

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ. ИСКУССТВО XX ВЕКА



СЛОВАРЬ терминов и понятий. Искусство XX века

Министерство образования и науки Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
Институт искусств и дизайна
Кафедра истории искусств и
художественно-педагогического моделирования

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ ИСКУССТВО XX ВЕКА

Учебно-методическое пособие



Ижевск
2017

УДК 7“19”(038)(075.8)

ББК 85.103(0)6я21.я73

С 481

Рекомендовано к изданию Учебно-методическим советом УдГУ

Рецензент: доктор искусствоведения, доцент Е.И. Ковычева

Словарь терминов и понятий. Искусство XX века / сост.
Н.В. Владимиркина. Учебн.-метод. пос. – Ижевск: Издательский центр
«Удмуртский университет», 2017. – 151 с.

ISBN 978-5-4312-0488-3

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов бакалавров Института искусств и дизайна, изучающих курс “История отечественного и зарубежного искусства XX века”. Словарь знакомит читателей с основными терминами и понятиями художественной культуры XX столетия по таким разделам как “Стили и направления в искусстве”, “Творческие объединения и организации”, “Выставки”, “Учебные заведения”, “Изобразительные техники и приёмы”, “Понятия в искусстве XX века”.

ISBN 978-5-4312-0488-3

УДК 7“19”(038)(075.8)

ББК 85.103(0)6я21.я73

© Н. В. Владимиркина, сост. 2017
© ФГБОУ ВО «Удмуртский
государственный университет», 2017

Учебное издание

**СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ
ИСКУССТВО XX ВЕКА**

Учебно-методическое пособие

Авторская редакция

Макет обложки В.Н. Гереевой
(на обложке: Ю.И. Пименов “Даёшь тяжёлую индустрию!” 1927)

Подписано в печать Формат
Усл. печ. л. Уч. - изд. л.
Тираж 30 экз. Заказ №

Издательский центр «Удмуртский университет»
426034, Ижевск, ул. Университетская, д. 1, корп. 4, каб. 207

Содержание

Предисловие.....	4
I. Стили и направления в искусстве.....	5
II. Творческие объединения и организации.....	61
III. Выставки.....	123
IV. Учебные заведения.....	126
V. Изобразительные техники и приёмы.....	130
VI. Понятия в искусстве XX века.....	138
Список литературы.....	149

Предисловие

Учебно-методическое пособие – “Словарь терминов и понятий. Искусство XX века” – разработано в соответствии с квалификационными требованиями, предъявляемыми в области изобразительного искусства и дизайна. Словарь предназначен как для студентов бакалавров, изучающих отечественное и зарубежное искусство XX столетия, так и для аспирантов и преподавателей, интересующихся данной эпохой.

Актуальность словаря заключается в том, что к настоящему времени ощущается потребность в учебно-методическом пособии, систематизирующем и обобщающем материал по искусству XX века. Этот исторический период характеризуется многообразием стилей и художественных систем в искусстве, существованием различных творческих союзов и организаций, появлением новых и возрождением некоторых существовавших прежде художественных техник и приёмов в живописи. В настоящее время выпускаются большое количество исторических, искусствоведческих и культурологических научных трудов о XX столетии, которые нередко содержат спорные, противоречивые мнения и выводы. Данное пособие адресовано студентам Института искусств и дизайна, в первую очередь бакалаврам, обучающимся по направлениям подготовки “Педагогическое образование”, “Дизайн”, “Искусство костюма и текстиля”, “Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы”, “Монументально-декоративное искусство”. Представленный словарь призван помочь обучающимся лучше ориентироваться и разбираться в терминах, понятиях и теориях как отечественной, так и зарубежной художественной культуры XX века. Также он будет полезен им при подготовке к семинарским занятиям, курсовому и дипломному проектированию.

Словарь носит энциклопедический характер; в нём представлена информация о понятиях и терминах, относящихся к стилевым направлениям прошлого столетия, художественным объединениям, устраиваемым в данный период ярким выставкам, изобразительным техникам и приёмам. Последний раздел посвящён основным понятиям в искусстве XX века, раскрывающим творческие находки художников или какие-либо общие явления культуры того времени.

Читая словарь, где информация представлена в довольно концентрированном виде, студент получает представление об основных закономерностях развития живописи и архитектуры данного периода, их сущности и специфике, получает возможность для лучшего понимания и структурирования уже имеющихся знаний и представлений в данной области, формирует способность самостоятельно умения оперировать теориями и оценками художественной жизни современности.

I. Стили и направления в искусстве

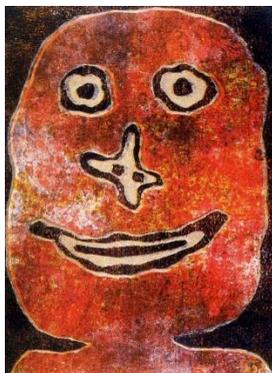
А

Ар брют (фр. Art brut – грубое, сырое искусство) – направление в европейском изобразительном искусстве середины XX века, основателем и лидером которого был французский художник Ж. Дюбюффе (1901 – 1985), разработавший концепцию чистого искусства. Каждый человек – художник; для человеческого существа рисовать так же естественно, как говорить и ходить. Ж. Дюбюффе обратился к искусству душевнобольных людей, считая только их истинными художниками, обладающими тем субъективизмом, который придаёт человеку подлинную индивидуальность.

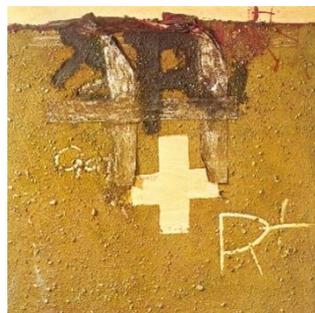
Ар брют является частью более широкого направления – “Аутсайдер арт” (искусство аутсайдеров). Мастера Ар брют: Ж. Дюбюффе, А. Тапиес (1923 – 2012), А. Вёльфли (1864 – 1930), М. Бартлетт, Р. Кочи, П. Хамфри.



Ж. Дюбюффе. Джаз-банд. 1955.



Ж. Дюбюффе. Улыбка. 1961.



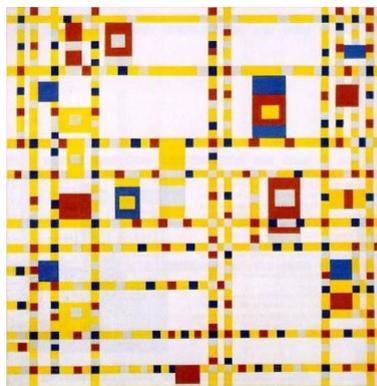
А. Тапиес. Крест и земля. 1975.

Абстрактное искусство, абстракционизм (лат. abstraction – удаление, отвлечение) – беспредметное искусство, обобщающее название для целого ряда творческих направлений в искусстве XX века. Абстрактное искусство как крайняя форма “чистого искусства”, поиска “чистой пластики” возникло в ходе расслоения ряда художественных течений 1920-х годов. Своё влияние на формирующееся абстрактное искусство оказали столь различные явления как кубизм, футуризм, экспрессионизм, символизм. Первые образцы абстрактного искусства создали работавшие в 1910-е годы в Германии художники-экспрессионисты В.В. Кандинский (1866 – 1944) и П. Клее (1879 – 1940). Значительный вклад в абстрактное искусство внесли французский живописец Р. Делоне (1885 – 1941), испанец Ф. Пикабия (1879 – 1953), чешский художник Ф. Купка (1871 – 1957). Особенно значимой была роль итальянских футуристов Дж. Балла (1871 – 1958), У. Боччони (1882 – 1916), Дж. Северини (1883 – 1966). В России первые работы в духе абстрактного искусства были созданы К. Малевичем (1879 – 1935), худож-

никами-“лучистами” М. Ларионовым (1881 – 1964) и Н. Гончаровой (1881 – 1962). В Нидерландах абстрактный принцип лёг в основу творчества художников группы “Стиль” (П. Мондриан (1872 – 1944), Т. ван Дусбург (1883 – 1931), Б. ван дер Лек (1876 – 1958)).



В.В. Кандинский. Композиция VI. 1913.



П. Мондриан. Бродвей. Буги-Вуги. 1941 – 1943.

Абстрактный сюрреализм – разновидность абстрактного искусства, название которого указывает на особую роль в нём иррационального, подсознательного, надреального. Однако скрупулезная и даже несколько навязчивая точность изображения предметов, типичная для классического сюрреализма, не характерна для абстрактного сюрреализма. Метод абстрактного сюрреализма особенно последовательно был развит немецким живописцем В. Баумейстером (1889 – 1955), занимавшимся философией искусства. Он полагал, что первичные, примитивные формы, естественные для абстракционизма, могут стать основой образов, связанных с архаическими, древнейшими формами мышления, так называемыми архетипами, по терминологии К.Г. Юнга. Теоретической основой абстрактного сюрреализма стала книга В. Баумейстера “Неизвестное в искусстве”.



В. Баумейстер. Чёрные драконы. 1950.

Абстрактный экспрессионизм (англ. Abstract expressionism) – направление в американской живописи, возникшее в Нью-Йорке в 1940-х годах, как новый этап развития абстрактного искусства. Абстрактный экспрессионизм вобрал в себя черты многих современных художественных направлений, далёких от абстрактного подхода к искусству. Этот термин впервые применил к американскому искусству в 1946 году критик Роберт Коэтс.

Для этого направления характерны два подхода. Первый – “живопись действия”, типичная для таких художников, как Джексон Поллок (1912 – 1956), Виллем де Кунинг (1904 – 1997), Франц Кляйн (1910 – 1962), Филипп Гастон (1913 – 1980) и другие, которые фокусировались на физическом действии, непосредственной вовлеченности в процесс живописания. Они использовали большие холсты, накладывая краску быстро и энергично с помощью широкой кисти, иногда расплёскивая её или бросая прямо на холст. Первым ввёл этот приём в европейскую живопись художник Дж. Поллок.

Второй подход – живопись “цветового поля” – техника, используемая Марком Ротко (1903 – 1970), Барнет Ньюменом (1905 – 1970), Робертом Мозеруэллом (1915 – 1980) и др. Они исследовали эффекты наложения цветов, экспериментировали с цветовыми отношениями и средствами. Термин часто применяется к монохромным картинам, особенно к тем, которые основываются на интенсивном цвете. В таких картинах цвет “освобождается” от формы и рисунка и обретает своё собственное бытование, чисто визуальное. Во французском искусстве этот метод и направление нашли свою параллель в так называемом ташизме, представляющем собой живопись пятнами.



Дж. Поллок. № 5. 1948.



В. де Кунинг. Посещение.
1966 – 1967.



М. Ротко. Красное на бордовом.
1959.

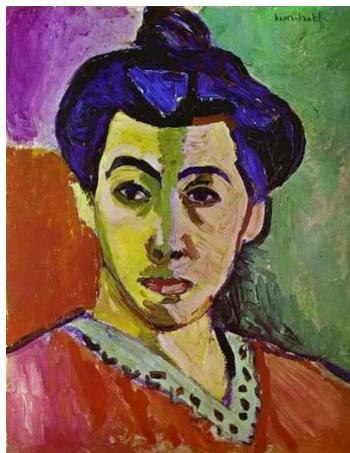
Авангардизм (фр. *avantgarde* – передовой отряд) – наиболее радикальное художественное течение в культуре XX века. Заимствованный из военной лексики, термин подчёркивает роль авангардистов как первооткрывателей невиданного

прежде искусства, созвучного новому столетию, борцов с устоявшейся веками (начиная с эпохи Возрождения) художественной системой.

В начале XX века возникло множество авангардных направлений: фовизм, кубизм, футуризм, экспрессионизм, абстракционизм, сюрреализм и другие. Часть исследователей считает 1920-е годы завершающим этапом авангардизма, другие отодвигают его временные границы до появления постмодернизма.



В.В. Кандинский. Вибрация. 1925.



А. Матисс. Мадам Матисс. 1905.

Акционизм (фр., англ. actionnisme; лат. action – действие, поступок) – течение и способ новых художественных практик искусства XX века, который стремился стереть грань между искусством и действительностью. Выражается в видео-арте, энвайронменте, хэппенинге, перформансе, боди-арте.



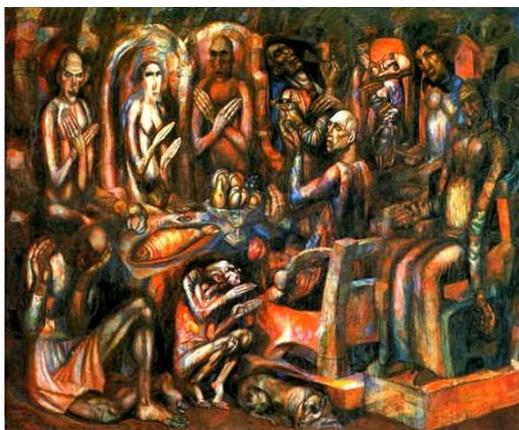
“Гнездо”. Акция “Гнездо”. ВДНХ. 1975. “Коллективные действия”. Акция “Шар”. 1977.

Аналитическое искусство – художественный метод, разработанный и обоснованный П.Н. Филоновым (1883 – 1941) в теоретических работах (“Канон и за-

кон”, 1912; “Сделанные картины”, 1914; “Декларация Мирового расцвета”, 1923) и в собственном живописном творчестве.

Отталкиваясь от кубизма как носителя рационалистического начала, П.Н. Филонов противопоставлял ему принцип органического роста (как растёт дерево) художественной формы и “сделанности” картин. Принцип сделанности – главное положение аналитического искусства. Художник “строит” свою картину, как природа “творит” из атомов и молекул более крупные образования. При создании произведения, художник должен опираться не только на явное, видимое (“видящий глаз”), но и на незримое (“знающий глаз”) – внутренние закономерности строения и функционирования изображаемого предмета. П.Н. Филонов верил, что созданное по его методу искусство, - искусство будущего, которое приведёт к “Мировому расцвету”, так как основано на гармоничном взаимодействии человека и природы, на чисто научных принципах, обращённых к интеллекту зрителя, и развивающего его.

Мастера аналитического искусства: П.Н. Филонов, Т.Н. Глебова (1900 – 1985), А. Порет (1902 – 1984), М.П. Цибасов (1904 – 1967), С. Заклиновская (1899 – 1975), Б. Гурвич (1905 – 1985), В. Сулимо-Самуйлло (1903 – 1965).



П.Н. Филонов. Пир королей. 1913.



П.Н. Филонов. Формула весны.
1927 – 1929.

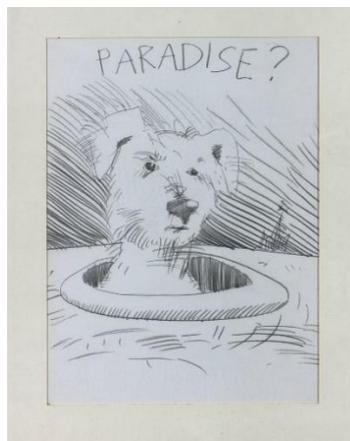
Апт-арт (“квартирное искусство”) – выставочное и эстетическое движение внутри московского неофициального искусства, одно из ключевых художественных явлений 1980-х годов. Выставки проходили на квартире художника Н.Ф. Алексеева (р. 1986), их “домашний” и подчёркнуто несерьёзный, непрофессиональный характер был программной эстетикой, а не вынужденной мерой. Часть выставок прошла на природе (“Апт-арт за забором”, 1983 и другие).

Движение было инициировано и названо молодыми выходцами из школы московского концептуализма. Художники Н.Ф. Алексеев (р. 1953), Ю.Ф. Альберт (р. 1959), В.А. Захаров (р. 1959), Г.Д. Кизевальтер (р. 1955), группа “Мухомор”, М.Г. Рошаль (1956 – 2008), В.А. Скерсис (р. 1956) и другие выступили против засилья метафизики и интеллектуализма в искусстве старшего поколения

(И.И. Кабаков (р. 1933), Э.В. Булатов (р. 1933), группа “Коллективные действия”), отдав предпочтение ироническим работам в стиле “плохой вещи” и сменив роль исследователя на роль клубного шоумена. Картина-текст, ассамбляж с использованием готовых предметов, рукописная книга и перформанс стали главными формами творчества. Работа с текстом и идеологией была наследием соц-арта, но преследовала экспрессивные, а не концептуальные цели.



Г.Д. Кизевальтер. Из серии “Световые сигналы”. 1989.



Н.Ф. Алексеев. Из серии “Предсмертные рисунки”. 2001.

Арт информель, “информальное искусство” (фр. *informel* – “бесформенный”) – послевоенная школа абстрактного искусства, отбросившая принятые традиционно правила создания картины, материалы и идеи композиции и обратившаяся к принципиально новым, чуждым для прежнего искусства материалам и приёмам. Оригинальные методы создания полотна и новые формы возникали в процессе импровизации. Напряжённый размах свободного мазка, создающий динамичную и эффектную абстрактную форму, - один из признаков *art informel*, роднящий его со школой абстрактного экспрессионизма.

Арт информель – широкое движение и включает в себя живописцев как условно-фигуративной (Ж. Фотрие (1898 – 1964)), так и абстрактной ориентации (Г. Хартунг (1904 – 1989)). Центром этого направления был Париж, но оно получило распространение и в других странах Европы, особенно в Испании, Италии и Германии. Представители данной школы живописи – Ж. Дюбюффе (1901 – 1985), Ж. Фотрие, А. Бури, А. Тапиес (1923 – 2012).



Ж. Фотрие. Трефовый валет. 1957.



Г. Хартунг. T1963-U40. 1963.

Арте повера (итал. *Arte povera* – бедное искусство) – направление в итальянском искусстве конца 1960-х – 1970-х годов, при котором произведения искусства (в основном трёхмерная скульптура) создавались из простых природных материалов. Впервые термин *Arte povera* употребил в 1967 году итальянский критик Дж. Челант, ставший главным пропагандистом этого направления. В попытке представить образ современной культуры в единстве с природой художники *Arte povera* использовали грязь, ветки, одежду, тряпки, бумагу, войлок и цемент. Подобно алхимикам, они извлекали метафизическую истину из основных природных элементов. В противоположность холодной отчуждённости минимализма они хотели создавать чувственное и страстное искусство. Основные мастера: А. Бозетти (1940 – 1994), Я. Кунеллис (р. 1936), М. Мерц (1925 – 2003), Л. Фонтана (1899 – 1968), Дж. Паолини (р. 1940), П. Паскали (1935 – 1968), Л. Фабро (1936 – 2007), Дж. Цорио, М. Пистолетто (р. 1933).



Л. Фабро. Италия. 1968.



М. Мерц. Проект “Шалаш Петра”. 1982.



Я. Кунеллис. Без названия. 1990.

Аэроживопись (итал. aeropittura) – художественное течение в итальянской живописи, заключительная часть “второй волны” футуризма. Футуризму в течение всего его существования свойственны культ машин, скорости, ритма и динамики. Поэтому аэроживопись явилась естественным продолжением его художественных традиций 1910-х – 1920-х годов.

Необычные пространственные перспективы при полёте, его необыкновенная скорость побуждали к новым художественным решениям. Центральной темой работ был вид сверху на параболически изогнутую землю. Основные средства изобразительности – сочные, иногда смешанные краски, кубические или как бы “осколочные” композиции полотен. Со временем художники от простого “документирования” полёта переходят к изображению абстрагированного от всего окружающего, идеального парения в безграничном пространстве. В написанном в 1931 году Т. Маринетти манифесте автор, говоря о лиризме аэроживописи, называет её “внеземной духовностью” изобразительного искусства.

Основные художники: Дж. Доттори (1884 – 1977), Г. Сансони (1896 – 1974) Т. Крали (1910 – 2000), Э. Прампolini (1894 – 1956), Дж. Балла (1871 – 1958), Р. Ригетти, Ф. Деперо (1892 – 1960).



Т. Крали. Небесная акробатика.
1930.



Р. Ригетти. Воздушный бой. 1936.



Т. Крали. Воздушная охота. 1936.



Т. Крали. Двигатель – покоритель
облаков. 1939.

