дела. // Октябрь. № 11. 1992.

Афиши Дома печати. № 2. 1928.

ТЕРНОВЕЦ Борис Николаевич (1884–1941), один из первых художественных критиков 20-х гг. После окончания гимназии в 1902 г. поступает на экономический факультет Московского университета. Осенью 1905 г. уезжает в Берлин, посещает философский факультет университета. Возвращается в Москву, до 1908 г. учится в Московском университете, поступает в школу К.Юона. На рубеже 1907–1908 гг. пишет первый обзор московских выставок. Осенью 1910 г. начинает посещать школу К.Киша, переводит письма Ван Гога, изучает московские художественные коллекции. Осенью 1911 г. — Мюнхен (занимается живописной практикой и изучением истории искусств). В 1912 г. — Париж, учится скульптуре у Бурделя. В 1914 г. возвращается в Москву. Самостоятельно работает в живописи и скульптуре.

В 1918 г. вступает в Московский союз скульпторов-художников. Работает в отделе по делам музеев при Наркомпросе. Осенью того же года начинает работать в собрании Морозова, преподает. Работает в Государственном музее новой западной живописи (1919–1937).

В 1922–1931 гг. работает в ГАХН научным сотрудником, ученым секретарем секции пространственных искусств, затем — заведующим секцией. В 1923 г. — действительный член ГАХН. В 1935 г. — профессор кафедры искусствознания Московского историко-филологического института (до 1938 г.), кандидат искусствоведения.

Вырабатывает концепцию истории новейшего искусства.

В 30-е гг. пишет монографии о Родене, Бурделе, Майоле, статьи о Делакруа, Мане, Дега, Медардо Россо. Значительную долю начинает занимать исследование советского искусства. Крупнейший авторитет в области скульптуры, автор работы "Пути развития советской скульптуры" (1941).

Литература:

Терновец Б.Н. Письма. Дневники. Статьи. М., 1977.

ТРАМ, театры рабочей молодежи. Самодеятельные рабочие молодежные театры, целью которых была агитация (подобные "Живой газете" и "Синей блузе").

Во второй половине 20-х гг. распространяются по всей стране: "...Единственный близкий нам театр. Мы должны всяческим образом стараться, чтобы он не переходил в театр зрелища, а оставался бы театром агитации и воздействия. Основной принцип — это чтобы зритель уносил идею на дом, это основной подход" (В.Маяковский). "...Творчество носило ярко выраженный агитационный характер: инсценировки на темы гражданской войны, бытовые сценки, стихи, песни, частушки на злобу дня. Широко также использовалась форма театрализованного доклада: речь докладчика иллюстрировалась сценической игрой, показом бытовых сатирических сцен. Такие доклады с иллюстрациями делались на международные и бытовые темы" (П.Маринчик). Московский Т. ("Зеленые огни"), бакинский Т. ("В кварталах Китая", "Амба", "Бузлиная когорта" и др.) и Т. других городов (Харьков, Днепрпетровск) рассматривали себя как составную

часть массовой, художественно-агитационной работы комсомола.

Активно противопоставлялся профессиональному театру как высшая форма самодеятельного искусства. Артисты Т. работали на заводах и играли на сцене самих себя. Репертуар создавался в самом театре и определялся наиболее актуальными темами: новая мораль, семья ("Плаваются дни"), борьба с вредителями ("Выстрел"), комсомол в деревне ("Целина"). Постановки отличала условность и зрелищность. "Конечно, в этих постановках не было даже малейшей попытки создать какие-то психологические образы. Все персонажи — маски. Изображая эти маски, актер не стремился перевоплотиться в них, он издевался над ними, буффонил, и лицо рабочего парнишки проглядывало из-под наклеенных усов и бороды "преподобного старца Анисима", лорда Керзона или вот такого горемыки завклубом... И вместе с тем все это было по-юношески непосредственно и весело. Наши выступления никогда не были только разговорными. Умение петь в хоре или петь в сопровождении аккомпанемента гитары, баяна или оркестра было совершенно обязательным для всех исполнителей. Оркестр состоял из шипковых, ударных, медных и шумовых инструментов. Он сопровождал не только наши театральные выступления, но и клубные вечера. А мы часто выступали в роли организаторов таких вечеров. ... Прежде всего мы были культурмейцами, ударной группой комсомольцев, готовой в любом деле проявить молодую инициативу" (П.Маринчик).

Ленинградский Т. был открыт осенью 1925 г. на Звенигородской, 10. "Начались занятия по технике речи, истории театра, акробатике и сценическому движению. Вели эти занятия режиссер Василий Гуров, Адриан Иванович Пиотровский, Ирина Всеволодовна Мейерхольд (дочь В.Э.Мейерхольда) и преподаватель по акробатике Федор Кнорре. И хотя занятия их носили эпизодический характер и проводились в промежутке между репетициями и выездными спектаклями, они в какой-то степени повышали уровень культуры трамбовского актера" (П.Маринчик).

Т. "ничего не стоит перейти от действительности к символической, а если нужно подчеркнуть какой-нибудь момент — вдруг остановить действие на полуслове и либо осветить

мысль каким-нибудь хором... либо дать сцену воспоминаний на манер кино" (А.Луначарский).

Спектакли Т. вызвали интерес у профессиональных актеров. "Рабочая молодежь — вот актеры, музыканты и драматурги театра. Производственные навыки рабочей молодежи в большей степени сказались поэтому на движении и речи актеров ТРАМа. И театр не считает, что это плохо. Наоборот, он полагает, что если в обстановке буржуазного театра речь и манера московского интеллигента считались примерами стандартными для театра, то сейчас этот стандарт должен быть заменен новым образцом речи и движения индустриального рабочего, разумеется, понимая под этим не пережитки некультурности, а характерность, энергию и динамичность, присущие новому человеку. Природа актеров ТРАМа определила также их игровой стиль. Ясно, что никакое перевоплощение, никакой психологический круг в том понимании этого слова, которое вызвал Московский Художественный театр, здесь невозможны. Актер-комсомолец не может быть объективным в изображении своих героев, не может ставить себе задачей их "человеческое оправдание". Он подходит к ним диалектически, судя их судом своей классовой морали, переключаясь в те или другие образы, он в основе остается самим собой" (А.Питровский. 1928).

На основе репертуара и стиля Т. были созданы коллективы заводских театров — "трамбовские ядра". Участники клубных живых газет и "Синей блузы" под влиянием зрительского успеха Т. перешли от схематических агиток и маршеобразных песен к более серьезным формам пьес на современные темы.

"...И нынче многие театральные режиссеры в поисках новых форм и ритмов, которые могли бы в сжатом, энергичном действии запечатлеть современность, в какой-то степени повторяют то, что было найдено в ТРАМе. Критики, например, пишут о "композиционной инверсии", то есть о таком построении пьесы и спектакля, когда сначала дается финал, потом показывается то, что могло произойти с героями при таких-то и таких обстоятельствах, произносятся "мысли-монологи", "мысли-диалоги", вводятся сцены-наплывы из прошлого и сцены-проекции из будущего" (П.Маринчик).

К началу 30-х гг. движение исчерпывает себя. Часть Т. перерастает в профессиональные коллективы, часть — превращается в кружки самодеятельности.

Литература:

Луначарский А. ТРАМ. Собр.соч.: В 8 т. Т. 3. М. Маринчик П. Рождение комсомольского театра. М., 1969.

ТРЕТЬЯКОВ Сергей Михайлович (1892–1939), писатель, драматург, поэт, переводчик, идеолог ЛЕФа, редактор "Нового ЛЕФа" после В.Маяковского, активный участник "производственного движения".

В 1915 г. окончил юридический факультет Московского университета. В 1913 г. начал печататься. Входит в группу московских кубофутуристов. В 1923 г. руководит ЛИТО Московского Пролеткульта. Один из апологетов "производственной" концепции и идеи "производственного" театра: "Не совершенные произведения искусства должны приковывать внимание строителей жизни, а совершенный человек, полный организаторской гибкости и воли к преодолению препятствий, лежащих на пути к полному овладению жизнью" (Третьяков С. Искусство в революции и революция в искусстве // Горн. № 3. 1923).

Т. стремился осуществить производственно-конструктивный подход в работе над литературными текстами, утверждал принцип "монтажа текста" (переработка пьесы М.Мартине "Ночь" в "Земля дыбом" для В.Мейерхольда; переработка пьесы А.Островского "На всякого мудреца довольно простоты" для С.Эйзенштейна в театре Пролеткульта). Исходил из целевой установки на "изобразительно-агитационный эффект", уподобляя слово жесту. Работал над теорией монтажа (принципы монтажа текста и монтажа речи).

Принципы производственного искусства осуществлены Т. в практике театра: пьеса "Противогазы", поставленная в условиях производства, по мнению автора, является поворотным пунктом, "от которого можно двинуться по линии уничтожения чистого бытового изобразительства к сценическому строительству стандарт-человека и стандарт-быта" (ЛЕФ. № 4. 1924).

Т. достаточно прямолинеен во взглядах на искусство как на орудие жизнестроительства.

Принципы производственного искусства рассматривал как величайшее достижение левого искусства.

Литература:

Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. М., 1994.

ТУГЕНДХОЛЬД Яков Александрович (1883–1928), художественный критик, исследователь европейского искусства, организатор выставок, один из лучших знатоков нового западного искусства, теоретик производственного искусства.

С 1902 г. — Мюнхен, учеба на юридическом факультете Мюнхенского университета и посещение художественной школы А. Ашбе. В 1905 г. — Париж, публикации в русских изданиях. В 1913 г. возвращается в Россию.

Автор работ "Французское искусство и его представители" (1911), "Проблемы и характеристики" (1914). Поддерживал "импрессионистскую" концепцию развития европейского искусства второй половины XIX в., считал импрессионизм эталоном художественного развития эпохи. Печатается в журналах "Аполлон", "Современный мир", "Северные записки".

В 1919 г. заведует художественным отделом Крымского наробраза. В 1922–1926 гг. руководит отделом изобразительных искусств "Известий". Выпустил книгу "Живопись и зритель", в 1918 г. вместе с А. Эфросом пишет книгу о Шагале, в 1922 г. — об А. Экстер.

В 1928 г. — руководитель отдела изобразительных искусств "Правды". Сотрудник ГАХН.

Литература:

Стернин Г. Яков Александрович Тугендхольд (1883–1928) // Советское искусствознание '77. Вып. 2. М., 1978.

ТУФАНОВ Александр Васильевич (1878–1942), поэт и теоретик авангардного искусства. Считал себя последователем В. Хлебникова. В 1918 г. в статье "О жизни поэзии" вслед за В. Хлебниковым исследует теорию семантизации фонем. Выдвигает понятие: "физическое восприятие реальности". Считает, что соединение звуков с другими конструктивными единицами искусства (краски, линии и т.д.) способно создать "птичье пение" (из фонем): "Человечеству отныне открывается путь

к созданию особого птичьего пения при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений". Рассматривает согласные фонемы как законченные семантические сущности в ущерб слову (слово — "застывший ярлык на отношениях между вещами"): "При уходе к недумающей природе, после смерти Велимира Хлебникова, я пришел к наиболее простому материалу искусства. Материалом моего искусства служат произносительно-слуховые единицы языка, фонемы...". В момент зарождения языка фонема была равна жесту. Главное в творчестве Т. — беспредметная поэзия, в которой звуковые жесты — основная форма произведения. В статье "Освобождение жизни и искусства от литературы" подчеркивает смысл того, что делают заумные слова, а не что изображено в них.

В 1922 г. в Петрограде примкнул к "Зорведу" М. Матюшина. В 1925 г. основал группу "Орден заумников", которая в конце 1925 г. приняла название "Левый фланг": "В ядро группы входил трое: я, Хармс и Вигилянский; Хармс и Вигилянский — ученики, постоянно работающие в моей студии... Есть еще 6 человек, имеющих уклон к Зауми и занимающихся предварительной подготовкой. Затем в Ленинграде есть еще Терентьев, ученик Крученых, сейчас отошедший от нашей работы, работающий в театре и имеющий ученика Введенского (на подготовительной стадии). Терентьев считает меня "единственным теоретиком в Зауми", таким образом, в Ленинграде заумников — 11 человек, и мои сообщения можно считать исчерпывающими".

В декларации "Ордена заумников" подчеркивается, что организация материала искусства при развертывании в пространственной и временной последовательности должна осуществляться с помощью расширенного восприятия и при установке на прошлое, непрерывно втекающее в настоящее. Предполагается особое восприятие времени: время становится качественным множеством, охватывает длительность.

В 1927 г. публикует книгу "Ушкуйники".

Литература:

Васильев И. Русский поэтический авангард. Екатеринбург, 1999.

ТЫНЯНОВ Юрий Николаевич (1894–1943), писатель, литературовед, критик. В 1918 г. окончил историко-филологический факультет Петербургского университета.

В 1921 — 1930 гг. преподает в Ленинградском институте истории искусств (история русской поэзии XVIII — XX вв.). В 1921 г. начинает печататься.

Входит в ОПОЯЗ, сторонник формального метода. Разрабатывает методологию исследования литературы как специфической формы искусства ("Проблема стихотворного языка", 1924; "Архаисты и новаторы", 1929). Исследование структуры художественного произведения проводит на материале литературы и кино.

"По своему материалу кино близко к изобразительным, пространственным искусствам — живописи, по разворачиванию материала — к "временным" искусствам — словесному и музыкальному. ...Видимый мир дается в кино не как таковой, а в своей смысловой соотноси-

тельности, иначе кино было бы только живой (и неживой) фотографией. Видимый человек, видимая вещь только тогда являются элементом киноискусства, когда они даны в качестве смыслового знака. Из первого положения вытекает понятие стиля кино, из второго — понятие киноконструкции. Смысловая соотносительность видимого мира дается его стилистическим преобразованием. Колоссальное значение при этом получает соотношение людей и вещей в кадре, соотношение людей между собой, целого и части, — то, что принято называть "композицией кадра", — ракурс и перспектива, в которых они взяты, и освещение. ...Для кино не существует проблемы единства места, для него существенная только проблема единства ракурса и света".

Литература:

Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

У

УДАЛЬЦОВА Надежда Андреевна (1885–1961), художник, представитель первого поколения авангардистов.

Училась в Москве у К.Юона, в Париже у Метценже, Ле Фоконье, де Сегонзака. Работала в стиле кубизма ("Скрипка", 1914). Ее ком-



Н. Удальцова. 1915

позиции со временем усложняются, предметы распадаются на элементы, устремляются к беспредметности ("У пианино", 1914; "Музыкальные инструменты", 1915; "Кухня", 1915; "Рес-торан", 1915).

В 1914 г. У. участвует в экспозиции "Бубнового валета". В 1916–1917 гг. входит в "Супремус", пишет супрематические композиции (формы в середине листа, иногда — плавают в пространстве). Позже возвращается к кубизму.

В 1918 г. — член секции Отдела ИЗО Наркомпроса. До 1930 г. — преподаватель ГСХМ (ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН). До 1921 г. — член ИНХУКа. Уходит после провозглашения производственного искусства. В 1930 г. путешествует по Алтаю, Грузии, Армении. "Главным организатором холстов того времени был цвет. Поездка на Алтай с его четкими формами, прозрачным воздухом, ослепительным, всюду проникающим светом создала коренной перелом в работе".

Скончалась, дописывая картину "Кухонный стол".

Литература:

Салько О. У картин Н.А.Удальцовой // Искусство. № 4. 1966.

Удальцова Н. Жизнь русской кубистики. М., 1994.

УНОВИС ("Утвердители нового искусства"), объединение, созданное в Витебской художественной школе. У. — это модель организации, группа для манифестирования идеи, система образования, исследовательский центр. Подобная комплексная, комбинаторная структура является показателем, симптомом своего времени. Борьба за единственно возможный путь в утверждении нового искусства представлялась наиважнейшей деятельностью лидера каждого из направлений авангардного движения. У. организовывался как партия, дающая начало широкому движению, проводящему радикальные принципы в художественном осмыслении и освоении мира. Влияние жизнеутверждающей идеи в конце 10-х — начале 20-х гг. было сильным, молодые ученики Витебской художественной школы быстро оказались в поле притяжения личности К. Малевича, круга понятий и ориентиров, нового видения окружающего и перспектив жизнеустройства.

В январе 1920 г. на основе мастерской К. Малевича была создана группа ПОСНОВИС ("Последователи нового искусства"), к которой присоединились педагоги и ученики других мастерских. Время с начала января до середины февраля явилось определяющим в создании У. Во время отчетной выставки Малевич выступал с лекциями, пропагандируя свою художественную концепцию, метод коллективно-го творчества, идеи партии в искусстве.

"Устав У.:**I. Цель организации**

1. Цель "Уновиса" — утверждение новых форм искусств, под каковыми разумеются кубизм, футуризм и супрематизм.

2. Для достижения указанной цели "Уновис" стремится выполнить все работы и задания по особо выработанной им программе.

3. Работа "Уновиса" производится в секциях, количество, компетенция и состав которых определяются Общим Собранием либо Творческим Комитетом.

4. Секции избирают из своей среды председателя и секретаря.

5. Район деятельности "Уновиса" неограничен.

II. Состав

6. "Уновис" состоит из: а) членов и б) кандидатов.

7. В члены "Уновиса" принимаются все лица как и не художники без различия полов и возраста, сочувствующие его целям и активно работающие по проведению идеи "Уновиса" в жизнь как словом, так и делом.

8. Прием в члены "Уновиса" производится постановлением, каждый раз большинством 3/4 числа Творческого Комитета и представляются затем на утверждение Общего Собрания.

9. При "Уновисе" образуется группа кандидатов, куда принимаются лица, лишь сочувствующие его идеям.

10. Прием в кандидаты производится путем простой записи.

III. Управление делами

11. Делами "Уновиса" ведают: 1) общие собрания и 2) Творческий Комитет.

12. Общие собрания происходят по мере надобности, но не менее 1 раза в две недели.

13. Кворум для общего собрания — 1/2 числа его членов.

14. Если на первое собрание не явится законное число членов, то назначается в течение ближайших 3 дней другое собрание, действительное при всяком числе явившихся.

15. Члены пользуются на общем собрании правом решающего голоса, а кандидаты — совещательным.

16. Общие собрания созываются Творческим Комитетом, но могут быть созываемы по требованию 1/3 числа членов или 2/3 общего числа кандидатов.

17. Во главе "Уновиса" стоит Творческий Комитет, который является органом руководящим и направляющим всю деятельность "Уновиса".



УНОВИС. Нижний ряд (слева направо): М. Векслер, В. Еролаева, И. Чашник, Л. Хидекель. Верхний ряд: И. Червинко, К. Малевич, Е. Рояк, А. Каган, Н. Суетин, Л. Юдин, Е. Магарил. 1922

18. Число членов Творческого Комитета определяется общим собранием.

19. Творческий Комитет избирается сроком на шесть месяцев.

20. Заседания Творческого Комитета происходят по мере надобности, но не менее 1 раза в неделю.

21. Кворум для Творческого Комитета — 2/3 числа его членов.

22. Творческий Комитет избирает из своей среды Председателя, тов. Председателя, секретаря и казначея, которые являются исполнительным органом "Уновиса".

IV. Средства

23. Средства "Уновиса" состояются из: а) единовременного взноса в размере от 50 до 100 руб., б) ежемесячных взносов в размере 15 руб., взимаемых только с членов "Уновиса", в) добровольных взносов и г) прибыли от устройства чтений, лекций, концертов, митингов, спектаклей и т. д.

V. Печать

25. "Уновис" имеет свою печать: "Уновис — Витебск" (Гос. архив Вит. области. Ф. 2262. Оп. 1. Д. 202. Л. 20., 20 об.).

У. был школой. Казимир Малевич — один из самых последовательных деятелей по утверждению и развитию стиля через школу. Ви-

тебский У. — новая в сравнении с московским "Супремусом" (см.: "Супремус") модель, иное и как школа. Иная степень организации и самой структуры, художественного развития каждого из учеников. Третьей ступенью станет



И. Червинко, Л. Хидекель, И. Чашник, Л. Юдин, 1920

Ленинградский ГИНХУК (см.: ГИНХУК) — наследник витебского У., — развивший процесс осмысления искусства в новом повороте.

Строился на принципе непрерываемого авторитета Малевича, выполнении коллективных заданий и разработки сюжетов, продиктованных Малевичем, на системности как общем принципе и утверждении стиля супрематизма в качестве канона. Стал теоретико-философским центром.

Как организационно-педагогическая система У. образовался из агитационного, литературного, живописного, архитектурного, строительного-технического отделов-факультетов; абстрактной, кубофутуристической, графической, декоративной мастерских. У. явился для Малевича полигоном развития педагогического метода, исходящего из его теории прибавочного элемента (см.: Педагогический метод; "Теория прибавочного элемента").

Знаковая, структурно-семиотическая природа мышления и образования очевидна в станковых и прикладных работах учеников школы и в "Супрематическом балете" (см.: "Супрематический балет"). Философско-теоретические труды Малевича, написанные в Витебске, не могли не повлиять на его учеников, не могли не создать для их развития определенного смыслового поля. В Витебске объективный характер методов, свойственных науке, превращается в идеал художественного творчества Малевич ищет "лицо нового человека": "Человеко-форма такой же знак, как нога, буква, и только".

У. как исследовательская лаборатория занимался проблемами изучения развития искусства, возникновения и развития художественной формы, утверждением новой эстетики. Изучение нового и одновременное конструирование этого нового было свойственно научным и учебным заведениям этого времени. Художественная культура декларировалась как атрибут повседневности, вдвигалась в производство, встраивалась в жизнь.

Первый номер альманаха "УНОВИС" вышел в пяти экземплярах (1920) — монтаж машинописных текстов, буквенные коллажи, графика, фотографии (протомодель "визуальной книги").

Школа Малевича определила судьбы его учеников. У. представляет собой целостную страницу в истории русского авангарда. Не только потому, что провинциальный Витебск в географии авангарда У. уравнивается с его основными, столичными центрами, но и потому, что здесь Малевич обрел среду, потенциально способную осуществить его идеи, обрел здесь круг учеников и сподвижников.

Литература:

Сарабьянов Д. Стиль и индивидуальность в русской живописи конца XIX — начала XX века / Русская живопись. Пробуждение памяти // Библиотека журнала "Искусствознание". М., 1998. С. 188—199.

Эль Лисицкий. 1840—1941. К выставке в залах Государственной Третьяковской галереи. М., 1991. С. 58.

Чашник И. Архитектурно-технический факультет // УНОВИС. 1920. № 1. С. 15.

Шатских А. Вера Ермолаева в Витебске // Выступлени на науковай канферэнцыі, прысвечанай 75-годдзю Віцебскай мастацкай школы.

Эфрос Н. Записки чтеца. М., 1980.

Шатских А. Малевич в Витебске // Искусство. № 11. 1988.

Горячева Т. УНОВИС: "Мы будем огнем и дадим силу новому" // Каталог "В круге Малевича". СПб. 2000.

Rakitin V. 'UNOVIS', Architectural Design, Feb, 1970, pp. 78-79.

УНОВИСа ЧЛЕНЫ

ВЕКСЛЕР А. (1905—1974), живописец, график, художник кино. В 1921—1922 гг. учился в ВХШ. С 1922 г. — в Петрограде, учеба в Петроградском ВХУТЕМАСе.

ВЕКСЛЕР М. (1898–1976), график, оформитель, художник кино. В 1918–1922 гг. — учеба в ВХШ. Работал в коммунальной декоративной мастерской, принимал участие в оформлении Витебска.

В 1922 г. в Петрограде, сотрудник Декоративного института. Заведовал плакатной мастерской в Рекламном бюро театрально-зрелищных предприятий, создавал киноплакаты для "Ленфильма".

Один из зачинателей объемной рекламы и световой плакатно-конструктивной рекламы с бегущей строкой.

Литература:

Охочинский В. Театральная афиша и киноплакат // Театрально-декорационное искусство в СССР. 1917–1929. Каталог выставки. Л., 1927.

ГАВРИС И. (1890–1937), художник.

В 1912 г. поступает в Виленский учительский институт. В 1916 г. приезжает в Витебск. В 1919 поступает в Витебское народное художественное училище к Ермолаевой и Малевичу. Становится заместителем Ермолаевой в Витебских свободных художественных мастерских. После отъезда Ермолаевой в Петроград занимает место ректора Витебского художественно-практического института.

ГУРОВИЧ Э. (1899–1980). Живописец, график, художник по тканям. 1920–1921 гг. — учеба в ВХШ, 1922–1923 гг. — в Петроградском художественно-промышленном техникуме.

1926–1930 гг. — учеба во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе у Л. Бруни, В. Фаворского.

КАГАН (Каган-Натансон) А. (1902–1974), живописец, дизайнер. В 1919–1922 гг. учится в ВХШ. Принимал участие в реализации архитектурных моделей Малевича. Автор проектов для текстиля и керамики.

КОГАН Н. (1889–1942), специалист по обучению новому искусству, сторонник супрематизма в балете. В 1911–1913 гг. — учеба в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В 1918 г. знакомится с Малевичем. С 1919 г. живет в Витебске. Преподаватель преподавательки в ВХШ. Руководитель подготовительной мастерской УНОВИСа.

В альманахе "УНОВИС", № 1, публикует статью о методологии обучения новому искусству. Автор идеи и постановщик "Супрематического балета" (см.: "Супрематический

балет"), где заявлены пространственные возможности супрематизма: геометрические формы перемещаются не просто в порядке зависимости от черного квадрата, но выстраиваются как супрематическая фигура самим движением и расположением форм — крест образуется статистами, несущими круг и красный квадрат, по оси движения черного квадрата, после чего 10 человек создают дугу, пересекающую крест.

В 1922 г. — в Москве, консультант Музея живописной культуры, с 1926 г. живет в Ленинграде.

Литература:

Горячева Т. Нина Иосифовна Коган // Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000.

МАГАРИЛ Е. (1902–1987), живописец, график. В 1919–1920 гг. — учеба в ВХШ. 1922–1926 гг. — учеба во ВХУТЕМАСе-ВХУТЕИНе у М. Матюшина. С 1923 г. — член "Зорведа". 1945–1951 гг. — преподаватель Ленинградского художественного училища.

НОСКОВ Г. (1902–?), живописец, график. В 1920–1921 гг. учился в ВХШ. В 1922 г. уезжает в Петроград, поступает в Академию художеств. С 1923 г. — в Москве. Занимается в скульптурной мастерской ВХУТЕМАСа,

РОЯК (Раяк) Е. (1906–1987), живописец, график, архитектор, дизайнер. Ученик и последователь Малевича. Участник выставок, праздничного оформления города, театральных постановок. В 1919–1922 гг. учился в ВХШ, затем у Ю. Пэна, занимался с М. Шагалом. В 1920 г. — мастерская К. Малевича.

В 1927 г. в Москве занимается архитектурным проектированием.

Помимо живописи и графики с 20-х гг. работал в технике коллажа. В конце жизни коллаж — единственная область работы Р.: раскованность композиции, игра бумажными элементами (с 50-х гг. это — обрезки журнальных страниц, фотографий и иллюстраций).

С 1934 до 1954 г. (с перерывом 1941–1948) работал в архитектурной мастерской у бр. Весниных, принимал участие в их архитектурных проектах, в 1945–1948 гг. — во Всесоюзном научно-исследовательском институте стекла. В 1954–1974 гг. — главный художник Киевского района Москвы.

Написал в конце жизни "Черный квадрат" как форму памятника Малевичу.

СУЕТИН Н. (1897–1954), художник, один из ближайших учеников и соратников К. Малевича, "Неисправимый супрематист" (по определению А. Лепорской).

В 1920 г. участвует в оформлении Витебска к 1 мая, создает проекты вывесок, оформления кафе, столовых, магазинов. Участник выставок УНОВИСа. Наиболее удачные части оформления Витебска 1920–1921 гг. (проекты трибун, эскизы росписи стен, трамваев) принадлежат С.



Н. Суетин

Движение происходит по диагонали в идеальном пространстве, в котором супрематическое тело-снаряд стремится преодолеть притяжение и войти в бесконечность. В других композициях С. нарушает линейные границы формы и рассеивает цвет: "Газ", "Водород" (1921–1922). Чувство гармонии и ритма соотносено с артистизмом исполнения композиции.

В 1922 г. — Петроград, работа на фарфоровом заводе. Вместе с Малевичем создает ГИНХУК, научный сотрудник формально-теоретического отдела.

В 1924 г. пишет письмо-протест Малевичу, позже конфликт между ними был преодолен. С. развивается в рамках супрематизма.

На Международной выставке декоративного искусства (Париж, 1925) представлен как ведущий художник, награжден Серебряной ме-

далью. В 1927 г. — диплом на выставке в Монце-Милане.

"Осознание через формальный элемент картины ведет к оформлению представления о мире не в разрозненности, но в слитности. Отсюда: как бы ни разлагали формальные элементы плоскости, мы никогда не сможем провести анализа этой неразделимой суммы, а потому для исследователя всегда остается уравнение нерешенным, то есть X будет X... Беспредметность не есть отсутствие бытия, но обобщение процесса мысли ... Сложение из элементов космоса, из элементов различных, быть может, имеющих своим началом опыление и распыление раскаленных солнц и мировой пыли от образующихся с планет. Оттуда рождена планета, рождено мое существо ... Опредмеченный мир ... ведет к отсутствию напряженности, точнее, к процессу распада, к пожиранию, уничтожению органического ... Напряженность беспредметного действия. ... Живописная форма складывается из начала формального элемента плюс неизвестное в виде X, причем неизвестное в этом уравнении не есть факт метафизической или иной примыкающей к нему сущности, а сумма рефлексов нашей нервной системы, которая складывается в органическую мысль, не разложенную на части. Осознание через формальный элемент ведет к оформлению представления о мире не в разрозненности, но в слитности..." (Цит по: Каталог "В круге Малевича". С. 150).

Сотрудничает в формально-теоретическом отделе ГИНХУКа: "Анализ супрематических полей: бесцветие и бесцветие; аналогия живописных пространств". Разрабатывает проблемы супрематизма в архитектуре. После ухода В. Татлина из ГИНХУКа — глава отдела материальной культуры (лаборатория супрематического ордера).

В конце 20-х — начале 30-х гг. помогает Малевичу в строительстве вертикальных моделей колонн-памятников. Занимается архитектурной, дизайном, научной работой.

"Живопись, раскрываясь в процессе движения, пришла к отрицанию содержания и конечным результатом дала утверждение, что живописное качество стоит вне зависимости от какого-либо содержания и существует только как сцепление элементов. Форма, цвет, фактура — они и есть (связываемые в ритмическом единстве и разрешая пространство) —

содержание живописи. Отрицание содержания дает тоже содержание, но только через отрицание возникло новое понятие. Для меня очевидно, что если живописец не прошел грани отрицания, будет полагать, что его мысль та же. Когда мы говорим об этом понятии, то, конечно, будет пропасть" (Там же).