Б

Боди-арт (англ. body art – “искусство тела”) – одна из форм авангардного искусства, сформировавшееся в 1960-е и 1970-е года, где главным объектом творчества становится тело человека, а содержание раскрывается с помощью невербального языка: поз, жестов, мимики, нанесения на тело знаков, “украшений”. Объектом боди-арта также могут выступать рисунки, фото, видео и муляжи тела. Композиции боди-арта разыгрываются прямо перед зрителем или записываются для последующей демонстрации в выставочных залах. Часто боди-арт исследует границы человеческой выносливости, как в случае с Г. Нитшем (р. 1938), привязавшим себя в ходе перформанса к распятию. Иногда оно включает ужасные зрелища нанесения увечий, например, когда Ж. Пан резала бритвой собственный живот. Наряду с такими направлениями, как перформанс, ленд-арт и концептуализм, он вынес искусство за пределы галерей и поставил вопрос о его принадлежности и долговечности.

Представители боди-арта в России: А. Жигалов, Н. Абалакова (арт-группа “ТОТАРТ”), художники школы Ю. Соболева (арт-группа “Запасный выход”) и другие.



К. Шниман. Тело-глаз.
36 трансформаций. 1963.



Г. Нитш. Восьмидесятое действие.
1984.

Брутализм (необрутализм, фр. “beton brut” – необработанный бетон) – направление (стиль) в архитектуре периода 1950-х – 1970-х годов, первоначально в архитектуре Великобритании. Одна из ветвей послевоенного архитектурного модернизма. Отправной точкой брутализма считаются проекты и теоретические работы архитекторов англичан Элисон и Питера Смитсонов.

Термин получил широкое распространение после того, как британский архитектурный критик Райнер Бэнэм использовал его в названии своей книги “Новый брутализм – этика или эстетика?” (1966), в которой описал постройки определённого архитектурного характера, в частности, в Европе.

Основные признаки стиля: функциональность, массивность архитектурных форм и конструкций, сложность композиционных решений, отсутствие декора, преобладающий строительный материал – бетон.



Здание парламента в Дакке.
Бангладеш. Л. Кан. 1961.

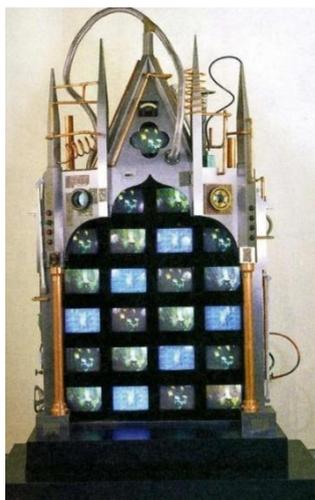


Здание средней школы в Ханстентоне. Англия.
Э. и П. Смитсон. 1954.

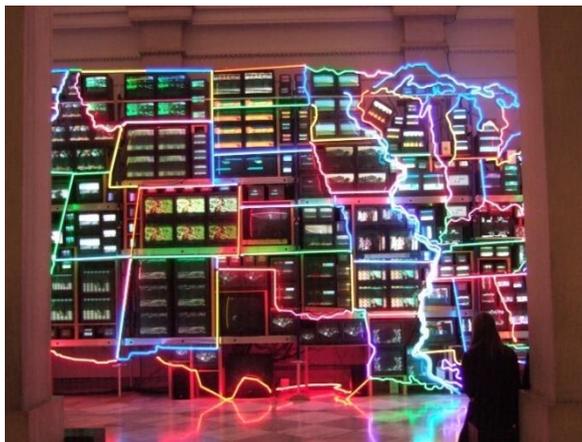
В

Видео-арт – одно из направлений в искусстве 1960 – 1970-х годов, сосредоточившееся на экспериментах с телевизионной техникой. Ряд художников, практиковавших новейшие или экспериментальные приёмы творчества (перформанс, боди-арт) использовали новые технические достижения телевидения (магнитную запись, кассеты, мониторы, портативные устройства) для фиксации различных акций, положив тем самым начало видео-арта. Позднее появились непосредственные манипуляции с телевизионной техникой и изображением на экране. Некоторые представители этого направления полагали, что вторжение абсурда в иллюзорный мир телепередачи помогает зрителю осознать отчуждающее действие средств массовой коммуникации.

Некоторые произведения видеоискусства предназначены для телевидения, но большая часть создана для галерей и других выставочных помещений, нередко в форме инсталляций (М. Хатум (р. 1952)). Видеоискусство не ограничено масштабом небольшого экрана – художники проецировали изображения на здания и другие поверхности (Дж. Барри (р. 1949), К. Водичко (р. 1943)), работали с несколькими экранами (В. Догерти, Г. Хилл (р. 1951), Б. Вайола) или создавали сложные композиции с включением видео, света, звука и элементов скульптуры (С. Хиллер).

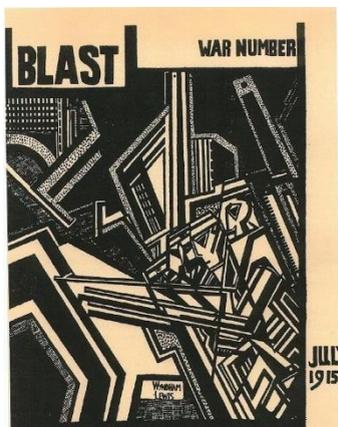


Нам Джун Пайк. Технология. 1991.



Нам Джун Пайк. Electronic Superhighway. 1995.

Вортицизм (итал. vortizio – вихрь) – направление английского авангарда, основанное У. Льюисом (1882 – 1957) в 1914 году. Название движения обязано своим происхождением замечанию итальянского футуриста У. Боччони о том, что любое творчество рождается из вихря чувств. Резкий, угловатый стиль вортицизм распространился как в живописи, так и в скульптуре, и стремился, подобно футуризму, передать процесс движения. Несмотря на недолгий период своего существования – вортицизм не пережил Первой мировой войны, - он сыграл этапную роль в процессе формирования абстрактного искусства Великобритании.



У. Льюис. Обложка журнала “Бласт”. 1915.



Д. Бомберг. Грязевая ванна. 1914.

Г

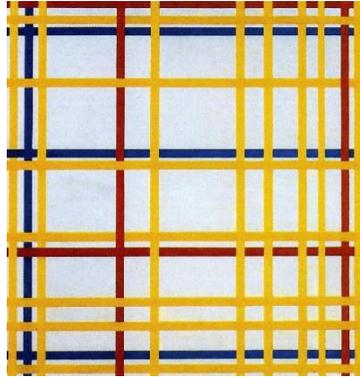
Геометрический абстракционизм (холодная абстракция; логический, интеллектуальный абстракционизм) – течение в абстрактном искусстве, в основе которого лежит создание художественного пространства путём сочетания различных геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий.

Геометрический абстракционизм имел целый ряд разветвлений. В России это был лучизм М. Ларионова (1881 – 1964); “беспредметничество” О. Розановой (1886 – 1918), Л. Поповой (1889 – 1924) и В. Татлина (1885 – 1953), переросшее позднее в конструктивизм; супрематизм К. Малевича. Во Франции – отчасти орфизм Р. Делоне. Главным представителем геометрического абстракционизма была голландская группа “Стиль” (“Де Стейл”) во главе с П. Мондрианом и Т. Ван Дусбургом.

Геометрический абстракционизм оставался доминирующим направлением в искусстве вплоть до окончания Второй Мировой войны. Однако в 1960-е годы, с появлением на художественной арене минимализма и оп-арта, геометрическая абстракция получает второе рождение.



К.С. Малевич.
Супрематическая композиция.
1916.



П. Мондриан. Нью-Йорк сити.
1942.



М.Ф. Ларионов. Лучистый
пейзаж. 1913.

Гиперреализм (англ. hyperrealism – фотореализм, суперреализм, холодный реализм) – направление в живописи и скульптуре 1960-х годов, представлявшее собой новый поворот в художественной истории Америки после лет долгой популярности нефигуративного искусства, в том числе абстрактного. Гиперреализм был своеобразной реакцией на него и, главным образом, на абстрактный экспрессионизм. В связи с этим произведения гиперреализма намеренно сдержанны по эмоциям и документально беспристрастны. Гиперреализм развивает многие иллюзионистические тенденции поп-арта середины XX века.

Характерные особенности гиперреализма: “холодный” характер утверждения реальности посредством такого пластического воплощения, как будто изображение сделано с помощью фотокамеры; использование видов перспективы, типич-

ных для фотографии; применение механических средств для перенесения фотоизображения на холст; использование новых материалов (акрил, латекс, резина); иконография, связанная с обществом потребления: автомобили, витрины, вывески, рекламные щиты, бензоколонки и т.д.; большой размер работ с детально выписанными предметами, людьми, обстановкой.

Наиболее значительными представителями этого направления в искусстве являются Р. Эстес (р. 1932), Д. Хансон (1978 – 2009), Дон Эдди (р. 1944), Роберт Коттингем (р. 1935), Чак Клоуз (р. 1940), Л. Несбитт (1933 – 1993) Малькольм Морли (р. 1931), Ришар Эст (р. 1930).



Ч. Клоуз. Линда. 1967.



Р. Эстес. Площадь Таймс, 15 часов 53 минуты, зима. 1985.



Д. Хансон. Туристы. 1988.



Р. Эстес. Телефонные кабины. 1967.

Граффитизм (англ. graffitiism; от итал. Graffiti – букв. “царапины”) – течение в американской живописи, возникшее в 1976 году. Корни движения – в уличной культуре Нью-Йорка, в маргинальном искусстве, представители которого само-

выражаются, расписывая вагоны поездов в метро в Манхэттене. Художник-концептуалист Гордон Матта Кларк первый увидел художественный потенциал в этих уличных пластических проявлениях и сделал с них фотографии, которые показывал на разных выставках.

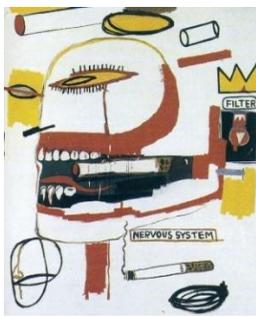
Характерные особенности направления: разнообразная тематика, обычно ироническая; смешение фигур, пятен, геометрических фигур, слов в одном произведении; использование в качестве основы для живописи малоупотребительных предметов или отходов: старые двери автомобиля, куски ткани, фетр; сочетание различных техник: акрил, масло, живопись с помощью краски-спрея и т.д.; колорит, основанный на контрастирующих тонах.

Среди влияний и истоков возникновения граффити – народная традиция, примитивные культуры, модернизм, искусство прошлых эпох, поп-арт, сюрреализм, иконографию комиксов, кинофильмов, рекламы и мультфильмов.

Известные художники этого направления – Ж.-М. Баскья (1960 – 1986), К. Херинг (1958 – 1980), К. Шарф (р. 1958), Ли Кинон (р. 1960).



Ж.М. Баскья. Автопортрет. 1982.



Ж.М. Баскья. Табак. 1984.



К. Херинг. Без названия. 1980.

Д

Дадаизм (фр. dada – конёк, деревянная лошадка, в переносном смысле – бессвязный детский лепет) – литературно-художественное течение, существовавшее между 1916 и 1922 годами, то есть в период между кратковременными вспышками кубизма и футуризма, и наступлением сюрреализма, для которого дадаизм явился своего рода подготовительной фазой.

Дадаизм зародился в Цюрихе в 1916 году в среде эмигрантов – представителей интернациональной богемы, собиравшихся в артистическом клубе “Кабаре Вольтера”, открытым немецкими писателями Х. Боллом и Р. Гюльзенбеком. Основатель течения, поэт Тристан Тцара (румын по происхождению, 1896 – 1963), согласно легенде, слово “дада” случайно обнаружил в словаре. Оно означало нечто бессмысленное: хвост священной коровы, детская деревянная лошадка и т.п. В 1918 году Т. Тцара опубликовал “Манифест Дада”.

Цель дада – высмеивать и демистифицировать все ценности, сложившиеся в прошлой и настоящей культуре. Дадаизм стремится не создавать произведения

искусства, а “самовыражаться” в непредсказуемых и бессмысленных выходках. Дадаизм отвергает любой предшествующий опыт в области художественной техники и формотворчества, развенчивает канонические ценности (так, М. Дюшан приставляет усы “Моне Лизе” Леонардо да Винчи, тем самым высмеивая поклонение шедевр безликой массы).

Вокруг “Кабаре Вольтера”, художественно-литературного кружка без особой программы, объединились немецкие писатели-эмигранты, поэт, скульптор Ганс Арп (1886 – 1966), французские художники Марсель Дюшан (1887 – 1968), Франсис Пикабия (1879 – 1953), американский художник Ман Рей (1890 – 1976), поэты, писатели Андре Бретон, Луи Арагон, Поль Элюар. Также к движению дадаизм примыкали такие мастера, как Макс Эрнст (1891 – 1976), Курт Швиттерс (1887 – 1948), Георг Гросс, Рауль Хаусманн, Ханна Хёх. Очень быстро новое движение завоевывает Берлин, Ганновер, Кёльн, Париж, Барселону, Нью-Йорк, Токио. В Берлине протест дадаистов обрёл политический характер (политический Дада).



Ф. Пикабия. Дитя-карбюратор. 1919.



Х. Хёх. Да-денди. 1919.



Р. Хаусман. Дух нашего времени. 1919.

И

Искусство “на местности” – искусство, задуманное и осуществлённое в расчёте на определённое место или среду. Смысл такого произведения часто тесно связан с местом его расположения. Учитывая политические, социальные и географические аспекты местоположения, художник заранее формирует зрительское восприятие произведения (К. Водичко). В некоторых случаях в основе такого подхода лежит отрицание традиционного контекста музея, галереи и других организаций (Д. Холзер). Искусство “на местности” часто осуществляется в формах инсталляций (Х. Хааке, р. 1936), ленд-арта (Р. Смитсон, 1938 – 1973) или общественного искусства (Р. Сера).

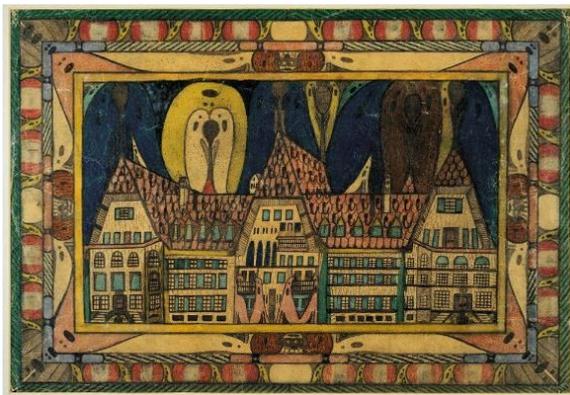


Р. Смитсон. Разорванный круг.
Эммен. Нидерланды. 1971.



Р. Смитсон. Спиральная дамба. Юта, США. 1970.

Искусство аутсайдеров (англ. outside art – искусство со стороны) – художественное направление в мировом искусстве, получившее широкое распространение во второй половине XX века. Искусство аутсайдеров, или “посторонних”, включает в себя творчество людей, находящихся вне общества, – душевнобольных, заключённых, детей, всевозможных маргиналов. Термин “Аутсайдер арт” был введён критиком Р. Кардиналом в 1972 году как английский эквивалент французского Ар брют.



А. Вёльфли. Больница Вальдау. 1921.

К

Кинетическое искусство – вид пластического искусства, в котором используются мобильные и трансформирующиеся формы, приводимые в действие рукой, воздухом или мотором. Кинетические объекты вносят в искусство органический элемент, но и превращают произведение в род машины, отдавая его от природы.

На русской почве мобильные элементы появились как развитие супрематизма К.С. Малевича в проектах скульптур И.В. Клыона, оставшихся нереализованными (1918 – 1919). “Кинетические ритмы” провозгласил в своём “Реалистическом ма-

нифесте” (1920) Н. Габо, ставший первым в мире последовательным мастером кинетической скульптуры. В 1950 – 1960-х годах идея подобного творчества, сформулированная в 1920-х годах, достигла своего последовательного развития (скульптуры Ж. Тингели).



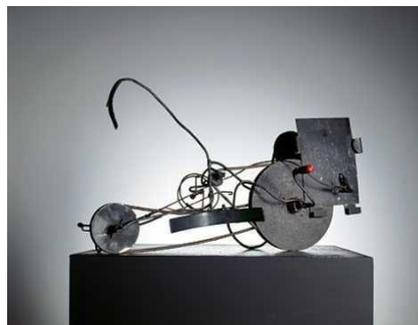
Н. Габо. Конструкция в нише. 1930.



Ж. Тингели. Мета-Кандинский I. 1956.



Ж. Тингели. Фатаморгана. 1985.



Ж. Тингели. Рисующий математик № 14. 1959.

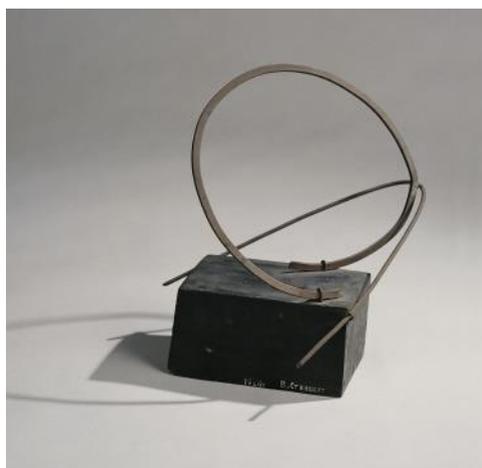
Конструктивизм (лат. Construction – построение) – изначально – концепция формообразования в художественном творчестве и “производственном” искусстве 1920-х годов в Советской России, однако в ходе эволюции термин стал трактоваться столь широко, что иногда к конструктивизму относят вообще любое художественное произведение либо проект 1920-х годов, где форма строится на основе геометрических элементов и присутствуют чётко выраженные технологические, структурные и функциональные задачи. Термин происходит от названия творческого объединения художников “Группа конструктивистов”, возникшего в феврале 1921 года (А.М. Ган (1887 – 1942), А.М. Родченко (1891 – 1956), В.Ф. Степанова (1894 – 1958), В.А. Стенберг (1899 – 1982), Г.А. Стенберг (1900 – 1933), К.К. Медунецкий (1899 – 1935) и К.В. Иогансон (1890 – 1929)).

Сложение концепции конструктивизма происходило в несколько этапов. Первый – экспериментальный: 1914 – 1921, от контррельефов В.Е. Татлина до его модели Памятника III Интернационала, ставшего символом конструктивизма

благодаря подробной функциональной проработке (расчленение здания на отдельные объёмы, обыгрывание элементов динамики и информации) и открытой каркасной основе. Второй этап – ранний конструктивизм: 1922 – 1924. В это время окончательно складывается теоретическая концепция “производственного искусства” (работы Б.И. Арватова (1896 – 1940), О.М. Брика (1888 – 1945), Н.М. Тарабукина (1889 – 1956), Б.А. Кушнера). Третий этап – классический конструктивизм: середина 1920-х годов. В это время окончательно складывается методика проектирования не только отдельных предметов мебели, сколько комплектов оборудования, многофункциональных трансформирующихся вещей-аппаратов. В какой-то мере конструктивизм можно считать ранней русской версией функционализма, с той лишь разницей, что в нём более весома художественная, эстетическая составляющая.



В.Е. Татлин. Башня III
Интернационала. 1919.



В.А. Стенберг. Спираль. 1920.

Концептуальное искусство, концептуализм (лат. *conceptus* – мысль, понятие) – художественное направление, оформившееся в конце 1960-х – начале 1970-х годов в Америке и Европе, при котором концепция произведения важнее его физического выражения. То есть “подлинным” произведением искусства является не физический объект, производимый художником, а некие концепции или идеи.

Термин “концептуализм” появился в 1967 году, но ранние проявления концептуализма усматривают в “реди-мейд” М. Дюшана (1887 – 1968). В труде “Искусство после философии” американский концептуалист Джозеф Кошут писал, что реди-мейд Дюшана – “революция” от “видимости” к “концепции” и таким образом является началом современного искусства и истоком концептуализма.

Концептуалисты оперируют понятиями и стремятся к “дематериализации” творческого процесса, отказываются от привычных материалов, используют вербальные способы выражения, математические выкладки, достижения теории информации, точных наук, семиотики. Концептуальное произведение может быть

идентифицировано в одной из четырёх форм: 1. “Реди мейд”. 2. Вмешательство – когда какое-то изображение, текст или вещь помещают в непривычный контекст, таким образом концентрируя внимание на этом контексте (музей или улица). 3. Документация – когда актуальное (современное) произведение или акция может быть представлено лишь как свидетельство: в виде записей, карт, графиков, разговоров или, чаще, в фотографиях. 4. Слова – когда концепция, предложение, исследование представлено в лингвистической форме.

Также концептуальное искусство можно разделить на семь категорий: серийные работы; скульптуры в стиле “антиформа”; работы, основанные на языке и теории; монохромные картины; произведения, основанные на “вмешательстве”; произведения, в которых используется поэтический подход к “реди-мейд”; произведения, отождествляемые с “арте повера” (“бедное искусство”).

Представители концептуализма: Джон Хиллиард (р. 1945), Ив Клейн (1928 – 1962), Джозеф Кошут (р. 1945), Йозеф Бойс (1921 – 1986), группа Art/Language (группа из 7 художников), Сол Левитт (р. 1928), Роберт Моррис (р. 1931), Эдвард Руша (р. 1937), Брюс Науман (р. 1941), Кик Смит (р. 1954), Лоуренс Вайнер (р. 1942), Дуглас Хьюблер (1924 – 1997), Он Кавара (р. 1933), Джон Бальдессари (р. 1931), Ганс Хааке (р. 1936).

В России направление, аналогичное западному концептуализму, существовало преимущественно в московской неофициальной культуре и известно как московская школа концептуализма или “московский романтический концептуализм” (определение Б. Гройса), представленный именами И.И. Кабакова (р. 1933), А.В. Монастырского (р. 1949), В.А. Комара (р. 1943) и А.Д. Меламида (р. 1945), Э.В. Булатова (р. 1933), С.С. Волкова, В.А. Захарова и других. С концептуализмом также связана деятельность групп “Коллективные действия”, “Тот-арт”, “З-С”, “Мухомор”, “Инспекция Медицинская герменевтика”.



Дж. Кошут. Один и три стула.
1965. Нью-Йорк.



Б. Вотье. Искусство бесполезно,
уйди домой. 1971.

Кубизм (фр. cube – куб) – направление в изобразительном искусстве, главным образом в живописи, сложившееся в первой четверти XX века во геометризованных условных форм, стремлением “раздробить” реальные объекты на стереометрические примитивы. Этот новаторский метод создания живописного образа

был разработан Пабло Пикассо и Жоржем Браком. Термин “кубисты” появился в статьях французского критика Л. Воселя (1870 – 1943) в качестве иронического прозвища группы художников, изображавших предметы в виде комбинаций геометрических тел или фигур. Понятие “кубизм” вначале подразумевало экспериментальную работу, осуществляемую некоторыми художниками между 1907 и 1914 годами под влиянием живописи Поля Сезанна (1839 – 1906). Определённую роль в возникновении кубизма сыграло увлечение молодых мастеров искусством примитива и африканской скульптурой.

Сама геометризация форм подчёркивала устойчивость, предметность мира, особенно в ранний, “сезанновский”, период кубизма (1907 – 1909). В следующей, “аналитической” стадии кубизма предмет окончательно дробится и разлагается на элементы, расслаивается на мелкие грани, которые чётко отделяются друг от друга (1909 - 1912). В последней, “синтетической”, стадии (1912 – 1917) в кубизме полностью побеждает декоративное начало, а картины превращаются в красочные панно. Одновременно появляется интерес к новым материалам и приёмам, дополняющим чистую живописную технику. Нередко живопись сочетается с элементами коллажа, используются добавки в краску, объёмные конструкции. В этот же период появляется кубистическая скульптура с характерной для неё игрой пространственности и плоскостности (контррельефы А. Архипенко (1887 – 1964), пространственные конструкции А. Лорана, Р. Дюшан-Виллона (1876 – 1918), геометризованные рельефы и фигуры О. Цадкина (1890 – 1967), Ж. Липшица (1891 – 1973)).

Крупнейшими представителями кубизма в живописи стали Пабло Пикассо (1881 – 1973), Жорж Брак (1882 – 1963), Фернан Леже (1881 – 1955), Хуан Грис (1887 – 1927).



П. Пикассо. Авиньонские девушки. 1907.



Х. Грис. Портрет Пикассо. 1912.



Ж. Брак. Женщина с мандолиной. 1910.

Кубофутуризм – направление в русском искусстве начала XX века в живописи и поэзии, соединившее в себе наработки французских кубистов и итальянских футуристов. Под знаменем кубофутуризма объединялась в середине 1910-х годов

почти вся авангардная русская живопись. Большинство русских авангардистов тяготело к идеям кубизма. В целом же эстетические взгляды сторонников кубофутуризма совпадают с основными идеями футуристических движений в Европе. Основные мастера: К.С. Малевич (1879 – 1935), Н.А. Удальцова (1886 – 1961), А.А. Экстер (1882 – 1949), А.К. Богомазов (1880 – 1930).



К.С. Малевич. Точильщик.
Принцип мелькания. 1912.



А.А. Экстер. Город Киев.
1913.



Н.А. Удальцова. Натюрморт. 1919.



Л.С. Попова. Пианист. 1914.

Л

Ленд-арт, “искусство земли” (англ. land art – ландшафт-искусство) – направление в искусстве, возникшее в США в середине 1960-х годов, в котором создаваемое художником произведение было неразрывно связано с природным ландшафтом. Некоторые художники вносили природную среду в интерьер галереи (У. де Мария (1935 – 2013)), тогда как другие работали непосредственно в пейзаже, преображая его в абстрактные композиции с помощью вспашки, рытья, выравнивания и срезания слоёв, что часто требовало применения бульдозеров (Р. Смитсон (1938 – 1973)). Более утончённое направление ленд-арта представляет

искусство британских художников Э. Голдсуорти (р. 1956) и Р. Лонга, создававших произведения из листьев или камней и помещавших их в ландшафт. Занимающее часто огромные территории, ленд-арт недолговечно и подвержено естественной эрозии. Поэтому в качестве средства документации оно прибегает к фотографии.



У. де Мария. Земляная комната в Нью-Йорке. 1977.



Э. Голдсуорти. Линии из кленовых листьев. 1987.

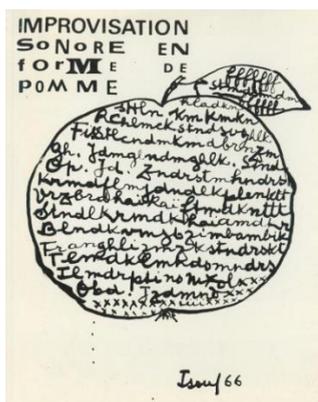


Кристо, Ж. Клод. Обёрнутый берег. 1969.

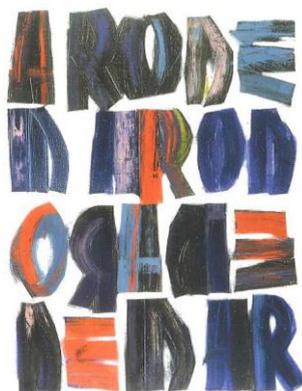


Р. Лонг. Линия в Японии. 1979.

Леттризм (lettrisme) – движение, основанное румынским иммигрантом Исидором Изу (1925 – 2007) в середине 1940-х годов в Париже. Основа леттризма – систематизация и классификация буквы (lettere) во всех сферах культуры и творчества. Леттризм подразумевает создание изображений, похожих на шрифт, а также композиций на их основе. Художники-леттрисы: Ш. Дюфренн, Жан-Поль Бро, Ф. Леметр и другие.



И. Изу. Леттризм. 1966.



Ж. Виейра. Uma rosa e. 1968.

Лирический абстракционизм (психологический, тёплый абстракционизм) – одно из течений абстрактного искусства, для которого характерны стремление к прямому выражению эмоциональных и психических состояний художника и импровизационность исполнения. Основоположник лирической абстракции – В.В. Кандинский, лидер и теоретик абстракционизма, основные принципы и положения которого были изложены им в работах “О духовном в искусстве” (1910), “Ретроспектива” (1913), “Точка и линия на плоскости” (1926).

Произведения лирического абстракционизма – воплощения субъективных цветовых впечатлений и фантазий художника, поток его сознания, запечатлённый в цвете. Картины В. Кандинского, освобождённые от форм реальности, утверждали выразительную ценность цвета, музыкальную ассоциативность цветовых сочетаний, выражавших “космические начала” и “духовные сущности” мироздания.

Мастера лирического абстракционизма: В.В. Кандинский (1866 – 1944), П. Клее (1879 – 1940), Ф. Клайн (1910 – 1926), Э. Ведова (1919 – 2006) и другие.



В.В. Кандинский. Небесно-голубой. 1940.



В.В. Кандинский. Без названия. 1941.



Э. Ведова. Современное распятие. Цикл протеста № 4. 1953.

Лучизм – направление в русском беспредметном искусстве, основанное М.Ф. Ларионовым (1881 – 1964) около 1912 года и поддержанное группой его приверженцев (Н.С. Гончарова (1881 – 1962), М.В. Ле Дантю (1891 – 1917), А.В. Шевченко (1883 – 1948) и другие). Лучистые композиции состояли из пересекающихся друг друга под разными углами прямых – цветных в живописных работах и чёрных в рисунках и литографиях. По словам М.Ф. Ларионова, задача живописи на современном её этапе должна заключаться в изображении не самих предметов, а суммы исходящих от них лучей.

Приёмы лучизма в живописи М.Ф. Ларионова прошли значительную эволюцию. В 1912 году появились работы с натуры, подготавливавшие лучизм (“Пейзаж”, “Лучистый пейзаж”, 1912). В 1912 – 1913 годах возникли и целиком беспредметные “лучистые” композиции. Их краски по-прежнему связаны с цветами природы: земли или почвы – чаще всего охрами, зелёными, серыми. Затем М.Ф. Ларионов пришёл и к “лучизмам” рельефным. По словам С.М. Романовича, работы из серии “Моря и пляжи” были написаны так пастозно, что представляли рельеф с очень красивой фактурой. В 1915 году М.Ф. Ларионов перешёл к беспредметным рельефам из ярких цветных фарфоровых черепков, обрывков газет, золотой и цветной бумаги, прикреплённых к картонной основе. На выставке “1915 год” М.Ф. Ларионов показал сооружение, сделанное из лучинок, палок, верёвок, очевидно, тоже пересекавшихся в свободном пространстве.

Теорию лучизма М.Ф. Ларионов изложил в манифесте “Лучизм” (1913) и в статье “Лучистая живопись” (сборник “Ослиный хвост и Мишень”, 1913).



М.Ф. Ларионов. Петух и курица. 1912.



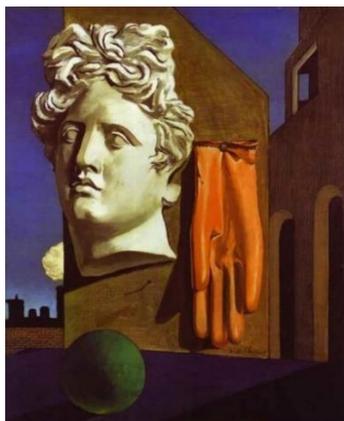
Н.С. Гончарова. Кошки. 1913.

М

Метафизическая живопись – направление живописи, возникшее в Италии в 1914 году, мастера которого стремились создать облик жизни, отчуждённой от человека, лишённой привычной осмысленности и комфорта. Основатель данного направления – Джорджо де Кирико (1888 – 1978). Согласно его воззрениям, искусство не изменяет действительность, а сотворяет метафизическую и метаисторическую реальность. Другие художники в Италии последовали за Дж. де Кири-

ко – Альберто Савиньо (Андреа де Кирико, брат Джорджо, 1891 – 1932), Филиппо де Пизис (1895 – 1956), Джорджо Феличе Казорати (1886 – 1963), Марио Сирони (1885 – 1961), Джорджо Моранди (1890 – 1964). Мастера метафизической живописи группировались вокруг журнала “Валори пластичи”.

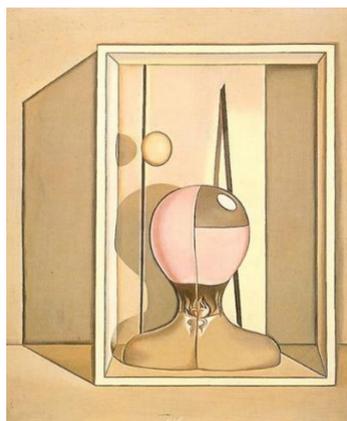
Для метафизической живописи характерны искажённая перспектива, неестественное освещение и странный образный мир, в котором вместо людей часто фигурируют манекены и статуи. Помещая объекты в чуждый для них контекст, художники стремились создать атмосферу волшебного сна. В этом смысле метафизическая живопись имеет много общего с сюрреализмом, но в отличие от последнего обладает очень статичной композиционной структурой и любовью к архитектурным построениям.



Дж. де Кирико. Песнь любви. 1914.



К. Кара. Метафизическая муза. 1917.



Дж. Моранди. Натюрморт с манекеном. 1918.

Мизерабилизм (фр. miserable – несчастный) – направление изобразительного искусства, зародившееся во Франции после 1940-х годов. В рамках данного направления на первое место выносятся принципы фигуративности, сюжетно-драматическое начало в живописи и графике, с подчёркиванием трагической обречённости, “покинутости” человека в мире. Основоположник мизерабилизма – Франсис Грюбер (1912 – 1948). Также художники мизерабилизма – Б. Бюффе (1928 – 1999), Ж. Карзу (1907 – 2000), А. Джакометти (1901 – 1966). Творчество мизерабилистов явилось своего рода изобразительной параллелью к философии экзистенциализма.



Ф. Грюбер. Автопортрет. 1942.



Ф. Грюбер. Джоб. 1944.



А. Джакометти. Собака. 1951. Бронза.

Минимализм (англ. *minimal art* – минимальное искусство) – направление в живописи и скульптуре, распространившееся в 1960 – 1970-е годы преимущественно в США. Термин “минимальное искусство” был впервые употреблён в 1965 году профессором Р. Уолхеймом в статье об искусстве “Дада и анти-дада”. Первоначально речь шла не о минимальных средствах и выразительном аскетизме, а о факте суровой отстранённости новой волны искусства от эмоций любования, чувствительности, жизнеподобия, то есть о минимальном присутствии эстетического начала. Однако в дальнейшем стали подразумеваться оба смысла термина “минимализм”. Минимальное искусство называют также искусством “АВС”, “первичные структуры”, “серийное” искусство.

Как свидетельствует из названия, искусство минимализма сведено к основной сущности, оно чисто абстрактно, объективно, лишено внешней декоративности и экспрессивного жеста. Живопись и графика монохромны и часто воспроизводят математически правильные решетки и линейные структуры. Скульпторы, работавшие часто большими сериями, для создания своих геометрических компози-

ций использовали промышленные технологии и материалы, такие как сталь, пенопласт или флуоресцентные трубки. Подобная скульптура не прибегает к иллюзионистическим приёмам, а рассчитана на тактильное восприятие.

Крупные представители минимализма: Карл Андре (р. 1935), Ричард Серра (р. 1930), Роберт Моррис (р. 1931), Сол Левитт (1928 - 2007), Том Смит (р. 1934), Дональд Джадд (1928 - 1994), Дэн Флавин (1933 – 1996), Роберт Смитсон (1938 – 1973).



Д. Джадд. Без названия. 1967.



Д. Джадд. Без названия. 1984.



К. Андре. Кости деревьев. 1974.

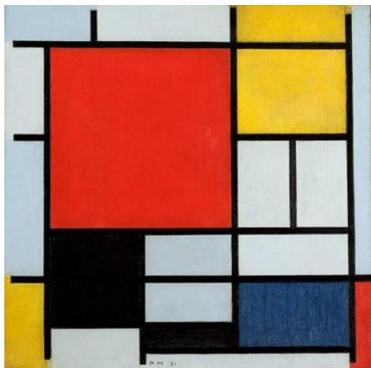
Н

Неофициальное искусство СССР (нонконформизм, андеграунд, другое искусство) – художественное течение в изобразительном искусстве СССР 1950 – 1980-х годов, которое по соображениям политической и идеологической цензуры было вытеснено официальными властями из публичной художественной жизни.

Неопластицизм (гол. Neoplasticism, от греч. neos – новый и пластика) – художественное течение, базирующиеся на доктрине “искусства чистой пластики”, выработанной голландским абстракционистом Питом Мондрианом в 1917 году, и осуществлённой им в собственном творчестве.

Неопластицизм утверждал ясность, простоту, конструктивность чистых, неприродных геометрических форм. Обосновывая свою теорию, Пит Мондриан отталкивался от идеи иллюзорности и противоречивости мира, его субъективности. Задача художника – освободить искусство от всего случайного, чтобы выявить его сущность с помощью объективного пластического языка. Живописные средства неопластицизма предельно лаконичны: допускаются лишь комбинации с перпендикулярными пересечениями прямых линий, образовавшиеся плоскости окрашиваются тремя основными цветами спектра – красным, синим, жёлтым. Структура картины строится на противоположности элементов: цвет – не цвет (чёрный, белый, серый), вертикаль-горизонталь, большая поверхность (не цвета)

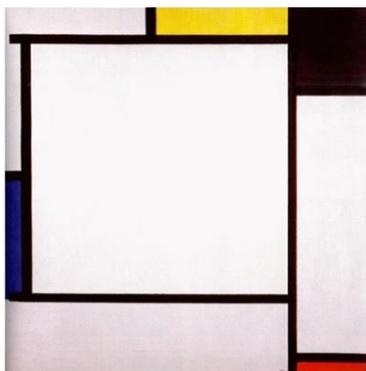
– малая поверхность (цвета), единение которых по мысли автора концепции, символизирует равновесие сил в гармонии мироздания. Мастера неопластицизма: Пит Мондриан (1872 – 1944), Тео Ван Дусбург (1883 – 1931), Барт ван дер Лек (1876 – 1958), Джордж Вантогерлоо (1886 – 1965), Якобус Йоханке, Оуд, Томас Ритвелл и другие.



П. Мондриан. Композиция с большой красной плоскостью, жёлтым, чёрным, серым и синим. 1921.



Т. ван Дусбург. Контра-Композиция. 1924.



П. Мондриан. Композиция № 2. 1922.



Т. ван Дусбург. Контра-Композиция, XVI. 1925.

Неоэкспрессионизм (“Новые дикие”) – художественное направление, сформировавшееся в Германии в середине 1970-х годов и развивавшееся в 1980-е годы. Термин “Новые дикие” использовал директор музея в Аксигране Вольфганг Беккер, прежде всего, по отношению к немецким художникам – Маркусу Люперцу (р. 1941), Георгу Базелицу (р. 1938), А. Пенку, Ансельму Киферу (р. 1945) Они создавали фигуративные работы, в которых обнаруживалась формальная близость с произведениями немецких экспрессионистов начала XX века.

Особенности неоэкспрессионизма: возврат к фигуративно-экспрессивным образам; наложение фигуративных и абстрактных элементов, обычно на основе из пятен или полос цвета изображаются контрастирующие с фоном фигуры; пред-

почтение техники масляной живописи в сочетании с другими техниками (акрил, промышленные краски, темпера, акварель); пастозная живопись, которая может смешиваться с другими материалами (солома, песок, гипс); разнообразие экспрессивно-формальных позиций: абстрактная (М. Люперц), фовистская (К. Феттинг), материалистическая (А. Кифер), примитивистская (Г. Базелиц), знаковая (А. Пенк).



М. Люперц. Чёрный, красный, золотой, I, II, III. 1974.



А. Кифер. Лёд и кровь. 1971.

“Новая вещественность” (нем. *neue sachlichkeit*) – течение в немецкой живописи и графике 1920-х годов, мастера которого стремились противопоставить лихорадочному ритму современной жизни, отражённому в экспрессионизме, образ стабильного, иллюзорно реального мира, обладающего гипнотическим воздействием благодаря своей достоверности. У большинства мастеров “Новой вещественности” мир выглядит чрезмерно детализированным и почти устрашающе искусственным со своими тщательно выписанными подробностями. Некоторые представители “Новой вещественности”, утрируя выразительные средства, вольно и невольно придавали своим произведениям характер гротеска.