В 1927 г. делает рисунки женской фигуры, живописные композиции "Женщина с пиллой" и "Женщина с крестом". В 1932 г. работает над деревенской серией, рисунки углем с изображением снопов. Предельный лаконизм и архитектоника отличают его картины: "Красота, как понятие, всегда остается, меняется лишь форма ее. Отсюда возникающий протест против красоты, то есть формы в известный период отжившей и организующейся в новый (красота — понятие постоянное, ее форма — то, что меняется). Нет ее вечной и всегда она нова и молода".

В 1936–1937 гг. работает над проектом оформления павильона СССР на Международной выставке в Париже, удостоен Гран-при. В 1939 г. — проект оформления павильона СССР на Всемирной выставке в Нью-Йорке. Проектирует для Малевича гроб-архитектон, организует похороны Малевича как художественную акцию супрематизма.

Литература:

Ракитин В. Николай Михайлович Суетин // РА. 1998.

Козырева Н. Николай Михайлович Суетин // Каталог "В кругу Малевича". СПб., 2000.

Карасик И. "По радиусу основы" // Каталог "В кругу Малевича". СПб., 2000.

ЧАШНИК И. (1902–1929), художник, создатель собственного варианта супрематизма. В 1919 г. поступает в ГСХМ (Москва), возвращается в Витебск: ученик ВХШ. Один из самых верных учеников и ближайших сотрудников К. Малевича.

Работает как супрематист. Член творческого комитета УНОВИСа, редактор "УНОВИС. Листок" (девиз: "Носите черный квадрат как знак мировой экономии. Чертите в ваших мастерских красный квадрат как знак мировой революции искусств"). Вместе с Л. Хидекем издает журнал "АЭРО". Произведения Ч. этого периода — без подписи.

"Живописное искусство уничтожено, ...ушедшее в систему науки живописной культуры, преобразившись в конструкционные изобретательские состояния, где эстетизм и все отвлечения, на чем держались основы искусства, уничтожены и направлены на одну линию экономического совершенства. ... Вышедши через систему конструктивных наук к единому совершенству формы супрематизма как реальности новой архитектуры, стою и борюсь за утверждение и проведение ее, эта реальность, долженствующая преобразовать одежду нашей земли, по системе экономичности супрематических распределений. ... Великую идеологию и обоснование мировой архитектуры супрематизма и не меньшую борьбу со всеми староваторами, сторожами и ключниками прошлых форм, единое утверждение и проведение новой реальности мира несет партия "Уновис", отсюда, являясь единицей, утверждающей ее, стою за единство всех единиц в коллектив "Уновис", стою за великую идею

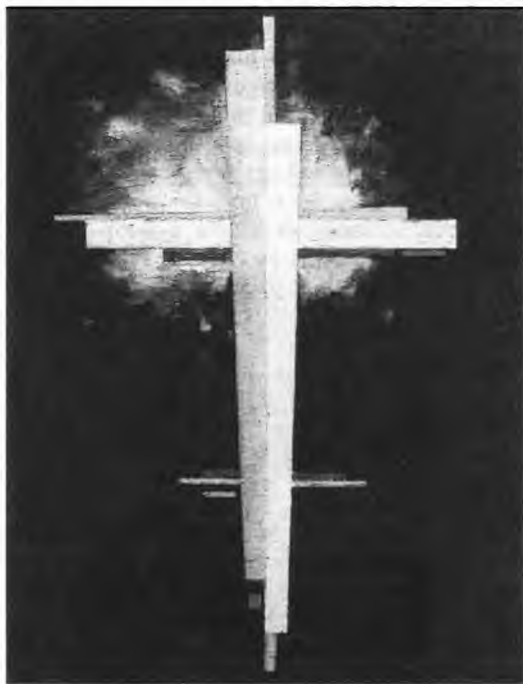


И. Чашник

"Уновис". ... Вся живописная культура, вошедшая в науку, должна иметь системы изучения ее" (УНОВИС-Анкета // Цит. по: Каталог "В кругу Малевича". СПб., 2000. С. 186).

Одной из первых работ Ч. является трибуна, эскизы которой были сделаны в архитектурной мастерской Л. Лисицкого в УНОВИСе. Укрепленная на металлическом кубе, диагонально поставленная решетчатая

конструкция смонтирована с движущейся по этой диагонали цельной платформой и с двумя консолями-площадками. Отвлеченное суп-



И. Чашник. *Супрематическая конструкция*. 1923

рематическое строение выведено в реальное пространство и представляет собой функциональный объем. В проекте трибуны отражена программа органического соотношения свободы пластического контраста решетки и нерасчлененного объема — пространства и плоскости, которая впоследствии окажется плодотворной в формообразовании. Известность трибуне придал Л. Лисицкий, создав второй вариант проекта, убрав вторую диагональную форму и приглушив пластический контраст.

“Черное — величайшее состояние беспредметности. То, что есть небытие, органическое следствие безумия беспредметности. ... Черное есть то, где мы ничто. Это нечеловеческое небытие. Белое на белом, это есть одна из точек измерения супрематической системы, измерения, как плана, т.е. плоскости. Я рассматриваю объем и, следовательно, у меня точка измерения иная. Я вижу не белое на белом, а белое на черном. Итак, я устанавливаю 7-е измерение”

(Чашник И. Супрематизм // Там же. С. 186).

В 1922 г. с Малевичем уезжает в Петроград. Работает на Государственном фарфоровом заводе. С Суециным создает супрематические формы и росписи посуды, проекты росписи тарелок, чашек, сервизов.

В 1923 г. — член ИНХУКа и Декоративного института. Помогал Малевичу в работе над архитектонами. В 1926 г. создал собственный архитектор. Развивает идеи супрематической архитектуры, занимается дизайном в экспериментальной лаборатории художественной промышленности при Комитете художественной промышленности, проводит исследования орнамента, цвета, супрематического орнамента для обоев. Безупречность анализа, строгое творческое мышление, рациональность характеризуют художественную стилистику Ч.

Литература:

Ракитин В. Николай Михайлович Суецин // РА. 1998.

Козырева Н. Илья Григорьевич Чашник // Каталог “В кругу Малевича”. СПб., 2000.

ЧЕРВИНКО И. (1891–1950), художник, ученик К. Малевича. Автор “Устава артели художественного труда при Витебских ГСХМ” (1921). Вот что он писал о себе и УНОВИСе: “Мир наш, наша мировая культура, а с нею наука, в своем движении хотя и бессознательно, но движутся к тому же супрематизму, и нам, ранее понявшим сущность и силу супрематизма, необходимо выявиться так, чтобы движение это не уродовалось, а приняло чистую форму, выросло бы в новый закон. Мы застываем, мы та сила, которую наши последователи должны разлить и охватить Мировой масштаб нашей песчинки — земли. ... Уновис, объединенный крепкой спайкой, одной мыслью, одним порывом, дабы вернее достичь того абсолюта супрематического закона, к которому мы стремимся, — и чтоб философия наша была бы не только философия, а из нея претворилась бы в новый закон — жизни. ... Уновис был и будет, но группа этого Уновиса скомплектуется так, что о разрыве ее не может быть и речи. Пусть будет это 3–5 человек одной мысли, одной воли, а затем уже тысячи, но это будет тогда, когда мы вырастем настолько, что работать будем на всех жизненных фронтах” (из письма И. Червинко И. Чашнику и Н. Суе-

тину, 23.03.1924. Цит. по: Каталог "В круте Малевича". С. 146).

ХИДЕКЕЛЬ Л. (1904–1986), живописец, состоял в различных обществах авангардной архитектуры.

В 1918 г. поступил в Витебскую народную художественную школу. Начал заниматься живописью в мастерской М. Шагала, акварели учился у М. Добужинского. В 1919 г. оказался под влиянием К. Малевича, работал в мастерской у Л. Лисицкого. Х. — один из организаторов УНОВИСа, был членом его учредительного комитета, активно публиковался в газетах, манифестах и альманахе, участвовал во всех выставках и дебатах.

В начале 1920 г. издает (вместе с И. Чашником) рукописный журнал "АЭРО": "Конструкция творчества новой жизни направляется не на уничтожение энергии городов и самого себя, а на усовершенствование и завоевывание мирового пространства и уничтожение противоречий цивилизаций народов" (Цит по: Каталог "В круте Малевича". С. 210). В процессе выхода супрематизма в объем Х. разработал основные принципы новой архитектуры.

В 1922 г. уехал за К. Малевичем в Петроград. Поступает в ПИГИ (Петроградский институт гражданских инженеров) и работает в ГИНХУКе, участвуя в создании архитектонов.

В 1925–1932 гг. работает над идеей космического города, космической архитектуры. Концептуально визуализованная в архитектоне Малевича, она оказалась преломленной в творчестве Х. в сочетании технического мастерства с чувственной материализацией. Пронизывающая проект его города вертикаль является не только коммуникационной связью конструкций, несет в себе не только жесткие архитектурные привязки, но представляется фактором взаимосотнесения иерархии различных темпомиров, зависимых и не зависимых. Город Х. погружен в пространственный "раствор", из этого раствора кристаллизуется, плывет в космосе или по воде — визуализация виртуальной реальности как состояния энергетической игры. Структуры 1926–1928 гг. берут свое начало в пра-структурах: "Супрематический мир" (1922), "Кинетические элементы супрематизма (круговое движение)" (1920), "Супрематическое пространство" (1921), "Овал в супрематической структуре" (1922), "Проект жилья в космосе" (1924), "Суп-

рематическая структура в космосе. Космический архитектон" (1922), "Плывущая супрематическая структура" (1923). Крестообразная форма, проходящая через все работы Х., в "Аэро-городах" обнаруживается в многочисленных зеркальных отражениях, наложениях, удвоениях и т. д. Это соотношение крестов выступает как поиск точек пересечения миров и различных ритмов Мира в динамике его саморазвития.

Супрематизм для Х. — "абсолютная беспредметность и выражение динамического напряжения ритмических скоплений в пространстве белого поля полотна".

В ГИНХУКе Х. является экспертом по архитектуре, участвует в формовке гипсовых архитектонов. От графических аксонометрий переходит к проектам реальной архитектуры супрематизма. В 1926 г. создает проект Рабочего клуба, программное произведение архитектурного супрематизма.

ЮДИН Л. (1903–1941), художник-иллюстратор детских книг, занимался бумажной скульптурой.

В 1923–1924 гг. член ИНХУКа, научный сотрудник формально-теоретического отдела. В конце 20-х гг. иллюстрирует детские книги и журналы. В 30-е гг. активно занимается бумажной скульптурой. Ю. выдвинул свой способ создания пространственного объекта, близкий к скульптуре.

Бумажные конструкции Ю. представляют собой тонкие сложные сочленения (трубки, конусы, ленты), созданные из спиралевидных, ломаных, наклонных геометрических форм в причудливых сочетаниях вставок, наложений, загибов, складок, гофрировок, закрутки. В них подчеркнуты линии ребер, граней, сечений, силуэтов. Конструкции Ю. неустойчивы, подвижны, обладают свойствами мимолетности, мгновенности. Бумага как главный материал конструкции дает Ю. возможность уловить сквозь супрематическую жесткую форму переходящий миг существования: в творчестве Ю. философский супрематизм проявляется своей экзистенцией, радикальный глобализм "Черного квадрата" сопрягается с "бабочкой" хрупкой человечности, что проявляется в превращении прямых, крестообразных форм в воздушность криволинейных, "случайных", "ненадежных" вариаций все той же супрематической формы. Вибрация бумажной конст-

рукции как вибрация крыла задает всему произведению "легкомысленный" кинетизм, в котором красота, отточенность и пластика формы торжествуют над ее сиюминутностью.

Запечатлевая бумажные композиции в фотоснимках, Ю. предвосхищает тот вид акционизма, который получит распространение в искусстве во второй половине XX в. Таким образом, произведение обретает двойной результат: существование в скульптурном объеме и на плоскости кадра (который позволяет художнику работать со светом и ракурсом; выделить из объема интересующие его элементы формы). Плоскостное фотографическое изображение преобразует кинетизм в статику, что принципиально важно для энергичной сущности супрематизма. Если сама конструкция может рассматриваться в виде проекта, макета, пра-формы некоей более крупной формы конструкции при акценте на конструктивную выразительность, то фотоизображение, укрупняя масштаб модели, дает возможность выявления пластической, композиционной выразительности самой формы. Вычленение с помощью конструкции свойств материала соотносимо в работах Ю. с визуализацией внутренней пластики данного материала, что отличает его конструкции от произведений конструктивизма.

Литература:

Карасик И. Малевич в суждениях современников // Малевич. Художник и теоретик. М., 1990.

Карасик И. Лев Юдин: от живописи к скульптуре и фотографии // Малевич. Классический авангард. Витебск. Витебск., 1997.

ЯКЕРСОН Д. (1896–1947), скульптор, работал в кубизме и супрематизме. Учился у Ю.Пэна, поступил на строительный факультет Рижского политехнического института.

Я. — автор многих монументов в Витебске. В 1919 г. создает памятники Марксу в Полоцке, Невеле, Яновичах, в 1920 г. — памятник Марксу и Либкнехту в Витебске: "Работы Д.Якерсона удивляли масштабами. Оба бюста размерами более двух натуральных величин были выполнены из цемента, что по тем временам являлось событием в практике скульптуры, потому что нехватка профессиональных формовщиков лишала исполнителей возможности переводить свои работы даже в гипс. Секрет Д.Якерсона был несложным: он не отливал бюсты, а вырезал их из полужатвердевшей массы цемента, поэтому формы скульптуры как нельзя лучше соответствовали технике исполнения" (И.Елатомцева). Работал в кубизме, где граненость формы обуславливает большую общность. Использовал крупные массы.

В 1919 г. — руководитель скульптурной мастерской Витебской народной художественной школы. Попал под влияние супрематизма, создал ряд супрематических скульптур, где взаимодействуют кубы, пирамиды, параллелепипеды. Работы Я. отличаются простотой композиции, небольшим количеством элементов. Он часто использует высекание по цементу.

С 1923 г. — в Москве. Работал в деревянной скульптуре.

Литература:

Шатских А. Давид Аронович Якерсон // Каталог "В круге Малевича". СПб., 2000.

Ф

ФАВОРСКИЙ Владимир Андреевич (1886–1964), график, живописец, создатель школы киелографии. В 1903–1904 гг. учится в художественной школе К.Юона. В 1906–1907 гг. — Мюнхен. 1907–1912 гг. — Московский университет. В 1918 г. преподает во ВХУТЕМАСе, затем его ректор (1923–1926).

Начало 20-х гг. — период активного творчества Ф., которого отличают от "производственников" изобразительность, тематика и эмоциональный строй произведений. Вместе с тем в основе его искусства находится конструктивность, четкость и ясность построения. Пластический язык Ф. развивается на основе новой предметно-пространственной системы, с четким противостоянием объема и пространства. В оформлении журналов, обложек близок к стилю конструктивистов.

Центральная тема теории Ф. — проблематика композиции. Читал курс лекций по теории композиции. Обращаясь к элементам формы, законам ее построения, Ф. связывает их с восприятием. Его подход сближается с позициями В.Кандинского и теорией Н.Ладовского. Близок воззрениям П.Флоренского. Его интересовал также способ преобразования зрительных впечатлений в целостный и гармоничный образ действительности. В способности к пластическому познанию Ф. обнаруживал высшее достижение художественного творчества.

Принципиальное значение в теории придается понятию времени: имеется в виду не концептуальное время, а время перцептивных процессов. Согласно теории Ф., пространство, время и движение выступают условием восприятия. Разрабатывая проблемы изобразительных универсалий: строение изобразительной плоскости, вертикаль и горизонталь как мировые оси изображения.

В дискуссии 1921 г. о конструкции и композиции позиция Ф. состояла в понимании

конструкции и композиции в связи с разными способами трансформации чувственного опыта человека при создании художественных образов. Соотношение конструкции и композиции — стержень теории композиции Ф.: намечена градация пластических форм от конструкции к композиции, т.е. от форм, функционально более определенных, к формам более типичным (пространственным, природным), постигаемым через абстракцию.

Ф. вошел в историю и как теоретик художественного построения книги: рассматривает книгу как единый организм с особой пространственно-временной организацией материала, где все элементы — обложка, титульный лист, заставки, развороты, концовки и т.д. — движение в пространстве книги. Концепция Ф. противостоит принципам мирискуснической графики и теории конструктивистов с их отрицанием изобразительности. Ф. утверждает сложное единство функционального и эстетического начал в книге. Все многообразие художественного творчества Ф. объединял единством пластических принципов и главную задачу преподавания определял как обучение именно этим принципам.

Благодаря усилиям Ф. была сохранена во ВХУТЕМАСе система преподавательских дисциплин Основного отделения и значение живописного факультета как лаборатории формообразования. Принципиально важной была для Ф. связь искусств, осуществлявшаяся во ВХУТЕМАСе. Ф. сумел стабилизировать новые методы преподавания, сохранил единство пространственных искусств как фундамент художественного образования.

В 1956 г. получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР, в 1962 г. — Ленинская премия, 1964 г. — звание народного художника СССР.

Литература:

Адашкина Н. Фаворский и "производственники" // Техническая эстетика. № 7. 1980.
Загянская Г. Творческий поиск и философия художника // Искусство. № 4. 1988.

ФАКТУРА, природа живописного материала картины (акварельная, темперная, масляная Ф.). Это и манера художника накладывать краски (жидкий или густой слой; мелкие или широкие мазки; тонкая или толстая кисть и т.д.).

В новейшем искусстве: Ф. произведения теряет гомогенность и изоμοфрность. Различие Ф. в одном произведении становится нормой. Ф. в этом смысле — характер всякой поверхности, соединение в одно целое нескольких Ф. по принципу контраста — масляная фактура соотнесена с бумагой, картоном, жостью, шерстью и т.д.

ФАЛЬК Роберт Рафаилович (1886–1958), живописец, разработавший свою систему, основанную на сложной цветовой массе. Не писал сюжетных полотен, стремился сдвигами формы акцентировать эмоциональную выразительность: "Пейзаж с парусом" (1912), "Бутылки и кувшин" (1912), "Старая Руза" (1913), "Пирамидальный тополь" (1915), портреты Мидхада Рефатова (1915) и негра (1917).

Проявил себя как сезаннист. В дальнейшем пошел по пути выражения эмоциональ-

ных мастерских (ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН) (до 1927 г.). Один из шедевров 20-х гг. — "Красная мебель" (1920). К середине 20-х уходит от игровой стихии бубновалетовцев.

1928–1937 гг. — Париж. Разрабатывает живописную систему, основанную на сложной цветовой массе с разными степенями освещенности живописной массе. Идея "живописной непрерывности" основана на сравнении холста с силовым электрическим полем в единой энергетической емкости, где целостное гармоничное завершение составляют цветовые построения, световые взаимодействия, сцепления различных пластических средств.

Литература:

Сарабьянов Д. Р. Р. Фальк. Поэтическая структура образа // Искусство. № 10. 1988.

Р. Р. Фальк. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. М., 1981.

ФИЛОНОВ Павел Николаевич (1883–1941), один из ведущих художников русского авангарда, создатель своей школы и собственной творческой системы.

До 1908 г. занимается в частной мастерской Л. Дмитриева-Кавказского. В 1908 г. стал вольнослушателем Высшего художественного училища при Академии художеств (ушел в 1910 г.).

Творчество Ф. связано с символизмом, отличается многообразием смыслов. Тематическая общность, обостренность восприятия мира связывают искусство Ф. с экспрессионизмом.

Один из членов-учредителей "Союза молодежи" (1910). Сближается с группой "Гилея".

В 1911–1912 гг. едет в Италию, Францию, Иерусалим. В этот период (до 1915 г.) складывается его собственная творческая система. От академической манеры он уходит в деформацию и экспрессионизм ("Запад и Восток", "Восток и Запад", 1912–1913; "Пир королей", 1912–1913; "Коровницы", 1914; "Святое семейство", 1915 и др.).

В 1912 г. в статье "Канон и закон" выступает против кубизма, излагает принципы аналитического искусства. Канон, в понимании Ф. — конструкция формы, волевое решение формы при помощи геометризации объекта. Закон — построение формы от частного к общему, органическое развитие формы. "Чистая эволюционирующая форма" у Ф. — выявление



Р. Фальк. 1920-е гг.

ной и цветовой сути живописи. Был членом "Бубнового валега", затем — "Мира искусства".

Сотрудничает в ИЗО Наркомпроса, профессор Первых государственных художествен-

ние связи с творящейся в предмете эволюцией, "с ежесекундным претворением в новое, функциями и становлением этого процесса". Принцип органического роста художественной формы противопоставлен принципам кубизма: "организм" против "механизма".

В 1913 г. пишет декорации к трагедии "Владимир Маяковский". Сближается с В.Хлебниковым. Создает цикл рисунков к стихам В.Хлебникова. По аналогии: "речезвук" — "вселенский" язык В.Хлебникова и элементарные структурные "атомы" — космические макроструктуры Ф. Работает над программой "Идеология аналитического искусства и принцип сделанности": "В любом предмете внутренние данные определяют и лицевую, поверхностную его значимость с ее формами и цветом. Всякий видит под известным углом зрения, с одной стороны и до известной степени, либо спину, либо лицо объекта, всегда часть того, на что смотрит, — дальше этого не берет самый зоркий видящий глаз, но знающий глаз исследователя, изобретателя — мастера аналитического искусства стремится к исчерпывающему видению, поскольку это возможно для человека; он смотрит своим анализом и мозгом и им видит там, где вообще не берет глаз художника" (Филонов П. Краткое пояснение к выставленным работам // Цит. по: Каталог выставки "Павел Николаевич ФИЛОНОВ. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея". Л., 1988. С. 108).

Ф. работал на огромных холстах тонкой кисточкой от одного края к другому. Этот творческий процесс связан не только с высоким мастерством, принципиально для него вхождение автора в свою картину и естественное рождение произведения из недр интуиции и разума автора.

В 1914 г. пытается создать группу аналитического искусства. Манифест "Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков "Сделанные картины" (на обложке "Пир королей" Ф.): "Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости, стремясь, поскольку это возможно, к максимальному владению и наивысшему изучению и постижению объекта, не удовлетворяясь пописыванием "фасада", "обличья" объектов без боков и без спины, пустых внутри, как происходит поныне в изобразительном искусстве, так как в искусстве при-

нято и освящено веками любоваться цветом да формой поверхности объекта и не заглядывать в нутро, как делает ученый исследова-



П. Филонов. 1908

тель в любой научной дисциплине. Интересен не только циферблат, а механизм и ход часов. В любом предмете внутренние данные определяют и лицевую, поверхностную его значимость с ее формами и цветом" (Филонов П. // Там же).

Принцип "сделанности" становится главным положением аналитического метода в искусстве: "упорно и точно рисуй каждый атом". Для Ф. принципиальны не формы природы, а ее методы. Метод его работы — самопроизвольное развитие форм.

К 1915 г. формулирует основные принципы теории аналитического искусства. "Пропись о проросли мировой" — поэтический опыт Ф., написанный ритмизированной сдвиговой прозой (изд. М.Матюшиным). Ф. достигает зрелого стиля, сочетая элементы примитива и экспрессионизма с собственными достижениями.

В 1916 г. попадает на Румынский фронт. В 1918 г. включается в художественную жизнь Петрограда.

В 1919 г. выставляет "Ввод в мировой расцвет". Грани и сгибы плоскостей, первичная материя жизни, начало возможностей, реальность невидимого — творческая практика и теория Ф. соотнесены в этом цикле работ.



И. Филонов. *Восток и Запад*. 1912-1913

В 1923 г. публикует "Декларацию "Мирового расцвета" — свой главный теоретический труд об аналитическом искусстве, в котором утверждает, что многообразия свойств (а не только форма и цвет) природы может быть выражено пластическим языком. Положение о "видящем глазе" (которому подвластны цвет и форма объекта) и "знающем глазе" (восприятие скрытых процессов на основе интуиции). Пространство произведения Ф. не имеет границы, так же как и время. Он создает ситуацию мифа, его персонажи — это "праюди" в древней природе.

Каждый предмет Ф. рассматривает как сложный комплекс объемов и плоскостей, "видимых и невидимых явлений, их эманаций, реакций, включений, генезиса, бытия и т.п." — это динамические цвето-графические структуры огромной сложности и целостности. Многомерность

Вселенной Ф., ее цветосветовая насыщенность и прозрачная призрачность вызывают понимание высшей реальности как визуализированной формулы космического бытия Вселенной.

Ф. в своем творчестве не стремился к воздействию на зрителя через обнаженность чувства; он замкнут в анализе образа: разлагая мир на составные элементы, исследуя их. Ф. создает сложные образы мира, исполненные фантастики, трагизма и символического смысла. Тайна первообраза светится сквозь его холсты.

Умер в декабре 1941 г. в блокадном Ленинграде.

Ф. стремился найти способ выражения множественности мира, его меняющейся и исчерпаемой субстанции, искал единство, подчинение высшему закону: из всего порождается все, если обнаружен закон превращения. Человеческое лицо представляло для Ф. некую кристаллическую структуру, исчезающую в конце концов. Так же и в космических явлениях он видел молекулярные и биологические процессы.

Литература:

Короткина Е. Павел Филонов на пути к "формуле петроградского пролетариата" // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по русской и славянской филологии. Тарту. 1982. Павел Николаевич Филонов. Живопись. Графика. Из собрания Государственного Русского музея. Каталог выставки. Л., 1988.

Парнис А. "Смутьян холста" // Творчество. № 11. 1988.

Мислер Н., Боулт Дж. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990.

Якимович А. Магическая вселенная. М., 1995.

Misler N., Bowlst J.E. Pavel Filonov: A Hero and his Fate. Austin, 1984.

ФЛОРЕНСКИЙ Павел Александрович (1882—1937), крупный русский философ, ученый, математик, физик, инженер, автор ряда изобретений в электротехнике, лингвист, искусствовед, историк, исследователь культуры.

В 1900—1904 гг. — физико-математический факультет Московского университета. В 1908 г. окончил Московскую Духовную академию, профессор кафедры Истории мировоззрения этой академии. В 1911 г. принимает сан священника.

В 1921 г. — профессор ВХУТЕМАСа (кафедра Анализа пространственности в художе-

ственных произведениях на печатно-графическом факультете). Курс Ф. основывался на физике, математике, психологии и эстетике. Он является преломлением проблемы соотношения научно-аналитического знания о сопрытии и о формообразовании и оценки художественных явлений и концепций, обусловленных внехудожественными факторами. Ф. считает математику основой философских построений, использует строго научные подходы в рассуждениях. В своих трудах идет в русле идей символизма. Идея "конкретной метафизики" представляет собой выявление и изучение первичных символов как фундаментальных духовно-материальных структур, из которых складываются различные сферы реальности и разные области культуры.

В лекциях сосредоточил внимание на процессах восприятия, исследуя историю, философию, мифологию, законы мышления. Универсальным языком человечества Ф. обозначает идеографическую письменность. Его работа по изучению идеографических форм перекликается с авангардными стремлениями к определению формообразования (авангард идет иным путем: не к анализу историко-культурной нагруженности формы, а создавая новую семантику). Ф. близок к В. Хлебникову в обнажении корней и пробуждении уснувших смыслов слова. Историко-сравнительный метод Ф. дает возможность проследить эволюцию символа и его трансформации в истории культуры. Предвосхитил идеи семиотики.

Фундаментальное сочинение Ф. — "Столп и утверждение Истины" (1914). "Мнимости в геометрии" (1922) — модель пространств-времени в космических масштабах предвосхитила ряд открытий в математике и астрофизике.

Литература:

Флоренский П.А. // Собр.соч.: В 2 т. М., 1990
Флоренский П. Мнимости в геометрии. М., 1991.
Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.

ФОВИЗМ (от франц. fauve — дикий, хищный), направление во французской живописи, возникшее в 1905 г. Название придумано художественным критиком Луи Вокселем с целью оскорбления нового направления, но со

временем превратилось в искусствоведческий термин. Группа художников во главе с А. Матиссом (1869 — 1954) представила свои работы на Осеннем салоне (М. Вламинк (1876 — 1958), А. Дерен (1880 — 1954), А. Марке (1875 — 1947), Э. Фриз, Р. Люфи и др.). Принцип Ф. — противопоставление и сталкивание цвета, эквивалент солнечного света техническими средствами оркестровки цветов путем воплощения (исходной точкой которого является эмоция, возникшая от соприкосновения с природой). Поиск фовистов представлял собой пути формообразования, произведение вышло за рамки обозначения и выражения и устремилось к самоочности: экзальтация краски в создании картин, дерзостное распространение различных тонов на большие зоны, границы которых кривые или подчеркиваются кругом. Быстрые, точные акценты.

Фовисты первыми отвергли образность и приблизились к конструированию пространства произведения: заполнение плоскости цветом, эмоциональность, декоративность позволили говорить о проблеме внутренней организации произведения средствами композиции. Художники-фовисты первыми в живописи XX в. перенесли внимание с изображаемого объекта на само произведение искусства. Они изменили сам объект творчества. Форсированная декоративность и цвет стали одним из приемов формообразования в искусстве. Плоскостность, красочность холста, динамизм, обобщенная композиция, цветовая насыщенность сделали главенство формы условием создания художественного произведения.

По определению А. Дерена, Ф. был испытанием огнем, краски становились патронами с порохом, они буквально взрывались от света.

"...Я начал с идеи, которую, как я слышал, выразил Вюйар, пользовавшийся понятием "последний мазок"... Это мне очень помогло, потому что было ощущение того, как расцветен предмет; я применил этот цвет, и это был первый цвет у меня на холсте. Я добавил к этому второй цвет, а потом, поскольку этот второй цвет не вступал в согласие с первым, вместо того чтобы удалить его, я добавил третий, который их примирил. Затем я должен был продолжать в этом духе до тех пор, пока не почувствовал, что создал совершенно гармоничный холст и осуществил эмоцию, заставившую меня начать его" (Матисс А. Цит по:

Костеневич А. Французское искусство XIX – начала XX века в Эрмитаже. Л., 1984. С. 226).

Ф. становится источником экспрессионизма групп "Мост" и "Синий всадник". В 50-60-е гг. появляются "Новые дикие" ("La Nouvelle Les Fauves").

Литература:

Костеневич А. Французское искусство XIX – начала XX века в Эрмитаже. Л., 1984.

Фовизм // Преподавание истории в школе. № 4. 2000.

ФОКИН Михаил Михайлович (1880–1942), артист, балетмейстер, педагог.