Название движению дал критик Хартлауб. Основная выставка движения “Новая вещественность” состоялась в Манхайме в 1925 году. Критик Франц Рох использовал термин “магический реализм” для характеристики этого движения, шокирующего и агрессивного в своём использовании реалистического языка.

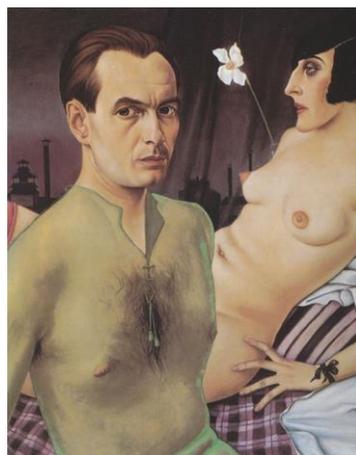
Наиболее значительными художниками этого направления были Георг Гросс (1893 – 1959), Отто Дикс (1891 – 1968), Макс Бекман (1891 – 1950), Рудольф Шлихер (1890 – 1955), Кристиан Шад (1894 – 1982), Конрад Феликсманн (1897 – 1977), Людвиг Барлах (1870 – 1938), Оскар Кокошка (1886 – 1985).



О. Дикс. Портрет журналистки Сильвии фон Харден. 1926.



Г. Гросс. Столпы общества. 1926.



К. Шад. Художник и натурщица. 1927.

Новеченто (итал. *novescento*, букв. – двадцатый век) – художественное направление в итальянском искусстве 1920 – 1930-х годов. Начало движению положила группа художников, объединившаяся в 1922 году вокруг галереи Пезаро в Милане (Л. Дудревилли, А. Фуни, П. Маруссинг, М. Сирони, У. Оппи и другие).

Возникнув как реакция на господствующий тогда футуризм, Новеченто провозгласил возврат к национальным истокам, к ренессансной классике, восстановлению преемственности традиций, прерванных авангардистским искусством начала XX века. Это движение скорее отвечало определённому культурному климату, сложившемуся в Европе в 1920 – 1930-х годах, чем какой-то эстетической ориентации, так как не было подкреплено внятно изложенной теорией.

Обращение к изобразительным традициям итальянского Возрождения представляло собой для Новеченто попытку найти в искусстве прошлого выдающийся пример, основанный на “точности формы, чёткости концепции, исключении произвольности и тени”. “Культурный национализм” Новеченто особенно ярко проявился в 1930-х годах, когда он получил чёткую профашистскую ориентацию и статус официального стиля, проявляясь в сюжетах “трудового героизма”, “единства народа и власти”. Одновременно с развитием Новеченто в живописи аналогичное движение сформировалось в литературе вокруг журнала “*Novescento*”, издаваемого писателем Бонтемпелли.

Мастера “Новеченто”: Артуро Този (1871 – 1956), Л. Дудревилли (1885 – 1975), А. Фуни (1890 – 1972), П. Маруссинг, У. Оппи, М. Сирони (1885 – 1961), Артуро Мартини (1889 – 1947), Марино Марини (1901 – 1967).



А. Този. Вспаханное поле. 1924.



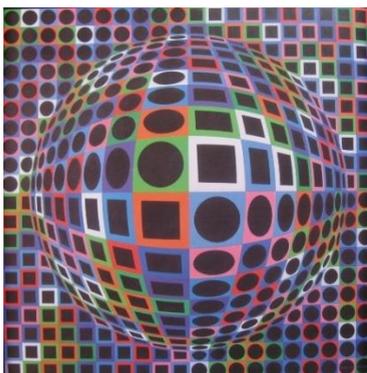
М. Сирони. Донна. 1950-е гг.

О

Оп-арт (англ. optical art – оптическое искусство) – одно из ответвлений абстрактного искусства, получившее развитие в 1960-е годы, в основе которого лежит ритмическая комбинация многократно повторяющихся простейших геометрических фигур. Хотя само произведение остаётся статичным, формы и цвета подобраны так, чтобы создать оптическую иллюзию движения. Характер линейных, пространственных и цветовых соотношений между элементами композиции постепенно меняется, в результате чего создаётся оптическая иллюзия одновременного динамического удаления и приближения планов, а также перемещения цветовых пятен. Основоположник оп-арта – Виктор Вазарели (1908 – 1997).

Искусство оп-арта в значительной степени опирается на результаты научных исследований по оптике и психологии визуального восприятия. По этой причине многие художники данного направления объединяются в группы, стремясь совместно заниматься исследованиями (“Группа N”, Падуа; “Группа E”, Милан; “Группа Z”, Дюссельдорф; “Группа 57”, Испания и другие). Лидирующая роль принадлежала до последнего времени парижской группе поисков визуального искусства, возглавляемой В. Вазарелли.

Наиболее известные художники оп-арта: В. Вазарели, Э. Семпере (1923 – 1985), Д. Альберс (1888 – 1976), Б. Райли (р. 1931), А. Эгем (р. 1928), Х.Р. Сото (1923 – 2005), Н. Шеффер, Х.-Р. Демарко, А. и Ж. Дуарте, А. Ассиз.



В. Вазарелли. Вега-Дьондь-2. 1971.



В. Вазарелли. Лепке-Ми. 1972 – 1974.



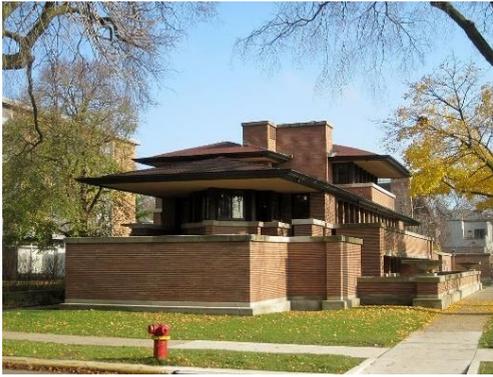
Б. Райли. Ослепительный
поток. 1970-е гг.



Б. Райли. Без названия. 1966.

Органическая архитектура – направление в архитектуре, распространённое в 1930 – 1950-е годы, особенно в США и Западной Европе. Органическая архитектура провозгласила своей задачей создание таких произведений, форма которых вытекала бы из их конкретного назначения и конкретных условий среды, подобно форме природных организмов. Теория органической архитектуры была впервые сформулирована в конце XIX века американским архитектором Л. Салливаном.

Концепция органической архитектуры была впервые практически применена Ф.Л. Райтом (1867 – 1959) в “домах прерий” – серии загородных построек, каждая из которых выполнялась по индивидуальному проекту (Дом Уиллитса, Дом Джекобса, Дом над водопадом, все – первая треть XX века). Раскрытие специфической красоты природного материала (дерева, камня) сочеталось у Ф.Л. Райта с романтическим, одухотворённым пониманием природного окружения, продолжением и даже “вариацией” которого являлась постройка. Вместе с тем творчество Ф.Л. Райта отличает виртуозное применение новейших достижений современной технологии и строительного искусства.



Ф.Л. Райт. Дом Роби. Чикаго. 1908 – 1910.

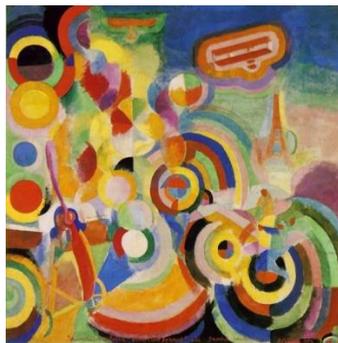
Ф.Л. Райт. Дом над водопадом. США. 1935.

Орфизм (фр. orphisme, от фр. Orphée – Орфей) – направление во французской живописи 1910-х годов, близкое к кубизму и футуризму. Термин “орфизм” был изобретён поэтом и художественным критиком Гийомом Аполлинером (1880 – 1918) для характеристики произведений Робера Делоне (1885 – 1941), демонстрируемых в галерее Штурм в Берлине в 1913 году. Он описывал орфизм как движение внутри кубизма и отождествлял с ним и других художников, таких как Соня Делоне-Терк (1885 – 1979), Марсель Дюшан (1887 – 1968), Франтишек Купка (1871 – 1957).

Р. Делоне, прежде всего, исследовал принципы цветовой комбинации согласно законам “симультанного контраста”, разработанным Эженом Шеврелом. В 1912 году Р. Делоне начал серию абстрактных “Симультанных дисков” и “Круговых ритмов”, показывающих взаимопроникновение сфер чистого цвета, образующих цветовые структуры, существующие по своим законам. Он стремился создать непосредственное и чисто зрительное ощущение космического движения света. Желал придать кубизму “авангардистский” характер, вдохновлялся динамической эстетикой футуризма. Свои творческие взгляды художник изложил в сочинении “От кубизма к абстрактному искусству” (1957).



Р. Делоне. Политическая драма. 1914.



Р. Делоне. Дань уважения Блерио. 1922.



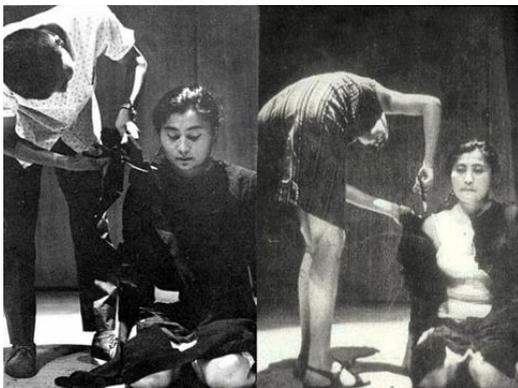
С. Делоне-Терк. Электрические призмы. 1914.

II

Перформанс (англ. *performans* – представление, исполнение) – разновидность акционизма; вид визуального искусства в XX веке, в котором произведением являются любые действия художника, наблюдаемые в реальном времени. В отличие от театра, в перформансе художник, как правило, – единственный автор; перформанс ближе к поэтическому чтению и исполнению музыкального произведения и может быть определён как публичный жест (физический, словесный, поведенческий, социальный). Термин “перформанс”, получивший распространение в 1970-е годы, победил принятый в 1960-е года в США термин “хэппенинг” и был распространён на более ранние практики такого рода.

Перформанс обязан своим происхождением нью-йоркским хепенингам конца 1950-х годов, когда художники, чтобы достигнуть непосредственного контакта с публикой, стали придумывать для своих произведений театральные контексты. Перформансы 1960-х годов представляли собой разыгранное перед аудиторией действие, в котором в качестве скульптурного элемента использовалось человеческое тело. В 1970-е годы под влиянием массовой культуры, выступлений юмористов и искусства видео, художники стали переносить перформансы из галерей в театры и клубы. В настоящее время границы между перформансом и другими видами театрализованных представлений, будь то в галерее или любом другом месте, размыты, и все они определяются широким термином “искусство действия”. Представители перформанса: Ив Кляйн (1928 – 1962), В. Аккончи (р. 1940), Ж. Пан, К. Шниман, К. Бурден (1946 – 2015), М. Абрамович (р. 1946), Й. Бойс (1921 – 1986) и другие.

В СССР перформанс нашёл своё выражение в творчестве таких художественных объединений как “Движение”, “Гнездо”, “Коллективные действия”, “ЭТИ”, а также в творчестве художников Р.А. и В.М. Герловиных, В.А. Комара (р. 1943) и А.Д. Меламида (р. 1945) и других.



Й. Оно. Отрежь кусок. 1965. Фотография.



Ив Кляйн. Прыжок в пустоту. 1960. Фотография.



М. Абрамович. Ритм 0. 1974. Фотография.

Поп-арт (англ. pop-art, от pop – отрывистый звук, хлопок; буквально – искусство, производящее взрывной, шоковый эффект, также сокращение от popular art – популярное, общедоступное искусство) – движение в искусстве США и Великобритании, которое возникло около 1955 года и вдохновлялось образами массовой потребительской культуры. Популярны комиксы, реклама и продукты промышленного производства послужили источником его образного мира. Сюжетность сюжета в живописи часто подчёркивается техникой, напоминающей эффект фотографии, а в скульптуре – тщательным воспроизведением мелких деталей. Поп-арт часто использует также фотомонтаж, коллаж и ассамбляж.

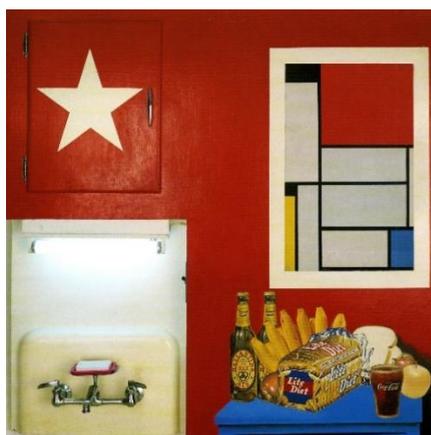
Термин “поп-арт” впервые использовал критик Лоуренс Элоуэй в 1954 году для определения творческой деятельности по созданию рекламы, промышленного дизайна и комплексов в иллюстрированных журналах.

В Англии поп-арт зародился в группе художников, архитекторов, исследующих городскую культуру и современные технологии. Ключевые фигуры – Ричард Гамильтон (1922 – 2011), Эдуардо Паолоцци (1924 – 2005), Дэвид Хокни (р. 1937), Р.Б. Китаж, Джим Дайн (р. 1935), Питер Блейк (р. 1932). Вдохновляясь творчеством М. Дюшана, современной американской культурой, они создавали коллажи, используя образность из рекламы промышленных изделий и печати.

В США поп-арт возник как реакция на доминирующий абстрактный экспрессионизм. Поп-артисты продолжают традицию дада в своём уподоблении произведениям искусства любых материалов, делая несущественными всевозможные границы и нормы. Они переосмысливали в живописи в холодной и имперсональной манере образы масс-медиа, от американских флагов Джаспера Джонса (р. 1930) до бутылок кока-колы Энди Уорхола (1928 – 1987), комиксов Роя Лихтенштейна (1923 – 1997) и кинематографических “раскруток” Джеймса Розенквиста (1933 – 2017). В “Комбинациях” Роберта Раушенберга (1925 – 2008) живописные изображения сочетались с настоящими предметами.



Р. Лихтенштейн. Эм-Мэйби. 1965.



Т. Вессельман. Натюрморт № 20. 1962.

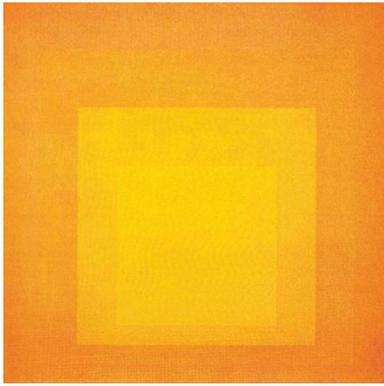


Э. Уорхол. Суп Кэмпбелл. 1958.

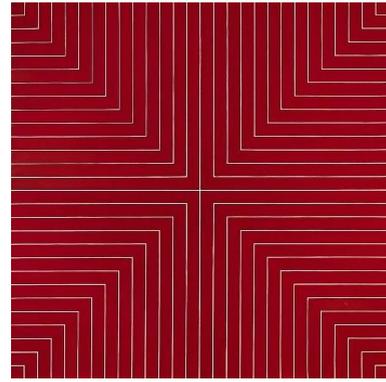


Дж. Джонс. Американский флаг. 1954.

Постживописная абстракция (англ. post-painter abstraction; новая тенденция) – направление в абстрактной живописи, возникшее в США в 1960-х годах, одна из разновидностей геометрической абстракции. Основоположник – немецкий художник Й. Альберс. Постживописная абстракция возникла как реакция на спонтанную и живописную технику абстрактного экспрессионизма, противопоставив ему предельное сокращение и упрощение художественной формы: резкие, чёткие контуры, локальные цветовые участки. Термин изобретён в 1964 году американским критиком К. Гринбургом. Мастера постживописной абстракции: Й. Альберс (1888 – 1976), Э. Келли, М. Луис (1912 – 1962), А. Хелд (1928 – 2005), К. Ноланд (1924 – 2010), Ф. Стелла (р. 1936), Б. Ньюман (1905 – 1970).



Й. Альберс. Посвящается квадрату.
1958.

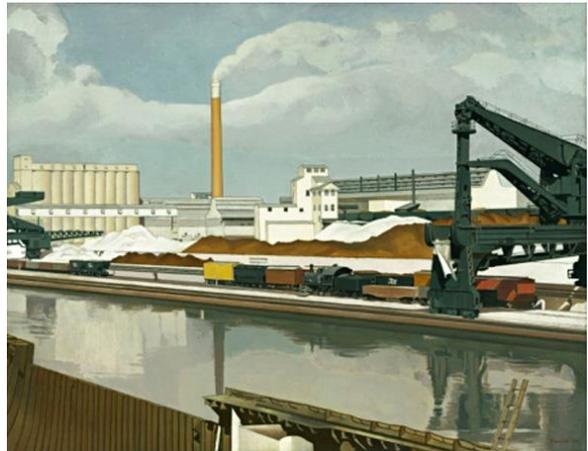


Ф. Стелла. Делаварское пересечение.
1961.

Прецизионизм (англ. precision – точность, чёткость) – направление в американской живописи 1920-х годов, представители которого (Х. Дэвис, П. Дикинсон (1889 – 1930), Ч. Шиллер (1883 – 1965), М. Шамбер, Л. Лозовик, Р. Кроуфорд) изображали нетронутые, статичные и безлюдные виды Северной Америки в разных стилях: от фотографического реализма до абстракции. Ч. Шиллер особенно часто пишет небоскрёбы, причём они даны не как дома, обиталища людей, а как безмолвные и холодные призраки большого города. Эффекты отражений, свечения нередко навеяны искусством фотографии.



Ч. Демут. Окассен и Николет. 1921.



Ч. Шиллер. Американский пейзаж. 1930.

Примитивизм (лат. primitivus – первый, самый ранний) – стиль живописи, зародившийся в XIX веке, предполагающий обдуманное упрощение картины, делающее её формы примитивными, как творчество ребёнка или рисунки первобытных времён. Для примитивизма характерны сознательно упрощённая манера исполнения, обращение к детскому, первобытному, народному либо средневековому искусству. Развивался в двух направлениях: в непрофессиональном творче-

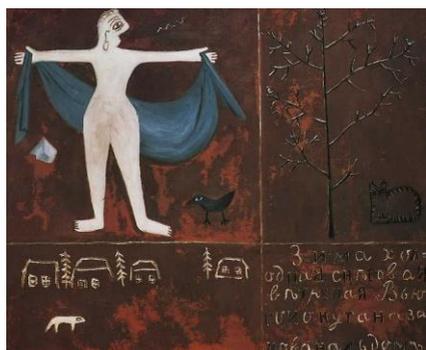
стве мастеров, вовлечённых в художественный процесс, и работах художников, намеренно стремившихся обрести чистоту и эмоциональную ясность образов и мировосприятия. Наиболее известные художники примитивисты – Н. Пиросманишвили (1862 – 1918), Бабушка Мозес (1860 – 1961), А. Руссо (1844 – 1910), Г. Дарджер (1892 – 1973), М. Вириус (1889 – 1943), М.Ф. Ларионов (1881 – 1964).



А. Руссо. Сон. 1910.



Н. Пиросманишвили.
Косуля на фоне пейзажа. 1915.



М.Ф. Ларионов. Зима. 1912.



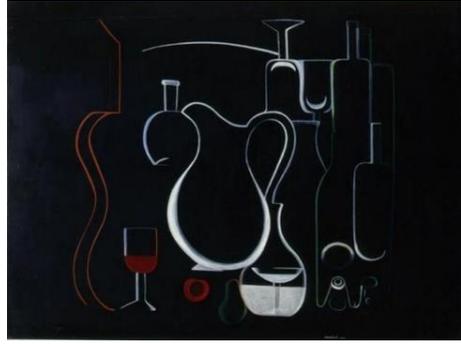
А. Мозес. За рождественской ёлкой. 1946.

Пуризм (фр. pur – чистый) – течение во французской, а позднее в американской живописи и архитектуре, сложившееся в конце 1910-х – начале 1920-х годов. Мастера пуризма стремились к чёткой и сдержанной передаче “устойчивых форм”, к изображению первичных элементов, на восприятие которых затрачивается минимум энергии. Для работ мастеров пуризма характерны подчёркнутая плоскостность, контурные очертания предметов, при этом намеренно однотипных. Его основатели и главные представители – А. Озанфан (1886 – 1966) и Ш. Жаннере (Ле Корбюзье, 1887 – 1965).

Пуризм не получил существенного развития в станковых формах, и его теория, существенно переосмысленная, нашла отражение в архитектуре, в постройках Ле Корбюзье.



Ш. Жаннере. Натюрморт с многочисленными предметами. 1923.



А. Озанфан. Графика на чёрном фоне. 1928.



А. Озанфан. Натюрморт. Посуда. 1925.



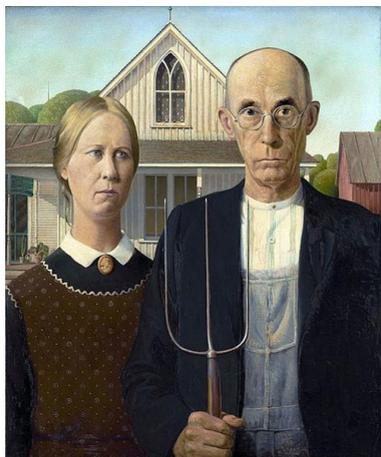
А. Озанфан. Курительная комната. Натюрморт. Ок. 1923.

Р

Рационализм в архитектуре – совокупность архитектурных направлений первой половины XX века, программно осваивавших научные и технические достижения. Развитие рационализма охватывает в основном 1920-е – 1950-е года. Основы рационализма закладывались в конце XIX столетия (творчество Л. Салливена (1856 – 1924), П. Берлаге 1856 – 1934), О. Перре (1874 – 1954)). Становлению рационализма в начале 1920-х годов во многом способствовали теории, разрабатывавшиеся группой во главе Ле Корбюзье, а также архитектурной школой “Баухауз”.

Риджионализм (англ. regional – региональный, местный) – течение в американской живописи начала 1930-х годов, связанное с обращением к традиционным ценностям и американскому образу жизни в противовес авангардным направлениям, популярным в эти годы. В центре интересов художников этого

направления (Г. Вуд (1891 – 1942), Т. Бентон (1889 – 1975), Дж. Кэрри (1897 – 1946)) были местные темы, коренные традиции провинции, которые воспринимались как протест против нового курса президента Т. Рузвельта. Характерные черты произведений риджионализма – натуралистическая достоверность, локальные цветовые сочетания. Определённое воздействие на данный стиль оказало немецкое художественное направление “новая вещественность”.



Г. Вуд. Американская готика. 1930.



Дж. Карри. Торнадо в Канзасе. 1929.



Т.Х. Бентон. Городские развлечения и подземка. 1930.



Т.Х. Бентон. Сусанна и старцы. 1938.

С

Самодельное искусство (изобразительное) – художественное творчество людей, не являющихся художниками-профессионалами и занимающихся искус-

ством в дополнение к своей основной профессии. Термин “самодеятельное искусство”, возникший после Великой Октябрьской социалистической революции, порождён явлениями советской действительности и отражает рост культуры и широту эстетических запросов трудящихся масс в стране социализма. С первых лет Советской власти при заводах, рабочих клубах, учреждениях, в частях Красной Армии стали организовываться художественные студии и изокружки, где тысячи трудящихся занимались живописью, скульптурой, графикой, декоративно-прикладным искусством под руководством опытных художников.

Свободная фигуративность – художественное движение, возникшее во Франции в конце 1970-х годов, как реакция на дегуманизацию минимализма и концептуального искусства. Свободная фигурация получила известность в 1981 году на выставке в частной квартире критика Бернара Лама Ваделя. На выставке демонстрировались произведения группы французских живописцев, которые со своей популистской и антикультурной идеологии прославляли абсолютную свободу и спонтанность выражения.

Особенности направления: фигуративность иронического типа; смешение элементов из разных сфер – мультфильмы, кино, реклама, мир комиксов; комбинирование материалов и техник – холсты, металлические поверхности, живопись акрилом, маслом, смальтами; композиции на больших форматах; интенсивные цвета.

Яркие представители свободной фигурации – Робер Комба (р. 1957), Эрве, Ди Роза, Жан-Шарль Блэ, Жан-Мишель Альберола (р. 1953), Катрин Виолле.

Соц-арт – одно из течений в авангарде второй половины XX века в СССР и в искусстве русской диаспоры, нацеленное на анализ текста, в данном случае – советской идеологии, а методом анализа служило мимикрическое присвоение её языка. Метод и термин были изобретены в 1972 году В.А. Комаром и А.Д. Меламидом. Термин отсылал к соцреализму и поп-арту: В.А. Комар и А.Д. Меламид утверждали, что в СССР художник имеет дело с перепроизводством не вещей, как американский поп-артист, но идеологии, и может применить к ней поп-артистскую стратегию критического самоотождествления, деконструктивной критики через тавтологию. Соц-арт предлагал тотально критический подход к любой позитивности и искренности.

Художники соц-арта: В.А. Комар (р. 1943), А.Д. Меламид (р. 1945), Л.П. Соков (р. 1941), А.С. Косолапов (р. 1943), М.Г. Рошаль-Фёдоров (1956 – 2008), Э.В. Булатов (р. 1933) и другие.



В.А. Комар, А.Д. Мелаид. Сталин и музы. 1981 – 1982.



В.А. Комар, А.Д. Мелаид. Происхождение соцреализма. 1983.



Э.В. Булатов. Закат. 1989.

Социалистический реализм – теоретический принцип и официальное художественное направление, господствовавшее в СССР с середины 1930-х до начала 1980-х годов. С 1924 – 1925 годов, когда И.В. Сталиным была отвергнута идея мировой революции, советское искусство стало более отчётливо противопоставляться искусству Запада и, следовательно, модернизму. С ростом изоляции страны росла потребность в консолидации художественных сил, как в среде самих художников, так и во власти. 23 апреля 1932 года Постановлением ЦК ВКП(б) “О перестройке литературно-художественных организаций” все художники и писатели, поддерживавшие советскую власть, объединялись в единые союзы. Так было институционально оформлено понятие “советского искусства”, в котором было заложено требование консенсуса и обязательной позитивности. Его эстетическая платформа была обозначена термином “социалистический реализм”, в 1934 году утверждённым на Первом съезде Союза писателей СССР. Главным заказчиком становится государство. Тематические выставки, посвящённые армии или индустрии, финансируются соответствующими структурами (политуправление армии, профсоюзы).

После 1932 года окончательно складывается система институций социалистического реализма. Она включает Союз художников, Министерство культуры и Академию художеств (воссозданную в 1934), между которыми распределяется власть, государственные издательства и журналы. Специальной инстанцией цензуры становится Всесоюзный Комитет по делам искусств, созданный в 1936 году.



В.П. Ефанов. Незабываемая встреча. 1936 – 1937.



И.И. Бродский. Портрет И.В. Сталина. 1933.



М.Б. Греков. Трубачи первой конной армии. 1934.



А.А. Пластов. Колхозный праздник. 1937.

Спациализм (итал. spazio – пространство) – художественное направление, возникшее в Италии в начале 1960-х годов как разновидность многочисленных школ, соединявших нефигуративное, абстрактное изображение с философским или мистическим подтекстом. В творчестве представителей спациализма пространство, время и движение, так же как свет, цвет и ритм, осмыслялись в качестве основных элементов, образующих форму.

Одним из представителей и основателей спациализма был Л. Фонтана (1899 – 1968), в работе которого “Пространственный замысел” прорези в окрашенном холсте позволяют зрителю заглянуть в плоскость картины, пройти её в пространстве.



Л. Фонтана. Пространственная концепция. 1962.



Л. Фонтана. Пространственная концепция. 1966 – 1968.

“Сталинский ампир” (фр. *empire* – “империя” и по аналогии с ампиром) – одно из лидирующих направлений в архитектуре, монументальном и декоративно-прикладном искусстве СССР с середины 1950-х годов. В средствах массовой информации термин “сталинский ампир” используется как неформальное обозначение всего многообразия сталинской эклектики.

Символ “сталинского ампира” – сталинские высотки в Москве. “Сталинский ампир” в декоре помещений – это массивная деревянная мебель, лепнина под высокими потолками, резные шкафы, бронзовые светильники и статуэтки. Стиль соединил в себе элементы барокко, ампира эпохи Наполеона, позднего классицизма; он сочетает помпезность, роскошь, величественность и монументальность.

Концом эпохи “сталинского ампира” считается Постановление Центрального комитета КПСС и Совета Министров СССР от 4 ноября 1955 года “Об устранении излишеств в проектировании и строительстве”.



Главное здание МГУ. Москва. Л. Руднев, С. Чернышев, П. Абросимов и др. 1949 – 1953.



Министерство иностранных дел. Москва. М. Минкус, В. Гельфрейх. 1948 – 1952.

Структурализм – художественное явление, проявившееся в архитектуре, менее строго детерминированное, чем функционализм или экспрессионизм. Структурализм, сформировавшийся в 1950 – 1960-е года и базирующийся на эстетизации конструктивной формы, занимает в зодчестве XX века промежуточное положение между конструктивизмом 1920-х и хай-теком 1980 – 90-х годов. Программным объектом стало здание Центра коммуникации префектуры Яманаси в г. Кофу (1962 – 1967), построенное по проекту К. Танге (1913 – 2005).

На рубеже 1960 – 1970-х годов сформировалась своеобразная ветвь структурализма, получившая наименование стиля большого бизнеса, реализовавшаяся преимущественно в проектах высотных офисов крупнейших фирм и корпораций.



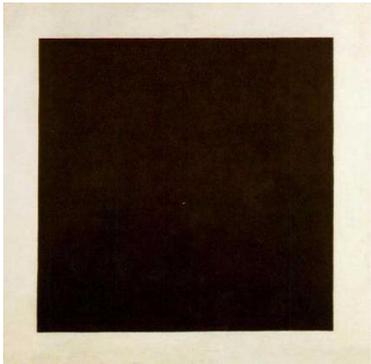
Здание Центра коммуникации префектуры Яманаси в Кофу, Япония. К. Танге. 1962 – 1967.



Оперный театр в Сиднее. Австралия. Й. Утзон. 1959 – 1973.

Супрематизм (лат. *supremus* – наивысший) – направление в авангардистском искусстве, основанное в первой половине 1910-х годов К.С. Малевичем (1879 – 1935). Являясь разновидностью абстракционизма, супрематизм выражался в комбинациях разноцветных плоскостей простейших геометрических очертаний. Сочетание разноцветных и разновеликих геометрических фигур образует пронизанные внутренним движением уравновешенные асимметричные композиции.

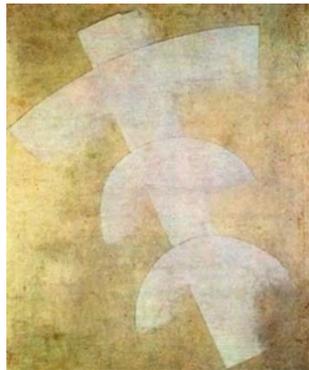
На начальном этапе данный термин означал доминирование, превосходство цвета над всеми остальными свойствами живописи. В беспредметных полотнах краска, по мысли К. Малевича, впервые освобождена от подсобной роли, от служения другим целям, – супрематические картины стали первым шагом “чистого творчества”, то есть акта, уравнивающего творческую силу человека и Природы (Бога).



К.С. Малевич. Чёрный квадрат.
1915.



К.С. Малевич.
Динамический супрематизм.
1916.



К.С. Малевич. Звуковая
волна. 1918.

“Суровый стиль” – направление в советском искусстве конца 1950-х – начала 1960-х годов, при котором у художников нет стремления приукрасить действительность, они показывают трудные будни жизни. Термин предложен критиком и историком искусства второй половины XX столетия А.А. Каменским. Художники “сурового стиля” стремились пробиться к правде, протестуя против фальши. Живопись строилась на сопоставлении локальных цветовых масс, контрастных тонов, композиции картин отличались статичностью, силуэты фигур – плакатной чёткостью. Авторов больше волновали проблемы сходства, чем различия, единства, а не индивидуализации.

“Суровый стиль” возродил интерес к классике русского и советского искусства. В своих работах художники опирались на лучшие образцы ОСТа, следовали примеру таких мастеров, как К.С. Петров-Водкин, А.А. Дейнека, А.В. Лентулов. Художники “сурового стиля”: Н.И. Андронов (1929 – 1998), П.Ф. Никонов (р. 1930), А.А. и П.А. Смолины, Г.М. Коржев (1925 – 2012), В.Е. Попков (1932 – 1974) и другие.



В.Е. Попков. Строители братской ГЭС. 1961.



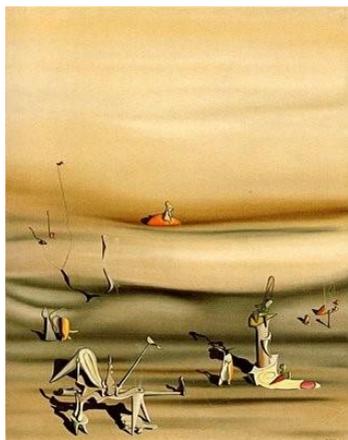
П.Ф. Никонов. Наши будни. 1960.

Сюрреализм (фр. *surrealisme* – сверхреализм) – направление в искусстве, возникшее в 1924 году в Париже и провозгласившее источником творчества сферу

подсознания (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом – разрыв логических связей, заменённых свободными ассоциациями. Направление возглавлял французский поэт, врач-психиатр Андре Бретон (1896 – 1966). Основы сюрреалистической эстетики А. Бретон сформулировал в “Манифесте сюрреализма” (1924) и в книге “Сюрреализм и живопись” (1928).

Сюрреалисты испытывали особый интерес к психоанализу и идеям Зигмунда Фрейда, к философии интуитивизма Анри Бергсона. Фигуративные произведения мастеров сюрреалистов (Сальвадор Дали (1904 – 1989), Андре Массон (1896 – 1969), П. Дельво (1897 – 1994), Рене Магритт (1898 – 1967), Хуан Миро (1893 – 1958), Ман Рей (1890 – 1977), Ив Танги (1900 – 1955), Макс Эрнст (1891 – 1978)) представляют собой чуждый мир, населённый то образами мирных грёз, то порождениями ночных кошмаров.

В “Манифесте” А. Бретон назвал одной из догм сюрреализма “автоматическое письмо”. Х. Миро позволял руке произвольно скользить по бумаге или холсту, обгоняя мысль. Случайные линии и их изгибы приобретали неожиданные формы, часто представляя собой метаморфозы образов. А. Массон создавал “песчаные” картины, нанося на поверхность бумаги клей. М. Эрнст применял такую технику автоматизма как фроттаж.



Ив Танги. Медлительный день. 1937.



С. Дали. Атомная Леда. 1949.



Р. Магритт. Сын человеческий. 1964.

Т

Ташизм (фр. tache – пятно) – направление в европейской живописи 1950 – 1960-х годов, представляющее собой разновидность движения Ар информель. Термин “ташизм” впервые употребил французский критик Шарль Эстьен в 1954 году, чтобы охарактеризовать послевоенную лирическую европейскую абстракцию и отличить её от геометрической абстракции. Ташизм близок абстрактному экспрессионизму и характеризуется прихотливой игрой абстрактных пятен цвета на плоскости. Мастера направления ташизм – Вольс (1913 – 1951), Анри Мишо

(1899 – 1984), Жан-Поль Риопель (1923 – 2002), Пьер Сулаж (р. 1919), Ганс Хартунг (1904 – 1989), Жорж Матье (1921 – 2012), Карл Аппель (1921 – 2006).

Один из вариантов ташизма – **нюажизм** (с фр. “облако”) при котором изображения напоминали облаковидные цветные образы. Они выражали душевное спокойствие и психическую гармонию, что послужило поводом для применения к ним ещё одного термина – искусство тишины.



Вольс. Ветряная мельница.
1951.



П. Сулаж. 10 июля. 1950.



П. Сулаж. Без названия.
1956.

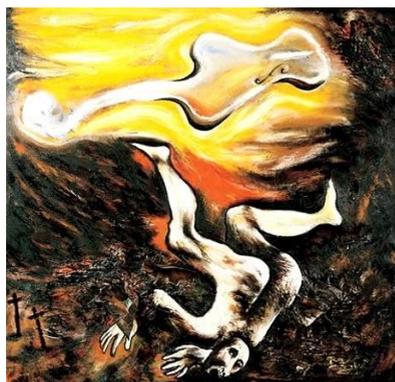
Трансавангард (лат. trans – сквозь, через; фр. avantgarde – авангард) – художественное движение, возникшее в Италии около 1977 года, как реакция на минимализм и концептуальное искусство. О рождении направления объявил критик, куратор Акилле Бонито Олива. Художники трансавангарда занимались станковой живописью, проявляли интерес к мифам и легендам, обращались к разным источникам из истории искусства с осознанным смешением стилей. В то же время подобная тенденция проявилась в Германии у неоэкспрессионистов. В США эквивалентом новым европейским фигуративно-экспрессивным тенденциям стала группа “новая образность”.

Особенности трансавангарда: обращение к разным традициям и стилям; изображение человеческой фигуры в необычных положениях и загадочных обстоятельствах; доминирование криволинейных и волнистых ритмических движений; комбинация фигуративных, абстрактных элементов, слов, знаков, использование разных техник в одном произведении; доминирование двухмерного эффекта над объёмностью.

Художники-трансавангардисты: Сандро Киа (р. 1946), Энцо Кукки (р. 1949), Франческо Клементе (р. 1952), Миммо Паладино (р. 1948), Никола Де Мариа (р. 1954)



Ф. Клементе. Bestiary. 1978.



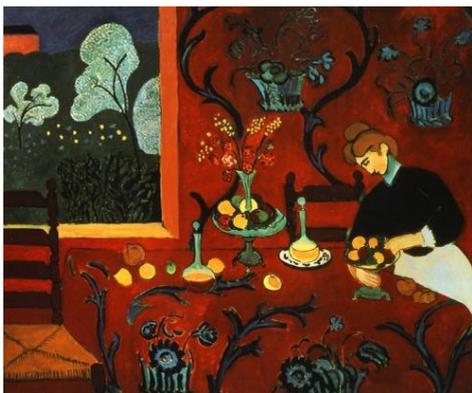
Э. Кукки. Musica Ebraica. 1982.

Ф

Фовизм (фр. *fauve* – дикий) – направление во французской живописи, существовавшее в 1905 – 1908 годах. В 1905 году в одном из залов парижского осеннего Салона были выставлены картины французских живописцев Анри Матисса (1869 – 1964), Мориса Вламинка (1876 – 1958), Кеса Ван Донгена (1877 – 1968), Жоржа Брака (1882 – 1963), Андре Дерена (1880 – 1954), Альбера Марке (1875 – 1947), Жоржа Руо (1871 – 1958), Оттона Фриеза (1879 – 1949), Рауля Дюфи (1877 – 1953). Картины отличались необычной яркостью цвета и нарочитой огрублённостью формы. В том же зале находилась статуэтка работы Донателло, скульптура эпохи Итальянского Возрождения. Критик Луи Воксель при виде непривычной, шокирующе грубой живописи воскликнул: “Донателло среди диких!”.

Главное для фовистов – подчеркнуть самостоятельность, самодостаточность произведения искусства. Характерные особенности фовизма – обнажённость приёмов письма, нарочитая грубость техники и материала, попытка вернуть живописи первозданную силу и преодолеть изысканный эстетизм конца XIX века, использование ярких, глубоких цветов, упрощение линий, подчёркивание свежести и спонтанности исполнения.

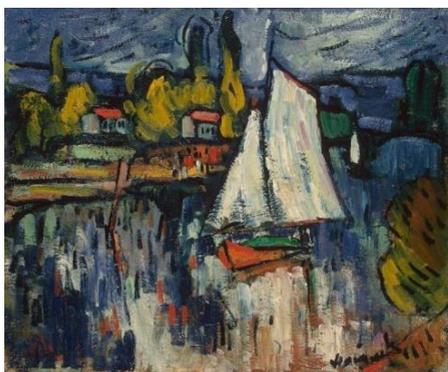
Творчество фовистов основывалось не на теоретической программе, а на интуитивных устремлениях. Предельная простота, грубые мазки, контуры, фактура сближали фовизм с примитивизмом. Некоторые приёмы фовисты заимствовали из средневековых витражей, романского искусства, другие – из японской гравюры, но более всего упрощённость манеры и дерзкий, вызывающий цвет явились результатом естественной эволюции постимпрессионистического искусства.