Начало экспериментальной деятельности по созданию нового балета относится к 1905 г. Ставил спектакли в Мариинском театре, во время "Русских сезонов" в Париже, в зарубежных антрепризах.

Наиболее известные: "Павильон Армиды" (1907 г. Автор сценария, декораций и костюмов – А. Бенуа), "Шопениана" (1908 г., спектакль с пылкой воздушностью, поэтичностью и прелестью движений, где сам танец является средством передачи стиля эпохи), "Карнавал" (1910 г., особенно типичен для нового балета с персонажами комедии дель арте), "Арагонская хота" (1916 г., ознаменовала новый этап освоения танцевального фольклора), хореографические композиции в операх: "Половецкие пляски" в "Князе Игоре" (1909 г., стелющийся бег танцовщиков, молниеносные повороты, топчущие движения – образ дикого войска, волевого порыва. Страстный подъем с новым решением ансамблевого танца, в котором ведущей является масса, а солисты подчинены вакхической силе и буйству темперамента. Опыт будет использоваться в советском театре в героических балетных танцах), танцы в "Руслане и Людмиле", в "Орфее". Из концертных номеров – "Умирающий лебедь" (1907 г., как символ сопротивления смерти и стремления к жизни).

Наиболее показательны для творчества Ф.: "Шехерезада", "Жар-птица" (1910), "Призраки розы", "Петрушка" (1911). Группа спектаклей Ф. – свидетельство сдвига, который произошел в русском балете начала века. "Петрушка" – один из самых знаменитых спектаклей эпохи, высшее достижение Ф. – здесь раскрыта тема балагана, иронически пересозданного

мира, нежной непонятой и осмеянной души. Движения сочетаются с пантомимой, образуя разнообразные композиции.

Логика балетов Ф. живописна: декорации перестали быть нейтральным фоном, подчинены общему замыслу спектакля. В отдельных случаях решал противоречие между плоскостными формами живописной декорации и трехмерностью фигур, строя танцевальный рисунок по принципу барельефа. Сцена превращалась в живописное полотно, буйству страстей соответствовало буйство костюмов и декораций.

Литература:

Фокин М. Против течения. Л., 1981.

ФОРЕГГЕР Николай Михайлович (1882–1939), режиссер, балетмейстер, театральный художник, театральный публицист, энциклопедист. В 1915 г. готовит исследование о демократических формах французского ярмарочного театра. Создает этюды танцев и пантомим XVII и XVIII вв. В 1918 г. создает "Театр четырех масок" в Москве, обозначая пристрастие к гротеску, сатире, эксцентрике, что станет его творческим методом: "Можно ли, когда перекраивают мир в масштабах, ранее неслыханных, когда Риман, Лобачевский, Эйнштейн лишают опоры столь абсолютные истины, как "время" и "пространство", цепляться за... правду вчерашнего дня?" (Н. Фореггер. Реклам-тренир, или Диверт-театр // Зрелища. № 3. 1922).

Ф. преподает в театральных студиях Москвы. Считает наиболее оперативными формы легкого театрального жанра: мюзик-холл, ведущий историю от площадного театра, балаганных зрелищ, которые "в годы разрушения отживших ценностей и укрепления устоев новой культуры... дают отдых и веселят, вплетая в каламбуры шута призывы и указания" (Фореггер Н. Авангардное искусство и мюзик-холл // Зрелища. № 7. 1922).

Борьба вокруг "легких жанров" в 20-е гг. внесла сложность в творческую судьбу Ф. "Время – рассыпанность авангарда сменить слитным строем армии, проходящей завоеванную страну. Нужна команда, нужны приказы. Они уже раздаются: БИОМЕХАНИКА: точность, простота и целесообразность. Учись у машин! Производи! Не акай!" (Фореггер Н. Пьеса. Сюжет. Трюк // Зрелища. № 7. 1922).

Ф. впервые создал на сцене образы политической сатиры, высоко оцененные В. Маяковским, показал тип бессюжетного спектакля-обозрения. Ф. — мастер эксцентрически гиперболизированного движения. Как и В. Мейерхольд, стремился воспитывать сильных, ловких танцоров и актеров "будущих дней", создав систему физической тренировки — "тафиятренаж"; в основе ее — теория немецкого хореографа Р. Лабана и биомеханика В. Мейерхольда. Ф. не отрицал классического тренажа, выступая против эстетизма классического балета.

Спектакль "Хорошее отношение к лошадям" в Мастфоре (1921) оформляли С. Эйзенштейн и С. Юткевич. Музыкальную часть в это время возглавлял М. Блантер. Большинство номеров спектакля было поставлено на пьесы из сборника "Современные танцы под джаз". В танцевальных номерах спектакля сочетались три элемента: ритм джаза, гротесковое звучание танца и условный костюм, ставшие формулой дальнейших постановок Ф. "Да, шантан и мюзик-холл. Довольно сухой и кисло-сладкой теревсатчины. Дайте нам танцующую идеологию, веселую и бурно-каскадную пропаганду, искрящуюся революционную театральность" (В. Маяковский).

Исследователи отмечали неожиданность и мускулистую танцевальную мазку Ф., его конструктивность, широкое движение. Его танцы — грубые по форме, своеобразные по заостренности композиции. "Механические танцы" — "Танцы машин" (1922) — идея, которую привез из Парижа В. Парнах. Ф. нашел ей более сложную и совершенную форму. Концепция производственного искусства — поиск в области танца на путях использования движений повседневной действительности, стилизации современной механической цивилизации — нашла свое отражение в творчестве Ф. Он создает образ машины — пластической композиции, давшей навык в усвоении и овладении ритмом производственного процесса в соответствии с пониманием социальной функции танца. Четкая отработанность движений, отсутствие эмоций работали на образ механизма как символа поступательного движения.

Увлечение "танцами машин" приобрело массовый характер в коллективах "Синих блуз". Изобразительные средства, найденные и использованные Ф., включал в свои спек-

такли на академической сцене Ф. Лопухов. Мастфор занимает одно из основных мест в Левом фронте искусств.

С 1924 г. Ф. сотрудничает с различными театрами миниатюр и коллективами "Синей блузы".

Литература:

Шереметьевская Н. Танец на эстраде. М., 1985.

ФОРМА, художественная форма — основная проблема теории искусства. Уже в натурализме Курбе появляется бессодержательность и проблема Ф. начинает обретать самоценность. У импрессионистов основными живописными задачами становятся свет, цвет, живописная Ф. Здесь впервые Ф. утрачивает значение средства, делаясь самоцелью. Самодовлеющая проблематика Ф. становится центральной в изобразительном искусстве. Как перспектива этого направления в искусстве — движение к форме-объему, форме-ритму, форме-схеме пространственных соотношений — к беспредметности.

П. Сезанн в своей системе живописи устремляется к пространственной абстракции, открывая путь к кубизму. Ю. Лотман, исследуя основные геометрические формы, подчеркивает, что крест, круг, пентаграмма обладают значительно большими смысловыми потенциями, чем "Аполлон, сдирающий кожу с Марсия", в силу разрыва между выражением и содержанием. Именно "простые" символы образуют символическое ядро культуры, и именно насыщенность ими позволяет судить о символизирующей или десимболизирующей ориентации культуры в целом.

Об изначальности элементарных геометрических Ф. в формообразовании природы писал и Леонардо да Винчи, который утверждал, что книга природы написана на языке математики, а письма ее — треугольники, окружности и другие геометрические фигуры, без знакомства с которыми невозможно понять ни одного слова. Самыми выразительными называл геометрические Ф. В. Кандинский: только Ф. может существовать самостоятельно, как изображение предмета (реального или нереального) или как чисто абстрактное ограничение пространства плоскости. Но цвет не может. Цвет не допускает безграничного распространения. Именно Ф. воздействует на

краску в композиционном построении произведения.

Формообразующее начало в авангардном искусстве имеет иной характер, чем в искусстве реалистического типа (наибольшего отождествления художественного произведения и жизни и наименее сложного восприятия): художественное произведение здесь строится как знаковая конструкция, от зрителя требуется творческий акт восприятия, т.к. правила интерпретации здесь не установлены. Ф. в авангарде — не источник, а возбудитель информации. Формальная система и есть основное содержание информации, которая передается зрителю и по-новому переорганизует имеющуюся у него информацию. Эта Ф. направлена на перекодировку личности зрителя.

В ГАХН были проведены теоретические исследования по типологии учений о художественной Ф. По утверждению А. Габричевского, исследование признаков живой художественной Ф., производимое теорией искусства, не только должно будет лечь в основу будущей философии искусства, но и явится одним из самых сильных толчков в развитии той новой качественной науки о бытии и о природе как о творческом целом, которое возникает на наших глазах.

Совокупность аспектов художественной Ф. в соответствующей ценностно-смысловой ситуации обеспечивает начало эстетической системы. Ф. в авангарде зиждется на принципе рациональности, математической выверенности, геометризме как преломлении мировоззрения. Акцентируется уровень формирования выразительности Ф. в связи с материалом, цветом, фактурой, структурой организации произведения.

ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД, ФОРМАЛЬНАЯ ШКОЛА, в искусстве рубежа XIX—XX вв. методологический стержень формирования нового стиля.

В авангарде принадлежность к новому стилю обуславливалась не внешними признаками, а использованием метода творчества. Современное искусство характеризовалось нарастанием абстрактности художественной формы, что требовало своего осмысления и анализа на уровне исследования структуры произведения, внимания к содержательности изобразительного языка и самоценности формы. Ф.М. — научное обоснование закономерностей восприятия и за-

конов формообразования. В теории искусства возникает в середине 10-х гг.

Ф.М. стал основой личных творческих концепций большинства мастеров ВХУТЕМАСа, проявился в педагогических принципах основного отделения ВХУТЕМАСа, в содержании учебных программ и заданий.

При формировании в России самостоятельной науки об искусстве возникла необходимость обратиться к немецкой формальной школе, которая разграничивала художественное и эстетическое, строила методологию на взгляде на искусство как на самоценную область культурного пространства. Труды Г. Земпера, В. Воррингера, А. Ригля, К. Фидлера, А. Гильденбранда ("Проблемы формы в изобразительном искусстве", 1893, в России — в 1914 г.) легли в основу изучения смены художественных стилей в Московском университете. Ф.М. в европейской науке сложился в последней четверти XIX в. в связи с осмыслением нарастающих изменений в художественной практике: поиском "чистой" формы и законов ее имманентного развития. Искусствознание Г. Вельфлина и венской школы основано на исследованиях структуры произведения вне связи с актуальным процессом (эпоха раннего формализма). К середине 10-х гг. на первый план выдвигается сосредоточенность на анализе элементов формы и приемов выразительности: форма сводится к элементу формы, что становится основой исследования процессов формообразования с целью обнаружения закономерностей визуального словаря искусства.

Анализ Ф.М. длился до начала 20-х гг., школой его стал семинар теории искусствознания и музееведения. Ф.Ш. рассматривает художественное произведение как закрытую систему, существующую по самоценным закономерностям и обладающую своеобразно оформленным чувственным составом. Ф.М. выделяет искусство из культурного бытия и закладывает основы теории искусства, в которой не рассматривается социальная природа искусства и взаимосвязь художественного произведения с миром за границами собственной структуры, внешние формы абстрагированы от внутренних.

Теоретики символизма восприняли идеи формального искусствознания, затем эти идеи вошли в художественную практику русского искусства. В 1904 г. А. Горнфельд в "Эволюции литературы" подчеркивает, что исто-

рия литературы как науки есть история литературных средств выражения мысли, история формы. В 1914 г. В.Перетц издает книгу "Из лекций по методологии истории русской литературы", где утверждает: история литературы есть истории литературных форм, воплощающих идеи, и идей постольку, поскольку они влияли и влияют на эволюцию форм.

К 1913—1914 гг. складываются основные концепции формализма в литературоведении, базирующиеся на внимании к форме, средствам художественного выражения, к принципам работы с формой, к приемам мастерства.

Во второй половине 10-х гг. Ф.М. введен в русское искусствоведение А.Сидоровым, Н.Тарабукиным, Н.Пуниным и другими теоретиками. Н.Тарабукин в "Опыте теории живописи" предложил сделать предметом теории искусства анализ элементов художественной формы. Н.Пунин начинает работу над созданием формально-аналитической теории искусства.

Исследования художественного произведения в русском искусствоведении основывались на представлении о произведении как замкнутой системе и вместе с тем — на основании его связи с другими культурными мирами. Трансформация объекта в его пространственно-временных свойствах при художественном оформлении; внутренняя форма произведения как образ; система внешней формы как строй внутренних форм — в этом аспекте отличие метода, предложенного в ГАХН, от формального анализа. Феноменологический состав художественного как такового вводится в качестве художественной оценки произведения. Произведение рассматривается как объективная реальность искусства.

Ф.М. стал основой преподавания уже в первых Свободных художественных мастерских. Во ВХУТЕМАСе была создана единая система аналитических дисциплин, нацеленная на высшую степень абстрагирования в постановке формальных проблем (именно здесь был логически завершен процесс абсолютизации формотворчества в искусстве и выход его в педагогический метод). В системе художественной пропедевтики ВХУТЕМАСа и Группы объективного анализа используется строго научный путь разъятия формы (анализ цвета, фактуры и т.д.) и структурирования сложного целого: от сложной задачи к простой с возвратом к сложной, что предполагает: 1) ана-

лиз элементов произведения и закономерностей их организации в произведении; 2) анализ субъекта творчества и законов восприятия (психофизиологические закономерности в русле экспериментальной эстетики) и, наконец, 3) анализ структуры деятельности, что отнесено с "производственным подходом".

Ф.М. охватывает все сферы художественной деятельности. В литературоведении он опирается на исследование специфических свойств литературного материала: словесно-языкового и композиционно-структурного.

В 1925 г. Б.Эйхенбаум публикует статью "Теория формального метода". Пафос научного объективизма открывает возможность исследования историко-литературных фактов в противопоставлении философским предположкам, психологическим и эстетическим толкованиям. Предметом науки является поэтический язык и строение произведения. Формальная школа отвергает образ (А.Потебня) как первоэлемент поэзии, выдвигая в центр системы слово, язык, который тяготеет к понятийному, условно-математическому способу выражения. Формальная школа, однако, соотносима с лингвистической теорией А.Потебни в понимании взаимозависимости поэзии с языкотворчеством. Исследование собственных законов искусства — основа теоретической программы формальной школы.

В России Ф.М. тесно связан с практикой художественного творчества в период разработки художниками авангарда новых принципов стилистики и нового языка искусства на основе общности закономерностей в искусстве и возможностей синтеза, что привело в конечном счете к выявлению предметно-творческой и трудовой сути искусства (посвященный в тайну мира художник-демиург раннего формализма и символизма превращается в мастера в авангарде). На первое место выдвигается технология (изобретение способов формообразования), а не форма. В производственном искусстве предпринята попытка преодоления Ф.М. с помощью формально-социологического подхода к проблемам искусства (Б.Арватов) — "форсоц" предполагался как комбинированный, синтетический метод. Идеи "форсоца" поддержал ЛЕФ (С.Третьяков, О.Брик) как новую эстетику, ядром которой должны были стать принципы ОПОЯЗа: "Опоязовцы! Формальный метод — ключ к изучению искусства".

В 1924 г. дискуссия о Ф.М. в журнале "Печать и революция" открывается статьей Б.Эйхенбаума "Вокруг вопроса о формалистах", в которой автор отрицает существование термина "формальный метод": Ф.Ш. изучает художественное творчество как род специфических явлений и строит теорию литературы как специфическую эволюцию литературных форм и традиций — "мы не "формалисты", а... — спецификаторы. "Формальный метод" — вовсе не формальный и даже не метод, а некий "конструктивный принцип науки". А.Луначарский определил формализм как бессодержательное искусство.

Литература:

Из истории советской эстетической мысли. М. 1967.

ФРИЧЕ Владимир Максимович (1870–1929), критик, историк и теоретик литературы и искусства. В 1904 г. преподает в Московском университете. Автор работ: "Очерки по истории западноевропейской литературы", 1908; "Основные мотивы западноевропейского модернизма", 1909; "Поэзия кошмаров и ужасов", 1912.

Интерес к социологии искусства отражен в изданиях "Очерки социальной истории искусства", 1923; "Социология искусства", 1926; "Западноевропейская литература XX века в ее главнейших проявлениях", 1926; "Проблемы искусствоведения", 1930, в которой сосредоточена концепция ученого в его взглядах на искусство: "Искусство есть ...не что иное, как особая, особо выраженная, надстройка над социальным фундаментом, получающая свой смысл, свою жизнь, свое значение от этого последнего, и поэтому искусство может быть понято и должно быть изложено только в теснейшей связи с социальной историей человечества. ...Из всех новейших художественных направлений наиболее близко к этой задаче, несомненно, подошло то, которое известно под названием "футуризма", ибо футуризм в музыке, живописи, скульптуре и поэзии был, в самом деле, не чем иным, как стремлением превратить в художественный "стиль" — стиль промышленно-капиталистического общества с его обилием новых звуков, порожденных городом, машинизмом и войной (футуристическая музыка шумов), с его особым прерывистым, перебойным и переменчивым ритмом

(футуристическая поэзия), с его перекрещивающимися в психике воспринимающего многообразными впечатлениями (футуристическая живопись) и т.д. Квалифицируя здесь футуристический художественный "стиль" как наиболее в существе адекватное выражение стиля современности, мы вместе с тем подчеркиваем, что самый этот художественный стиль является художественным "стилем" именно капиталистического общества и может стать стилем пролетарского искусства разве только временно".

ФУИСТЫ, группа поэтов: Б.Перелешин, Н.Лепок, А.Раkitников. 1923 г.

Отказались от существовавших в 20-е гг. поэтических концепций, стремились использовать послевоенное расслабление как "трамплин для нового прыжка". Ф. родственны сюрреалистам. Разнородные импрессионистические соединения в художественно выразительное единство сложного хода времени.

*У самого меня из живота
Стрелка по телу чертит
Кругом римские цифры уставов
В середине сердце стучит.*

Б.Перелешин

ФУНКЦИОНАЛИЗМ, стиль, обладающий универсализмом, рациональностью которого в вопросах формообразования делала его внезональным, лишенным местных стилистических особенностей.

В раннем Ф. главное внимание уделяется вопросам формообразования с учетом общих потребностей человека, соотношению объемно-пространственной композиционности и требований технологического или функционального процесса, рационального применения новых материалов и конструкций, использования достижений прикладных наук.

ФУТУРИЗМ (от лат. futurum — будущее), одно из направлений в западноевропейской живописи начала XX в. Провозглашено в 1909 г., завершается к 1914 г.

Основатель и лидер Ф. — Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944). Наиболее известные представители Ф.: Умберто Боччони (1882–1916), Карло Карра (1881–1966), Луиджи Руссола (1885–1947), Джакомо Балла (1871–1958), Джино Северини (1883–1966).

Главным образом связан с представлениями о времени, движении. Итальянский Ф. пронизан программным урбанизмом, милитаризмом, преклонением перед техникой, машинерией, открытой формальной структурной производения: "В то время как импрессионисты, чтобы дать один особый момент, подчиняют жизнь картины ее схожести с этим моментом, мы синтезируем все эти моменты (время, место, форму, цвет, тон) и конструируем таким образом картину" (У. Боччони).

История Ф. отмечена многочисленными манифестами: "Манифест футуристического художника. 1910"; "Экспоненты — публичке. 1912"; "Технический Манифест футуристической скульптуры" У. Боччони (1912); лекция У. Боччони "Пластический динамизм. 1913"; манифест Дж. Северини "Пластические аналогии динамизма — футуристический манифест. 1913"; "Манифест футуристической архитектуры. 1914" Антонио Сант-Элиа. Борьба против "здорового смысла" и "хорошего вкуса" обозначена в декларациях Ф.

Он соотносим с технической доминантой культуры XX в. Работа У. Боччони "Бутылка, развернутая в пространстве" (1911—1912) символизирует основной принцип Ф. — реализацию ощущения непрерывности и пластичности пространства. В "Манифесте футуризма" 1909 г. предполагается прорыв искусства в хаос: "предаться Неизвестности". Т. Маринетти призывает доверять могучей силе первобытных стихий. Симультанность становится одним из основных концептуальных принципов Ф. Ему свойственно смещение пространственных планов, наплывы различных предметов, спиралевидные вращения. Одной из основных стилиобразующих доминант Ф. является скорость. Художественная практика Ф. использует прием дивизионизма (деления), определяя его как введение в пространство ощущения движения путем умножения ритмов, рассекающих форму: движение передается повторением элементов произведения и ритмичными пересечениями предметов повторяющимися линиями и цветом.

Футуристы представляли движение в виде субъективно воспринимаемого явления ("Упругость" Боччони, 1911; "Мускульный динамизм", "Одновременность" Карра, 1912; "Скорость" Балла, 1913) или в виде объектов и тел в движении ("Танец пан-пан" Северини, 1911; "Бегущая собака" Балла, 1913; "Несущийся

экипаж" Карра, 1913). Движение замещает структурный принцип построения произведения: конструктивность переходит в динамику. Законченность, завершенность уступают место "потоку". Симультанность Ф. (в отличие от кубизма) обретает характеристики времени.

Антонио Сант-Элиа попытался внедрить Ф. в архитектуру города: в 1914 г. манифестирует создание сооружений на основе предельно гибких объемно-планировочных решений с использованием новых материалов, начиная от стали и железобетона и кончая синтетическими продуктами химической технологии, включая искусственные волокна и картон, для обеспечения мобильности и изменчивости: "Каждому поколению — свой дом".

В 1912 г. — выставка футуристов в Париже. Ф. испытывает влияние кубистической концепции. Затем Ф. эволюционирует в беспредметность: серия Дж. Северини "Сферическое распространение центробежного света" (1914). Открытия Ф. обусловлены познаниями в оптике и физиологии восприятия. Ф. оказался первым направлением, открывающим художественное осмысление техногенной эпохи.

Литература:

- Малевич К. Футуризм // Собр.соч.: В 5 т. Т.1. М. 1995.
 Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Там же.
 Малевич К. О новых системах в искусстве // Там же.

ФУТУРИЗМ РУССКИЙ

1. Эстетическое движение, состоящее из различных школ, групп и отдельных художников, распространившееся на все виды искусства, воплотившее дух времени первой трети XX в. как логику переворота в художественной парадигме. Художественной концепцией Ф.Р. является открытость любой системе выразительности, множественность подобных систем.

2. Художественное направление в искусстве модернизма (наряду с кубизмом, фовизмом, орфизмом, примитивизмом, лучизмом, супрематизмом и др.).

Термин "футуризм" соответствует в русском искусстве широкому толкованию и соотносимо с хлебниковским термином "будетлячество" (1908), предложенным до манифеста Маринетти. Русский термин не получил распространения и остался только в ближайшем ок-

ружении Хлебникова. В качестве художественной концепции Ф.Р. заимствован в западноевропейском искусстве, в качестве общеэстетической концепции — самостоятелен и появляется раньше западного. Ф.Р. представлен группой Д. Бурлюка "Гилея"; эгофутуристами, группировавшимися вокруг издательства "Петербургский глашатай"; московской группой эгофутуристов В. Шершеневича, Р. Ивнева, К. Большакова и др.: группой "Центрифуга"



Футуристы (слева направо): А. Крученых, Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Бурлюк, Б. Лившиц, 1912

(Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров, И. Аксенов). Одной из центральных фигур футуризма был И. Северянин. "...В первый раз публично заговорив о футуризме, Давид счел нужным отмежеваться от него, как от явления отрицательного, как от попытки возродить психологизм, с такими усилиями изгнанный кубистами и их предшественниками. Самый термин "футуризм" нам в то время был еще одиозен. Его подхватил в ноябре одиннадцатого года Игорь Северянин, приставивший к нему слово "его" и сделавший его знаменем группы петербургских поэтов" (Б. Лившиц)

Ф.Р. (в отличие от европейского: итало-франц., англ.) не имеет ограничений в школе

или группировке, программа его — отрицание эстетических запретов, отрицание искусства как системы правил и условностей. Ф.Р. представлял собой движение, совмещающее в себе исходные крайности: искусство будущего оказывалось возвращением, однако возвращением не вспять, а к вечным первоистокам искусства. Маринетти называл подобные устремления будетлянства к стихийной космической сущности метафизикой, ничего общего не имеющей с футуризмом европейского типа. Сами участники авангарда с осторожностью относились к термину "футуризм" в живописи.

В России на месте собственно футуристической живописи стоял кубофутуризм, достаточно далекий от итальянского футуризма, в большей степени основывающийся на кубистических приемах построения картины. В онтологическом аспекте основой эстетики Ф.Р. можно рассматривать момент становления; хаос, долженствующий родить новую гармонию; самое рождение как таковое; буйство и неуязвимость мощи природы; энергичность Вселенной; мировую потенцию и категорию катастрофы. Сюжет восстания природы является архетипом футуризма, где природа рассматривается как энергия. В социальном плане Ф.Р. соотносится с утопией и революционностью.

Структура его образов, система выразительности и моделирование произведения направлены к разным исходным: 1) к коллективному бессознательному (базирование на архетипах — сюжете, системе образов, выборе формы, использовании цвета и т.д.); 2) к мистическому опыту (проблема пространства и времени); 3) к научному экспериментированию (поиск синтеза); 4) к лингвистике как культурологической дисциплине (знаковые системы); 5) к переструктурированию визуального мира.

Начало Ф.Р. связано с публикацией в марте 1910 г. в сборнике "Студия импрессионистов" хлебниковского "Заклятия смехом". В 1910 г. выходит сборник "Садок судей", весной 1913 г. — сборник "Садок судей II".

Эстетика футуризма утверждает принцип прекрасного как вечно возникающего: "Сколько бы мы ни старались удержать красоту природы, остановить ее нам не удастся, и не удастся по той причине, что мы сами природа и стремимся к скорейшему уходу, к преобразованию видимого мира. Природа не хочет вечной красоты и потому меняет формы и выво-

дит из созданного новое и новое" (К. Малевич).

Ф.Р. имеет источником идеи эволюции художественного сознания. В 1908 г. — декларация В. Хлебникова "Курган Святогора". В 1910 г. является первая футуристическая группа "Гилея" (кубофутуристы-будетляне): Д. и Н. Бурлюки, Е. Гуро, В. Каменский, А. Крученых, Б. Лившиц, В. Маяковский.

В 1910 г. — выставка группы Н. Кульбина "Треугольник" вместе с группой Бурлюка "Стефанос". Выходит книга "Студия импрессионистов", где впервые печатается В. Хлебников, Бурлюки.

Формируется группа эгофутуристов: И. Северянин, К. Олимпов, В. Гнедов, И. Игнатьев. Группа "Гилея" выпускает сборник "Пощечина общественному вкусу", имеющий программное значение для Ф.Р. Д. Бурлюк в статьях "Кубизм", "Фактура" формулирует принципы кубофутуризма (канон сдвинутой конструкции: сдвиги формы, пространственные и смысловые сдвиги) и значимость фактуры как самоценной живописи. В 1913 г. (июль) проходит Первый всероссийский съезд футуристов (Усукиррко). Участники: М. Матюшин, А. Крученых, К. Малевич.

С декабря 1913 г. начинаются гонения на футуристов. Их даже привлекали к суду. В это же время появилась масса подражателей и пародистов. В 1912—1914 гг. футуристы выпускают книги, в которых текст и рисунок выступают в единстве ("Молоко кобылиц", "Помада", "Старинная любовь" и др.). В 1911 г. Игорь Северянин создает вариант эгофутуризма. Умеренный футуризм представлен литературными группами "Мезонин поэзии" В. Шершеневича (вторая половина 1913 г.) и "Центрифуга" Б. Пастернака (1914).

1913 г. — первая половина 1914 г. — пик активности футуристов. Выходят сборники "Дохлая луна", "Рыкающий Парнас", "Я!", "Взорваль", "Танго с коровами". Идея исчерпанности выразительных средств старого искусства соединяется с идеей первооткрытия мира. Литературный Ф.Р. провозглашает смену методологии в искусстве, настаивая на самоценности слова. В. Маяковский делает акцент на внутренней жизни слова: "1) Слово против содержания. 2) Слово против языка (литературного, академического). 3) Слово против ритма (музыкального, условного). 4) Слово против размера. 5) Слово против син-

таксиса. 6) Слово против этимологии". Материальность слова, вещьность слова становятся во главу угла методологии. Футуризм до предела заостряет вопрос формообразования.

В 1914 г. выходит книга "Воскрешение слова". Кубофутуристы в литературе входят в контакт с художниками. Связь определяется по единому методу, а не по идее или по мотиву. Почти все поэты-кубофутуристы — одновременно и живописцы. Направление определено крайним динамизмом форм. В 1915 г. состоялась "Первая футуристическая выставка картин "Трамвай В" с участием И. Клыона, К. Малевича, И. Пуни, О. Розановой, В. Татлина, Л. Поповой, А. Экстер. В декабре 1915 г. — "Последняя футуристическая выставка картин 0,10", организованная И. Пуни и К. Богуславской.

Фактически футуризм в русском искусстве в 1915 г. исчерпывает себя. В альманахе "Взял. Барабан футуристов" В. Маяковский в статье "Капля дегтя" провозглашает смерть футуризма: "Первую часть нашей программы разрушения мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего".

В 1918 г. Д. Бурлюк (вместе с В. Каменским и В. Маяковским) выпускает "Газету футуристов". 15 марта 1918 г. выходит первый и единственный номер. Передовая — "Манифест летучей федерации футуристов" Бурлюка, Каменского и Маяковского: "Старый строй держался на трех китах. Рабство политическое, рабство социальное, рабство духовное. Февральская революция уничтожила рабство политическое... Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь... Мы — пролетарии искусства — зовем пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа..." Опубликован также Декрет № 1 о демократизации искусств (заборная литература и площадная живопись): "...1. Отныне, вместе с уничтожением царского строя отменяется проживание искусства в кладовых, сараях человеческого гения — дворцах, галереях, салонах, библиотеках, театрах. 2. Во имя великой поступи равенства каждого пред культурой Свободное Слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомобилей, экипажей, трамваев и на платьях всех граждан. 3. Пусть самоцветными радугами пере-

кинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому, радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего. Художники и писатели обязаны немедленно взять горшки с красками и кистями своего мастерства иллюминировать, разрисовать бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов... Пусть улицы будут праздником искусства для всех..."

Ф.Р. представляет собой новые формы, призванные выразить и художественно овецистить новые переживания и новое осмысление мира. Движение определяла творческая избыточность, преобладание внехудожественных переживаний: "Избыточность, переполненность и незавершенность искусства в конечном счете отвечала переполненности и незавершенности самой действительности. Искусство выходило из себя и, казалось бы, отрывалось от жизни именно потому, что сама жизнь становилась неравной самой себе и сама выходила из себя, в частности — в искусстве" (Р. Дуганов).

Литература:

- Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990
 Дуганов Р. Эстетика русского футуризма // Россия. Франция. Проблемы культуры первых десятилетий XX века. Сб. статей. М., 1988.
 Russian Futurism. — Proffer and C. Proffer, eds. Ann Arbor, 1980.
 Markov V. Russian Futurism: A History. Berkeley, 1968.
 Lista G. 'Futurisme et Cubo-Futurisme' Cahier du Musee d'Art Moderne, Paris, 1980 / 5, pp. 456-465.
 Futurism and the International Avant-Garde. By A. d'Harnoncourt. Ex. cat. Philadelphia Museum of Art, 1980.
 Douglas C. 'The New Russian Art and Italian Futurism', Art Journal, vol. 34, no 3, Spring 1975, pp. 229-239.
 Compton S. 'Italian Futurism and Russia', Art Journal, vol. 41, no 4, Winter 1981, pp. 343-348.
 Compton S. The World Backwards: Russian futurist books 1912–1916. London, 1978.

ФЭКС ("Фабрика эксцентрического актера", Петроград, 1921 г.), мастерская Григория Михайловича Козинцева (1905–1973) и Леонида Захаровича Трауберга (1902–1990). Первоначально входил и С. Юткевич. Члены — С. Герасимов, Е. Кузьмина, А. Костричкин,

П. Соболевский, С. Магарилл, О. Жаков, А. Каплер, Я. Жеймо и др.

Начинали с представления "Женитьбы" ("электрификация Гоголя"), организовывали диспуты в помещении "Вольной комедии" об эксцентрическом театре, издания брошюры "Эксцентризизм". Программа фэкс, статьи, доклады очерчены кругом левого искусства. Ф. соотносим с площадным театром, примитивом, футуристическими акциями эпохи. Спектакль "Внешторг на Эйфелевой башне" — цирковое и музыкальное агитобозрение с трюками. Главными предметами на "фабрике" были гимнастика, бокс, фехтование, эквилибристика, акробатика. Шел поиск внешней выразительности актера. Работали в области пантомимы.

По заявлению Г. Козинцева, Ф. стал лабораторией, где в своеобразном сплаве левого искусства (прежде всего Маяковского и Мейерхольда) и экранного опыта Чаплина, Гриффита, Мак Сеннета, Штрогейма образовывалась система кинематографической игры. Ученики начинали с освоения всех видов движения, где дилетантизм невозможен, а совершенная точность — первое условие.

В 1924 г. снят фильм "Похождения Октябрины" — агитобозрение-эксцентриада: по мнению Ю. Тынянова, "Похождения" — неординарное собрание всех трюков, до которых дорвались изголодавшиеся по кино режиссеры. И все-таки фэкс вправе любить свои "Похождения". Это был динамический киноплакат.

В 1927 г. выходит сборник "Поэтика кино" под редакцией Б. Эйхенбаума со статьями В. Шкловского, Б. Эйхенбаума, Ю. Тынянова, А. Пиотровского.

Выпустили фильмы: "Новый Вавилон" (1929), высшее достижение и последняя немая картина фэкс, кадр приобретает самодовлеющий образный смысл; "Юность Максима" (1935); "Возвращение Максима" (1937); "Выборгская сторона" (1939) и др.

Г. Козинцев снял картины: "Однажды ночью" (1943), "Пирогов" (1947), "Белинский" (1953), "Дон Кихот" (1957), "Гамлет" (1963), "Король Лир" (1971).

Л. Трауберг — автор лент "Актриса" (1943), "Шли солдаты" (1959), "Мертвые души" (1960), "Вольный ветер" (1961).

Х

ХАРМС (Ювачев) Даниил Иванович (1905–1942), писатель, автор гротескных миниатюр, стихов для детей, один из обэриутов.

Отец, Иван Павлович Ювачев, морской офицер, народоволец, в 1883 г. приговорен к заключению в Шлиссельбургской крепости, после четырех лет одиночной камеры был выслан на Сахалин, где оставался 12 лет, встретился с Чеховым, который упоминает его в своей книге "Остров Сахалин". Д. Хармс окончил

в 1924 г. Детскосельскую единую трудовую школу. В 1925 г. знакомится с А. Введенским, вместе создают пьесу для театра "Радикс", организуют ОБЭРИУ. Х. — его душа.

В 1928 г. на вечере поставлена его пьеса "Елизавета Бам" — итог театральных экспериментов ОБЭРИУ, написана в декабре 1927 г. за 12 дней специально для программного вечера "Три левых часа". Пьеса из 12 самостоятельных эпизодов пародирует театральные жанры.

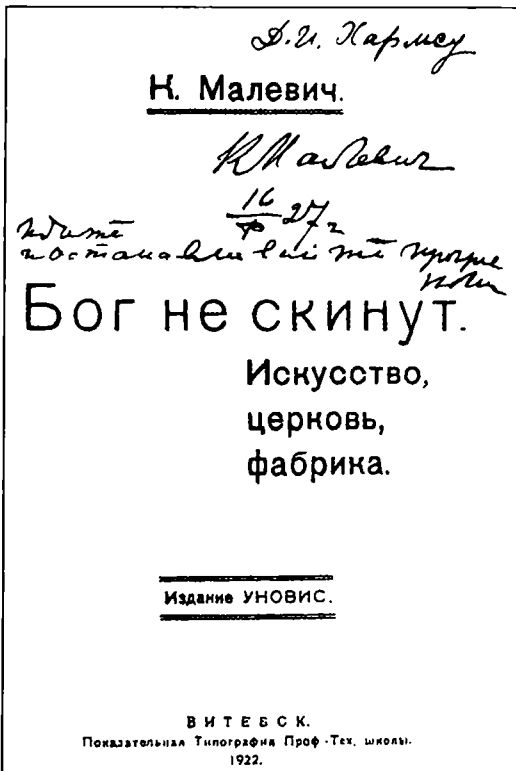
Стилевые эпизоды спектакля выступают как специально выделенные единицы цельного произведения: старомодный романс, исполняемый Мамашей в третьем акте; в девятом — рассказ о Кольке с яблоками; во втором — гоголевские персонажи, элементы балагана, эксцентрики, реминисценции античной комедии, архаических обрядов; центральный эпизод пьесы — сражение двух богатырей.

"Елизавета Бам" снова поставлена в 1968 г. в Студенческом театре в Варшаве (начинается история возрождения театра ОБЭРИУ). В 1982 г. М. Левитин в театре "Эрмитаж" поставил спектакль "Хармс! Чармс! Шардам! Или Школа клоунов". В 1990 г. Р. Козак поставил спектакль "Елизавета Бам на Елке у Ивановых", Л. Гетельман в студии "Черный квадрат" реконструировал спектакль "Елизавета Бам" 1928 г., А. Пономарев в театре "Чет-нечет" объединил пьесу Хармса "Елизавета Бам" с пьесой Введенского "Куприянов и Наташа". В Вильнюсской консерватории — "Там быть тут", где Х. понят через Дали, Бунюэля, Магритта.

В 1930 г. — ссылка. Совпадает с внутренним кризисом поэта, он перестает писать стихи, переходит к прозе: цикл рассказов "Случай", повесть "Старуха".

Х. находится под сильным влиянием личности и творчества К. Малевича. Стремление к сотрудничеству начинается в 1926 г. с просьбы о репетициях в помещениях ГИНХУКа постановок театра "Радикс". Малевичу идея понравилась, он предоставил театру Белый зал, одобрил план работы коллектива (постановка не состоялась). Велись переговоры об объединении "Радикса" и ГИНХУКа (с названием УНОВИС).

В 1931 г. пишет "Нуль и ноль", "О круге". Ноль — наиболее совершенная геометрическая фигура, символ ноля — круг: "Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно



К. Малевич. *Бог не скинут*. Титульный лист с надписью "Д.И. Хармс. К. Малевич". 16 ф. 1927.

во всех своих точках, называется кривой. Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в то же время она останется непостижимой и бесконечной. Я говорю о замкнутой кривой, в которой скрыто начало и конец. И самая ровная, непостижимая, бесконечная и идеальная замкнутая кривая будет КРУГ". Числа, образующие кривую, превращаются в НОЛЬ, способный выразить их бесконечность. Ноль оказывается точкой соединения двух рядов (естественного и непостижимого): "Он стоит где-то в середине бесконечного ряда и качественно разнится от него. То, что мы называем ничем, имеет в себе еще что-то, что по сравнению с этим ничем есть новое ничто. Два ничто? Два ничто, и друг другу противоречивые? Тогда одно ничто есть что-то. Тогда что-то, что нигде не начинается и нигде не кончается, есть что-то, содержащее в себе ничто" (см.: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб. 1995. С. 85-88). По аналогии с "Супрематическим зеркалом" Малевича Ноль занимает промежуточное положение между отрицательным и положительным: абсолют есть ноль, искусство, познавшее гармонию, ритм и красоту, познало ноль. Бог = ноль — единственно возможное выражение универсального континуума.

*А ноль божественное дело.
Ноль — числовое колесо.
Ноль — это дух и это тело,
вода и лодка и весло.*

В работе "О кресте" выходит на метафизический уровень мысли: исходя из графического изображения небытия прямой линией Х. дает перпендикуляр, разрезающий эту прямую — крест есть символ существования: "...Крест есть символический знак закона существования и жизни". Жизнь есть только мгновение, вступая в отношения с вечностью, направлено к нулю.

Малевич оставался для Х. маяком: стихотворение "На смерть Казимира Малевича", прочитанное на похоронах мастера, — одно из последних проявлений авангардного искусства.

В 1941 г. был арестован.

Вот его малоизвестные стихи разных лет:

А. ВВЕДЕНСКОМУ

*В смешную ванну падал друг
стена кружилась вокруг
корова чудная плыла
над домом улица была
и друг мелькая на песке
ходил по коврам на носке
вертя как фокусник рукою
то левой, а потом другой
потом кидался на постель
когда в болотах коростель
чирикал шапочкой и выл
уже мой друг не в ванне был.*

5 марта 1927

ОЛЕЙНИКОВУ

*Кондуктор чисел, дружбы злой насмешник,
о чем задумался? Иль вновь порочишь мир?
Гомер тебе пошляк, и Гете глупый грешник,
тобой осмеян Дант. Лишь Бунин твой кумир.*

*Твой стих порой смешит, порой тревожит
чувство,
порой печалит слух иль вовсе не смешит,
он даже злит
порой, и мало в нем искусства,
и в бездну мелких дум он сверзится спешит.*

*Постой! Вернись назад! Куда холодной душой
летишь, забыв закон видений встречных толп?
Кого дорогой в грудь пронзил стрелой угрюмой?
Кто враг тебе? Кто друг? И где твой смертный столб?*

23 января 1935

*Однажды утром воробей
ударил клювом в лук-пырей.
И громко крикнул лук-пырей:
"Будь проклят, птица-воробей!"
навек проклят воробей,
от раны чахнет лук-пырей.
И к ночи в мертвый лук-пырей
свалился мертвый воробей.*

24 января 1935

НА СМЕРТЬ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Памяти разорвав струю,
ты глядишь кругом, гордостью
сокрушив лицо.

Имя тебе Казимир.
Ты глядишь, как меркнет солнце
спасения твоего.

От красоты якобы растерзаны горы
земли твоей.

Нет площади поддержать фигуру твою.
Дай мне глаза твои! Растворю окно
на своей башке!

Что ты, человек, гордостью сокрушил лицо?
Только муха — жизнь твоя, и желание твое
— жирная снедь.

Не блестит солнце спасения твоего.
Гром положит к ногам шлем главы твоей.
Пе — чернильница слов твоих.

Агалтон — желание твое.
Ей, Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его, и желание твое Трр.
Ей, Казимир! Где подруга твоя?
И той нет, и чернильница памяти твоей
Пе.

Восемь лет прощелкало в ушах у тебя,
пятьдесят минут простучало
в сердце твоем,

десять раз протекла река пред тобой,
прекратилась чернильница

желания твоего Трр и Пе.
"Вот штука-то", — говоришь ты, и память
твоя Агалтон.

Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь
руками дым.

Меркнет гордостью сокрушенное
выражение лица твоего;
Исчезает память твоя, и желание твое Трр.

17 мая 1935

Ведите меня с завязанными глазами.
Не пойду я с завязанными глазами.
Развяжите мне глаза, и я пойду сам.
Не держите меня за руки,
я рукам волю дать хочу.
Раступитесь, глупые зрители,
я ногами сейчас шпыняться буду.
Я пройду по одной половице и не пошатнусь,
по карнизу пробегу и не рухну.
Не перечьте мне. Пожалеете.
Ваши трусливые глаза неприятны богам.

Ваши рты раскрываются некстати.
Ваши носы не знают вибрирующих
запахов.

Ешьте суп — это ваше занятие.
Подметайте ваши комнаты — это вам
положено от века.

Но снимите с меня бандажи
и набрюшники,
я солью питаюсь, а вы сахаром.
У меня свои сады и свои огороды.
У меня в огороде пасется своя коза.
У меня в сундуке лежит меховая шапка.
Не перечьте мне, я сам по себе,
а вы для меня только
Четверть дыма.

8 января 1937

Публикуется под псевдонимами Чармс, Шардам, Ххоярмс и др. Начал печататься в 1925 г. "Даниил Ювачев Хармс 1925 направление Взорь-Зауми". Наряду с чистой заумью Хармсу свойственны примитивизм, ориентация на детскую речь. Достигает остранения за счет изменения буквы, части слова, введения фрагментов зауми в незаумный текст.

Литература:

Васильев И. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 1999.

ХЛЕБНИКОВ Велимир (Виктор Владимирович) (1885–1922), поэт-футурист, исследователь, автор программы нового искусства, его принцип — свобода словотворчества.

В 1903 г. после окончания гимназии поступил в Казанский университет. Занимался математикой, биологией, физической химией, кристаллографией, философией. Казанские профессора считали его многообещающим натуралистом. "Когда на студенческих собраниях появлялся этот высокий, молчаливый, замкнутый юноша, все почему-то непроизвольно вставали и — удивительно — вставал и сам профессор" (проф. А. Васильев).

В 1908 г. — Петербург. Посещает "среды" в башне Иванова. К 1910 г. оставляет круг символистов. Настаивает на свободе словотворчества. В начале 10-х вокруг него собираются художники и поэты (футуристы). Сближается с кругом братьев Бурлюков, М. Матюшина и Е. Гуро. В апреле 1910 г. выходит "Садок судей", совместный сборник, с которого начи-

нается футуризм (Хлебников употребляет термин "будетляне"). Основным источником русского футуризма становится звуковой, ритмический и интонационный строй стиха Х.

В 1912 г. выходит книга "Пощечина общественному вкусу". На последней странице напечатана таблица "Взор на 1917 год" — это предсказание Х., сделанное им в результате исследований законов времени. В мае 1912 г. выходит книга "Учитель и ученик" с программой нового искусства. Х. называл себя "художником числа вечной головы вселенной". Соединял в предсказаниях поэзию, математику и действительность. "В сознании своей "звездной" значительности, он с раз навсегда избранной скоростью двигался по им самим намеченной орбите, нисколько не стараясь сообразовать это движение с возможностью каких бы то ни было встреч. Если в области истории ничто его не привлекало, как выраженная числом закономерность событий, то в сфере личной жизни он снисходительно-надменно разрешал случаю вторгаться в его собственную, хлебниковскую судьбу. Так с противоположным пушкинской формуле пафосом воплощалось в Велимире отношение расчисленного светила к любой беззаконной комете. Беззаконной кометой вошел в его биографию и футуризм, который он, не перенося иностранных слов, окрестил будетлянством. ...Разве наследие Хлебникова исчерпывается шестью томами его стихов и художественной прозы? Ведь это — лишь одна из граней, которой повернулся к нашему времени гений Велимира" (Б.Лившиц).

*Странная ломка миров живописных
Была предтечей свободы, освобождением
от цепей,*

Так ты шагало, искусство...

(стихотворение Хлебникова "Бурлюк").

В июле 1913 г. должен был участвовать в "съезде баячей Будущего" (на даче М.Матюшина), но опоздал. К опере "Победа над Солнцем" написал пролог. "Чернотворские вестушки" ("Смотраны, написанные художом, создадут переодку природы") предсказывали сцену графию спектакля и "Черный квадрат" супрематизма.

В конце 1915 г. задумал создать общество Председателей Земного Шара: 317 членов, чис-

ло, кратное событиям земного мира — переселениям народов, войн, революций, биения сердца и т. д., — число, содержащее идею полноты и единства мира. Посетив "Последнюю футуристическую выставку картин "0,10", заинтересовался работами Малевича. В апреле 1916 г. Малевич писал: "Был у меня Хлебников, взял несколько рисунков для измерения их отношений и нашел число 317 и, кажется, 365. Кажется, это те числа, на которых он основывает законы разных причин. ...Найденные числа Хлебникова могут говорить за то, что в "Supremus"е" лежит нечто большее, имеющее непосредственный закон, или даже тот самый — мирового творчества. Что через меня проходит та сила, та общая гармония творческих законов, которая руководит всем, и все, что было до сих пор, не дело" (К.Малевич. Письмо М.В.Матюшину. 4 апреля 1916. Р.О. ИРЛИ, ф. 656). Х. пытался соотнести законы времени с супрематическими работами, определить закономерность в соотношении белого и черного цветов.

В 1919 г. выходит статья "Голова вселенной. Время в пространстве". В ней Х. исследует работы Малевича: "В некоторых теневых чертежах Малевича, его друзьях черных плоскостей и шаров, я нашел, что отношение наибольшей затененной площади к наименьшему черному кругу есть 365. Итак, в этих сборниках плоскостей есть теневой год и теневой день. Я увидел снова в области живописи время, приказывающим пространству. В сознании этого художника белые и черные цвета ведут настоящие бои между собой, то исчезают совсем, уступая место чистому размеру. В этих чертежах числа времени какой-то жизнью просвечивали сквозь теневые площади. ...Вывод, чтобы памятник был на месте, его пятно должно быть в 365 раз меньше площади площадей" (Хлебников В. Голова вселенной, время в пространстве. 1919. ЦГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Д.32).

К началу 20-х гг. предвосхитил структурализм: сделал вывод о том, что если доступная реальность едина, то единство ее сводится не столько к материальности, сколько к отношению между любыми формами движения материи и духа, выявляя закон времени, а из него — применимые к любым пространствам числовые закономерности. Свел воедино законы биологии и музыки.

В 1922 г. создает сверхповесть "Зангези". До последних дней работал над "Досками судьбы", оставил труд незаконченным: если все бесконечно сложные и многообразные явления мира подчиняются единым законам времени, то эти мировые ритмические колебания могут быть выражены только в числовых уравнениях, поскольку число является необходимым для постижения мировых закономерностей синтезом предела и беспредельного — "мы увидим один и тот же лик числа как мудрой правящий, одно и то же его дерево в трех плоскостях: 1) времени, 2) пространства, 3) множеств, или толп. Идея всеединства, выраженная в теориях Флоренского (пневмосфера), Вернадского (ноосфера), Чижевского (психосфера), Лосева, в трудах Соловьева, близкая Х., выражена им еще в 1904 г. в идее "мыслезема", предвосхитившей теорию ноосферы. Х. мыслил числами, ощущал мир в числе: "И звезды это числа, и судьбы это числа, и смерти это числа, и нравы это числа. Счет Бога, измерение Бога".

В "Досках судьбы" соотнесение четных и нечетных рядов предсказаний событий по годам до XXI в. Исследования Х. подобны научным наблюдениям историка астрономии Д. Святского и исследованиям А. Чижевского.

Х. — создатель философии абсолютного слова: "Можно сказать, что бытовой язык — тени великих законов чистого слова, упавшие на неровную поверхность". Абсолютное слово — это слово мифопоэтическое: является выражением единства и целостности мира. Символом такого мира у Х. является молния. "Хлебников создал целую "периодическую систему слова". Беря слово с неразвитыми, неизвестными формами, сопоставляя его со словом развитым, он доказывал необходимость и неизбежность появления новых слов" (Маяковский В. ПСС. Т. 12. С. 23-29).

В области поэзии — разрушитель канонической строки, в математике — поиск числовой закономерности явлений, математическое обоснование истории. Архитектурные идеи Х. — экспериментальные идеи пространственного формообразования. Образы черпает в органической природе, растительном мире. Его конструкции зафиксированы в статье "Мы и дома" (1914—1915), они образованы по типу формообразования в природе, не имеют прямых углов. Структуры его конструкций при-

обретают бионический характер задолго до появления этого направления. Город спроектирован по осевой системе, направленной вверх. В трактате "Утес из будущего" (1921—1922) сформулированы принципы овладения мировым пространством. Эти идеи соотносимы с опытами В. Татлина ("Летатлин"), планитами К. Малевича, моделями летательных аппаратов П. Митурича.

П. Флоренский определял творчество Х. как искусство, насыщенное математической мыслью. Проблемы теории мнимых чисел равно интересовали П. Флоренского и Х., которого интересовал переход от действительного к мнимому, от возможного к невозможному и образно-пластическое выражение данного перехода.

В поэзии Х. звучат пророчества и некий шаманский рокот, рифмуется "бытовая" речь и заумь, неологизмы и архаизмы, детские строки и шифрострофы. Был "самым тихим из футуристов, но самым смелым и нередко оказывался в самом центре сенсационных футуристических программ". Написал пьесы "Чертик" ("Петербургская шутка на рождение Аполлона") — 1909 г., "Творения" — 1914 г., в которых абсурдистские приемы приобретают формообразующую энергию. Структура пьес хаотична, выстроена на разорванных связях, в действии участвуют нищие, чиновники, старухи, гуляки, сфинксы, кариатиды, Геракл, голые ведьмы, Мамонт, Французская свобода, Стакан пива.

В прологе к "Победе над Солнцем" Х. организует новую систему ампула: "ужасавли", "смеявы", "зовавы", "судьбоспоры", "мучавы", "малюты". Здесь присутствует опора на опыт скоморохов, театр балагана.

"Во имя сохранения правильной литературной перспективы считаю долгом черным по белому напечатать от своего имени и, не сомневаюсь, от имени моих друзей, поэтов Асеева, Бурлюка, Крученых, Каменского, Пастернака, что считали его и считаем одним из наших поэтических учителей и великолепнейшим и честнейшим рыцарем в нашей поэтической борьбе" (В. Маяковский).

Литература:

- Бабков В. Между наукой и поэзией: Метабиоз Велимира Хлебникова // Вопросы истории естествознания и техники. № 2. 1987.
Берковский Н. Велимир Хлебников // Берковский Н. О русской литературе. Л., 1985.

Гервер Л. Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова // Советская музыка. № 9. 1987.

Гончаров Б. Маяковский и Хлебников. К проблеме концепции слова // Филологические науки. № 3. 1976.

Григорьев В. Лобачевский слова // Русская речь. № 5. 1985.

Дуганов Р. "Жажда множественности бытия": О драматургии Велимира Хлебникова // Театр. № 10. 1985.

Дуганов Р. "Звук судьбы": Хлебников и Маяковский // Огонек. № 46. 1985.

Жадова Л. "Толпа прозрачно-чистых сог" // Наука и жизнь. № 8. 1976.

Ковтун Е. Филонов и Хлебников // Волга. № 8. 1989.

Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990.

Нагибин Ю. О Хлебникове // Новый мир. № 5. 1983.

Степанов Н. Велимир Хлебников. Жизнь и творчество. М., 1975.

Урбан А. Философская утопия: Поэтический мир В.Хлебникова // Вопросы литературы. № 3.1979.

Парнис А. Хлебников и Малевич — художники-изобретатели. К истории взаимоотношений // Творчество. № 7.1991.

К.Малевич. В.Хлебников // Творчество. № 7. 1991.

Григорьев В. Будетлянин. М., 2000.

Маяковский Вл. В.В.Хлебников // Маяковский В. ПСС. Т.12. С. 23 — 29.

ХОРЕОЛОГИЯ, хореографическая секция

ГАХН под руководством А.Сидорова и А.Ларионова (1923), переименована в хореологическую секцию. Термин Х. использовал Р. фон Лабан, один из ведущих хореографов Европы (хореософия, хореография, хореология — теория законов танцевальных событий, которые проявляются в синтезе пространственных и временных опытов).

В хореологической лаборатории ГАХН (см.: ГАХН) А.Сидоров, историк искусства, занимался исследованиями свободного танца — теоретической разработкой концепции "искусства движения", одной из основных форм нового искусства. В 1922 г. А.Сидоров публикует книгу "Современный танец" (М., изд. Первина), первое в России исследование по сопоставлению западной хореографии с российскими экспериментами. Обосновал теорию движения как единство форм выразительности тела, рассматриваемых с разных точек зре-

ния. Стремился перевести под свою эгиду Государственный экспериментальный театр танца, Ассоциацию искусства современного танца, Высшие мастерские художественной физкультуры.

А.Ларионов, философ, математик, специалист в области кино, филателии и физкультуры, в это же время работал в лаборатории. В 1923 г. прочел доклад "Эксперимент в области пластики", в котором предложил метод фиксации движения как анализа последовательности отдельных поз и жестов-символов. Предмет изучения в лаборатории — пластика.

1925—1928 гг.: четыре выставки о новой синтетической художественной форме. Это уникальная попытка исследования, систематического анализа и формализации "искусства движения", определение его законов, интерпретации его структуры и перевода в общую лингвистическую систему. Семиотический подход лег в основу своеобразного словаря движений. Первая система А.Ларионова (1923) состояла в простой схематизации движений, в фиксации последовательности поз в виде имитации музыкальной партитуры. А его система 1925 г. исходила из прерывности-непрерывности пространственно-временного процесса танца. Накопленный лабораторией материал должен был составить основу труда по "искусствоведению движения" А.Сидорова (книга не вышла в свет).

ХРИСАНФ (Леон Васильевич Зак) (1892—1980), живописец, сценограф, скульптор, теоретик искусства. Автор названия группы и двух альманахов "Мезонин поэзии". Псевдоним — М.Россиянский.

С 1920 г. — в эмиграции.

ХРОНОТОП, "время-пространство". Проблема пространства и времени вызывает интерес у деятелей искусства в конце XIX — начале XX в. С ней тесно связано авангардное искусство России. Понятие Х. (единого пространственно-временного континуума) без данного термина прослеживается уже в теоретическом этюде В.Хлебникова "Голова вселенной, время в пространстве". А.Ухтомский ввел понятие Х. в биологию (1925), заимствуя его из теоретической физики А.Эйнштейна, математических пространственно-временных построений Г.Минковского и философской метафи-

зической системы С.Александера. Новообразование на греческой основе соответствует нем. *Zeit-Raum*, англ. *space-time*. М.Бахтин вводит понятие *X*. в литературоведение, в теорию романа, одним из первых связав понятие времени с пространством, а также с анализом сюжета, действия и образа, положив *X*. как временно-пространственный комплекс в качестве доминанты в основу развития романа в историческом процессе культуры. *X*., по определению М.Бахтина, является необходимой формой познания, однако не трансцендентальной (И.Кант), а формой самой реальной действительности, играющей роль в художественном познании.

Необходимо отметить понятия А.Бергсона о творческой эволюции и жизненном порыве и последующее осмысление данных идей в теории В.Вернадского, где источником реального времени является движение жизни, а единственная область реальности — это время-пространство, имеющее информационное значение, порождаемое живым веществом, что тесно увязывает до-сознательные, инстинктивные процессы с сознанием и социумом.

Художественное время и художественное пространство представляют собой основы архитектоники произведения. *X*. выступает как система координат в объективно-субъективных параметрах. В исследованиях М.Бахтина *X*. выступает в виде разнообразной и разветвленной сети *X*. (например, *X*. дороги, порога, кризиса или перелома и др.) и мотивов (разлуки, узнавания-неузнавания и т.п.) и одновременно — как единый и целостный тип художественного мышления.

Изменение *X*. представляет собой вектор развития искусства. По относительной имманентной стабильности системы художественного мышления в определенную эпоху можно предположить уровень социальных связей периода, представлений о мире и месте в нем человека, весь психофизиологический компонент среза времени. На каждой стадии развития прослеживается определенная и конкретная форма времени в конкретном, только ей соответствующем пространстве. Основные формы времени в человеческом обществе связаны с отражением его в обрядах и образах языка. К XVIII в. проблема времени оказывается особо острой и четкой и достигает философского осознания, когда на фоне отчуждения вре-

мени в романе возникает время идиллическое с его отношениями человечности, как отмечает М.Бахтин, "на патриархальной, или на отвлеченно-гуманистической основе", — затем возникает потребность понять и воплотить это новое, отчужденное время и новое пространство огромного мира, свойственное XIX столетию.

X. выступает как пространственно-временная структура произведения, отражая духовное состояние эпохи, выступая в виде смыслового разнообразного содержимого произведения: по М.Бахтину, "всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов", т.к. благодаря своим структурообразующим свойствам время-пространство является и генератором смысла, и "рамой" произведения, и местом пересечения реальных смыслов.

Функции *X*. в произведении: организация сюжета; создание изображения как конкретизации событий; внешняя композиция произведения; наконец, соотнесение реального мира и изображенного художественного мира (созданные *X*., изображенного в произведении мира) с их постоянным и непрерывным взаимобменом, который в свою очередь хромотопичен, т.к. развивается в меняющемся пространстве-времени, определяемом М.Бахтиным как "особый творческий хронотоп", где совершается "особая жизнь произведения".

Определяя границы хронотопического анализа, М.Бахтин настаивает на том, что сами по себе художественные смыслы, как и смыслы абстрактного мышления, не поддаются временно-пространственным определениям, однако, чтобы войти в человеческий опыт, "они должны принять какое-либо временно-пространственное выражение, то есть принять знаковую форму, слышимую и видимую нами (иероглиф, математическую формулу, словесно-языковое выражение, рисунок и др.)", т.к. без подобной операции невозможно мышление как таковое.

В этой связи необходимо осмысление искусства XX столетия с модернистским способом моделирования художественной действительности и постмодернистским деконструктивным художественным мышлением. В жестких, концептуальных моделях модернизма структурирование элементов произведения происходит на основе монтажа (как принципа структурообразования) — способа простран-

ственно-временного манипулирования: из "производственного" материала пространство-время, структура, ритм, "строительные" элементы произведения возводятся не только в ранг высших смыслообразующих понятий, но и в источник художественной энергии при их взаимопересечении и столкновении. Художественный Х. этого периода представляется предельной визуализацией самого себя не через систему образов, событий и языка, а материализуя сами связи внутри структуры и делая именно их предметом художественного мира.