А. Матисс. Красная комната. 1908.



К. Ван Донген. Женщина в чёрной шляпе. 1908.



М. де Вламинк. Вид на Сену. 1905.



А. Дерен. Две шлюпки. 1906.

Функционализм, или интернациональный стиль (нем. Funktionalismus, от лат. functio – исполнение, совершение) – течение в западноевропейской, а затем и в американской архитектуре, основанное на первичности функции (утилитарно-практического назначения) произведения архитектуры по отношению к форме. Функционализм сформировался на основе движения конструктивизма и авангардного искусства 1910 – 1920-х годов и оформился в качестве течения в 1930-х годах.

Одним из первых теоретиков функционализма был австрийский архитектор Л. Бауэр (1872 – 1938). В 1898 году он сформулировал принцип “абсолютной целесообразности”, согласно которому соответствие внешней формы предмета его утилитарной функции создаёт “абсолютную красоту”. По теории Л. Брауэра, все исторические художественные стили отражают изменяющееся во времени, несовершенное (относительное) представление о прекрасном. Абсолютно целесообразным и, следовательно, абсолютно прекрасным было только античное искусство.

В Австрии идеи функционализма исповедовал архитектор А. Лоос (1870 – 1933). Он выступал против декоративизма, любых форм орнамента и “фасадни-

чества” в архитектуре. Средоточием немецкого функционализма стали берлинская мастерская П. Беренса и школа Баухауз в Веймаре.



Вилла Савой в Пуасси. Франция.
Ле Корбюзье. 1928.



Дом Мюллера. Прага. Чехия. А. Лоос.
1928 – 1930.

Футуризм (фр. futurisme, от лат. future – будущее) – течение авангардного искусства начала XX века, главным образом в поэзии и живописи Италии, художники которого стремились отразить в своих картинах ускорение темпа жизни и индустриализацию среды как предметы новой эры. Для придания своим произведениям динамичности они использовали угловатые формы и резкие контуры.

В 1909 году итальянский поэт Филиппо Томмазо Маринетти опубликовал в Париже “Манифест футуризма”. Крупнейшими представителями футуризма стали Джакомо Балла (1874 – 1958), Карло Карра (1881 – 1966), Умберто Боччони (1882 – 1916), Джино Северини (1883 – 1966), Луиджи Руссоло (1885 – 1947), Сант-Элиа (1888 – 1916).

Ф. Маринетти суммировал главные принципы футуристов, включая патетический отказ от идей прошлого, особенно политических и художественных традиций. Переворот, к которому призывали футуристы, являлся проявлением технической революции. Апологетика государства, воинствующий национализм приводят их к шовинизму и прославлению фашизма.

В России в 1910-е годы термин “футуризм” чаще всего использовался прессой как обобщённое наименование для различных авангардных течений. Среди живописцев наибольший интерес к футуристической эстетике проявляли члены петербургского “Союза молодёжи” (О.В. Розанова, К.С. Малевич и другие) и ларионовской группы “Ослиный хвост” (М.Ф. Ларионов, Н.С. Гончарова, М.В. Ле Дантю). В русской живописи футуризм представлен преимущественно так называемым кубофутуризмом, соединившим во многом противоположно ориентированные концепции: аналитический “канон сдвинутой конструкции” кубистов и пространственно-временной динамизм футуристов.



Дж. Балла. Уличный фонарь. 1910.



У. Боччони. Улица входит в дом. 1911.



Дж. Северини. Танцовщица в голубом. 1912.

Х

Хай-тек – эстетическое течение в архитектуре, сложившееся в 1970-е годы, представляет собой современную модификацию техницизма, исповедующего радикальное обновление языка архитектуры под влиянием технического прогресса. Хай-тек ориентирован на эстетическое освоение конструкций в сочетании со стеклом. Кроме того, хай-тек активно включает в архитектурную композицию зданий элементы их инженерного оборудования – воздуховоды, вентиляционные шахты, трубопроводы.

Отличительным признаком решения несущих конструкций в хай-теке стало применение стержневых элементов закрытого сечения (труб круглого или прямоугольного сечения) вместо элементов открытого сечения. Такова, например, композиционная роль вертикальных несущих труб в композиции здания банка в Мюнхене (арх. В. и Б. Бетц, 1082) ствольно-стоечно-подвесной конструктивной системы.

Своеобразную ветвь хай-тека составляет **“слик-тек”** – стиль глянцевого (преимущественно стеклянного) блеска фасадных поверхностей (например, здание Опера-Бастиль в Париже).



Центр Ж. Помпиду. Париж. Р. Пьяно,
Р. Роджерс. 1971 – 1977.



Здание компании Lloyd's. Лондон.
Р. Роджерс. 1986.



Аэропорт в Мадриде. Р. Роджерс. 1997 – 2005.

Хеппенинг (англ. happening – случаемое, происходящее) – разновидность акционизма, воплощенная в театрализованной форме; форма современного искусства, представляющая собой действия, события или ситуации, происходящие при участии художника, но не контролируемые им полностью. Термин изобретён в 1959 году Аланом Капроу (1927 – 2006): устроенное им в галерее Рубен в Нью-Йорке представление с использованием различных выразительных средств называлось “Восемнадцать хепенингов в шести частях”. Прототипом хепенинга были представления дадаистов в Кабаре Вольтер в Цюрихе.

В соответствии с теориями композитора Джона Кейджа о важности роли случая в художественном творении, хэппенинги описывались как спонтанные, лишённые фабулы выступления. В США на ранних стадиях хэппенинг развивали, кроме А. Капроу и Дж. Кейджа, Джим Дайн (р. 1935), Клас Ольденбург (р. 1929), Роберт Раушенберг (1925 – 2008), Ред Грумс (р. 1937). В Японии – группа

“Gutaj”, в Европе - группа “Флюксус” и др. Для Бена Вотье, главного организатора хэппенингов во Франции, хэппенинг являлся трансформацией реальности с помощью разных аксессуаров.



В. Фостел. Явления. 1965. Берлин.



Т. Кантор. Панорамный морской хэппенинг. 1967. Польша.

Э

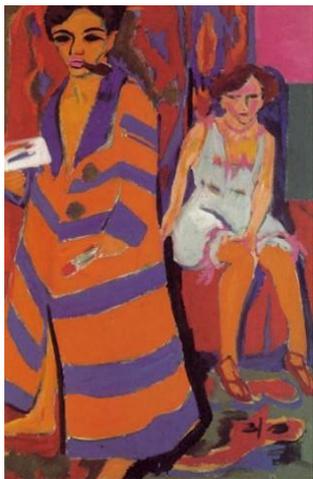
Экспрессионизм (фр. expressionisme, от лат. expressio – выражение) – течение в западноевропейской живописи, скульптуре, литературе и театре 1905 – 1920-х годов, сосредоточенное главным образом в Германии. Термин обычно связывают с живописными и графическими работами немецких художников, бросивших вызов академическим традициям, особенно тех, кто входил в группы “Мост” и “Синий всадник”.

Духовным вдохновителем экспрессионистов был Фридрих Ницше (1844 – 1900). В книге “Рождение трагедии” Ницше представил свою теорию о древнем дуализме между двумя типами эстетического опыта: аполлониевского и дионисийского, между миром разума, порядка и миром хаоса, экстаза. Основную характерную особенность экспрессионизма воплощают признаки дионисийского типа – яркие цвета, искажённые формы, размашистая манера письма, плоскостность, отсутствие перспективы и опора скорее на чувства, чем на рациональную мысль. Экспрессионизм – своеобразная форма сплава анархического бунтарства и мистики, разрушительного стремления к обновлению мира и бегства от действительности в мир субъективных переживаний.

Группа “Мост” (1905 – 1913) была основана в Дрездене. В неё входили такие художники, как Эрнст Людвиг Кирхнер (1880 – 1938), Эрих Хеккель (1883 – 1970), Карл Шмидт-Ротлуфф (1884 – 1972), Эмиль Нольде (1867 – 1956), Макс Пехштейн (1881 – 1955). В работах художников группы “Мост” ощущается установка на некую варварскую интуитивную непосредственность: тяжёлые массы цельных, неразложенных тонов, пастоно громоздящихся на крупнозернистых

холстах в чёрных рамках, геометрически упрощённые формы. Художники ориентировались на средневековое крестьянское прикладное искусство, искусство африканских стран.

Художников объединения “Синий всадник” (Мюнхен, 1911 – 1914) объединял интерес к средневековому искусству, к примитиву, к разным проявлениям наивного художественного мышления. Многие мастера в конце творческого пути приходят к чистым абстрактным формам. В группу “Синий всадник” входили В.В. Кандинский (1866 – 1944), Франц Марк (1880 – 1916), Август Макке (1887 – 1914), А.Г. Явленский (1867 – 1941), Пауль Клее (1879 – 1940).



Э.Л. Кирхнер. Автопортрет с натурщицей. 1907.



Э. Нольде. Тайная вечеря. 1909.



Э. Хеккель. Весна во Фландрии. 1916.



Ф. Марк. Лисички. 1913.

Энвайронмент (англ. – окружение, среда) – жанровое направление в авангардной скульптуре 1960-х годов, получившее особенно большое распространение в США. Смысл названия “энвайронмент” расшифровывается иногда как “искусство окружения”. Подразумевается эстетическое переосмысление подлинной среды, в которой протекает обыденная жизнь, но средствами не дизайна или архитектуры, а с помощью подхода к этой реальности как источнику материала для скульптора. Яркие представители энвайронмента – скульпторы Д. Сегал (1924 – 2000), Э. Кинхольц (1927 – 1994), К. Ольденбург (р. 1929), Д. Хансон (1925 – 1996).



Дж. Сегал. Автобусная остановка. 1965.



Дж. Сегал. Окно ресторана. 1967.



Д. Хансон. Куини. 1995.

II. Творческие объединения и организации

А

“Абстракция – творчество” (1931 – 1936) – художественная ассоциация абстракционистов, объединившая мастеров “Круга и квадрата” и “Конкретного искусства”. Основатель объединения – Жорж Вантонгерлоо. В числе участников группы – Х. Торрес-Гарсиа (1874 – 1949), О. Эрбен (1882 – 1960), Э. Беоти, Ф. Купка (1871 – 1957), А. Глез (1881 – 1953). Само название свидетельствует, что его основатели стремились примирить альтернативы. В установочном документе они разъясняли: “Абстракция – поскольку некоторые художники пришли к концепции нон-фигуративности путём постепенного абстрагирования от форм природы. Творчество – поскольку другие художники достигли “нон-фигуративности” непосредственно, через представление о чисто геометрическом порядке или путём использования исключительно тех элементов, которые обычно называются абстрактными, таких, как круги, плоскости, линии и т.п.”. Чтобы избежать разночтений в понятии “абстракция”, был принят нейтральный термин “нон-фигуративность”.

С самого начала ассоциация объявила себя открытой для людей разных национальностей, эстетических идей, политических убеждений, став, таким образом, свободной трибуной, где художники могли обсуждать эстетические задачи и смысл абстрактного искусства, его социальную роль в разных общественных системах.



О. Эрбен. Натюрморт с дыней. 1936.



Х. Торрес-Гарсиа. Город. 1941.

“Арефьевский круг” – неофициальное объединение независимых ленинградских художников. Группа образована в конце 1940-х годов учащимися Средней художественной школы при Академии Художеств (СХШ) – А.Д. Арефьевым (1931 – 1978), В.В. Громовым (р. 1930), В. Шагиным (1932 – 1999), Ш.А. Шварцем (1929 – 1995) (окончить СХШ удалось только Ш. Шварцу, остальные были исключены из СХШ за “формализм”), а также художником Р. Васми (1929 – 1998) и поэтом Р. Мандельштамом (1932 – 1961). Сами арефьевцы дали себе имя

“Орден нищенствующих живописцев”. Нищенствование как осознанная стратегия жизни, как способ противостояния насаждаемой идеологии.

В качестве центральной темы художники Арефьевского круга выбрали городскую жизнь, равно далёкую и от парадно-репрезентативных петербургских видов, и от изображения труда и героизма в соцреалистической картине. Много работая над композиционной лаконичностью, строгостью цвета и обобщённым “портретом города”, арефьевцы обратили свой взгляд на социальную жизнь обнищавшего Ленинграда, только что пережившего войну и блокаду. В композиции работ чувствуется мгновенность, острота восприятия, интенсивность желания выразить увиденное. Всё это сближает творчество художников Арефьевского круга с работами западноевропейских экспрессионистов.

В 1975 году мастера впервые получили возможность показать работы не на квартире, а в официальном зале ленинградского ДК им. И.И. Газа – на выставке нонконформистов.



А. Арефьев. Отчаяние. 1950.



А. Арефьев. Прометей прикованный. 1963.



Ш. Шолом. Марсово поле. 1969.

Артель художников “Сегодня” (1918 – 1919) – название издательства и творческого объединения художников, возникшее в Петрограде и выпускавшее иллюстрированные детские книжки, не похожие на дореволюционные. Организатор объединения – В.М. Ермолаева (1893 – 1937). В артели участвовали Ю.П. Анненков (1889 – 1974), Н.И. Альтман (1889 – 1970), Н.Ф. Лапшин (1891 – 1942), Е.И. Турова и Н.И. Любавина.

Новизна заключалась в художественном оформлении детской книги. Это был первый опыт конструирования детской книги, понятой как целостный художественный организм. Книжки артели были небольшими – в четыре листа. Печатались малыми тиражами – 125 экземпляров. Иллюстрации для них резались на линолеуме и печатались без цинковых клеше, непосредственно с гравированных досок. Затем весь тираж раскрашивался акварелью самим художником. Художники стремились возродить традицию народного искусства, опереться на богатейший опыт народного лубка, старопечатных гравированных книг.

За короткое время артель выпустила несколько книжек. Среди них – “Снежок” А. Ремизова; “Иисус Младенец” С. Есенина; “Мышата” и “Хвои” Н. Венгрова. Из намеченной серии детских лубков были изданы два: “Петух” В.М. Ермолаевой и “Баба-Яга” Н. Лапшина.



В.М Ермолаева. Собачки.
Обложка. 1929.



Иллюстрация для книги
Н. Венгрова “Зверушки”. 1923.



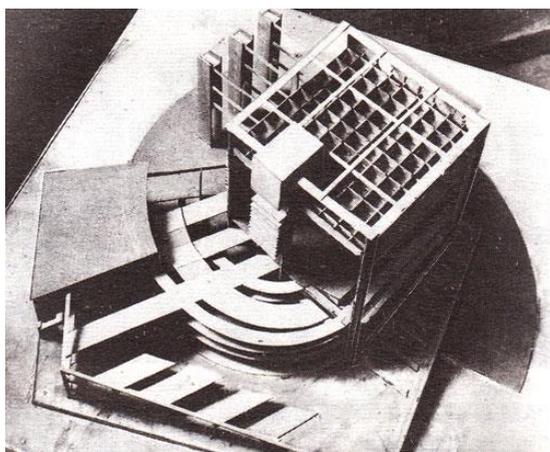
В.М. Ермолаева. Обложка
для книги У. Уйтмана
“Пионеры”. 1918.

Ассоциация новых архитекторов (АСНОВА, 1923 – 1930) – самое раннее творческое объединение архитекторов-новаторов. Первым председателем формально стал инженер А.Ф. Лолейт, но фактическим руководителем, идеологом и организатором был творческий лидер архитекторов-рационалистов Н.А. Ладовский (1881 – 1941), вокруг которого сначала в Живскульптархе (1919 – 1920), а затем в Инхуке (1920 – 1922) и в Объединённых мастерских (Обмас, 1920 – 1923) ВХУТЕМАСа сформировался коллектив единомышленников – Н.В. Докучаев (1891 – 1944), В.Ф. Кринский (1890 – 1971), А.М. Рухлядев (1882 – 1946), В.И.

Фридман (1887 – 1950) и другие. В 1924 году в АСНОВА вступил Э. Лисицкий (1890 – 1941), способствуя пропаганде деятельности группировки в кругах европейского авангарда.

Члены АСНОВА именовали себя рационалистами, оппоненты именовали их формалистами, так как главная цель организации заключалась в разработке формально-композиционной проблематики архитектуры и в реформе на этой основе системы архитектурного образования.

После выхода Н.А. Ладовского из АСНОВА в 1928 году председателем правления стал его ученик М.П. Коржев (1897 – 1986). В 1930 году АСНОВА вошла на правах сектора в МОВАНО, в 1932 году была ликвидирована постановлением ЦК ВКП(б) “О перестройке литературно-художественных организаций” наряду со всеми творческими объединениями.



Дворец Советов в Москве. Конкурсный проект.
В. Балахин, П. Будо, М. Прохорова и др. 1931.



Дом-мастерская архитектора
К.С. Мельникова. Москва.
К.С. Мельников. 1927 – 1929.

Ассоциация художников Революционной России (АХРР – АХР, 1922 – 1932, с 1928 – Ассоциация художников революции) – самое многочисленное художественное объединение 1920-х годов. Образовано в 1922 году в Москве. В АХРР вошли бывшие члены ТПХВ (Н.А. Касаткин (1859 – 1930), В.Н. Бакшеев (1862 – 1958), В.К. Бялыницкий-Бируля (1872 – 1957), С.В. Малютин (1859 – 1937), В.Н. Мешков (1867/68 – 1946), А.В. Моравов (1878 – 1951)) и Союза русских художников (А.Е. Архипов (1862 – 1930), И.И. Бродский (1883 – 1939), Ф.А. Малявин (1869 – 1940), К.Ф. Юон (1875 – 1958)). Первым председателем АХРР стал последний председатель ТПХВ П.А. Радимов (1887 – 1967). Членами и экспонентами в разное время были М.И. Авилов (1882 – 1954), Ф.С. Богородский (1895 – 1959), А.М. Герасимов (1880/81 – 1963), М.Б. Греков (1882 – 1934), Б.В. Иогансон (1893 – 1973), Б.М. Кустодиев (1878 – 1927), И.И. Машков (1881 – 1944), Г.Г. Ряжский (1895 – 1952), П.П. Соколов-Скаля (1899 – 1961), Н.С. Са-

мокиш (1860 – 1944), Е.М. Чепцов (1874 – 1950), Б.Н. Яковлев (1890 – 1972) и другие.

АРХХ имела 40 филиалов в Петербурге, Казани, Саратове, Ростове-на-Дону, Тбилиси, Баку, Ташкенте, Нижнем Новгороде, Свердловске, Владивостоке, Томске, Новосибирске, Чебоксарах и других городах. За время своего существования АРХХ организовала 72 выставки в стране и за рубежом и объединила около трёхсот художников.

В декларации АХРР говорилось: “Наш гражданский долг перед человечеством – художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве”. Ассоциация существовала вплоть до постановления ЦК ВКП(б) 1932 года “О перестройке литературно-художественных организаций”, ликвидировавшего все существующие художественные группировки.



И.И. Бродский. В.И. Ленин в Смольном. 1930.



Б.В. Иогансон. Рабфак идёт. 1928.



С.В. Малютин. Портрет писателя Дмитрия Фурманова. 1922.



Б.Н. Яковлев. Транспорт налаживается. 1923.

Б

“Боевой карандаш” – творческое объединение Ленинградских художников, выпускавших агитационные плакаты и сборники сатирических рисунков. Первые плакаты появились зимой 1939 – 1940 годов, в период Советско-финляндской войны. Затем их выпуск был прекращён и возобновился в июне 1941 года. В работе объединения участвовали графики И.С. Астапов (1905 – 1982), Н.М. Быльев (1907 – 1986), В.А. Гальба (1908 – 1984), М.А. Гордон (1918 – 2003), Н.М. Кочергин (1897 – 1974), В.И. Курдов (1905 – 1989), Г.В. Ковенчук (1933 – 2015) и др. А также скульптор С.Ф. Пелипейко (1903 – 1941), поэты А.А. Прокофьев (1900 – 1971), В.М. Саянов (1903 – 1959), С.Д. Спасский (1898 – 1956), Н.С. Тихонов (1896 – 1979).

Для “Боевого карандаша” были характерны сочетание плакатного и лубочного стилей, лаконичность и острота текста (обычно стихотворного). Печатали плакаты литографским способом.