Постмодернизм с его дематериализацией, деконструкцией заключает время и пространство в круг, делая их неразличимыми как систему координат, "опуская" их на дно произведения, выявляя на поверхности палимпсест, на котором все точки равноценны, отсутствует центробежность-центростремительность и поле смыслов изоморфно.

Неразличимость визуализованных пространственно-временных осей делает прозрачной и призрачной границу произведения: в постмодернизме художественная реальность уравнивается, с одной стороны, с обыденной действительностью, принимая ее формы; с другой — с игрой с этими формами; с третьей — игрой в игру, где точки отсчета, а также общие правила трудно определимы. В этот период мы наблюдаем точку бифуркации, за которой не только новый метауровень материализации пространственно-временного континуума в произведении (в параметрах его текста), что проистекает из логики перехода на новый виток спирального развития, а также и осознание и осмысление в структуре текста нового уровня структурных связей (микроуровня, который характеризуется иного рода процессами в пространстве и времени). В данном случае мы имеем дело с новым Х., который стремится выявить иные, чем до сих пор известные, стороны бытия и мышления.

В такой ситуации хронотопический анализ приобретает значение не только "ворот", но и путеводной карты в мире смыслов, что подтверждают исследования в области синергетики, где развитые стадии эволюции структур имеют неразрывно связанные пространственные и временные характеристики процессов: правила соединения структур в целостность предполагают топологию расположения подобных (строго определенных) струк-

тур, смены режимов в достижении согласования темпов в едином темпомире с определенной архитектурой.

Литература:

Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА, понятие, обозначающее совокупность идей и концепций художественного творчества, выдвинутое Отделом ИЗО Наркомпроса на конференции по делам музеев (в докладе Н. Пунина и его "Цикле лекций" 7.02.1919 г.), "культура художественного изобретения", обобщение результатов современного искусства, научное понятие.

В первые десятилетия XX в. А. Белый выявил тенденцию переноса центра тяжести теоретической мысли на проблемы культуры. Данная тенденция нарастает на протяжении всего столетия. Важное место понятие Х.К. занимает в творческих концепциях Татлина и Малевича.

Созданы учреждения: ИНХУК (Институт художественной культуры), Музей художественной культуры, ГИНХУК (Государственный институт художественной культуры). Пафос научности совпадает с проектированием социальной и культурной жизни на научных принципах.

Для Х.К. начала XX в. характерна тенденция к сайентизму, которая проявилась в теории лучизма М. Ларионова (применение законов физики к искусству); у Л. Лисицкого в разработке принципа пангеометризма (термин Лобачевского) в искусстве; у К. Малевича в Теории прибавочного элемента; в теории аналитического искусства у П. Филонова; в разработках Н. Пунина по исследованию Башни Татлина и т.д.

ХЭППЕНИНГ (от англ. happening — случай, событие), форма визуального искусства, в котором не используется текст или программа, предлагающая событие или действие с использованием всех видов искусства и окружающей среды. Майкл Керби — теоретик Х. так определял его: "Специфически выработанная театрализованная форма, в которой

различные нестыкующиеся элементы, в частности заранее непредвиденная манера игры, организованы в структуру, разделенную на части". В Х. ценится провокация, коллективность, стихийность. Джон Кейдж в 1952 г. организовал концерт, где использованы живопись (Раушенберг), хореография (Каннингем), поэзия (Олсен), музыка (Тюдор), положив начало этой ассоциации искусств. В октябре 1959 г. в галерее Рейбен в Нью-Йорке А.Капроу организует "Восемнадцать хэппенингов в шести частях". Особенно был популярен в 60-е годы.

Х. — это активный поп-арт, невербальный театр, участники которого переживают в ходе

действия новый экзистенциальный опыт. К.Ольденбург в начале 60-х гг. в "Универсальном магазине" провоцирует идеальную для Х. ситуацию между искусством и жизнью. Бессистемная провокация становится основным содержанием и смыслом Х. Он представляет собой свободно изменяемую ситуацию взаимодействия людей, вещей и среды. По мере развития переходит в перформанс.

Литература:

Бажанов Л., Турчин В. За гранью искусства // Декоративное искусство СССР. № 9. 1980.

Ц

ЦВЕТ, одна из основных форм художественной выразительности; один из основных структурных элементов визуально воспринимаемого единства стиля, направления, течения. Понятие Ц. существует в культуре в виде цветовых предпочтений, традиций, общности цветоформирования в различных видах творческой деятельности. Ц. — выражение существа предмета. Взаимозависимость Ц. и формы осуществляет идею предмета и образа.

Ц. в культуре существовал как самоценный фактор, обладающий одухотворенностью и символичностью. Он соотносим с религиозными, философскими, этическими представлениями народов, Ц. выражал определенные понятия, взаимосвязь Ц. и символа четко фиксировалась в различных культурах. В средневековье Ц. наделялся сущностью красоты вне функциональности, считался носителем символической образности. В Ренессансе Ц. считался "специальным уделом живописного опыта" и ему отводилась служебная функция по отношению к пространственному представлению. Однако именно Ренессанс связывает Ц. с формой и пространственностью.

Гете — автор "учения о физиологических цветах": цветовые процессы описываются в категориях насилия над глазом и реакции глаза на насилие. У Платона первичные цветовые ощущения: белый, черный, красный. У Аристотеля: свет и тьма. После Ньютона античная теория света и тьмы находит сторонников (Гете, Шеллинг, Гегель, А. Белый, П. Флоренский).

Гете: "Когда глаз созерцает цвет, он сразу приходит в активное состояние и по своей природе неизбежно и бессознательно тотчас же создает другой цвет, который в соединении с данным цветом заключает в себе весь цветовой круг. Отдельный цвет благодаря особому восприятию побуждает глаз стремиться к всеобщности. Затем, для того чтобы осуществить

эту всеобщность, глаз в целях самоудовлетворения ищет рядом с каждым цветом какое-либо бесцветное пространство, на котором он мог бы продуцировать недостающий цвет. В этом заключается основное правило цветовой гармонии".

Книга М.Шеврейля "О законе единовременного контраста и о выборе окрашенных предметов" (1839) — своеобразная теоретическая основа импрессионизма. Цветовые системы Рунге, Оствальда, Клее строятся на расположении хроматических Ц. между полюсами черного и белого.

Эстетика Ц. В.Оствальда основана на проведенной им всеобщей систематизации Ц., представляющей собой математически вычисленные на цветовом круге механически полученные сочетания Ц.

Начало новой живописной традиции соотносится с искусством импрессионистов, которые дали отправную точку в моделировании Ц. На рубеже XIX — XX вв. Ц. становится мощным фактором культуры, его выразительные возможности в построении художественной реальности получают теоретическое обозначение в качестве важнейшей категории формы, обладающей самостоятельностью и независимостью в пространственных искусствах.

У кубистов Ц. отступает перед моделированием пространства. У конструктивистов — перед законами конструкции. Теорию Ц. в искусстве авангарда закладывают В.Кандинский и К.Малевич. Свое утверждение и развитие она получает в работах Л.Поповой и А.Веснина в пропедевтической дисциплине "Цвет" на Основном отделении ВХУТЕМАСа (на Западе: в пропедевтике Ц. в Баухаузе у И.Иттена и В.Кандинского). Авангардные концепции Ц. связаны с выражением различных состояний сознания. Не без влияния популярных в начале века теософских доктрин русские художники интересовались чистой динамикой и энергией Ц. как скрытого в материи отблеска нематериального.

По мнению Малевича, Ц. — один из главных компонентов нового живописного языка. Цветовая теория Малевича — основа супрематизма. Ц. соотносится не с областью зрительного восприятия, а с философией. Супрематизм — "философская цветовая система". Три квадрата (черный, красный, белый) — установление определенного мировоззрения. Черный

квадрат определил "экономия как пятую меру искусства", красный — сигнал революции, белый — знак чистоты человеческого творчества. В цветовом отношении квадраты указывают на угасание Ц. как такового, исчезновение его в белом. Проблемы Ц. Малевич начинает разрабатывать в 1916—1917 гг.: "Цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу". Через Ц. у Малевича совершается философское движение познания.

Ц. в супрематизме К. Малевича приобретает универсальный смысл и соотносится с древнейшими универсалиями красного, черного и белого, которые являются знаками огромных областей психофизиологического опыта, пронизывают сознание, чувства и первичные отношения в социальной группе. Ц. здесь выступает как метафизическая связь большого ряда явлений, регулятор сложных структур. Триада красного, черного и белого включает в себе первичную классификацию действительности.

Пространственно-понятийная символика первичной триады сохраняется в культуре Европы на протяжении всего средневековья и переходит в Новое время. У Данте: в Рае господствуют белый и алый (Ц. божественного огня и любви), в Аду — черный и красный (Ц. крови и адского пламени). Основа цветовой эстетики средневековья — Ц., несущий в себе отблеск чистого света. Духовное начало в искусстве олицетворяется пространством и светом; материальное выявляется через вещь и Ц.

Форма и Ц. характеризуют главенство логики, порядка и гармонии. Белый Ц. выступает как тончайший, духовный. По выражению В. Тэрнера, три Ц. символизируют возвышенный физический опыт, превосходящий нормальное состояние субъекта; поэтому они осмысливаются как "божества... или мистические сакральные силы, противостоящие обыденному, профаническому" (Тэрнер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Семиотика и искусствометрия / Под ред. Ю. Лотмана. М., 1972. С. 77-78).

Малевич разработал концепцию цветопространства: формы и Ц. связаны не сами по себе, а пространством, свойства которого определены белым Ц. — "супрематический холст изображает белое пространство, но не синее. Причина ясна: синее не дает реального представления бесконечного" (Малевич). По замечанию Малевича, жизни и смерти придадут Ц.

черный и белый (например, свадьба и похороны). Но смерть бывает также и красной. Зависит это от условий, в которых имел место факт смерти и рождения. Отсюда вывод: если смерть есть красная, гроб надо покрасить в красное, поскольку красное — условие смерти. Черный ахроматический Ц. предшествует другим; белый содержит весь спектр: Ц. — творец в пространстве.

Колористическая система Малевича содержит супрематические цвета: основные — красный, черный, зеленый (изумруд), белый, голубой (кобальт); дополнительные — ультрамарин, желто-лимонный, розовый (крапплак). Луначарский писал, что ощущение Ц. у Малевича это зрительная музыка чистых тонов, очень строгая, даже суровая, так сказать, дорическая. И все же насыщенная радостью любви к цвету.

Для В. Кандинского Ц. является изначально структурообразующим компонентом, независимой духовной субстанцией, способной существовать вне всякой формы и наделенной определенными свойствами. Творческий импульс В. Кандинскому дало учение о Ц. Гете, а затем Р. Штейнера. Ц. у Штейнера представлен как явление космического порядка, смысл которого раскрывается в глубоком переживании, и принять подобный высший духовный знак может подготовленная и освобожденная душа. В. Кандинский разработал Ц. спектра в единстве со звуком (подобно А. Скрябину).

Свою теорию живописи (см.: "О духовном в искусстве") В. Кандинский начинает с проблемы воздействия Ц. на человека, физического и психического. Духовную вибрацию Ц. вызывает при психическом воздействии, когда возникают звуковые и вкусовые ассоциации. "Цвет — это клавиш, глаза — молоточек, душа — многострунный инструмент". Центральная глава книги "Язык красок и форм" посвящена программному заявлению о соотношении Ц. с проблемой духовности. Вступая во взаимодействие с Ц., форма (треугольник, квадрат, круг) испытывает на себе воздействие со стороны Ц.: он либо усиливает ее, либо притупляет. Также важны для художника взаимоотношения Ц. друг с другом: все Ц. тяготеют к теплым или холодным, светлым и темным. Кандинский установил закономерности контрастов и раскрыл поведение каждого Ц. в его воздействии на глаз и душу человека и во взаимоотношении с другим Ц. "Борьба то-

нов, утраченное равновесие, рушащиеся "принципы", внезапный барабанный бой, великие вопросы, видимо бесцельные стремления, видимо беспорядочный натиск и тоска, разбитые основы и цепи, соединяющие воедино противоположности и противоречия, — такова наша гармония". Глубокие тайны мира, внутренняя вибрация души и гармония в живописи были для Кандинского важнейшими принципами нового искусства, что отразилось и в заинтересованности его в гетевской традиции в культуре. И личность Гете и его учение о Ц. как научное обоснование цветогармонии имело значение для Кандинского. Учение Кандинского о Ц. опирается также на традицию немецких романтиков (О. Рунге) начала XIX в. в стремлении к философско-психологической аргументации Ц. К примеру, голубой Ц. выражает чистоту чувств и благородство намерений, желтый — коварство и агрессию, недоверие и низменность инстинктов.

Основываясь на цветовой символике, Кандинский создал сценическую композицию "Желтый звук" (1913), в которой Ц. должен был соотноситься с музыкой и пластикой. Ц. в многообразии его проявлений создает ритмические фигуры, сам по себе рождает эмоции, настроение.

Проблема Ц. рассматривается на общетеоретическом, культурологическом, психофизиологическом уровнях. Создание цветового пространства, цветографическое моделирование входит в систему цветового кодирования элементов сложных иерархических структур. Ц. сопоставим со светом, так как в физической реальности одно невозможно без другого, как и в художественной композиции. Ц. — не просто краска, а также и фактура, форма, материал, рефлексы и движение. Ц. взаимодействует с реальным объемом и пространством. Ц. имеет физические и структурно-геометрические законы восприятия. Ц. — мощное средство кодирования и выявления смыслов в предметном мире. Существуют фундаментальные культурные, социальные, психологические особенности восприятия Ц.

Ц. как энергия распространяется за пределы поверхностей и объемов, цветопространство является системой "силовых полей". На ранних стадиях культуры Ц. обозначались главные направления пространства: стороны горизонта, зенит и т.д. Право и лево соотно-

сились с разными Ц. в ритуале. Сакральное значение двух направлений (восток-запад, верх-низ) находится в основе монотеистической религиозной культуры.

Вертикаль и горизонталь П. Мондриана визуализуют порядок и равновесие, а три его краски (желтый, синий, красный) — символы трех направлений пространства: вертикаль, горизонталь и уравнивающий противостояние вертикали и горизонтали.

Ц. в теории М. Матюшина — явление сложное, подвижное, зависимое от соседних цветов, от силы освещения, от масштабов цветных полей, т.е. от той цветосветопространственной среды, в которой он находится и которая определяет условия и особенности его восприятия. Матюшин установил влияние Ц. на форму: холодные Ц. имеют склонность к прямизне граней; острые формы, окрашенные в теплые Ц., теряют остроту углов.

И. Иттен в Баухаузе занимался проработкой системы цветоведения: в "Искусстве цвета" исследуются контрасты дополнительных Ц. и все возможные в художественной практике контрасты: эффекты контрастов и их классификация представляют собой наиболее подходящий исходный пункт для изучения эстетики Ц. Устранение предметов из живописи привело к господству Ц.

В 10-е гг. XX в. теорию Ц. разработал Р. Делоне, теоретически обосновав переход от аналитического кубизма к чистой цветовой абстракции в орфизме. В это же время работал над теорией Ц. (теория солнц, теория света) Г. Якулов, положения которого перекликаются с концепциями П. Флоренского в "Небесных знамениях. Размышлениях о символике цветов" (1922).

Цветовая форма приобрела автономность, самостоятельность, собственные задачи и функции. Цветовая форма в этом смысле является образом мира, в котором она функционирует как знаковая конструкция.

Литература:

- Тэрнер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах // Семантика и искусствоведение / Под ред. Ю. Лотмана. М., 1972.
Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.
Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Собр. соч.: В 5 т. Т.1. М., 1995.
Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992.

Автономова Н. Сценические композиции В.В.Кандинского // Малевич. Классический авангард. Витебск. 3. Витебск. 1999. С. 131 – 139.

Жадова Л. Зарождение принципов современной полихромии // Техническая эстетика. № 2. 1978.

Савельева Н. Цвет. Формообразование предмета и организация среды // Техническая эстетика. № 12. 1978.

Азиян И. Цвет – культура – цветовая культура // Техническая эстетика. № 9. 1981.

Колейчук В., Лаврентьев А. Научно-практический семинар "Цвет и свет в дизайне" // Техническая эстетика. № 11. 1985.

Арапов М. Лингвистическое путешествие в страну цвета // Знание – сила. № 5. 1986.

Жадова Л. Б.В.Эндер о цвете и цветовой среде // Техническая эстетика. № 11. 1974.

Слудская М., Крисько О. О системе наименования цветов // Техническая эстетика. № 12. 1972.

"ЦВЕТ", дисциплина пропедевтического курса ВХУТЕМАСа, одна из самых ранних программ по цветовой дисциплине.

Преподавался "Ц." в Плоскостно-цветовом центре Основного отделения ВХУТЕМАСа. Велось исследование взаимоотношений между цветом и формой, способы выражения цветом объема и пространства на плоскости, разрабатывались проблемы выразительности цвета, динамики живописной пластики, соотношение весовых и объемных величин и выражения их цветом, принципы и средства решения плоскости с помощью графических элементов, цвета и фактуры. Параллельно шло изучение цвета как явления оптического в курсе физики ("Учение о цветах", которое давало научную базу в изучении цвета по результатам в области физики, психологии и т.д. – первый в России систематически построенный курс цветоведения. Сюда входил и курс В.Оствальда, который тот читал в Баухаузе). Программы были связаны и скоординированы. Учение о цвете охватывало все значительные теории цвета.

Преподавали К.Истомин, В.Храковский, А.Иванов, А.Древин, Н.Удальцова, А.Осмеркин, Г.Федоров, Е.Машкевич, П.Соколов, И.За-

вьялов, Л.Попова, А.Веснин, Л.Бруни, В.Тоот. Свойства цвета изучались на изобразительной поверхности в условиях изображения натуры методом цветного пятна; искали выраженные обьемы движением цвета по поверхности формы и выражение пространства на изобразительной плоскости.

Программа Л.Поповой и А.Веснина близка программе Группы объективного анализа ИНХУКа по исходным положениям и логике изложения. Цвет рассматривается как самостоятельный элемент качества: спектральные цвета, закон дополнительных цветов, тон, вес (как качественная характеристика при сравнении и взаимодействии цветов), напряженность ("внутренняя энергия"), фактура. Цвет рассматривается во взаимодействии с элементами живописной формы (линия, плоскость). Это сочетается с вниманием к принципам построения живописного пространства (конструкция).

"ЦЕНТРИФУГА", литературная группа умеренного футуризма. Предшественники – "Лирика" (1913) и "Лирень" (1914).

Существовала с 1914 до начала 1920 г. Входили: С.Бобров, Н.Асеев, И.Аксенов, Г.Петников, Божидар (Б.Гордеев), Ф.Платов, Б.Кушнер.

"Ц." – символ фантастической машины, мчащейся во Вселенную. Направление группы определяет солидная эрудиция и культура поисков. Главным предметом осмысления является лирическая поэзия, вопрос о динамическом соотношении целого и автономных обостренных деталей: "целое – движение – составные" содержатся и в самом названии группы. Б.Пастернак создает манифест "Ц." – "Грамота". С.Бобров формулирует понятие "лирического простора", структурирует пространство стиха за счет ломки ритма, дозировки рифмы, введения разнообразных терминов (математических) в стихи.

Н.Асеев и Б.Пастернак утверждают идею, что синтаксис держит стих. "Ц." переносит акцент со "слова как такового" на интонационно-ритмические и синтаксические структуры поэзии.

Ч

ЧЕЛИЩЕВ Павел Федорович (1898–1957), художник театра.

В 1918–1919 гг. — Киев. Студия А. Экстер, работает в стиле кубизма. В 1921 г. — Берлин. Работает для театра "Синяя птица", русских кабаре "Маски", "Карусель", "Ванька-встанька", проектирует костюмы для Качаловской группы МХТ.

Оформляет спектакли в Русском Романтическом Театре (гл. реж. — Борис Романов) в Берлине, который конкурировал с "Русскими сезонами" Дягилева в Париже. В спектакле "Боярская свадьба" декорации представляли собой систему разной конфигурации полотен с изображениями фрагментов архитектуры,двигающихся в разные стороны и складывающихся в новые композиции. Центром узора всегда был тот или иной костюм.

В Берлинской опере работал над "Золотым петушком". Осенью 1923 г. переехал в Париж. Известность начинается с Осеннего салона в Париже (1925). В 1928 г. поставил "Оду" Набокова в "Русских балетах".

"ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ", произведение Казимира Малевича, "икона XX века".

"Ч.К." — абсолютная геометрическая форма, непроницаемая черная поверхность. Картина предшествовала первым абстрактным холстам со сложными построениями. Летом 1915 г. Малевич перекрывает цветную композицию черным прямоугольником. Продемонстрирован на "Последней футуристической выставке картин "0,10" в конце 1915 г. Существуют другие названия произведения: "Черный квадрат на белом фоне", "Черный супрематический квадрат". Малевич охотнее других употреблял обозначение "Четырехугольник". Сам Малевич датирует появление "Ч.К." 1913 годом. В представлении Малевича "Ч.К." — переход к принципиально новым формам постижения мира. Он считал эту картину событием огромного значения в своем

творчестве. После написания некоторое время находился в экстремальном состоянии (не мог не есть, ни пить, ни спать).

"Ч.К." особенно возмущал А. Бенуа, который писал: "Черный квадрат в белом окладе — это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через поправление всего любовного и нежного приведет всех к гибели. Это уже не сильный голос зазывальщика, а самый главный "фокус" в балаганчике самоновейшей культуры" (Бенуа А. Последняя футуристическая выставка. Речь. 1916. 9 января. Цит. по каталогу "Казимир Малевич. 1878–1935". 1989. С. 158).

В мае 1916 г. Малевич отвечал Бенуа: "И я счастлив, что лицо моего квадрата не может слиться ни с одним мастером, ни временем. Не правда ли? Я не слушал отцов и я не похож на них. И я — ступень". "В искусстве есть обязанность выполнения его необходимых форм. Помимо того, люблю я их или нет. Нравится или не нравится — искусство об этом вас не спрашивает, как не спросило, когда создавало звезды на небе."

"Ч.К." — свидетельство богоискательства, символ новой религии. Он концентрирует в себе бесконечность, заключает в себе универсальные формулы мироздания, выражение Вселенной. Здесь зритель поставлен перед Ничто и Все одновременно. "Ч.К." — переход от символа к формуле, самобытию знака. Он позволил решить проблему преодоления гравитации. Это — свободное парение форм в мировом пространстве. "Ч.К." ничего не изображает и не отображает, это — первичная форма, ценная сама по себе.

"Ч.К." потребовал от своего создателя теоретических размышлений. Малевич сознавал супрематизм как явление в развитии мировой живописной системы, выводил явления культуры в последовательной смене стилей и направлений. Малевич называл свой "Ч.К." царственным младенцем, интуитивно опираясь на архетип младенца — мотив младенца, который, по заключению К.Г. Юнга, "исключительно разнообразен и принимает самые разнообразные формы, как, например, форма драгоценного камня, жемчужины, цветка, чаши, золотого яйца, четверицы, золотого мяча и так

далее. Его взаимозаменяемость с этими и подобными образами практически неограничена" (Юнг К.Г. Психология архетипа младенца // Юнг К.Г. Душа и миф: Шесть архетипов. Порт-Рояль, Киев, М., 1997. С. 95). "Младенец" — это символ целостности, охватывающей глубинные начала Природы. Он представляет самое сильное и неизбывное желание, присущее каждому существу — желание самореализации" (Юнг К.Г. // Там же. С. 108).

Конфигурация символов поднимается из глубин бессознательного опыта в переходной точке к новому уровню осознания Бытия как структуры в разрушительной силе хаоса. И как основа дальнейшего моделирования.

"Ч.К." — это прорыв Малевича в небытие, охватывающее собой Бытие и взаимопревращение энергий. В философской и художественной практике Малевича осмысливается новое мировидение на уровне самоорганизации Вселенной и мира в человеке. Разделенный со времен аристотелевской философии на субъект и объект мир исчезает, растворяется в беспредметности, где энергия становится динамическим принципом. "Ч.К." изображает мир как бестелесную и внеличную энергию. Это одновременное выражение и изображение: теория и произведение искусства — канон нового искусства как знак смысловой энергии.

Многозначный "символ" — "Ч.К." (а следом за ним еще более существенный для Малевича и его теории "Белый квадрат на белом фоне" как обозначение чистого импульса, побуждения, непричастного никакой форме, — момента без длительности, потенции, чистой энергии Бытия) становится способом прохода в другое осознание реальности и в другое мышление. Недавно воспринимаемое как метафора, это утверждение сегодня принимает значение соотносительности с открытиями в древних школах мистико-аскетической практики, с законами современной квантовой физики и космологии, с синергетикой.

В статье Л.Лисицкого "Искусство и пангеометрия" (1925) осуществляется одна из первых попыток осмысления "Ч.К." как продукта рефлексии над развитием европейских художественных традиций, итога живописной эволюции, — открытие универсальных оснований, обнаруженных в чистом виде, а также — предостережения от упрощенного понимания его как геометрического орнамента и просто правильной геометрической плоской фигуры.

Супрематизм, обостривший противостояние элемента и системы, вывел основной антагонизм XX в.: социум и Вселенная. Н.Пунин, назвавший "Ч.К." одним из тупиков современного искусства, тем самым акцентировал основную проблематику предстоящей безысходности человеческого действия и человеческой надежды (иллюзии?).

"Есть два супрематических квадрата — черный и белый квадрат на белом. Обоим достается. Постоянно нападают и на белый квадрат на белом. Совсем недавно один московский художник повторил шаблонную мысль о скудости живописных средств белого квадрата на белом. Как раз наоборот! Возьмите два белых отношения и я скажу, живописец ли вы. Подыскивая в прошлом собрата квадрату, взор останавливается на Вознесении в Коломенском XVI века. Этот нравственный результат богатых живописных отношений оставляет где-то глубоко внизу намазанное грязным на грязном, хотя в этой грязной луже и очень много красок... Белое на белом есть нравственный подвиг современности, а грязное на грязном — безнравственный поступок современников. Как бы ни относились к квадрату люди, положительно или отрицательно, варя в нем картошку и кашу, ненавидя его и друг друга. В искусстве и сейчас еще живет эта форма бытия" (Стерлигов В. "Я держу в руке зеркало..." // Каталог "В круте Малевича". СПб., 2000. С. 292).

В конце XX столетия стало очевидным, что за порогом "Ч.К." существует ветвление виртуальности. В беспредметном, чистом, полевом мире потенция и возможность (энергия и импульс) делаются определяющими силами: игра как воплощение этой реальности обладает всеми преимуществами бытия.

ЧЕРНЯВСКИЙ Николай Андреевич (1892(?)–1942), поэт-футурист. Член группы "41". В 1919 г. выступает в сборнике с А.Крученых, И.Терентьевым, И.Зданевичем.

"4 ИСКУССТВА" (1925–1929), общество художников. Объединяло в своих рядах более 70 живописцев, скульпторов, графиков разных поколений и направлений — от "Голубой розы" и "Мира искусства" до левых течений на основе общемировоззренческих установок, до К.Малевича, Эль Лисицкого, И.Клюна.

"Многие были озадачены названием общества, недоумевая, почему именно 4 искусства. Но дело заключалось в следующем: задачи объединения выходили за пределы простой художественно-выставочной организации. После победы Великой Октябрьской революции современность с ее грандиозными задачами всенародного просвещения и культуры естественно вызвала необходимость переоценить прошлое отношение к искусству как к изолированной части духовной жизни общества.

Необходимо было внедрить пластические искусства в жизнь, дать им возможность с пользой участвовать в общем строительстве, возвышая и облагораживая человека, доставляя ему радость эстетического восприятия окружающего. Для выполнения этой задачи нужен был, по нашему мнению, комплекс всех четырех видов пластических искусств: живописи, скульптуры, графики и архитектуры" (Е. Бебутова, П. Кузнецов).

Общество "4 искусства" выступило с программой "живописного реализма": "Рост искусства и развитие его культуры находятся в таком периоде, что его специфической стихии свойственно с наибольшей глубиной раскрываться в том, что просто и близко человеческим чувствам.

В условиях русской традиции считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм".

Связь с мировой культурой, высокий профессионализм, духовность формулировались членами общества как высшие идеалы в искусстве.

ЧУЖАК (Насимович) Николай Федорович (1876–1937), литературный критик, публицист, участник и теоретик ЛЕФа, активист "производственного" движения.

В 1912 г. выступает с лозунгом "ультрареализма" в искусстве — как "реализации той воображаемой, но основанной на изучении действительности антитезы, в выявлении которой заинтересован завтрашний день". После 1917 г. не употребляет термин, предпочитая ему "футуризм" как "строение диалектических моделей завтрашнего дня".

В 1919–1921 гг. — руководитель дальневосточной группы футуристов "Творчество", в которую входили Д. Бурлюк, Н. Асеев, С. Третьяков. В 1922 г. выпускает книги: "К диалектике искусства", "Через головы критиков" (Чита).

С 1922 г. — в Москве, входит в инициа-

тивную группу ЛЕФа, в редакцию журнала "ЛЕФ". Определяет этапы "производственного" движения: "лабораторно-формальный"; "трибунно-плакатный"; "производственныйский", "слияние искусства с производством". Выдвигает формулу: "искусство как жизнестроение": "Искусство как метод познания жизни (и отсюда — пассивная созерцательность) — вот наивысшее и все же детально укороченное содержание старой, буржуазной эстетики. Искусство как метод строения жизни (отсюда — преодоление материи) — вот лозунг, под которым идет пролетарское представление о науке искусства". Ч. определяет искусство как деятельность временную: "Действительная жизнь, насыщенная искусством до отказа, извергнет за ненужностью искусство, и этот момент будет благословением футуристического художника, его прекрасным "ныне отпускаешь". Задачи ЛЕФа Ч. формулирует как производство "идеи вещей": "Не только осязаемая вещь, но и идея, вещь в модели — есть содержание искусства дня. ... Было бы большой нелепостью понимать под "вещью" только внешне осязательную материальность, — ошибка, допущенная первыми производственниками искусства, упершимися в вульгарно-фетишизированный, метафизический материализм, — нельзя выбрасывать из представления о вещи и "идею", поскольку идея есть необходимая предпосылка всякого реального строения — модель на завтра. Стречение диалектических моделей завтрашнего дня — под углом ли эмоциональным преимущественно (искусство), под углом ли преимущественно логическим (наука) — в совершенно одинаковой степени необходимо классу будущего. То и это творчество равно оправдывается диалектическим материализмом". Ч. занимал крайнюю позицию внутри ЛЕФа, выступал против поэзии В. Маяковского и Н. Асеева, против всего левого театра и В. Мейерхольда, называл фотомонтажи А. Родченко "натуралистической беспомощностью". Концептуально определяет ЛЕФ как организационную монолитность. С четвертого номера прекращает печататься в "ЛЕФе", расходится с О. Бриком и В. Маяковским. Сотрудничает с литературно-издательским отделом ЦК Пролеткульта.

Литература:

Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. М., 1994.

III

ШАГАЛ Марк Захарович (1887–1985), один из величайших художников XX в., классик авангарда. Художник особой гуманистической этики, мистически-визионерского направления в изобразительном искусстве. Произведения Ш. сочетают в себе мечтательность, простодушие с рафинированностью и богословской мудростью, тревогу — с загадочностью, неясность смыслов — с иронией, полуреальность — с безумием. Призрачность, иллюзорность бытия соизмеримы в творчестве Ш. с картинами хаоса, подсознание рифмуется с архаическими мотивами.

Учился у Ю. Пэна, в частных студиях Зейденберга, Званцевой у М. Добужинского и Л. Бакста. В 1910–1914 гг. живет в Париже. Сюрреализм творчества Ш. обозначается в цикле работ парижского периода. Нежность и простота основных мотивов работ переходит в непредсказуемость бессознательной Вселенной человека. Иные измерения, другие пространства бытия — пространство и время Хаоса проывают границу узнаваемости и смысловой определенности в Абсурд. Запредельная жизнь — сознание полета над городом, над землей, над собственным телом — становится основной темой творчества художника. Создавая принципиально новую культуру видения, Ш. демонтирует картину по принципу алогизма и сдвига, асимметрии и относительности координат.

В ранний период творчества близок к примитивистам. Пластический язык Ш. связан с бытовизмом, жанром и повседневностью жизни. Он никогда не отказывается от образительности в отличие от других лидеров авангарда. Большинство работ 1914–1922 гг. (русского периода) связаны витебской темой. Бытовизм Ш. — вселенского масштаба. Он помещает быт в пространство: снимает стены, границы, теряет устойчивость и покой. Снижая духовное в материально-телесный план, Ш.

добивается эффекта гротескового реализма, сближает разнородные явления и предметы, отстраняет обыденность и привычность, выводя сюжеты в возможность иного миропорядка.

1915 г. — Витебск, потом Петроград. После революции возвращается в Витебск, в конце 1918 г. создает художественное училище и музей живописной культуры. "В Витебске тогда было много столбов, свиней и заборов, а художественные дарования дремали. Оторвавшись от палитры, я умчался в Питер, Москву, и Училище воздвигнуто в 1918 г. В стенах его 500 юношей и девушек... Профессорствовали кроме меня — Добужинский, Пуни, Малевич, Лисицкий, Пэн и я. При Училище есть драмкружок, который недавно поставил в гор. "Победу над Солнцем" Крученных" (из письма Шагала к П. Эттингеру).

В 1920 г. уезжает из Витебска в Москву. Работает в области структурирования фантастического пространства, утвердив собственную творческую концепцию сдвига, придав ему артистизм, легкость, очарование простодушия и наивности. Достигает композиционной целостности произведения путем соотнесения сложных разноперспективных построений в единстве символического времени. Единство ощущается за счет внутреннего смысла произведения. Ассоциативная система образов позволяет художнику решать произведение как организм. Мотив катастрофы придает творчеству Ш. повышенную экспрессию и нервность.

В 1922 г. — Берлин, с 1923 г. — Париж.

Литература:

Марк Шагал. Живопись и графика из французских и советских музеев и личных коллекций. М., 1987.

Meyer F. Marc Chagall. New York, 1963.

Chagall. By S. Compton, Ex. cat. Royal Academy of Arts, London, 1985.

ШАДР (ИВАНОВ) Иван Дмитриевич (1887–1941), скульптор. Известность пришла после проекта "Памятника мировому страданию".

В мае 1918 г. выступает с лекцией в Политехническом институте "О новых памятниках революционной России". Известна работа "Булжник — оружие пролетариата" (1917). Энергия, экспрессия, движение чувствуются в фигуре рабочего, который с усилием отрывает камень от земли. Патинированная бронза под-

черкивает впечатление упругости и напряженности тела. В разных ракурсах фигура как бы изменяет положение. Для пьедестала использованы косые плоскости, что подчеркивает мотив движения. Легкость, выразительность, эффектность присущи композиции.

ШАПОШНИКОВ Борис Валентинович (1890–1956), живописец, теоретик искусства. В 1909–1912 гг. учеба на филологическом факультете Московского университета, затем – в Московском археологическом институте. Посещал студию К. Юона.

С 1918 г. активный участник художественной жизни страны. В 1918–1920 гг. – заведующий декоративным подотделом Отдела ИЗО Наркомпроса, член Всерабиса (с 1917 г.). Читал лекции по истории искусства в Пролеткульте. С 1921 г. – в ГАХН: ученый секретарь секции пространственных искусств и член театральной секции, член правления и президиума, ученый секретарь комиссии по философии искусства. Теоретик, автор труда "Эстетика числа и циркуля" (1926) и ряда статей по теории времени в искусстве, а также по теории театра.

Как живописец работал в кубизме, создавал абстрактные композиции.

ШАРШУН Сергей Иванович (1888–1975), художник-дадаист. С 1912 г. – в Париже. Принимал участие в коллективной работе (совместно с Фр. Пикабиа и Тр. Тцара) над картиной "Какодилатный глаз" (1921): подписался в центре композиции.

В 1912–1914 гг. занимается у Ж. Метценже, А. Ле Факонье, А. Дююае де Сегонзака. Выставляется на Салоне независимых. С 1919 г. регулярно появляется на дадаистских выставках и акциях (участвует в перформансе "Суд над Баррэсом", 1921). Член групп "Палата поэтов" и "Готарапан".

В 1922 г. – Берлин. Намеревался вернуться в Россию. Выпустил журнал-листочку "Клапан", "Перевоз Дада". Создал серию "Орнаментальный кубизм". Принимал участие в "Первой русской выставке" в галерее Ван Даймена. В 1923 г. возвращается в Париж.

Литература:

Штульман И. Сергей Шаршун в Берлине: встречи с дадаистами // Пинакотека. № 10-11. 1999.

ШЕВЧЕНКО Александр Васильевич (1882–1948), художник со своим живописным стилем, прошел путь от неопримитивизма до реализма.

Учился в Строгановском училище на отделении декоративной живописи и чеканки. В 1905 г. – Париж, учеба в академии Р. Жюльена. Осенью 1906 г. вернулся в Россию. В 1907 г. поступил в Московское училище живописи, ваяния и зодчества к К. Коровину и В. Серову.



А. Шевченко. 1908

С 1905 г. принимает активное участие в выставочной деятельности. Под влиянием Ларионова работает в стиле неопримитивизма и лучизма. Автор теоретических сочинений: "Неопримитивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения" (1913); "Принципы кубизма и других течений в живописи всех времен и народов" (1913).

Примыкал к "Ослиному хвосту", выступал с манифестами и брошюрами. Занимался проблемой синтеза примитивизма и кубофутуризма. Признавал художественные достоинства кубизма, однако стремился к синтезу духовного и пластического начал в живописи.

Ощущал внутреннюю близость к мышлению Сезанна. Изучал его систему, стремясь выявить структуру предмета, комбинации деталей и связь с пространством. Искусство Ш. отличается тонкая гармония цвета, ритма и композиции.

С 1918 г. преподавал в ГМСХМ (ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН) до 1929 г. Работал в ГАХН и Музее живописной культуры. Член Комиссии по делам искусств и охране памятников при Совнарком. Заведующий литературно-художественным подотделом Комиссии ИЗО Наркомпроса.

Ш. выработал собственный живописный стиль — динамо-тектонический примитивизм.

В его манифесте говорится:

"Мы, преследующие цели великого живописного искусства, заявляем:

1. Концепция кубизма, футуризма нами изжита. Работать в этом духе — значит эпигонствовать.

2. Прикладничество всех родов и направлений нами отвергается.

3. Быт, повествование, просветительный психологизм, мистика нами отбрасывается.

4. Картина, выражение, живописный строй, дух художника, его чувство и [...] начало и конец нашего творчества — вот первородная идея нашего искусства, которое мы называем станковым.

5. Средства нашего искусства — в палитре, кистях и красках, как материал нашего ремесла и изобретательства, которым управляют высшие основы и регуляторы: [...] цвет, фактура или выполнение.

6. Линии, рисунок, раскраску, абсолютную плоскость мы оставляем графикам и прикладникам.

7. Трехмерное пространство, перспективу, скульптурную массу мы оставляем ваятелю и архитектору.

8. Живописная пластика, глубина, живописные массы и формы, для которых живым глубоким родником есть вся природа, действительность, жизнь, — вот наши камни, из которых мы строим новое искусство великой современной эпохи.

Живопись — наша стихия.

Примитив — наше выражение.

Динамос — наше сознание"

(Из каталога 12-й государственной выставки, 1919, Москва).

В середине 20-х гг. происходит перелом и начинается "аналитический" период в творчестве: Ш. активно занимается натурными студиями. Отдает предпочтение линогравюре, которую отличает трансформация линии. В начале 30-х гг. переходит к реалистической живописи.

Литература:

Ракин В. Александр Шевченко // Творчество, № 9. 1966.

Поспелов Г. А. В. Шевченко // Мастера искусства об искусстве. Т. 7. М., 1970.

Рогожин А. Александр Шевченко // Искусство. № 5. 1973.

Шевченко А. О форме и содержании // Творчество. № 9. 1976.

Шевченко А. В. Сборник материалов. М., 1980.

ШЕМШУРИН Андрей Акимович (1872–1937), филолог, исследователь искусства. В 10-е гг. был близок русским футуристам. Популярно его исследование "Футуризм в стихах В. Брюсова" (1913). В 1915–1916 гг. издал военные альбомы А. Крученых "Война" (с линогравюрами О. Розановой), "Вселенская война".

Литература:

Сарабьянов Д. Неизвестный русский авангард... М., 1992.

ШЕРШЕНЕВИЧ Вадим Габриэлович (1893–1942), поэт-футурист. Одна из значительных фигур футуризма.

В 1911 г. выпускает "Весенние проталинки", в 1913 г. — "Сармина: Лирика (1911–1913) Кн. 1". Сближается с Игорем Северянином. В 1913 г. организует группу "Мезонин поэзии" (до весны 1914 г.), выпустившую три альманаха: "Вернисаж", "Пир во время чумы", "Крематорий здравомыслия" (1913). В 1914 г. издает труд "Футуризм без маски", акцентируя концепцию "слова-образа". Сближается с кубо-футуристами. Перевел манифест Маринетти.

ТОСТ

Всемька какбудто на ролика х
 с Валить ся легко носейчас
 мчАть ся ивеселОисколько
 дам ЛорнируютОТменнона с
 нашгЕрБуукрашенликерами
 ищемЕРзкиедушАсьшипроми
 ищемЮгИюляивоВсемформу
 мчаСилоЮоткрыТоклиппер
 знОйназнаемчтОвсеюноши
 иВсепочтиговоРюбезусые
 УтверждаеяэточАшкупунша
 пьемсрадостьюзабрюсова

1913
 Москва

ШИРОКОВ Павел Дмитриевич (1893–1963), поэт-футурист. Член "ареопага" "Интуитивной Ассоциации Эго-Футуризма". Участник футуристических изданий.

В 1912 г. выпускает книгу "Розы в вине", в 1913 г. — книгу "В и Вне: Поэзы. II". В 1914 г. — совместно с В.Гнедовым "Книга Великих".

Образец его поэзии — стихотворение "Весной", посвященное Игорю Северянину:

1.

*Фиоло колокольчики,
 Отрельте-ка весну!
 Завейте звуки в кольчики,
 Я рифмою плесну.*

*Подзванивайте, ландыши,
 В траве глуши лесной!..
 Весна — душа полна души,
 Душа полна весной.*

*Шуми, зеленый листобор!..
 Ожурься, ручеек!..
 Ликуйте, все!.. Весенься взор!..
 Взброди, любви поток!..*

2.

*Проснулась жизнь; со всех сторон:
 "Весна, весна, весна!"...
 И грудь, не зная оборон,
 Наплывами тесна!*

Весна 1912 г.

ШКЛОВСКИЙ Виктор Борисович (1893–1984), выдающийся писатель, критик, литературовед, один из организаторов и теоретиков ОПОЯЗа и зачинатель формальной школы литературоведения.

В декабре 1913 г. читает доклад "Место футуризма в истории языка" в кафе "Бродячая собака", послуживший основой книги "Воскрешение слова" (1914): "Юный ученый энтузиаст распинался по поводу оживленного Велимиром Хлебниковым языка, преподнося в твердой скорлупе ученого орешка квинтэссенцию труднейших мыслей Александра Веселовского и Потебни, — уже прорезанных радио-лучом собственных его, как говорилось тогда, "инвенций", — он даром мощного своего именно воскрешенного, живого языка заставляет слушать, не шелохнувшись, многочисленную публику, наполовину состоящую чуть не из "фрачников" или декольтированных дам" (А.Парнис). В 1914 г. формулирует принципы Формального метода (брошюра "Воскрешение слова"). Работа "О поэзии и заумном языке" положила начало теоретическому исследованию футуризма. В 1919 г. в "Поэтике. Сборнике по теории поэтического языка" публикует статью "Искусство как прием" — один из основных манифестов Формальной школы. Концепция Ш. основывается на "остранении" как основной функции искусства — освобождении восприятия от обыденных смыслов.

Как поэт Ш. выступает один раз в альманахе "Взял: Барабан футуристов" (1915).

ШКОЛЬНИК Иосиф Соломонович (1883–1926), художник, работал в стиле фовизма, оформлял театральные спектакли.

Окончил Одесское художественное училище в 1905 г. Поступает в Высшее художественное училище при АХ (Петербург) к Я.Ционглинскому. В 1910 г. — член "Союза молодежи", секретарь, участник выставок.

С 1912 г. связан с театром. В 1913 г. оформляет трагедию "Владимир Маяковский" (с П.Филоновым).

1918 г. — член Коллегии по делам искусств ИЗО Наркомпроса, заведующий театрально-декорационной секцией. В 1919 г. — профессор-руководитель декорационного класса петроградских ГСХМ. Организованная им в 1918 г. мастерская при театрально-декорационной

секции в 1920 г. была переименована в Декоративный институт. Заведующий институтом.

ШОСТАКОВИЧ Дмитрий Дмитриевич (1906–1975), выдающийся композитор, один из крупнейших симфонистов XX в. Проявил философское мышление в музыке.

1919–1923 гг. — учеба в Петербургской консерватории. 1925 г. — дипломная работа: Первая симфония. 1927 г. — Вторая симфония — "Посвящение Октябрю". Она запечатлена в картине П. Филонова "Головы. Симфония Д. Шостаковича" (геометрические фигуры, из которых выплывают одинаковые человеческие лица). 1928 г. — Третья симфония — "Первомайская".



*Д. Шостакович, В. Мейерхольд,
В. Маяковский, А. Родченко.*

Сотрудничает с В. Мейерхольдом и В. Маяковским ("Клоп", 1929), работает в ТРАМе, пишет музыку к спектаклям "Выстрел", 1929; "Целина", 1929; "Правь, Британия", 1931. Для театра им. Вахтангова — "Гамлет", 1931–1932. Работа для театра указывает на способность Ш. мыслить зрительными образами, передавать динамику сюжета. Усиливает изобразительные функции музыки, использует бытовые танцы, массовые песни, вводя их как выразительные средства в эстетику произведения.

1927–1928 гг. — опера "Нос". Выстроена на принципах гротеска, пародии и трансформации. Ш. изменил традиционные оперные сцены, жанры и формы. В работе над "Клопом" показал владение крупным штрихом плакатного стиля. Первая часть — сатира; вторая — песня пионеров, финальный марш. Резкие пе-

реломы фактуры; применил оперный метод создания дополнительного "ряда" в восприятии при помощи ассоциаций.

1927–1930 гг. — балет "Золотой век" — яркий, эксцентричный, красочный. В музыке Ш. — голос времени и его контрасты, философия, публицистика, возвышенная лирика и гротеск.

Ш. создал музыкальный ряд к фильму "Броненосец "Потемкин".

В 1930 г. поставлен хореографический спектакль "Болт", в котором Ш. идет от высокой монументальности и патетики к буффонаде. Использует в творчестве музыку сниженных жанров, вводя ее в синтез с классикой. Включает в произведения реминисценции и цитаты.

ШТЕРЕНБЕРГ Давид Петрович (1881–1948), художник, прошедший все этапы эволюции современной живописи, общественный деятель.

В 1906 г. — Вена, затем Париж. 1907–1912 гг. — учеба в академии Витти у А. Мартене, К. ван Донгена, Э. Англады. Жил в "Улье" (основан в 1902 г. Альфредом Буше, назвали Виллой Медичи) на Монмартре. Принят в круг журнала "Вечера Парижа" Гийома Аполлинера. Начал писать в 1908 г. Проявил интерес к живописно-пространственным парадоксам. В 1911 г. переходит к объемно-пространственному построению на плоскости (влияние Сезанна).

В 1912 г. выставляется на Весеннем салоне и в Салоне независимых. В 1915–1916 гг. складываются пластические основы натюрморта Штеренберга: абсолютная статика, покой; живая натура на правах неодушевленных предметов; кубистический подход к изображению человека как носителя пластических предметных качеств; отказ от светотени и воздушной среды; предельная сосредоточенность на единичной вещи; отказ от пространства композиции; вещь несоизмеримо мала в сравнении с отвлеченным пространством глухого фона, превращена от среды и безразлична к ней, превращена в бытовой знак, переходящий в символ. Наглухо закраснен фон, поверхность стола разворачивается параллельно плоскости холста. ("Красный натюрморт", "Натюрморт с подносом", 1916).

В 1917 г. возвращается в Россию. Проявляет себя как видный общественный деятель:

член Государственного экспертного совета, профессор ВХУТЕМАСа, председатель Общества художников-станковистов (ОСТ), зав. Отделом ИЗО Наркомпроса (до 1920 г.).

С 1918 г. выставляется. Знакомство с В. Маяковским перешло в многолетнюю дружбу.



Д. Штеренберг. 1940-е гг.

Принимает непосредственное участие в разработке программы обучения в Свободных художественных мастерских в Петрограде.

В начале 1919 г. переезжает в Москву, принимает активное участие в создании государственных свободных выставок, построенных по канонам беспредметной живописи.

В "Натюрморте с лампой", "Сахарнице", "Белой вазе", "Натюрморте с арбузом и булкой" (1920) вещи находятся на первом плане, выдвинуты наружу, к зрителю. Ш. пользуется условной перспективой, плотным цветом, акцентирует фактуру, которая резко выражена, локальна, передает с достоверностью физические свойства материала, фактуры соотношены по принципу контрастов. Пользуется рельефом. Иногда работает в разных перспективах в одном произведении. Усложняет равновесие внутренними сдвигами, пересечениями контуров, балансирует на грани ус-

тойчивости, создавая напряжение, монументальность, предельный драматизм. Лаконичный живописный язык Ш. емкий и глубокий, богат эмоциональными оттенками, каждый предмет выявлен, подчеркнут.

Принимает активное участие в создании ИНХУКа, в 1920–1930 гг. — профессор ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа. В 1922 г. — заведующий отделом художественного образования Наркомпроса РСФСР. В 1925 г. — директор и участник русского раздела Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности в Париже.

Серия "Фактура и цвет" (1921–1924) соединяет принципы натюрморта и пейзажа. В цикле "Травы" (1928–1929) чувствуется нарастание эмоционального начала.

В 1927 г. — персональная выставка (Москва, Музей живописной культуры).

Ш. создал новый тип графики, ее отличает изысканность и непосредственность. В 1930 г. получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР.

Отточенный изыск простоты у Ш. соединил в себе техницизм и духовность: он утверждает новое видение мира; разрушив иллюзорное представление о перспективе, запрокидывает плоскости предметов, расплывает объемы, сцепляет их с поверхностью холста. Утонченный артистизм в сочетании с высоким ремеслом характеризует работы 20-х гг. Красочная поверхность (с иллюзией высокого рельефа), разнообразие фактур, воспроизведение текстуры материала — создают овещствление произведения.

"Штеренберг выставил свои работы на показ не скоро. Он упорно не торопился. Я бы сказал теперь, что он спокойно и солидно сживался с русской художественностью. Он приглядывался и привыкал к ней так же, как она привыкала и приглядывалась к нему. Он выступил со своей живописью только тогда, когда счел, что все готово внутри и вовне. Действительно то, что мы увидели, было неожиданным. Прежде всего его искусство предстало совершенно зрелым. Во-вторых, оно оказалось совершенно своеобразным. Перед нами готовая, законченная, продуманная, точная всеми своими деталями система" (Эфрос А. Профили. 1930).

Ш. — мастер натюрморта. В 20-30-е гг. создает пейзажи, портреты, жанровую картину, избегая смешения жанров.

Литература:

Лазарев М. Давид Штеренберг. Художник и время. М., 1992.

Сарабьянов Д. Давид Штеренберг // Творчество. № 14. 1978.

ШУБ Эсфирь Ильинична (1894–1959), кинорежиссер, основоположник жанра документально-исторического фильма. Работала в ТЕО Наркомпроса (1919–1920).

В 1927 г. снимает фильм "Падение династии Романовых". Материал подбирает из до-революционной хроники, проводя большую исследовательскую работу по уточнению исторических документов. Фильм кладет начало новому направлению в кино — жанру документально-исторического фильма как жанра социальной пропаганды. Не пользовалась сложной метафорой, создавая фильм только на основе простого монтажа. Работала длинными планами, сопоставляя отдельные фрагменты, чередуя их, титрами выявляя основной смысл эпизода.

По определению О. Брика, монтаж хроники не требует никаких приемов, свойственных художественному фильму, не требует загадывания и разгадывания тайн, торможения, усиления, паузы, перебивки и прочих методов драматизации. Хроникальные куски ценны сами по себе. Монтаж хроники требует лишь тщательной и внимательной подачи факта, доигрывания его до конца и связывания его с другими кусками тонкой смысловой связью. Примером такого монтажа служит работа Ш. в фильме "Падение династии Романовых".

В 1927–1928 гг. вышли фильмы "Великий путь" и "Россия Николая II и Лев Толстой". Они созданы также на основе архивных материалов.

В эстетических особенностях трактовки явлений Ш. следовала за Вертовым: своеобразные монтажные композиции, состоящие из кадров и надписей, приемы монтажного сопоставления контрастных кинодокументов. Внесла в искусство своеобразие и оригинальность, ее новаторство в новой трактовке архивных материалов и стремлении сохранить целостную картину действительности.

Ш. — мастер выразительного монтажа. В 1943–1953 гг. — режиссер "Новостей дня".

Э

ЭГОФУТУРИЗМ, буквально означает "я в будущем". В 1910—1911 гг. направление возникло в литературе, представлено группой будетлян. Вокруг Игоря Северянина образуется круг молодых поэтов под названием "Его": К. Фофанов, Г. Иванов, Грааль-Арельский (С. Петров), Иван Оредеж (И. Лукаш), П. Кокорин, П. Широков. В ноябре 1911 г. выходит книга И. Северянина "Пролог. Эго-футуризм. Поэзаграндиоз. Алофеозная тетрадь третьего тома".

В начале 1912 г. эгофутуристы стали называть себя "Академией Эго-поэзии". Издавали в 1912 г. газету "Петербургский глашатай" (редактор И. Игнатъев).

В 1912 г. группа распалась. Иванов и Грааль-Арельский примкнули к акмеистам в "Цехе поэтов". На базе "Академии Эго-поэзии" И. Игнатъев (И. Казанский) создает объединение "Интуитивная Ассоциация Эго-Футуризма" (И. Игнатъев, П. Широков, Василиск Гнедов, Д. Крючков), просуществовавшее до 1914 г. (см.: "Интуитивная ассоциация Эго-Футуризма").

В 1912 г. Игорь Северянин выпускает две листовки-манифеста. Первая подписана "ректором" "Академии Эго-поэзии", вторая — Игорем Северянином. Эгофутуризм определяется как раскрытие содержания "Я". Доминанта программы эгофутуризма — метафизическое и вселенское основание. "1. Единица — Эгоизм. 2. Божество — Единица. 3. Человек — дробь Бога. 4. Рождение — отдробление от Вечности. 5. Жизнь — дробь вне Вечности. 6. Смерть — воздробление. 7. Человек — Эгоист."

ЭЙЗЕНШТЕЙН Сергей Михайлович (1898—1948), кино- и театральный режиссер, теоретик кино и театра, историк искусства и педагог, художник. Исследовал объективные законы искусства. Один из тех, кто заложил основы семиотического понимания искусства в целом. Э. называли "Леонардо да Винчи

XX века": "Вероятно, самое великое в нем — бессознательное чувство гигантских подземных толчков жизни — движение огромных масс. Он создал в наш век — Трагедию" (Г. Козинцев).

В 1906 г. в Париже впервые увидел кинофильм. Учился в Институте гражданских инженеров, пробовал силы в журнальной графике и сценографии. С 1920 г. возглавляет художественную часть Первого рабочего театра Пролеткульта. Сближается с ЛЕФом.

В 1921 г. поступает в Государственные высшие режиссерские мастерские к В. Мейерхольду. Обращается к площадному театру. Оформляет совместно с С. Юткевичем серию коротких спектаклей-пародий на режиссуру В. Немировича-Данченко и А. Таирова.

В апреле 1923 г. ставит спектакль "На всякого мудреца довольно простоты" в Пролеткульте. Цирковая эксцентриада здесь сочетается с элементами комедии масок и античного фарса. Сцена — манеж, спектакль — клоуновое действо с акробатическими трюками.

"Текст пьесы Островского уничтожался, сгорал, раздроблялся. Так, если на раскаленную плиту плеснуть водой, то капли воды раздробленной струи маленькими плотными шариками будут кататься по жгучему железу, уничтожаясь. Веселый ералаш царил на сцене. Глизер лезла на шест, вероятно, потому, что есть выражение "лезть на рожон", а рожон — это шест или вертел. Молодой Александров ходил по натянутой проволоке. Почему-то в представлении принимал участие "генерал Жоффри", имя которого было раздельно и дважды написано на заду цветных рейтуз актера, играющего эту персону. Раздробленный мир и раздробленные капли сливались, потому что художник превосходил свой смех. В постановку была включена маленькая кинодеталь, изображающая бегство героя и его путешествие по особняку. Это были первые кадры Сергея Михайловича" (В. Шкловский).

Э. характеризовал спектакль как эксперимент в области обобщенного метафорического выражения, построение спектакля представляло собой сборку сюжетных элементов по принципу монтажа — "монтажа аттракционов". В финале использовал малый экран. Э. утверждал полную свободу режиссера оперировать с сюжетом и сочетать любые средства актерской и постановочной выразительности. Он ви-

дел в аттракционах первоэлементы произведения, адекватные найденному футуристами самовитому слову, слову как таковому. Аттракционы сталкиваются, ищется новый закон их сцепления в произведении. Условность языка усиливалась условностью монтажа. Новый смысл рождался в противопоставлении предметов и сцен путем монтажа. Высвобождая мышление от фабульных канонов, Э. соизмерял все элементы спектакля, расширял сферу режиссерского творчества.

В мастерских Пролеткульта разработал теоретические предметы: научная организация труда, рационализация движений в быту, психотехника, теория монументальных композиций; практические занятия совмещал со сценарной и режиссерской работой, основанной на принципах биомеханики. Разрабатывал производственные и общественно-бытовые ситуации: заседание, трибунал, митинг, клубный вечер, общественная столовая, шествия, карнавалы, парады, летучки, стачки и т.д. Театр должен был стать "трибуной творческих форм самой действительности", "строить образцы быта и модели людей", быть "лабораторией общественности" на основе пространственно-временной партитуры конкретных типов процессов. Принципы агитационного спектакля развивал в "Слышишь, Москва?" Спектакль "Противогазы" осуществлен в цехах Московского газового завода. Познакомившись с экспериментами Л. Кулешова в области монтажа, в 1924 г. начинает заниматься киномонтажом: перемонтировал фильм Фр. Ланга "Доктор Мабузе-игрок" под руководством Э. Шуб.

Ввел термин "мизанкадр": "Уже в этом термине, ясном и точном, а для своего времени к тому же и дерзком, мы чувствуем, что он рассматривает кинематограф как продолжение театра, как его развитие. Мизанкадр есть следующий шаг, более высокий и более сложный по отношению к мизансцене, — перевод действия в систему кадров, в монтаж. "Начнем с мизансцены как с простейшего, — как бы говорит Эйзенштейн, — а затем перейдем к мизанкадру, к более сложному и совершенному выражению действия" (М. Ромм).

В 1924 г. выходит фильм "Стачка" (оператор — Э. Тиссэ). Форма его представляла собой сочетание хроникального изображения и метафорические монтажные сопоставления, свободные по отношению к фабуле. Решил про-

блему природы кадра с его способами отбора и композиции, и проблему монтажа с его способностью установления зримых связей между различными объектами изображения.

В 1925 г. снял картину "Броненосец "Потемкин". Это вершина киноискусства 20-х гг. Держит титул "фильма № 1 всех времен и народов". Снят и смонтирован за 4 месяца. Массовое действие воплощено в классически ясной и строгой композиционной структуре. Эпизод "Сюита туманов" вошел в историю искусства как шедевр Э., воплощение зримой музыкальности монтажа. Э. рассматривал его как прообраз музыкального построения фильма и как своего рода зерно стилистики его звуковых фильмов.

Эпизод "Одесская лестница" — образец искусства монтажа: сочетание различных кадров растягивает время и создает предельное напряжение. Фильм содержит начало кинематографического стиля последующих десятилетий: воплощение поэтического ощущения движения, классическая ясность. Целостность фильма определена строгостью художественного замысла, совершенством ритма и напряженной энергией монтажа: "1280 кадров "Потемкина" — это 1280 точек зрения на происходящие события. Когда аппарат стоит на месте или неотступно следует за действием, он показывает события с одной точки зрения, чаще всего с точки зрения зрителя. А ведь аппарат может показывать и точку зрения действующих лиц, и точку зрения автора. ...В понятие монтажа входит не только склейка отдельных кусков, но и художественная монтажная композиция изображения и звука, человеческой речи, музыки, шумов, монтажа движущегося на экране цвета, отличающего кинематограф от статичной живописи. ...Монтаж — это композиция всех элементов выразительности, участвующих в фильме" (Г. Александров).

"...Сергей Михайлович строил кинопроизведение из зрительных элементов, собирая их в новую драматургию. Так хроника становилась драмой. ...Так Эйзенштейн раскрыл ужас расстрела через движение коляски по лестнице туда, вниз, к камням, на которых младенец должен разбиться. ...Мраморные львы, пробужденные выстрелами революции, не символ, это вызов к нашему сознанию, это как бы сам зритель в негодовании встает в зале.