И. Астапов, Ю. Петров. Мы им напомним. 1941.



И. Астапов. Подвиг воентехника Сигова. 1941.



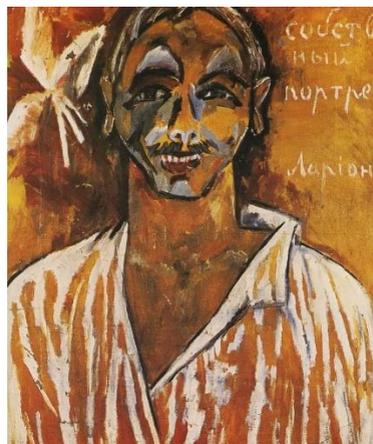
Н. Муратов. Боевое меню врагу к каждому дню. 1942.

“Бубновый валет” (1911 – 1917) – название выставки картин, прошедшей в Москве в декабре 1910 – январе 1911, а затем – общества художников. Выставка была организована М.Ф. Ларионовым, Н.С. Гончаровой, П.П. Кончаловским, А.В. Лентуловым, И.И. Машковым, А.В. Куприным, Р.Р. Фальком и рядом других мастеров, сторонников новейшего европейского искусства, одновременно увлечённых и русскими примитивами – старинными лубками, провинциальными вывесками. Впрочем, и принципы нового искусства, и творчество примитивов осознавалось участниками экспозиции по-разному: по существу, “Бубновый валет” в 1910 году на недолгое время объединил два разных живописных течения, одно из которых представляли М.Ф. Ларионов (1881 – 1964) и Н.С. Гончарова (1881 – 1962), другое – П.П. Кончаловский (1876 – 1956), И.И. Машков (1881 –

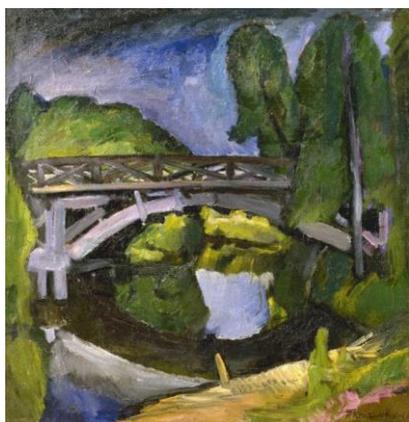
1944), А.В. Лентулов (1882 – 1943), А.В. Куприн (1880 – 1960) и другие художники.



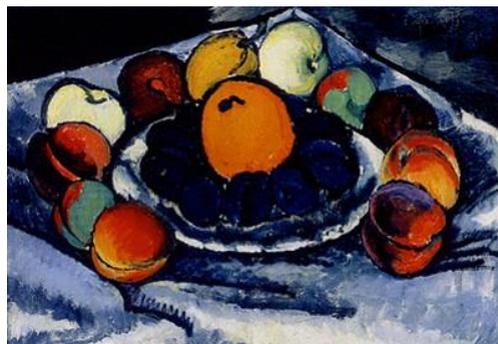
И.И. Машков. Автопортрет с П. Кончаловским. 1910.



М.Ф. Ларионов. Автопортрет. 1910.



П.П. Кончаловский. Мост. 1911.



И.И. Машков. Синие сливы. 1910.

“Бытие” (1921 – 1930) – общество художников, основанное в Москве группой выпускников ВХУТЕМАСа, среди которых ведущую роль играли ученики П.П. Кончаловского: А.А. Лебедев-Шуйский (1896 – 1978), Н.П. Ражин (1892 – не ранее 1943), П.П. Соколов-Скаля (1899 – 1961), Г.А. Сретенский (1899 – 1972) и другие. Группа выступила против конструктивизма, приведшего по мнению её участников, к отрицанию станковой живописи. Цель объединения – на основе традиций “Бубнового валета” сохранить картину, наполнив её социальным содержанием и современной тематикой.

Накануне третьей выставки (1925) в “Бытие” вошли бывшие члены НОЖ: А.М. Глуцкий, М.С. Перуцкий (1892 – 1959), Н.Н. Попов (1890 – 1958), Г.Г. Ряж-

ский (1895 – 1952), а также выпускники ВХУТЕИНа. В том же году общество перешло в ведение Главнауки и стало получать государственную субсидию.

Самой значительной стала четвёртая выставка “Бытия” (1926), когда из объединения “Московские живописцы” в общество перешли А.В. Куприн, (1880 – 1960) А.А. Осмеркин (1892 – 1953) и П.П. Кончаловский (1876 – 1956), который был избран почётным председателем. Тем не менее, вскоре после этой выставки в обществе произошёл раскол: А.А. Осмеркин (1892 – 1953) с группой молодёжи вышел из общества, образовав объединение “Крыло”.

Весной 1929 года из “Бытия” в АХРР и ОМХ ушла значительная группа художников, вероятно из-за отрицательной оценки в печати седьмой, последней выставки (март – апрель 1929). Оставшиеся члены декларировали свой переход к монументально-производственному искусству, к оформительской работе.

В 1930 году “Бытиё” приняло установки Пролеткульта, занявшись работой в фабрично-заводских клубах. Было изменено название объединения на Общество советских станковистов-оформителей (просуществовало до 1931 года).



А.А. Осмеркин. Женщина, снимающая перчатку. 1924.



П.П. Соколов-Скаля. Путь из горок. 1926.

В

“Восьмёрка” – творческий союз восьми американских художников (Артур Б. Дэвис (1863 – 1928), У. Глаккенс (1870 – 1938), Р. Генри (1865 – 1929), Э. Лоусон (1873 – 1939), Джордж Лакс (1867 – 1933), М. Прендергаст (1858 – 1924), Э. Шинн (1876 – 1953), Дж. Слоун (1871 – 1951)); первое движение американского искусства XX века. Восемь художников были отвергнуты Национальной Академией рисунка, и в феврале 1908 года выставили свои работы в галерее Макбет в Нью-Йорке.

Художники данной группы разделяли энтузиазм по отношению к европейскому модернизму и считали необходимым освободить картину от модного в то

время слащавого идеализма. Четыре члена этой группы – Р. Генри, Дж. Лакс, Дж. Слоун и Э. Шинн обратились к своего рода “реалистическому репортажу” и рисовали самые простые, грубые предметы, никоим образом не приукрашивая их. Часто изображали бедность, тяжёлый труд и жизнь неимущих.

Их выставка вызвала бурную реакцию. Критика восприняла выставку как безобразие и назвала художников группы “школой мусорных вёдер”. Несмотря на это, их искусство снискало симпатии молодых художников, таких, как Дж. Беллоуз (1882 – 1925), Ги Пен дю Буа (1884 – 1958), Э. Хоппер (1882 – 1967). Оно создало предпосылки для дальнейшего развития американского реализма.



Дж. Лакс. Борьба. 1905.



Р. Генри. Голландец Джо. 1907.



Дж. Беллоуз. Ставьте у Шарки! 1909.



Дж. Беллоуз. Синий снег. Беттери-парк. 1910.

“Всадник” (1920 – 1924) – художественное объединение, возникшее в Казани в конце 1920 года, основное ядро которого составили выпускники и учащиеся граверного класса Казанских художественных мастерских (бывший Казанской художественной школы): И.Н. Плещинский (председатель), Н.С. Шакалов, А.М.

Фёдорова, М.Г. Андреевская, В.Э. Вильковская, рабочий-переплётчик А.В. Бутин и И. Стаднюк.

Группа ставила своей задачей издание гравюр, отражающих современность, в виде графических альманахов. В общей сложности было выпущено 20 малотиражных графических альбомов и папок. Помимо авторских альбомов выпускался графический альманах “Всадник”. В конце 1920 года состоялась выставка работ коллектива. И.Н. Плещинский создал гравюру-эмблему с изображением всадника в рабочей блузе.

После смерти Н.С. Шакалова и М.Г. Андреевской (1921) и отъезда из Казани И.Н. Плещинского группа была переименована в Графический коллектив Казанских государственных художественных мастерских (конец 1921). В него вступили Д.П. Мещевичин, С.С. Федотов, искусствовед П.Е. Корнилов, а также художники-графики А.Г. Платунова и её муж К.К. Чеботарев, чьи работы отличались смелыми формальными поисками, желанием уйти от традиционного подхода к натуре. Коллектив просуществовал до 1924 года.

Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов (ВОПРА, 1929 – 1932) – творческий союз архитекторов 1920-х – начала 1930-х годов. Членами-учредителями объединения, подписавшими декларацию, опубликованную в августе 1929 года, были К.С. Алабян (1897 – 1959), В. Бабенков, В.В. Бабуров, А.В. Власов, Ф.Н. Дерябин, А.Э. Зильберг, А.М. Заславский, Г.Я. Козелков, М.В. Крестин, М.В. Крюков, Н.Х. Поляков, А. Файфель и другие. Председатель объединения – искусствовед И.Л. Маца. К 1930 году московская часть ВОПРА насчитывала 49 членов. Отделения ВОПРА были созданы также в Ленинграде, в Томске, на Украине, в Грузии, в Армении.

В своей декларации ВОПРА причислило деятельность Московского архитектурного общества, АСНОВА и ОСА к буржуазному искусству. ВОПРА выдвинуло свой метод – всесторонний охват архитектуры во взаимосвязи всех элементов: социально-экономических, эмоционально-идеологических, конструктивно-технических. Декларация ВОПРА призывала к органическому единству всех видов изобразительных искусств в “процессе архитектурного оформления”, к овладению культурой прошлого в архитектурном творчестве наряду с использованием достижений современной науки о форме и цвете. Основными в работе архитектора ВОПРА признавало вопросы экономичности и рациональности. Призывая к строительству жилья укрупнённого коммунального типа, ВОПРА провозгласило необходимость реализации методов строительства под лозунгами механизации, стандартизации, “критического классового использования” всех достижений европейской и американской техники, целесообразных в условиях СССР.

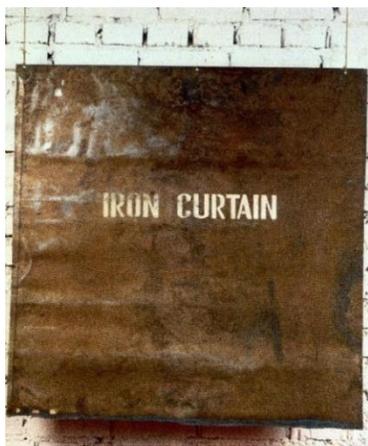
В отличие от всех московских архитектурных организаций (МАО, АСНОВА, АРУ, ОСА), которые в качестве секторов вошли в созданное в мае 1930 года МОВАНО, ВОПРА сохраняло самостоятельность до 1932 года, когда было упразднено в связи с созданием Союза советских архитекторов.

Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР – организация, созданная в январе 1936 года, на которую возлагалось руководство всеми учреждениями культуры и искусства: театрами и другими зрелищными предприятиями, киноорганизациями, музыкальными, художественно-живописными, скульптурными учреждениями, учебными заведениями, готовившими кадры работников искусства. В ведении Комитета находились издательства “Искусство”, “Музыка”, “Советский художник”, “Советский график”, Издательство Музфонда.

Г

“Гнездо” (1975 – 1979) – художественное объединение, созданное в 1975 году в Москве М. Фёдоровым-Рошалем (1956 – 2008), В. Скерсисом (р. 1956) и Г. Донским (р. 1956). Продолжая традиции В. Комара и А. Меламида, группа “Гнездо” активно развивала практику соцартистского перформанса, что стало основной стратегией творчества участников группы.

Объединение получило название благодаря первой публичной акции “Высиживание яйца” на выставке неофициальных художников в павильоне ВДНХ “Дом культуры” в сентябре 1975 года, во время которой трое участников группы занимались высиживанием яиц в гигантском сплетённом гнезде.



“Гнездо”. Железный занавес.
1976.



Попытка материализации В. Комара и А. Меламида.
1978. Фотография.

Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК, 1924 – 1926) – научно-исследовательская организация и творческое объединение в Ленинграде. Создан на базе петроградского Музея художественной культуры (МХК) – одного из первых в России музеев новых течений в искусстве, в октябре 1924 года. Директором был избран К.С. Малевич; его заместителем Н.Н. Пунин. В состав ГИНХУКа входили формально-теоретический отдел (заведующий К.С. Малевич); лаборатория цвета и формы (руководители В.М. Ермолаева и Л.А. Юдин); отдел органической культуры (заведующий М.В. Матюшин); отдел мате-

риальной культуры (заведующий В.Е. Татлин); отдел общей идеологии (заведующий Н.Н. Пунин). Некоторое время работали внештатные отделы: экспериментальный (заведующий П.А. Мансуров) и финологический (заведующий И.Г. Терентьев).

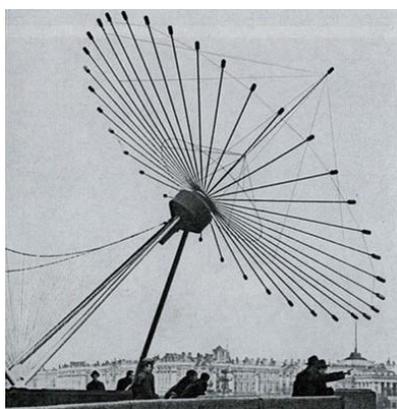
Художники, работавшие в ГИНХУКе, стремились в пространственных структурах своих произведений претворять принципы формообразования в природе. Результаты демонстрировались на отечественных выставках (1924 – 1926). После статьи в “Ленинградской правде” (10.06.1926) обвинившей деятелей ГИНХУКа в “откровенной контрреволюционной проповеди” институт был ликвидирован осенью 1926 года.

Д

“Движение” (1962 – 1976) – творческий коллектив и коммуна молодых московских художников, один из важных феноменов неомодернизма 1960-х годов. Основатель и глава группы Л.В. Нусберг (р. 1937) испытал воздействие социально-эстетических идей конструктивизма. Группа (Ф. Инфантэ (р. 1943), А. Кривчиков, В. Щербаков, В. Степанов, М.А. Дорохов (р. 1942), Р.И. Заневская (р. 1930) и другие) проектировала для общественных пространств и праздников синтетические мистерии из прозрачных пластмасс, кинопроекции, зеркал, света и звука (в основном эти кинетические среды остались в проектах).

“Движение” непосредственно продолжало традиции позднего конструктивизма конца 1920-х годов (особенно Э. Лисицкого) – работу с эффектами кино, гипнотический иллюзионизм, ориентацию на анонимность, максимальный синтез телесного и органического начала (в режиссируемых Л.В. Нусбергом коллективных играх на природе).

Группа распалась после эмиграции Л.В. Нусберга в США. Ф. Инфантэ с 1968 работал самостоятельно.



Оформление Ленинграда к 50-летию революции. 1966.



Кинетико-футурологическая игра “Пришельцы в лесу”. 1971.

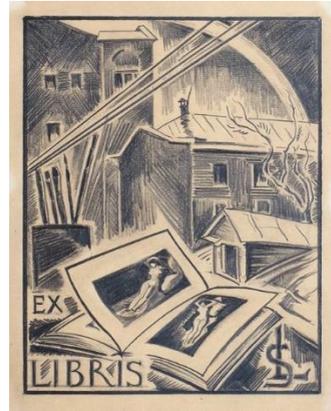
Ж

“Жар-цвет” (1923 – 1929) – общество московских художников-живописцев и графиков, основанное в декабре 1923 года участниками выставок “Мира искусства” и объединения “Московский салон”. Члены-учредители: К.Ф. Богаевский (1872 – 1943), Е.И. Камзолкин (1885 – 1957), К.В. Кандауров (1865 – 1930), И.А. Менделевич (1887 – 1952), А.Э. Миганаджиан (1883 – 1938), Ю.Л. Оболенская (1889 – 1945), П.П. Свиридов (1879 - ?) и М.Е. Харламов (ок. 1880 – 1948). Общество провело пять выставок в Москве (1924, 1925, 1926, 1928, 1929).

Во вступлении к каталогу четвёртой выставки А.А. Сидоров писал: “Художники “Жар-цвета” объединены наиболее чётко именно их влечением к картине, к композиции, поскольку в последней дан противовес “этюду”, столь торжествующему в современной живописи”. Общий характер произведений художников объединения “Жар-цвет” можно определить как камерный станковизм с оттенком салонной эстетики.



К.Ф. Богаевский. Горный пейзаж. 1925.



Ю.Л. Оболенская. Эскиз
экслибриса С.И. Лобанова. 1922.

З

ЗОРВЕД (Коллектив расширенного наблюдения, КОРН; 1919 – 1932) – творческое объединение, сложившееся из учеников М.В. Матюшина, работавших под его наблюдением в Мастерской пространственного реализма Петроградских свободных художественных мастерских; впоследствии часть из них была сотрудниками Отдела органической культуры в ГИНХУКе, которым руководил также М.В. Матюшин.

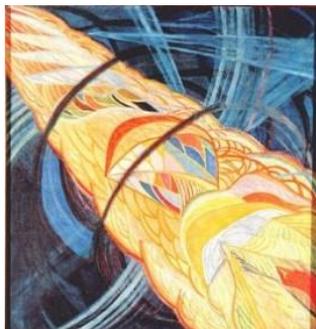
Название “ЗОРВЕД” было составлено из корней “ЗОР” (зрение, зоркость) и “ВЕД” (ведание, знание). Члены общества разрабатывали теорию восприятия цвета, опираясь на “опыт расширенного смотрения” – концепцию, выработанную М.В. Матюшиным под влиянием идей “расширенного сознания” и “четвёртого измерения”, популярных в России в начале века. В рамках изобретённого метода

видения окружающей реальности (расширенного до 360 градусов) велись исследовательские работы над комплексным восприятием цвета, формы, звука; наблюдения над натурой, регистрация импульсов, полученных от наблюдений, теоретическое обобщение, проверка теории на опыте конкретных художников. Формы работы включали в себя доклады, обсуждения, лабораторно-практические работы по созданию схем и таблиц. Группа публично заявила о себе манифестом “Не искусство, а жизнь”, напечатанным к открытию “Выставки Петроградских художников всех направлений. 1918 – 1923” (май 1923), где были выставлены работы членов группы. В 1930 – 1932 годах под руководством М.В. Матюшина был подготовлен коллективный труд “Закономерности цветовых сочетаний. Справочник по цвету” (М.-Л. 1932).

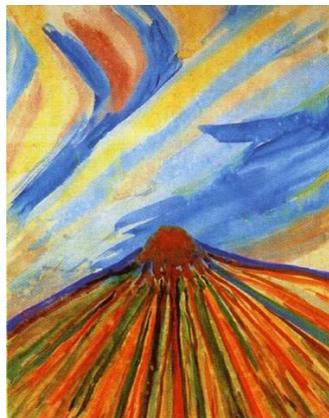
Членами группы, помимо М.В. Матюшина (1861 – 1934), были художники И.В. Вальтер (1903 – 1993), О.П. Ваулина (1902 – 1996), С.С. Власюк (1902 – 1942), Н.И. Гринберг (1897(?) - ?), В.Э. Делаacroa (1899 – 1972), Е.М. Магарил (1902 – 1987), Т.И. Сыsoева (1893 - ?), Е.С. Хмельевская (1899 – 1992), Б.В. Эндер (1893 – 1960), Г.В. Эндер (1898 – 1963), К.В. Эндер (1894 – 1955).



М.В. Матюшин. Кристалл.
1919 – 1920.



Б.В. Эндер. Движение
органической формы 1919.



М.В. Матюшин. Стог. Лахта.
1921.

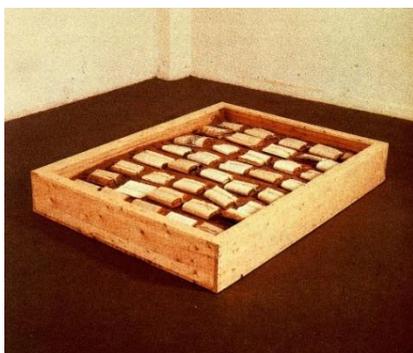
И

“Инспекция Медицинская герменевтика” – коллективный псевдоним группы младших представителей московской концептуальной школы, основанной в 1987 году. До 1991 года её членами были С.А. Ануфриев (р. 1964), Ю.А. Лейдерман (р. 1963), П.П. Пепперштейн (р. 1966); в 1991 году Ю.А. Лейдерман вышел из состава группы. В объединение могли включаться другие соавторы, члены группы работали также индивидуально.