... "Броненосец "Потемкин" рассчитан как поэма великого поэта. ... Все это сейчас использовано в мировом кино. Можно сказать, что чем дольше живет кинематография, тем ближе в своих удачах она подплывает к "Броненосцу "Потемкину" Эйзенштейна" (В. Шкловский).

20-е гг. — поиски кинематографической выразительности, Э. противопоставляет интеллектуальное кино игровому. Определяет ведущую роль режиссера в произведении, особое значение композиционных решений, единства лейтмотива и новый способ киномышления. В 1927 г. выходит "Октябрь", одно из сложнейших произведений 20-х гг. Сложность ритма, свобода отступлений, множественность повторов определяли смысл художественной структуры фильма. "Я видел картину на просмотре. Все было поразительно. В зале сидели кинематографисты, ахали, удивлялись, разочаровывались. Весело разошлись, упрекая Эйзенштейна. Рядом со мной шел молодой Пудовкин. Он сказал с завистью: — Как бы хотел иметь неудачу такой силы. ... Посмотрите, все побежали работать и будут работать по-новому" (В. Шкловский). Фильм как бы заменил сами революционные события. Классический эпизод "штурма Зимнего" стал историческим документом.

Э. изложил теоретические аспекты монтажа, привел в систему возможности и приемы монтажного построения. В статье "Четвертое измерение и кино" определил категории монтажа, подчеркнув важнейшие принципы: 1) "музыкальный" порядок структурных соотношений между различными элементами композиции; 2) применение монтажного метода к построению отдельного кадра и к построению фильма в целом, к драматургии и актерской игре.

Основную проблематику искусства Э.-теоретик рассматривает в двойственной природе искусства: сложное интеллектуальное содержание эпохи искусство выражает средствами из общечеловеческого запаса архетипических знаков. Аналог словесного языка находит в монтажной фразе: кадр=знак. Теория искусства у Э. основана на положении, что в самой структуре произведения отражены глубинные слои чувственного мышления одновременно с высшими ступенями сознания. Движение у Э. создается ритмом. "Мне рассказывал Павленко, что в Германии и в Америке люди на собраниях вставали, когда слышали имя Эйзенштейна. Они вставали,

чтобы лучше увидеть будущее. ... Старые кинокартины и для нас при просмотрах оживают, как луковичи пускают новые стрелы и цветут счастьем" (В. Шкловский).

Фильмы Э.: "Да здравствует Мексика!" (выпуск на экран в монтаже Г. В. Александрова) (1931—1929), "Бежин луг" (1936), "Александр Невский" (1938), "Иван Грозный", 1 серия (1945), "Иван Грозный", 2 серия (1945—1958).

"Подлинная синхронность есть не внешнее звукоизображение, а единство композиционной закономерности, в равной мере подлежащей обоим воздействующим рядам" — важнейший вывод эстетики Э., обоснованный в теоретических работах конца 30-х гг. В 40-х гг. создает глубокое исследование — "Метод" и "Grundproblem", посвященное процессу художественного творчества.

Литература:

Александров Г. Эпоха и кино. М., 1983.
Шкловский В. Жили-были. М., 1964.

ЭЙХЕНБАУМ Борис Михайлович (1886—1959), филолог, историк литературы, критик.

В 20-е гг. — один из лидеров Формальной школы. Делает общезстетические выводы в исследованиях закономерностей развития искусства, анализ проблем теории и истории литературы.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ (от лат. *expressio* — выражение), направление художественного творчества в искусстве XX в. Термин впервые применен в журнале "Штурм" в 1911 г. (В. Воррингер назвал французских художников синтетистами и экспрессионистами). В 1912 г. в каталоге выставки "Синего всадника" термин Э. применен в сегодняшнем значении. Это направление связано с творчеством групп художников "Мост" (Германия, Дрезден, 1905—1913), "Синий всадник" (Германия, Мюнхен, 1912) (см.: "Синий всадник").

Термин обозначает явления искусства, соотносимые с гипертрофированной выразительностью в выявлении духовного мира автора. Выход за пределы явления, за границы материи в сущность духа становится специфическим свойством искусства Э.

Группа "Мост" (Э. Л. Кирхнер, Ф. Блейль, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуфф, Э. Нольде,

М. Пехштейн, К. Амиет, А. Галлен-Каллела, Ван Донген, О. Мюллер) объединилась на основе художественной традиции Ван Гога и Мунка, установки на эстетическую позицию выражения тяжелой массы целостных тонов, отказа от воздушной перспективы, акцента на упрощенную форму, примитивизм, эротизм, выявление духовности и мощи внутренней силы. "Мост" выступает с декларациями, программными заявлениями и регулярными "папками".

В. Кандинский принимал активное участие в организационном оформлении Э., который стремится выразить сложность и противоречивость чувств человека, его внутреннего мира в соотношении с космосом. Алогизм и сдвиг, трансформация формы предметов, акцентированная деталь, интенсивность и контрастность линий и цвета, ситуация взрыва становятся выразительными средствами построения произведения в искусстве Э. Философской основой его является экзистенциализм. Чистая деятельность духа, способность внутреннего мира к динамике эстетически воплощается в Э. в символы психологического содержания. Движение представляет собой вчувствование, увеличение внутренней активности, самовыражение и погружение в собственное "я" становится целью творчества.

В 1910 г. создана отвечающая направлению Э. группа "Буря" (Х. Вальден, поэты П. Шербарт, А. Штрамм, художники В. Кандинский, Ф. Марк, П. Клее, У. Боччони, Ф. Маринетти, Г. Аполлинер, А. Архипенко, Р. Делоне, М. Шагал, О. Кокошка). Регулярно издавали журнал "Буря".

Экспрессионисты писали тонким слоем по хорошо питывающему меловому грунту, живопись сухо проявлялась на плоскости. Краски сохраняли свою первоначальную интенсивность, сохраняли светонепроницаемость на этом фоне и выявляли своеобразие без зеркальных бликов и аберрации. Рассеивание света замещено крупными контурными линиями, охватывающими краски и одновременно выделяющими предметы и пространство. Объектом Э. является человек, очеловеченная природа, соотношения природы и животного мира. Прием повторяющегося цвета становится способом утверждения мира человека в мире природы и наоборот.

Э. резко форсирует цвет, вводя прием цветового диссонанса. Конфликтность, напряже-

ние, рельефность создают экспрессию формы в произведении. Сущность Э. представляет собой повышенную до накала выразительность чувств и средств изображения. Цвет у экспрессионистов представляет собой самостоятельный конструирующий элемент, выступает как формирующий цвет. Противоборство формы и цвета усиливает конфликт в художественном произведении. Столкновение цвета разрушало плоскость произведения, повышенная экспрессивность деталей создавала новую структуру картины. В Э. очевидно стремление выразить необходимость и всеобщность. Крупнейшие представители Э. — А. Мунк, Э. Нольде.

ЭКСПРЕССИОНИСТЫ, группа поэтов (Б. Земенков, Б. Лапин, Т. Левит, С. Рескин, Г. Сидоров), чье творчество представляется как синтез всех направлений футуризма. Главный теоретик движения И. Соколов писал: "В нашей поэтической индустрии нужна революция способов производства — вот наша цель... Задача всех мировых гениев всех эпох — найти максимум экспрессии для своей эпохи, чтобы вывести наше восприятие из автоматизма повседневного восприятия. Художественное творчество вообще идет не по линии наименьшего сопротивления, а наоборот, через усложненную и затрудненную форму по линии наибольшего сопротивления. Экспрессионизм — не вечное течение, а течение, культивирующее тенденции вечного искусства. Мы, экспрессионисты, хотим найти максимум экспрессии восприятия человека XX в."

В эссе "Бедекер по экспрессионизму" И. Соколов подчеркивает: "Экспрессионизм есть трансцендентный натурализм. До нас поэзия была феноменологична. ... нужно познать вещь в себе, существующую помимо нашего чувственного знания, нужно познать вещь в подлиннике, а не в виде субъективного образа".

Экспрессионистов интересовали синтетические понятия, узловые пересечения смысловых линий.

Литература:

Васильев И. Русский поэтический авангард. Екатеринбург, 1999.

ЭКСТЕР (Григорович) Александра Александровна (1882–1949), художник с широким творческим диапазоном — ее интересовали

живопись, станковая и книжная графика, конструирование марионеток, моделирование одежды, прикладное искусство, театр. Дружила с ведущими кубистами и футуристами Европы. Училась в Киеве, Париже (академия Гран Шомьер). Работала в стиле кубофутуризма.



А. Экстер. 1921

В Киеве познакомилась с Бурлюками, и через них вошла в отношения с русскими авангардистами. В Париже выставлялась в Салоне независимых, в Риме — на выставке живописи и скульптуры футуризма (1914). "Кубизм с его принципиально сдержанной гаммой красок стеснял буйный колористический темперамент Экстер, и Леже не раз попрекал Асю чрезмерной яркостью ее холстов. ...Ася же не только находилась в курсе последних достижений французской живописи, так как постоянно варилась в этом соку, но едва ли не единственная из всех знакомых мне художников (Давид, конечно, не в счет) серьезно интересовалась Рембо, и Лафоргом, и Хлебниковым" (Б. Лившиц).

Э. была хорошо знакома с В. Кандинским. Обращалась к его пластическим идеям. Изучала систему художников Баухауза.

В 1910—1920 гг. творчество Экстер претерпело эволюцию от импрессионизма до беспредметной живописи, от конструктивизма до декоративного пуризма. С середины 10-х гг. живопись в ее творчестве соседствует со сценографией.

В 1915—1917 гг. начинает заниматься беспредметной живописью (альбом гуашей "Разрыв, движение, вес"). Работает для Камерного театра: оформление спектакля "Фамира Кифаред" (1916) у Таирова в значительной мере определяет визуальный стиль театра. В ее театральном искусстве очевидны элементы модерна. Критика объявила спектакль "театральной революцией". А. Таиров воплощал здесь новую концепцию объемных и световых декораций в противоположность плоскостным и живописным: "Это было действительно рождением новой театральности. "Фамира Кифаред" открыл собой "таировскую сюиту". ...Наибольший чекан спектаклю дала Экстер. ...Ее декорации были монументальны. ...Массивы объемов и площадок были выверены. Это был торжественный парад кубизма. ...Кубы и конусы большими, глухоокрашенными, черносиними глыбами подымались и сползали по ступеням лестницы" (А. Эфрос).

В 1917 г. поставлен спектакль "Саломея": Э. успешно осуществляет опыт динамической декорации, использует золотую, красную и черную краски, придавая сцене глубину и трагическую напряженность. Спектакль стал событием в театральной и художественной жизни Москвы: с помощью красочных плоскостей, которые трансформировались во время представления, сценография превратилась в динамическую структуру: "В полумраке сцены текли красочности полотнищ и их формы отражались, совпадая или отталкиваясь, в массивах человеческих фигур, составляющих объемные единства и членения. Опыт был огромной смелости... позднейшие спектакли строились на учете того, что дал абстрактивизм "Саломеи"..." (А. Эфрос). Э. решила спектакль как динамичную абстрактную цветопластику.

В спектакле "Ромео и Джульетта" осуществлено построение сценического пространства по вертикали — семь разновысотных площадок; в костюмах — динамика цвета.

В 1920—1924 гг. в Москве работает над постановками во МХАТе и Камерном театре, в кино, конструирует одежду, оформляет книги. Увлекалась идеей конструктивистской сцены и конструктивистского костюма. Исследователи называют конструктивизм Э. романтическим. Это — язык простых и ясных форм, свободных линий, чистых цветовых плоскостей. Она свободно использует простран-

ство сцены, не деформируя его, а принося в него свет и воздух. Сценические композиции Э. не перегружены.

В конструировании бытового костюма ориентируется на повседневность, подчеркивает гигиеническое и психологическое значение смены рабочей одежды на одежду для отдыха. Использует геометрические формы для прозодежды и повседневной одежды. Массовую одежду строит на гармонии пропорций тела, учитывая специфику и условия труда, характер движения: "Совершенно другая идеологическая основа может быть применена к производству индивидуального костюма. Здесь необходимо выделение основных категорий типов людей и соответственно с этим надо искать характер, форму и цвет одежды, связанной с данным заданием".

Станковая живопись Э. — "Цветовые ритмы", "Цветовые динамики" — отличается тем, что именно пространство удерживает композицию. В конструктивизме Э. значительное внимание уделяется декоративности, цвету.

"Итак, мы видим в Александре Экстер мастера редкой честности и глубокой культуры, современного театрального новатора. Ее творческое воображение, постоянно обновляющееся, ее исключительный дар колорита, ее любовь к форме придают творчеству А. Экстер динамизм, подчиняющий нас ее бурному ритму" (А. Таиров). В серии костюмов к фильму "Аэлита" проявляется театральный конструктивизм Э., складывается ее собственная пластическая система с романтическими элементами, в которой простые формы соотношены с воздушностью и светом.

Марионетки Э. (показанные на выставке в галерее "Der Schturm", 1926) — маленькие скульптуры, логически проистекающие от костюмов для Камерного театра, которые мыслились Э. как трехмерное и пластическое твердое целое. Им свойственна кубистическая лексика, угловатость форм. "Марионетки Экстер — это ретроспективный взгляд на кубизм. И потому кубистическая лексика в них преднамеренно усилена, огрублена, часто утрирована. Граненость и угловатость кубистических форм, их отчуждение друг от друга доведены почти что до края. Еще шаг — и формы распадутся, развалятся, как картонные домики. Это, кстати, очень важное ощущение от марионе-

ток: части скульптур кажутся скрепленными наспех, непрочно, детали почти что свободны, в зазоры между ними входит пустота. ... В них все окрашено очевидным, неразрешенным и безнадежным трагизмом. Все куклы, конечно, цветные. Однако в их ансамбле исключены звонкие и радостные цвета. Нигде не вспыхнет ярко-красный или зеленый, как это часто бывало в кубистических натюрмортах или пейзажах Экстер, нигде не прорвется свободная, ничем не скованная мелодия цвета. Все приглушено и сумрачно, все пропитано усталостью и безнадежностью" (Г. Коваленко).

Свободное пространство и геометрическая конструкция выступают в творчестве Э. неразделимо: художница акцентирует в конструкции декоративный смысл, осмысливая цвет на уровне линии и плоскости.

С 1924 г. живет в Париже. В 1925 — 1930 гг. читала лекции в "Академии современного искусства" Фернана Леже.

Литература:

- Александра Экстер. От импрессионизма к конструктивизму. Каталог выставки. М., 1986.
Александра Экстер. От импрессионизма к конструктивизму. Каталог выставки. М., 1988.
Коваленко Г. Александра Экстер и Германия // Малевич. Классический авангард. Витебск. 3. Витебск, 2000.
Эфрос А. Избранные мастера разных эпох. М., 1970.
Эфрос А. Камерный театр и его художники. М., 1934.
Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1990.
Cohen R. 'Alexandra Exter's Designs for the Theatre', Artforum, Summer 1981, pp. 46-49.

ЭКСЦЕНТРИЗМ, шутовской, клоунский, гаерский подход к психологии современного человека. Основой метода является демонстрация моментов комического и трагикомического несоответствия субъективных действий и эмоций объективным обстоятельствам. Развитие Э. обогатило выражительные средства искусства. Основы эксцентрической школы в театре заложили В. Мейерхольд, Е. Вахтангов, М. Чехов. Э. опирается на опыт биомеханики. Представлена актерским мастерством И. Ильинского, Э. Гарина, Э. Зайчикова, С. Мартинсона, которое оказало огромное воздействие на творчество многих последующих поколений

актеров: от Хмелева до Глизер, от Михоэлса до Певцова и т. д.

ЭНДЕР Борис Владимирович (1893–1960), живописец, книжный график, консультант по цвету, художник костюма, занимался экспериментами в сфере психофизиологии восприятия пространства, формы и цвета, теоретик-цветовед.



М. Матюшин, Б. Эндер, М. Эндер, К. Эндер, Н. Гринберг, Г. Эндер. Около 1920 г.

В 1918 г. поступает в Петроградские свободные художественные мастерские, затем в мастерскую к Петрову-Водкину, Малевичу. Малевича впечатляла органическая пространственность художественного мышления Э. В 1919–1921 гг. — член "Зорведа", группы Матюшина по проблемам восприятия формы и цвета. В 1923–1927 гг. в Музее живописной культуры в Петрограде работает над теорией "Исследования цветоформы в расширенном зрении на широких пространствах природы". Занимался проблемами цветозвука.

Идея космического "расширенного зрениия" природы Матюшина оказалась решающей для художественных поисков Э. и привела к особому стилю цветопластических композиций, которые представляют собой органическую часть пространственной бесконечности природы. В "Красках природы" (акварели 20-х гг.) художник запечатлел каждое

природное пространство через особенности его цвета, скрытое движение, ритмы роста.

Литература:

Жадова Л. Борис Эндер // Искусство. № 6. 1976.

ЭНДЕР Ксения Владимировна (1895–1955), художник. Вместе с братьями и сестрой занималась в студии пространственного реализма у Матюшина в Петроградском СВОМАСе (1919–1922). Член "Зорведа".

В 1923 г. работает в отделе органической культуры в Музее живописной культуры над проблемами цвета и формы. Манера с большей декоративностью, чем у других учеников Матюшина.

ЭНДЕР Мария Владимировна (1897–1942), художник. В 1918–1922 гг. учится у М. Матюшина. С 1922 г. — участник выставок. В 1923–1927 гг. работала в отделе органической культуры Музея живописной культуры (Петроград).

ЭНЕРГИЯ, одна из центральных категорий авангардного искусства. Идеи термодинамики и энергетики, представленные в работах В. Оствальда и А. Богданова, оказали огромное влияние на беспредметное творчество ведущих художников русского авангарда, для которых общим устремлением сделалось выявление образа мира через энергетические узлы. Энергетические идеи привлекали Н. Пунина, который в своих теоретических исследованиях опирается на системное мышление. К. Малевич при составлении программы для Витебской школы предполагал кафедры статики, скорости, динамики в соответствии с терминологией Богданова (статика: геометричность и синтез антитетических форм. Система. Теория систем).

Создание художественной модели мира в авангарде адекватно поиску универсальной термодинамической системы с организационным порядком высокого уровня. "Энергетический императив" оказывается в центре построения нового сознания и нового искусства: он пронизал собой пространственное мышление в изобразительном искусстве авангарда и весь процесс исследования живописных систем.

В теории Аристотеля потенция преобразуется в Э. и затем — в энтелехию (действительность). В современной квантовой физике и космологии Э. сближается с потенцией и становится динамическим принципом. Она способна выступать свободно или связывать бытие формы. В дискурсе энергии человек возникает как энергийный микрокосм.

Литература:

Дуглас Ш. О новой системе в искусстве // Малевич. Классический авангард. Витебск. 2. Витебск, 1998.
Хоружий С. Род или народ? Заметки к онтологии виртуальности // Вопросы философии. №6. 1997.

ЭРМЛЕР Фридрих Маркович (1898–1967), кинорежиссер. Организатор КЭМа — Киноэкспериментальной мастерской (по примеру ФЭКСа). "Киноэкспериментальная мастерская (КЭМ) ставит своей целью выявление современности в искусстве кино путем обработки актерского материала на основах универсального синтеза продукции режиссера, актера и художника при наличии специализации в одной из этих областей. Для достижения означенной цели КЭМ основывает свою работу на конструктивизме, понимая его как экономико изобразительных средств. Исходя из поставленной цели, КЭМ ставит своей задачей развитие в индивидууме качеств изобразителя и мастера для создания подлинного классового пролетарского киноискусства, утверждая, что искусство внеклассовым быть не может".

Э. снял фильмы: "Катка — бумажный ранет" (1926), "Обломок империи" (1929), "Встречный" (совместно с С.Юткевичем)

(1932), "Великий гражданин" (1938–1939), "Она защищает Родину" (1943), "Великий перелом" (1946), "Незаконченная повесть" (1955), "День первый" (1958), "Перед судом истории" (1965).

ЭФРОС Абрам Маркович (1888–1954), литературный и художественный критик, переводчик.

Окончил юридический факультет и слушал лекции на историко-филологическом факультете Московского университета. Печатается с 1909 г. (перевод "Песнь песней"). Ведет художественно-критический отдел "Русских ведомостей" (псевдоним "Россий"). Занимается вопросами современной ксилографии и графики, сценографии. Печатает статьи о новейших течениях западноевропейского искусства.

Реорганизатор музейного дела: с 1919 г. работает в музейном отделе Наркомпроса. С 1919 г. профессор ГИТИСа и Школы-студии Художественного театра. Читает курс лекций по истории искусства. В 1924–1929 гг. работает в Музее изобразительных искусств. С 1932 г. — редактор отдела французской литературы и соредактор отдела искусствоведения в издательстве "Academia".

В 20-е гг. проявил наибольшую активность в художественной критике, придерживался социологической теории искусства. Известен как театральный критик

С 1944 г. — научный сотрудник Института истории искусств АН СССР.

Литература:

Эфрос А. Два века русского искусства. М., 1969.

Ю

ЮГЕНДШТИЛЬ, стиль модерн, Ар Нуво. Появляется в 90-х гг. XIX в. В 1896 г. издается журнал "Югенд", вокруг которого группируются молодые немецкие художники. О.Эккманн создает иллюстрации в стиле языков пламени. Термин "югендштил" стал употребляться наряду с модерном и Ар Нуво.

ЮСТИЦКИЙ Валентин Михайлович (1892–1948), художник, сценограф. Учился в рисовальной школе в Вильнюсе, затем – в Париже (1912–1913). Выставляется с 1916 г. (Москва, выставка "Магазин"). С 1919 г. жил и работал в Саратове. Руководитель живописной студии Пролеткульта (1919).

Сценограф спектакля "Разбойники" во МХАТе (постановка В.Мейерхольда). Иллюстратор книг.

ЮТКЕВИЧ Сергей Иосифович (1904–1985), режиссер, художник, теоретик искусства.

В 1921–1923 гг. – учеба у Мейерхольда в ГВЫРМе и ВХУТЕМАСе. Совместно с Г.Козинцевым оформляет спектакли театра К.Марджанова в Киеве. Участвует в организации ФЭКСа, возглавляет "Синюю блузу". Работает художником у Н.Фореггера, создает обложки для книг и журналов. Участвует в разработке манифеста "Эксцентризм" – теоретической платформы ФЭКСа совместно с Г.Козинцевым, Л.Траубергом и Г.Крыжицким.

Приходит в кино в 1924 г. Первая работа – эксцентрическая комедия "Дашь радио!" Увлечен киноживописью, добивается особой динамики изображения, ищет необычные ракурсы съемки. В 1929 г. выходит картина "Черный парус". В 1931 г. снят фильм "Златые горы", начат в немом и завершен в звуковом варианте (музыка Д.Шостаковича), впервые применен принцип контрапункта звука и изображения. В 1932 г. снимает фильм "Встречный" с Ф.Эрмлером.

В 50-е гг. возвращается в театральную режиссуру: ставит "Баню" (1953) и "Клопа" (1955) в Театре сатиры. В 1960–1965 гг. руководит театром МГУ. В 1982 г. ставит "Балаганчик" и "Незнакомку" в Московском музыкальном камерном театре.

Я

ЯВЛЕНСКИЙ Алексей Георгиевич (1864–1941), художник, работавший в разных стилях. Учился в кадетском корпусе. В 1889 г. посещал Академию художеств в Петербурге, мастерскую И. Репина. В 1896 г. оканчивает Академию художеств, затем — Мюнхен, школа А. Ашбе. Работает в импрессионистической манере. В 1902–1911 гг. экспериментирует в разных стилях: "Он мог писать в стиле Уистлера, Сулоаж, Ван Гога, Матисса и Пикассо. Каждый раз он совершенно отдавался одному из этих художников и почитал его единственным гением. У него самого был талант, чувство цвета, силуэта, ритма, и от своего божества в тот или иной момент он перенимал до иллюзорности все внешние характеристики, манеру, мазок, обработку поверхности, но во внутреннюю суть не углублялся" (И. Грабарь). С 1905 г. увлекается фовизмом ("Натюрморт с пестрой скатертью", "Сидящий Андреас"): "Я ощущаю огромное удовольствие от работы и постоянно ищу свою форму, чтобы выразить в цвете то, что ощущаю".

Я. — один из основателей "Нового мюнхенского художественного объединения", активный деятель "Синего всадника", член "Синей четверки". Перерабатывал принципы экспрессионизма и фовизма.

Уникальность творческой манеры Я. — в соединении восточноевропейского христианства с открытиями современной художественной мысли. Главным мотивом творчества было человеческое лицо, которое он изображал, поднимаясь до абстрактной метафоры. В начале 10-х гг. использует яркие, чувственно интенсивные краски, мощные контуры, пронзительные цветовые контрасты. В 1911 г. происходит перелом и до 1914 г. Я. работает над композициями. Страстные, экспрессивные, с напряженным цветом: "Горб", "Лола", "Мужская голова", "Холм", "Фабрика", "Одиночество".

Во время первой мировой войны пишет серию "Вариации". В 1917 г. начинает работать над знаменитой серией "Мистическая голова". Разграничивая части тела контрастными цветовыми полями, акцентирует чувственность. Затем — серия "Абстрактная голова" ("Конструктивные головы"), в которой лицо оказывается соединением отдельных составляющих элементов. В серии "Классическая голова" картины написаны приглушенными тонами, глаза закрыты, что символизирует углубленность; знак мудрости — светящаяся точка в середине лба.

С 1918 г. в работах Я. преобладает строгость и уравновешенность тона. Лицо геометризируется, превращаясь в знак. Стремится выразить "Божественное в своей душе". Работы этих лет — "лица святых", "лица Спасителя".

В 20-е гг. возвращается в Германию. С 1934 г. создает "медитации", миниатюрные работы, содержанием которых является личностное размышление о Боге и душе. В работах преобладает контрастное, насыщенное цветовое решение как символическое воплощение духовного борения. Работы носят абстрактный характер, выявляя экспрессивный лаконизм. Каждая "медитация" — лицо и крест. Создал 1600 работ.

ЯКОБСОН Леонид (Леон) Вениаминович (1904–1975), балетмейстер, артист балета, создатель театра "Хореографические миниатюры". В 1926 г. окончил Ленинградское хореографическое училище. Первая работа — балет "Золотой век". "Здесь были все виды спорта, которые Якобсон преобразил хореографически. Все представление было так гармонично введено в целое, что, когда после необычайно динамического действия вся масса вдруг останавливалась и плыла медленно, как при киносъемке "рапид", я переставал слушать музыку из-за оваций зрительного зала в адрес хореографического приема" (Д. Шостакович).

Основой балетного театра Я., творческим принципом его хореографии, формообразующим началом его произведений является классический принцип. Стремится отойти от классического канона, трансформирует танец. Участвуя в постановке "Золотого века" Д. Шостаковича (1930), ищет пластический язык современности, основанный на упругих, сильных спортивных движениях.

Его "Тиль Уленшпигель" (1933) – спектакль жанровый, созданный на характерных образах и ситуациях, а "Спартак" (1956) основан на приемах, противоположных классическому танцу, строится на полупальцах, иногда на полусогнутых коленях. Это грандиозная античная фреска, пластический горельеф. Скульптурный принцип пронизывает все произведение. Танец разворачивается из изваяния и переходит в законченную статуарность. Каждая фигура полна скрытого динамизма. Почти исчезает последовательный сюжет, сцены подчинены не логике конкретных событий, а представляют собой скульптурные фазы (триумф победителей, рынок рабов, цирк, гладиаторы, оргии патрициев, бунт, сражение). Пластически выражены грандиозность битв, торжественность празднеств, неистовство любви и гнева. В "Хореографических миниатюрах" (1958) – героические образы, лубочные и жанровые эпизоды, спортивная игра, пластические шаржи. В балете "Клоп" (1962) движения, танцы и позы родственны рисункам "Окон РОСТА". Это яркий, броский хореоплакат.

Я. противопоставляет классическому танцу с его прыжками, пальцевой техникой, верчениями по кругу и диагонали динамику и смену сложных пластических ракурсов. У него нет геометрической строгости и округлости классических линий. Все построено на изогнутых, изменчивых контурах, на парадоксе сочетаний мизансцен и танца, статических поз и экспрессии движений. Контраст в сопоставлении фигур танцовщиков, калейдоскоп в смене движений, оригинальность в композиции и рисунке танца, построение на движении корпуса, рук и ног – пространство балетов Я. специфическое, сжатое, плотное. "Хореографические фантазии Якобсона на первый взгляд могут показаться нелогичными, иногда просто невыполнимыми. Но в законченном виде, когда актер постигнет движения, их гармонию, внутреннюю связанность, все становится естественным, как будто и не было трудного, мучительного процесса созидания. По работам Якобсона видишь, что пластические возможности человеческого тела поистине беспредельны. Кажется, все подвластно танцу, любое чувство, любая мысль" (Т. Вечеслова).

Литература:

Леонид Якобсон. Творческий путь балетмейстера. Его балеты, миниатюры, исполнители. Л., 1965.

ЯКОБСОН Роман Осипович (1896–1982), теоретик, лингвист, поэт. В 1914 г. поступает на славяно-русское отделение историко-филологического факультета Московского университета. В марте 1915 г. создает Московский лингвистический кружок, который занимается исследованием метрики, поэтики и фольклора. В кружок входили Маяковский, Мандельштам, Пастернак и др. Сближается с П. Филоновым, К. Малевичем, В. Хлебниковым. В 1916 г. входит в ОПОЯЗ (Петроград): книга Я. о чешском стихе в сопоставлении с русским – одна из первых монографий ОПОЯЗа. Его связывала близкая, многолетняя дружба с В. Маяковским. Исследует поэтику Маяковского, принимает участие в работе "Нового ЛЕФа".

С 1920 г. живет в Чехии. Я. – основатель московского, пражского (1926) и нью-йоркского (1943) лингвистических кружков. Один из основоположников структурализма в литературоведении и языкознании. В конце 20-х исследует основные проблемы эволюции языка и литературы. В пражский период основная задача теории Я. – исследование структур системы фонем: к весне 1938 г. представил опыт сведения фонем (согласных) к сочетаниям нескольких основных двоичных различительных признаков. Доклад (опубликован в 1939 г.) обозначил новый этап в истории современной фонологии (изменение самого предмета исследования: не сами фонемы, а различительные признаки). В начале 50-х гг. создает теорию двоичных различительных признаков гласных и согласных. Двоичное противопоставление в фонологии сочетается с принципами теории информации (теории кодов, теории коммуникации).

Преподает в Гарвардском университете (1949–1967), с 1957 г. – и в Массачусетском технологическом институте. Ведет совместный семинар с Нильсом Бором по установлению сходства и различия в интерпретации показаний приборов физиками и словесных сообщений лингвистами. Занимается проблемой соотношения языка и мозга, вопросами лингвистики и психиатрии. С 1956 г. часто приезжает в СССР, читает доклады в Москве, Ленинграде, Тбилиси.

Близок В. Хлебникову, В. Маяковскому, А. Крученых, К. Малевичу – круг имел значение для его становления как ученого: "Ведь сила нашей науки была именно в этой футу-

ристической глыбе слова Мы". Участвовал в футуристических изданиях под псевдонимом Алягров в книге А. Крученых "Заумники" (1915) и в сборнике "Заумники" (1922), где помещал подобные стихи:

РАССЕЯННОСТЬ

*удуша янки аркан
канкан армянк
душаянки китаянки
кит ы так и никая
армянк
этикэтка тихая ткань тик
тканья кантик
а о оршат кянт и тюк
таки мяк
тмянты хняку шкям
анья кыкь
атразиксию намек уемн тамя
мянк — ушата
не аваопостне передовица
передник гублицю стоп
тляк в ваго передавась*

1915

Литература:

Якобсон Р. Избранные работы. М., 1985.

ЯКУЛОВ Георгий Богданович (1884–1928), художник-экспериментатор, работал как оформитель, сценограф-конструктивист, создатель теории света в искусстве.

Занимался в школе К. Юона, в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. С 1906 г. участвует в выставках. Близок к "Голубой розе". В 1913 г. с С. Судейкиным участвует в оформлении театрализованной программы "Собачья карусель" в кабаре "Бродячая собака" (Петербург).

В 1911–1912 гг. — Париж. Создает теорию "разноцветных солнц". Усложняется световая партитура его работ, в структуре композиции — сложное динамическое единство частей и целого. Впечатление взрыва цветовых сочетаний, сложности комбинированной техники различия фактур в пределах живо-

Я.: металлический каркас стеклянного коробового свода в качестве конструктивных архитектурных элементов связывает зал и аванзал. Сделал декоративное панно, люстру из листового металла, которая вращалась и отражала боковой цветной свет. Впервые применены подвижные детали оформления — этот прием стал действенным элементом общей изменчивой пространственной композиции. Полуобъемные театрализованные персонажи — наверху, негры в красных фраках по бокам эстрады как коллажи из бумаги, висевшие на стенах. Объединил сцену и зал в единый организм пестрого зрелища.

В феврале 1918 г. — дебют в Камерном театре: оформление спектакля "Обмен", в 1920 г. — "Принцесса Брамбилла", где реализовал декоративные и цветосветовые принципы своих станковых работ. В сценографии Я. сочетаются знание законов сцены и архитектоники зрелища, экзотика и рафинированная европейская культура, владение гротеском и театральной условностью. Вместе с А. Весниным, бр. Стенбергами, А. Экстер и др. создал конструктивный стиль Камерного театра. Движущийся механизм "Принцессы Брамбиллы" был функциональным, однако сценографию Я. противопоставляли конструктивизму в театре В. Мейерхольда: "Это был подлинный театральный конструктивизм, многокрасочный, живой и щедрый — в отличие от того кладбища голых и серых станков на сцене, которое стало именоваться "чистым конструктивизмом" и доводило якуловское решение до самоотрицания" (А. Эфрос).

В 1918–1920 гг. — профессор ВХУТЕМАСа, мастерская театрально-декорационного искусства.

В 1923 г. работает над "Монументом 26" — проект памятника 26 бакинским комиссарам. В 1925 г. получил за проект высшую награду — Почетный диплом на Парижской выставке.

"Автор многочисленных статей по вопросам искусства. Г. Якулов — создатель теории света в искусстве как основного фактора куль-

вызываются; и построил для себя эту теорию происхождения стилей, которой и оперирую в своем искусстве до сего дня". В начале 20-х гг. создает антропологический метод сравнительного изучения культур.

Литература:

Швейцер В. Диалог с прошлым. М., 1966.

Аладжанов С. Георгий Якулов. Ереван, 1971.

Тышлер А. набросок с Якулова. Художники театра о своем творчестве. М., 1973.

Костина Е. Якулов в театре // Советские художники театра и кино '75. М., 1977.

Лапшин В. Из творческого наследия Г.Б.Якулова // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1975.

Костина Е. Георгий Якулов. М., 1979.

Сахаров В. Солнцесная эстетика // Декоративное искусство СССР. № 6. 1970.

| | | | |
|---|----|--|-----|
| ПРЕДИСЛОВИЕ | 3 | Александрович | 52 |
| А | | БОГОМАЗОВ Александр Константинович | 53 |
| АБСТРАКЦИЯ | 13 | БОГУСЛАВСКАЯ Ксения Леонидовна | 55 |
| АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО | 13 | БОДИ-АРТ | 55 |
| АБСТРАКЦИОНИЗМ | 14 | БОЖИДАР (Богдан Петрович Гордеев) | 55 |
| АБСУРД | 14 | БОЛЬШАКОВ Константин Аристархович | 56 |
| АВАНГАРД | 15 | БРИК Осип Максимович | 56 |
| АВРААМОВ, Агс (Краснокутский) Арсений Михайлович | 17 | БРУНИ Лев Александрович | 57 |
| АГИТАЦИОННО-МАССОВОЕ ИСКУССТВО | 18 | *БУБНОВЫЙ ВАЛЕТ* | 58 |
| АКСЕНОВ Иван Александрович | 19 | БУДЕТЛЯНЕ | 59 |
| АКЦИЯ | 20 | БУДЕТЛЯНСКИЙ СИЛАЧ | 59 |
| АЛОГИЗМ | 20 | БУРЛЮК Владимир Давидович | 60 |
| АЛЫМОВ Сергей Яковлевич | 21 | БУРЛЮК Давид Давидович | 60 |
| АЛЬТМАН Натан Исаевич | 21 | БУРЛЮК Николай Давидович | 62 |
| АНАЛИТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО | 22 | *БЫТИЕ* | 63 |
| АНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД | 23 | В | |
| АНДЕГРАУНД | 24 | ВАГИНОВ (Вагенгейм) Константин Константинович | 64 |
| АНДЕГРАУНД БЕЛОРУССКИЙ | 25 | ВАХТАНГОВ Евгений Багратионович | 64 |
| АНДЕГРАУНД В ЛИЦАХ | 26 | ВВЕДЕНСКИЙ Александр Иванович | 67 |
| АНДЕГРАУНД ПОЭТИЧЕСКИЙ | 27 | ВЕРТОВ ДЗИГА | 68 |
| АНДРЕЕВ Александр Александрович | 29 | ВЕСНИН Александр Александрович | 70 |
| АННЕНКОВ Юрий Павлович | 29 | ВЕСНИН Виктор Александрович | 73 |
| АНТРОПОЛОГИЯ | 30 | ВЕСНИН Леонид Александрович | 74 |
| АПОЛЛОНИЧЕСКОЕ И ДИОНИСИЙСКОЕ | 31 | *ВЕЩЬ* | 74 |
| АРВАТОВ Борис Ипатьевич | 32 | ВИЗУАЛЬНОСТЬ | 75 |
| АРУ | 35 | ВИТЕБСКАЯ НАРОДНАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ | 75 |
| АРХЕТИП | 35 | *ВИТЕБСКИЙ РЕНЕССАНС* | 76 |
| АРХИПЕНКО Александр Порфирьевич | 36 | ВИТЕБСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ШКОЛА | 78 |
| АРХИТЕКТОН | 36 | ВЛАДИМИРОВ Юрий | 81 |
| АСЕЕВ Николай Николаевич | 38 | ВРЕМЯ | 81 |
| АСНОВА | 39 | ВХУТЕМАС | 83 |
| АСМ | 40 | ВЫГОТСКИЙ Лев Семенович | 85 |
| Б | | ВЫШНЕГРАДСКИЙ Иван Александрович | 85 |
| БАБИЧЕВ Алексей Васильевич | 41 | Г | |
| БАРАНОВ-РОССИНЕ Владимир Давидович | 42 | ГАБО Наум (Абрам Певзнер) | 86 |
| БАРТ Виктор Сергеевич | 43 | ГАН Алексей Михайлович | 87 |
| БАУХАУЗ | 43 | ГАХН | 88 |
| БАХТЕРЕВ Игорь Владимирович | 44 | ГЕОМЕТРИЗМ | 88 |
| БАШНЯ ТАТЛИНА | 44 | *ГИЛЕЯ* | 89 |
| *БЕСКРОВНОЕ УБИЙСТВО* | 47 | ГИНЗБУРГ Моисей Яковлевич | 90 |
| БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ | 47 | ГИНХУК | 92 |
| *БЕСПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО И СУПРЕМАТИЗМ* | 48 | ГЛАН Наталья Александровна | 93 |
| БИОКОСМИСТЫ | 48 | ГНЕДОВ ВАСИЛИСК | 93 |
| БИОМЕХАНИКА | 49 | ГОЛЕЙЗОВСКИЙ Касьян Ярославович | 94 |
| БОБРОВ Сергей Павлович | 50 | ГОЛОСОВ Илья Александрович | 97 |
| *БОГ НЕ СКИНУТ. ИСКУССТВО. ЦЕРКОВЬ. ФАБРИКА* | 51 | ГОЛУБКИНА Анна Семеновна | 98 |
| БОГДАНОВ (Малиновский) Александр | | ГОНЧАРОВА Наталья Сергеевна | 99 |
| | | ГРААЛЬ-АРЕЛЬСКИЙ | 100 |
| | | *ГРАФИКА* | 101 |

| | | | |
|---|-----|---|-----|
| ГРИГОРЬЕВ Борис Дмитриевич | 101 | ФУТУРИЗМА* | 127 |
| ГРИЩЕНКО Алексей Васильевич | 101 | ИНХУК | 127 |
| ГРУППА ОБЪЕКТИВНОГО АНАЛИЗА | 101 | ИОГАНСОН Карл Вольдемарович | 128 |
| ГРУППА "13" | 102 | "ИСКУССТВО КОММУНЫ" | 128 |
| ГУРО Елена (Элеонора) Генриховна | 102 | "ИСКУССТВО В ПРОИЗВОДСТВЕ" | 129 |
| Д | | | |
| ДАДАИЗМ | 105 | К | |
| ДВИЖЕНИЕ | 106 | КАКАБАДЗЕ Давид Нестерович | 130 |
| ДЕКОНСТРУКТИВИЗМ | 106 | КАМЕНСКИЙ Василий Васильевич | 130 |
| ДЕШЕВОВ Владимир Михайлович | 106 | КАНДИНСКИЙ Василий Васильевич | 131 |
| ДИЗАЙН | 107 | КАФЕ-ТЕАТР | 134 |
| ДИСКУССИЯ на тему "Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения" | 108 | "КВАДРАТ" | 136 |
| ДИСПУТЫ | 109 | КИНЕТИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО | 136 |
| ДОБУЖИНСКИЙ Мстислав Валерионович | 109 | КЛУЦИС Густав Густавович | 137 |
| ДОВЖЕНКО Александр Петрович | 110 | КЛЮН (Клюнок) Иван Васильевич | 139 |
| ДОКУЧАЕВ Николай Васильевич | 110 | КОБРО Катажина (Екатерина Николаевна) | 140 |
| ДРЕВИН Александр Давидович (Древиньш Рудольф-Александр) | 111 | КОГАН Петр Семенович | 140 |
| ДРОЗДОВ Анатолий Михайлович | 111 | КОКОРИН Павел Михайлович | 140 |
| ДЫМШИЦ-ТОЛСТАЯ Софья Исааковна | 111 | КОЛЛАЖ | 141 |
| Е | | | |
| ЕВГРАФОВ Николай Иванович | 112 | КОМПОЗИЦИЯ | 142 |
| ЕВРЕИНОВ Николай Николаевич | 112 | "КОМПОЗИЦИЯ VI", "КОМПОЗИЦИЯ VII" | 142 |
| ЕРМИЛОВ Василий Дмитриевич | 114 | КОНДРАТЬЕВ Павел Михайлович | 143 |
| ЕРМОЛАЕВА Вера Михайловна | 114 | КОНЕНКОВ Сергей Тимофеевич | 143 |
| Ж | | | |
| "ЖИВАЯ ГАЗЕТА" | 116 | КОНСТРУКТИВИЗМ | 143 |
| ЖИВСКУЛЬПТАРХ | 116 | КОНСТРУКЦИЯ | 145 |
| ЖИРМУНСКИЙ Виктор Максимович | 117 | КОНТРРЕЛЬЕФ | 145 |
| З | | | |
| ЗАБОЛОЦКИЙ Николай Алексеевич | 118 | КОНЦЕПТУАЛИЗМ | 146 |
| ЗДАНЕВИЧ Илья Михайлович | 118 | КОНЧАЛОВСКИЙ Петр Петрович | 147 |
| ЗДАНЕВИЧ Кирилл Михайлович | 119 | КОРОЛЕВ Борис Данилович | 147 |
| ЗЕЛИНСКИЙ Корнелий Люцианович | 119 | КРИММЕР Эдуард Михайлович | 148 |
| ЗЕНКЕВИЧ Михаил Александрович | 120 | КРИНСКИЙ Владимир Федорович | 149 |
| ЗНАК | 120 | КРУГ ХУДОЖНИКОВ | 150 |
| "ЗОРВЕД" | 121 | КРУЧЕНЫХ Алексей Елисеевич | 150 |
| И | | | |
| ИВАНОВ Георгий Владимирович | 122 | КРЮЧКОВ Дмитрий Александрович | 152 |
| ИВНЕВ РЮРИК (Михаил Александрович Ковалев) | 122 | КУБИЗМ | 152 |
| ИГНАТЬЕВ (Казанский) Иван Васильевич | 122 | КУБОФУТУРИЗМ | 154 |
| ИЗДЕБСКИЙ Владимир Алексеевич | 123 | КУДРЯШЕВ (Кудряшов) Иван Алексеевич | 154 |
| "ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО" | 123 | КУЛЕШОВ Лев Владимирович | 155 |
| ИЗОРАМ | 123 | КУЛЬБИН Николай Иванович | 156 |
| ИМПРЕССИОНИЗМ | 124 | КУПРИН Александр Васильевич | 158 |
| ИНСТАЛЛЯЦИЯ | 126 | КУРДОВ Валентин Иванович | 158 |
| "ИНТУИТИВНАЯ АССОЦИАЦИЯ ЭГО- | | КУШНЕР Борис Анисимович | 159 |
| Л | | | |
| ЛАВИНСКИЙ Антон Михайлович | 160 | | |
| ЛАВРЕНЕВ Борис Андреевич | 160 | | |
| ЛАДОВСКИЙ Николай Александрович | 160 | | |
| ЛАРИОНОВ Михаил Федорович | 162 | | |
| ЛЕ ДАНТЮ Михаил Васильевич | 164 | | |
| ЛЕНТУЛОВ Аристарх Васильевич | 165 | | |
| ЛЕОНИДОВ Иван Ильич | 166 | | |
| ЛЕПОРСКАЯ Анна Александровна | 167 | | |
| ЛЕТАТЛИН | 168 | | |
| ЛЕФ | 168 | | |

| | | | |
|---|-----|---|-----|
| ЛИВШИЦ Бенедикт Константинович | 171 | НЕОПЛАСТИЦИЗМ | 215 |
| ЛИНИЯ | 172 | НИЧЕВОКИ | 215 |
| ЛИСИЦКИЙ Лазарь Маркович | 172 | НОВОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ ХУДОЖНИКОВ | |
| ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦЕНТР КОНСТРУКТИВИСТОВ | 174 | МЮНХЕНА | 216 |
| ЛОПУХОВ Федор Васильевич | 174 | НОЖ | 216 |
| ЛУБОК | 175 | О | |
| ЛУКИН Лев Иванович | 176 | ОБЪЕКТИВИЗМ | 217 |
| ЛУНАЧАРСКИЙ Анатолий Васильевич | 176 | ОБМАС | 217 |
| ЛУРЬЕ Артур Сергеевич (Наум Израилевич) | 176 | ОБМОХУ | 217 |
| ЛУЧИЗМ | 178 | ОБРАТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ | 218 |
| ЛЮМИНИСТЫ | 180 | ОБУХОВ Николай | 219 |
| ЛЭНД-АРТ | 180 | ОБЪЕМ | 219 |
| М | | ОБЭРИУ | 220 |
| МАИ | 181 | "О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ" | 221 |
| "МАКОВЕЦ" | 181 | "ОКНА РОСТА" | 224 |
| МАЛЕВИЧ Казимир Северинович | 181 | "ОКТАБРЬ" | 225 |
| МАНСУРОВ Павел Андреевич | 185 | ОЛЕЙНИКОВ Николай Макарович | 226 |
| МАР | 186 | ОЛИМПОВ Константин | 227 |
| МАТВЕЙС (МАТВЕЙ) ВОЛЬДЕМАР | 186 | ОМХ | 227 |
| МАТЮШИН Михаил Васильевич | 187 | "О НОВЫХ СИСТЕМАХ В ИСКУССТВЕ" | 227 |
| МАШКОВ Илья Иванович | 190 | ОП-АРТ | 229 |
| МАЯКОВСКИЙ Владимир Владимирович | 190 | ОПОЯЗ | 230 |
| "ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ" | 192 | ОРЕДЕЖ Иван (Иван Созонтович Лукаш) | 230 |
| МЕДУНИЦКИЙ Константин (Казимир) Констан- | | ОРС | 231 |
| тинович | 193 | ОСА | 231 |
| "МЕЗОНИН ПОЭЗИИ" | 193 | "ОСЛИНЫЙ ХВОСТ" | 232 |
| МЕЙЕРХОЛЬД Всеволод Эмильевич | 194 | ОСТ | 232 |
| МЕЛЬНИКОВ Константин Степанович | 201 | ОСТВАЛЬД Вильгельм Фридрих | 233 |
| МЕРКУРОВ Сергей Дмитриевич | 203 | ОРФИЗМ | 233 |
| МЕТОД | 204 | П | |
| "МЕТОД" | 204 | ПАСТЕРНАК Борис Леонидович | 234 |
| МИЛЮТИН Николай Александрович | 204 | ПЕВЗNER Натан (Антуан) Абрамович (Беркович) | 234 |
| МИНИМАЛЬ-АРТ | 205 | ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ МЕТОД | 235 |
| "МИР ИСКУССТВА" | 205 | "ПЕРВАЯ РАБОЧАЯ ГРУППА | |
| МИТУРИЧ Петр Васильевич | 205 | КОНСТРУКТИВИСТОВ" | 236 |
| "МИШЕНЬ" | 206 | "ПЕРВАЯ ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА | |
| МОВАНО | 207 | "ТРАМВАЙ В" | 236 |
| МОДЕЛЬ | 207 | ПЕРСПЕКТИВА | 236 |
| МОДЕРН | 207 | ПЕРФОМАНС | 238 |
| МОДЕРНИЗМ | 208 | ПЕСТЕЛЬ Вера Ефимовна | 239 |
| МОНТАЖ | 209 | ПЕТНИКОВ Григорий Николаевич | 239 |
| МОРГУНОВ Алексей Алексеевич | 210 | ПЛАКАТ | 239 |
| МОСОЛОВ Александр Васильевич | 210 | ПЛАТОВ Федор Федорович | 240 |
| МУЗЕЙ НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА | 212 | "ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ" | 240 |
| МУЗЕЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ | 212 | ПОЛИГРАФИЯ | 245 |
| МУХИНА Вера Игнатьевна | 212 | ПОЛОНСКИЙ Вячеслав Павлович | 246 |
| МЮЗИК-ХОЛЛ | 213 | ПОП-АРТ | 247 |
| Н | | ПОПОВА Любовь Сергеевна | 248 |
| НАРБУТ Владимир Иванович | 214 | "ПОСЛЕДНЯЯ ФУТУРИСТИЧЕСКАЯ ВЫСТАВКА | |
| НЕЗНАМОВ (Лежанкин) Петр Васильевич | 214 | КАРТИН "0,10" | 250 |
| НЕОАВАНГАРД | 214 | ПОСТИМПРЕССИОНИЗМ | 250 |
| НЕОКЛАССИЦИЗМ | 215 | ПОСТМОДЕРНИЗМ | 251 |

| | | | |
|--|-----|--|-----|
| ПРИМИТИВ | 254 | СОКОЛОВ Ипполит Васильевич | 297 |
| ПРИМИТИВИЗМ (НЕОПРИМИТИВИЗМ) | 254 | СОЛЛЕРТИНСКИЙ Иван Иванович | 297 |
| "ПРОЕКЦИОНИСТЫ" | 256 | "41" | 298 |
| ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ИСКУССТВО | 256 | СОФРОНОВА Антонина Федоровна | 298 |
| ПРОКОЛЛ | 258 | СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД | 299 |
| ПРОКОФЬЕВ Сергей Сергеевич | 259 | "СОЮЗ МОЛОДЕЖИ" | 299 |
| ПРОЛЕТКУЛЬТ | 260 | СПОКОЙСКАЯ Людмила Аполлоновна | 300 |
| ПРОПЕДЕВТИКА | 262 | СРЕДА | 300 |
| ПРОСТРАНСТВО | 263 | СТЕНБЕРГ Владимир Августович | 301 |
| ПРОСТРАНСТВО СЦЕНИЧЕСКОЕ | 266 | СТЕНБЕРГ Георгий Августович | 301 |
| ПРОУН | 267 | СТЕПАНОВА Варвара Федоровна | 302 |
| ПСИХОДЕЛИК | 268 | СТЕРЛИГОВ Владимир Васильевич | 303 |
| ПУДОВКИН Всеволод Илларионович | 268 | СТЕРЛИГОВА КРУГ | 304 |
| ПУНИ Иван Альбертович | 269 | "СТЕФАНОС" | 305 |
| ПУНИН Николай Николаевич | 270 | СТИЛЬ | 305 |
| Р | | СТРАВИНСКИЙ Игорь Федорович | 306 |
| РАБОЧАЯ ГРУППА АРХИТЕКТОРОВ (ИНХУКа) | 272 | СТРЖЕМИНСКИЙ Владислав Максимилианович | 308 |
| РАЦИОНАЛИЗМ | 272 | СТРУКТУРА | 309 |
| РЕАЛЬНОСТЬ | 273 | СТУДИИ ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ | 310 |
| РЕДЬКО Климент Николаевич | 276 | СУПРЕМАТИЗМ | 311 |
| РИСУНОК | 276 | "СУПРЕМАТИЗМ. МИР КАК БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ, ИЛИ ВЕЧНЫЙ ПОКОЙ" | 316 |
| РИТМ | 277 | "СУПРЕМАТИЧЕСКИЙ БАЛЕТ" | 320 |
| РИТМИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ | 278 | "СУПРЕМАТИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО" | 321 |
| РОДЧЕНКО Александр Михайлович | 278 | "СУПРЕМУС" | 322 |
| РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Василий Васильевич | 283 | СЦЕНОГРАФИЯ | 322 |
| РОЖДЕСТВЕНСКИЙ Константин Иванович | 283 | СЮРРЕАЛИЗМ | 323 |
| РОЗАНОВА Ольга Владимировна | 283 | | |
| РОМАНОВ Борис Георгиевич | 285 | Т | |
| РОСЛАВЕЦ Николай Андреевич | 285 | ТАИРОВ Александр Яковлевич | 324 |
| С | | ТАРАБУКИН Николай Михайлович | 326 |
| САБАНИЕВ Леонид Леонидович | 287 | ТАТЛИН Владимир Евграфович | 327 |
| САКРАЛЬНОЕ | 287 | ТАШИЗМ | 331 |
| САЛОНЫ ИЗДЕБСКОГО | 287 | ТВОРЧЕСТВО КОЛЛЕКТИВНОЕ | 331 |
| САХАРОВ Александр Семенович | 288 | ТЕАТР АГИТАЦИОННЫЙ | 331 |
| СВОБОДНЫЕ ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ МАСТЕРСКИЕ (СВОМАС) | 288 | ТЕАТР ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА | 333 |
| СДВИГ | 288 | ТЕАТР КОНСТРУКТИВИСТСКИЙ | 334 |
| СЕВЕРЯНИН Игорь | 289 | ТЕАТР СИМВОЛИСТСКИЙ | 336 |
| "СЕГОДНЯ" | 289 | ТЕАТР УЛИЦ | 337 |
| СЕМИОТИКА | 289 | ТЕАТР УСЛОВНЫЙ | 337 |
| СЕНЬКИН Сергей Яковлевич | 290 | ТЕАТР ФУТУРИСТОВ | 338 |
| СИДОРОВ Алексей Алексеич | 290 | "ТЕАТРАЛЬНЫЙ ОКТЯБРЬ" | 339 |
| СИЛЛОВ Владимир Александрович | 290 | ТЕОРИЯ | 339 |
| СИМВОЛ | 290 | "ТЕОРИЯ ПРИБАВОЧНОГО ЭЛЕМЕНТА" | 342 |
| СИМВОЛИЗМ | 291 | ТЕРЕВСАТ | 343 |
| СИМВОЛИЧЕСКИЙ РОМАНТИЗМ | 293 | ТЕРЕНТЬЕВ Игорь Герасимович | 344 |
| СИМУЛЬТАННОСТЬ | 294 | ТЕРНОВЕЦ Борис Николаевич | 347 |
| "СИНИЙ ВСАДНИК" | 294 | ТРАМ | 348 |
| "СИНЯЯ ЧЕТВЕРКА" | 294 | ТРЕТЬЯКОВ Сергей Михайлович | 349 |
| СКУЛЬПТУРА | 294 | ТУГЕНДХОЛЬД Яков Александрович | 350 |
| СЛОВАРЬ СИМВОЛОВ | 295 | ТУФАНОВ Александр Васильевич | 350 |
| СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО | 296 | ТЫНЯНОВ Юрий Николаевич | 351 |

| | | |
|--|--|---|
| У | | ЧУЖАК (Насимович) Николай Федорович 35 |
| УДАЛЬЦОВА Надежда Андреевна 352 | | Ш |
| УНОВИС 352 | | ШАГАЛ Марк Захарович 35 |
| УНОВИСа члены 354 | | ШАДР (Иванов) Иван Дмитриевич 35 |
| Ф | | ШАПОШНИКОВ Борис Валентинович 35 |
| ФАВОРСКИЙ Владимир Андреевич 361 | | ШАРШУН Сергей Иванович 35 |
| ФАКТУРА 361 | | ШЕВЧЕНКО Александр Васильевич 35 |
| ФАЛЬК Роберт Рафаилович 362 | | ШЕМШУРИН Андрей Акимович 35 |
| ФИЛОНОВ Павел Николаевич 362 | | ШЕРШЕНЕВИЧ Вадим Габриэлович 35 |
| ФЛОРЕНСКИЙ Павел Александрович 364 | | ШИРОКОВ Павел Дмитриевич 35 |
| ФОВИЗМ 365 | | ШКЛОВСКИЙ Виктор Борисович 35 |
| ФОКИН Михаил Михайлович 366 | | ШКОЛЬНИК Иосиф Соломонович 35 |
| ФОРЕГЕР Николай Михайлович 366 | | ШОСТАКОВИЧ Дмитрий Дмитриевич 35 |
| ФОРМА 367 | | ШТЕРЕНБЕРГ Давид Петрович 35 |
| ФОРМАЛЬНЫЙ МЕТОД, ФОРМАЛЬНАЯ | | ШУБ Эсфирь Ильинична 35 |
| ШКОЛА 368 | | Э |
| ФРИЧЕ Владимир Максимович 370 | | ЭГОФУТУРИЗМ 35 |
| ФУИСТЫ 370 | | ЭЙЗЕНШТЕЙН Сергей Михайлович 35 |
| ФУНКЦИОНАЛИЗМ 370 | | ЭЙХЕНБАУМ Борис Михайлович 40 |
| ФУТУРИЗМ 370 | | ЭКСПРЕССИОНИЗМ 40 |
| ФУТУРИЗМ РУССКИЙ 371 | | ЭКСПРЕССИОНИСТЫ 40 |
| ФЭКС 374 | | ЭКСТЕР (Григорович) Александра |
| Х | | Александровна 40 |
| ХАРМС (Ювачев) Даниил Иванович 375 | | ЭКСЦЕНТРИЗМ 40 |
| ХЛЕБНИКОВ Велимир 377 | | ЭНДЕР Борис Владимирович 40 |
| ХОРЕОЛОГИЯ 380 | | ЭНДЕР Ксения Владимировна 40 |
| ХРИСАНФ (Леон Васильевич Зак) 380 | | ЭНДЕР Мария Владимировна 40 |
| ХРОНОТОП 380 | | ЭНЕРГИЯ 40 |
| ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА 382 | | ЭРМЛЕР Фридрих Маркович 40 |
| ХЭППЕНИНГ 382 | | ЭФРОС Абрам Маркович 40 |
| Ц | | Ю |
| ЦВЕТ 384 | | ЮГЕНДШТИЛЬ 40 |
| "ЦВЕТ" 387 | | ЮСТИЦКИЙ Валентин Михайлович 40 |
| "ЦЕНТРИФУГА" 387 | | ЮТКЕВИЧ Сергей Иосифович 40 |
| Ч | | Я |
| ЧЕЛИЩЕВ Павел Федорович 388 | | ЯВЛЕНСКИЙ Алексей Георгиевич 40 |
| "ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ" 388 | | ЯКОБСОН Леонид (Леон) Вениаминович 40 |
| ЧЕРНЯВСКИЙ Николай Андреевич 389 | | ЯКОБСОН Роман Осипович 40 |
| "4 ИСКУССТВА" 389 | | ЯКУЛОВ Георгий Богданович 40 |

Справочное издание

Котович Татьяна Викторовна

ЭНЦИКЛОПЕДИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА

Директор *Э. В. Куфтерин*
Редактор *Г. П. Цветкова*
Художник *А. В. Кораблев*
Технический редактор *Я. В. Жизневская*
Корректор *З. Я. Губашина*
Оригинал-макет *Т. В. Кушнер*

Подписано в печать с готовых диапозитивов 15.06.2003 г.
Формат 70x100 1/16. Бум. офсетная. Гарнитура Kudriashov.
Офсетная печать. Печ. л. 26,5. Тираж 3000 экз. Зак. № 1344.

Издательский центр УП «Экономпресс».
Лицензия ЛВ № 59 от 5 ноября 2002 г.
220012, г. Минск, ул. Толбухина, 11-19.
Тел./факс (017) 285-70-44.
E-mail: econompress@mail.ru.

Республиканское унитарное предприятие
«Издательство «Белорусский Дом печати»
220013, г. Минск, пр-т. Скорины, 79.

ISBN 985-6479-30-4



9 789856 479307