Группа выставляет картины, рисунки, объекты, инсталляции; авторы мыслят себя “герменевтами”, то есть интерпретаторами любых идеологических феноменов. Интерпретация носит “медицинский” характер – любая идеология (группа работает преимущественно с “большими” идеологиями – коммунистической,

фашистской, ортодоксально-православной) преподносится как частный шизофренический бред. Члены объединения развивают проблему соотношения изображения и текста, поднятую И.И. Кабаковым: их произведения иллюстрируют их же сочинения.

Исходной точкой являются эссе и псевдонаучные статьи, в которых одни тексты объясняются через другие, причём спектр текстов необычайно широк (от марксизма и фрейдизма до “Записок о Шерлоке Холмсе”). Отдельные термины – метафоры (“ортодоксальная избушка” или “принцип нарезания”) иллюстрируются затем в форме объектов и инсталляций: так происходит “обустройство смыслов”. Центральный образ самоописания авторов – Колобок, ускользающий от понимания.



Партизаны. 1989.



Без названия. 1990-е гг.



Принцип нарезания. 1988. Инсталляция.



Его глаза. 1986. Объект.

Институт художественной культуры (ИНХУК, 1920 – 1924) – творческое объединение деятелей искусства (художников, скульпторов, архитекторов, теоретиков производственного искусства) при Отделе ИЗО Наркомпроса в Москве, возглавляемое последовательно В.В. Кандинским (1866 – 1944), А.Н. Родченко (1891 – 1956), О.М. Брикком (1888 – 1945), Б.И. Арватовым (1896 – 1940).

Согласно программе, разработанной В.В. Кандинским, исследовались основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом с целью выявления и передачи средствами искусства эмоционального состояния человека, выяснения роли подсознания в творческом процессе. Ряд сотрудников ИНХУКа (опозицию возглавил А.Н. Родченко) считал такой метод анализа искусства субъективным, противопоставив ему “объективный метод”.

“Рабочая группа объективного анализа”, созданная в 1920 году, исследовала художественные произведения с точки зрения законов их внутренней организации, выделив два различных принципа создания картины, скульптуры или проекта как целостной формы: композицию и конструкцию. В сравнении с композицией, основанной на вкусовом и стилевом подходе в организации произведения, более объективным принципом представлялась конструкция.

Члены “рабочей группы” составили ядро “молодой” профессуры ВХУТЕМАСа, которая внедряла там “объективный метод” преподавания и формировала пропедевтические дисциплины. В 1921 – 1922 годы к руководству ИНХУКом пришли теоретики производственного искусства, активно пропагандировавшие идеи производственного искусства и конструктивизма.

К

“Кобра” (1948 – 1951) – международное объединение художников трёх европейских стран, существовавшее с 1948 по 1951 год. Наименование “Кобра” было образовано по начальным буквам названий городов, в которых жили учредители объединения (Копенгаген, Брюссель, Амстердам). Первоначально название было присвоено выставке, на которой экспонировались работы этих художников (К. Аппел, Э. Брандс (1913 – 2002), П. Корнейль, А. Роскенс и другие). Само творческое объединение носило название “Экспериментальная группа”, а затем приняло новое наименование по обозначению выставки. Основатель объединения – голландский художник Констан (Антон Ньеуэнхьюс).

Для художников “Кобры” типично особое внимание к области подсознательного, поиск средств для выражения в живописи глубинных инстинктов. Поэтому в их работах часто появляется мифологическая тематика. Не менее важно их увлечение детским творчеством, которое служило для членов “Кобры” непревзойдённым образцом непосредственности в восприятии мира.

Крупные представители объединения “Кобра”: Пьер Алешинский (р. 1927), Карель Аппел (1921 – 2006), Жан Мишель Атлан (1913 – 1960), Констант (1920 – 2005), Кристиан Дотремон (1921 – 1979), Асгер Йорн (1914 – 1973), Карл Педерсен (р. 1913).



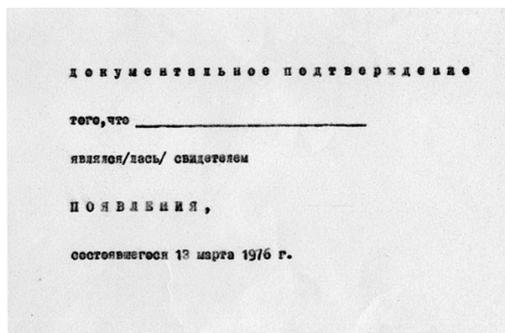
К. Аппель. Спрашивая детей.
1949.



Дом Э. Нихольма. Стены расписаны Аппелем,
Констаном и Корнеилем. 1949. Фотография.

“Коллективные действия” (1976 – кон. 1980-х гг.) – московская художественная группа, созданная в 1976 году А.В. Монастырским. Ключевая формация московского концептуализма. Перформансы группы разворачивались как эстетические пространственно-временные события на загородных пространствах, полях, лесах и реках и сопровождалась философскими дискурсами.

Участники объединения: А.В. Монастырский (р. 1949), Н.С. Панитков, А. Абрамов (р. 1951), Н.Ф. Алексеев (р. 1953), И.Г. Макаревич (р. 1943), Е.В. Елагина, Г.Д. Кизевальтер (р. 1955).



Акция “Появление”. 1976. Фотография.

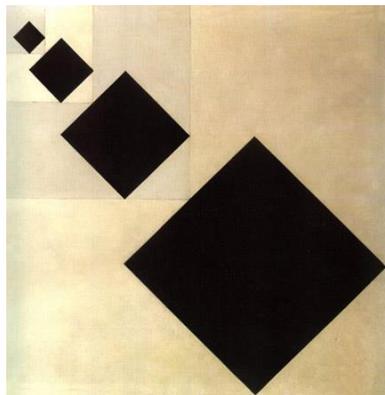


Акция “Лозунг – 1977”. 1977. Фотография.

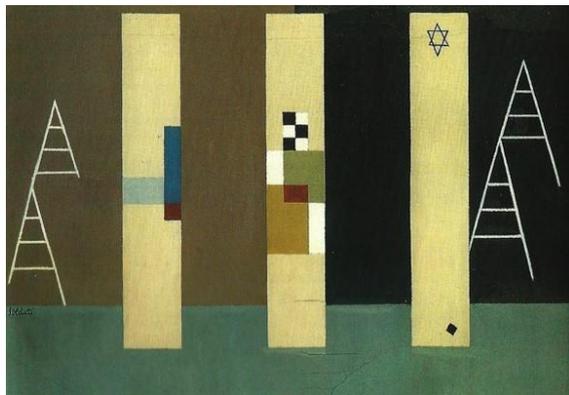
“Конкретное искусство” (1930) – художественное объединение абстракционистов, организатором которого является Т. Ван Дусбург (1883 – 1931). Участники объединения О. Эрбен (1882 – 1960), Й. Альберс (1888 – 1976), В. Баумейстер (1889 – 1955), М. Билл (1908 – 1994), А. Колдер (1898 – 1976), Ф. Мелотти (1901 – 1986), Б. Николсон (1894 – 1982), А. Солдати (1896 – 1953). С группой единомышленников Т. Ван Дусбург опубликовал в Париже единственный номер журнала “Art concret”, который явился манифестом Конкретного искусства. Он

объяснял: “Живопись конкретна, а не абстрактна, поскольку нет ничего более конкретного, чем линия и поверхность”.

Конкретисты отвергали какую-либо связь с окружающим миром по принципу его отражения (прямого или условно-знакового), полагая, что задача абстрактного искусства состоит исключительно в создании “безмянных” форм и их организации на плоскости, что приравнивает живопись к предметному конструированию, делает картину столь же объективной, как любой материальный объект.



Т. ван Дусбург. Арифметическая композиция. 1930.



А. Солдати. Композиция. 1936.

“Круг и квадрат” (нач. 1930 – кон. 1930) – интернациональное художественное объединение абстракционистов, созданное во Франции. Участники объединения: П. Мондриан (1872 – 1944), В.В. Кандинский (1866 – 1944), Ф. Леже (1881 – 1955), Г. Арп (1886 – 1966), К. Швиттерс (1887 – 1948), А. Певзнер (1884 – 1962), Э. Прампolini (1894 – 1956), А. Озанфан (1886 – 1966), Ле Корбюзье (1887 – 1965). В конце 1930 года оно прекратило своё существование из-за болезни его организатора, поэта и художественного критика М. Сейфора. Ассоциация провела одну выставку и выпустила три номера журнала “Круг и квадрат”. Первый номер открывался программной статьёй М. Сейфора “В защиту архитектуры”, где автор отстаивал принцип рациональной организации картины по типу архитектурного сооружения. При этом М. Сейфор полагается не на мистическое проникновение в тайны Вселенной, а исключительно на достоверное знание, как оно представлено в науке, опирающейся на математические методы. Художники “Круга и квадрата” понимали абстракцию как некую редукцию натурной формы, извлечение из неё основополагающей схемы. На их выставке фигурировали и полуабстрактные произведения, где изображение словно отслаивалось и удалялось от природы.

Участники объединения стремились противопоставить свои принципы господствовавшему в то время сюрреализму, который также продвигался к абстракции, но абстракции совершенно иного типа – текучей, бесформенной, выражающей бесконтрольные пульсации подсознания.

Художники ассоциации уповали на силу абстрагирования и в других искусствах, помещали в журнале статьи о театре, хореографии, поэзии, кино. Сказалось стремление к скрещенным формам, к поиску общего принципа, позволяющего объединить разные виды искусства. В перспективе виделся процесс слияния всех искусств в безграничное тотальное произведение.

“Круг художников” (1926 – 1932) – художественное общество живописцев и скульпторов, основанное в Ленинграде в 1926 году студентами-выпускниками Академии художеств. За несколько лет существования общество объединило более сорока членов, среди которых В.В. Пакулин (1900 – 1951) (председатель), А.Ф. Пахомов (1900 – 1973), Л.Р. Британишский (1897 – 1971), Т.И. Купервассер (1903 – 1972), А.И. Русаков (1898 – 1952), А.Н. Самохвалов (1894 – 1971), С.А. Чугунов (1901 – 1942). В декларации общества отмечалось стремление к созданию (на основе коллективного руководства) “стиля эпохи в противовес дилетантизму и халтуре, индивидуальщине, субъективизму, превалирующей литературщине, вкусикам, направленчеству, измам”.

Лидеры “Круга художников” (В.В. Пакулин, А.Ф. Пахомов, А.Н. Самохвалов) долгое время спустя признавали, что их работы 1920-х годов созданы под впечатлением образов древнерусского искусства и фресок Раннего Возрождения – так, А.Н. Самохвалов сравнивал свою “Кондукторшу” (1928) с фигурой Оранты. Отсюда тяготение к жанровому синтезу, монументализации, достигаемой за счёт укрупнения фигур и подчёркивания плоскости холста, красочной звучности. Фактура картин зачастую стилизована под древнюю потёртую стенную живопись, что в сочетании с пристрастием к “минеральным” краскам – оттенкам охры и голубого, действительно уподобляет произведения “Круга художников” старым фрескам (А.Н. Самохвалов, “Девочка с яблоком”, 1928).

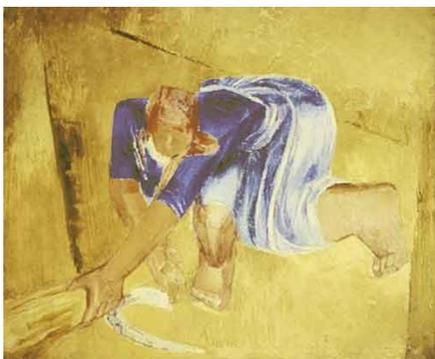
“Круг художников” официально продолжал существовать до 1932 года, но уже к 1930 году общество фактически распалось после того, как в 1929 году часть художников ушла в другие художественные объединения.



А.И. Русаков. Автопортрет. Ок. 1927.



А.Ф. Пахомов. Жница. 1929.



В.В. Пакулин. Жница. 1926 – 1927.



А.Н. Самохвалов. Кондукторша. 1928.

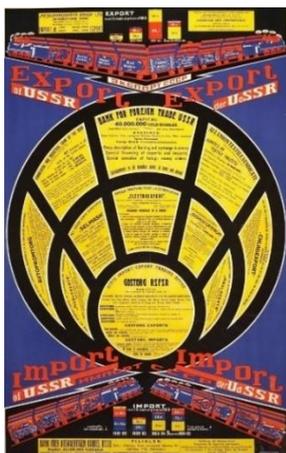
Л

Левый фронт искусств (ЛЕФ, 1922 – 1929) – литературно-художественная группировка, основными установками которой были действенность революционного искусства, его жизнестроительные функции, находившие воплощение в “производственном” искусстве. Инструментом внедрения искусства в жизнь стал для левовцев “социальный заказ”, обеспечивавший верную партийную идеологию их творчества. В сфере пластических искусств художники, разделявшие идеологию ЛЕФа, полностью отказались от живописи, станковой графики и переклонились на обслуживание общественных нужд советской власти (агитационные и пропагандистские формы деятельности – плакат, афиша, реклама, декоративно-праздничное оформление), а также на конструирование форм и предметов внешней среды (создание образцов и моделей, начиная от архитектуры и заканчивая посудой).

Деятельность конструктивистов-левовцев, среди которых самую видную роль играли А.М. Родченко (1891 – 1956), В.Ф. Степанова (1894 – 1958), А.М. Лавинский (1893 – 1968) и другие, привела к рождению новой художественной дисциплины – дизайна.

В 1929 году лидер группировки В.В. Маяковский порвал с ЛЕФом, и выйдя из него, организовал группу РЕФ (Революционный фронт), после самоубийства поэта (1930) прекратившую своё существование.

ЛЕФ издавал в 1923 – 1925 годы в Москве одноимённый журнал под редакцией В.В. Маяковского. Всего вышло семь номеров. В 1927 – 1928 годы в Москве под редакцией В.В. Маяковского выходил журнал “Новый ЛЕФ” (с 1928 года под редакцией С. Третьякова).



А.М. Лавинский. Экспорт- импорт СССР. 1926.



Обложки журналов ЛЕФа.



Лианозовская группа (1956 – середина 1970-х гг.) – творческое объединение поэтов и художников андеграунда, собиравшихся в квартире барачного дома, располагавшегося вблизи железнодорожной станции Лианозово Савёловской железной дороги, где в 1950-е годы жил О.Я. Рабин. В группу входили художники Н.Е. Вечтомов (1923 – 2007), Л.А. Мастеркова (1927 – 2008), О.Я. Рабин (р. 1928), В.Н. Немухин (1925 – 2016), Л.Е. Кропивницкий (1922 – 1994) и другие, а также поэты Г.В. Сапгир (1928 – 1999), И.С. Холин (1920 – 1999), Я. Сатуновский (1913 – 1982), В.Н. Некрасов (1934 – 2009). Центральной фигурой был поэт и художник Е.Л. Кропивницкий. Их творчество, разное по стилю, соединяло лирическую откровенность “чёрного юмора”, резкой социальной сатиры с веяниями возрождавшегося авангардизма.



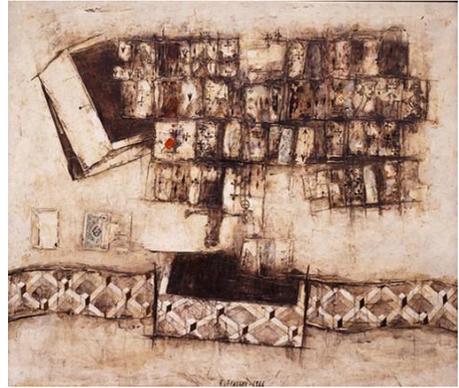
О.Я. Рабин. Рубль. 1966.



Л.А. Мастеркова. Без названия. 1960.



Е.Л. Рухин. Уличный фонарь. 1971.



В.Н. Немухин. Брошенный пасьянс. 1966.

М

“**Маковец**” (1921 – 1927) – союз художников и поэтов, образованный в Москве в конце 1921 года. За время существования союза были организованы три живописные и две графические выставки; вышло в свет два номера журнала “Маковец”. Ядро союза составляли В.Н. Чекрыгин (1897 – 1922) (идеолог движения), Л.Ф. Жегин (1892 – 1969), С.М. Романович (1894 – 1968), Н.М. Чернышев (1885 – 1973) (редактор журнала), А.В. Шевченко (1883 – 1948). В него входили также В.Е. Пестель (1883 – 1952), С.В. Герасимов (1885 – 1964), К.К. Зефиров (1879 – 1960), А.В. Фонвизин (1882 – 1973), Н.В. Синезубов (1891 – 1956), В.Ф. Рынди́н (1902 – 1974), Н.Я. Симонович-Ефимова (1877 – 1948). В литературном отделе сотрудничали В.В. Хлебников (1885 – 1922), Б.Л. Пастернак (1890 – 1960), Е.М. Шиллинг (1892 – 1953), Н.Н. Ливкин (1894 – 1974); в журнале печатались статьи П.А. Флоренского (1882 – 1937).

Связи многих будущих членов объединения “Маковец” обозначились ещё в пору их одновременного обучения в МУЖВЗ (Л.Ф. Жегин, В.Н. Чекрыгин, Н.В. Синезубов, С.М. Романович и другие) и общего увлечения личностью и теориями М.Ф. Ларионова. Та же сплочённая группа затем консолидировалась вокруг журнала “Млечный путь”, издаваемого А.М. Чернышевым (1914 – 1917).

Взгляды членов общества на современную художественную ситуацию и коллективная программа действий были сформулированы в манифесте “Маковца”, написанным В.Н. Чекрыгиным (“Наш пролог”), а также в статье Л.Ф. Жегина “Искусство на рубеже веков” (1922). Состояние культуры трактуется как “сумерки”, полоса “нравственного одичания”. Художники “Маковца” искали возвращения к “искусству целостного образа”, к “искусству содержания как органической связи образов”, к “чувству единой жизни”. Не будучи традиционалистами и консерваторами (этому противоречит даже дружба с М.Ф. Ларионовым), они стремятся к обретению некоего канона, обеспечивающего культурно-духовное пре-

емство, непрерывность смыслового потока. “Маковец” – легендарный холм, на котором Сергей Радонежский основал свой монастырь, - есть символ объединения и связи.



В.В. Чекрыгин. Судьба. 1922.



В.В. Чекрыгин. Композиция на тему “Воскрешение мёртвых”. 1922.



А.В. Шевченко. Пьер и Арлекин. 1920.

Мастера аналитического искусства (МАИ, 1925 - 1932) – объединение учеников П.А. Филонова, образованное в 1925 году в Петрограде. В 1927 году коллектив был зарегистрирован как художественное объединение. К этому времени в него входило около сорока членов, среди которых были Т.Н. Глебова (1900 – 1985), Б.И. Гурвич (1905 – 1985), Н.И. Евграфов (1904 – 1941), С.Л. Закликовская (1889 – 1975), Е.А. Кибрик (1906 – 1978), Д.П. Крапивный (1904 – 1940), А.И. Порет (1902 – 1984), И.И. Суворов (1898 – 1947), В.А. Сулимо-Самуйлло (1903 – 1965), М.П. Цибасов (1904 – 1967).

В отличие от многих других художественных группировок 1920-х годов, бывших ассоциациями равных и выдвигавших лидера из собственной среды,

МАИ сложился именно как школа, с преобладанием отношений “учитель-ученик”. Основой деятельности объединения стали теоретические разработанные и практически осуществлённые П.А. Филоновым в собственном творчестве идеология и метод “аналитического искусства”. Главный постулат – установка на “сделанность”, то есть максимальная проработанность и отчётливость каждой формы, постепенная и последовательная работа от частного к общему, упорное и сосредоточенное наращивание – от точки к точке (точка рассматривалась П. Филоновым как “единица действия”) – заполняющих поверхность изобразительных и абстрактных элементов. Аналитический метод предполагал максимальную интеллектуализацию творческого процесса, соединяющего показания глаза с опытом ума и памяти (“глаз видящий” и “глаз знающий”, по терминологии П. Филонова), понимание формы как функционирующего биологического организма, уподобление пластического формообразования физиологическому процессу, а способов живописной репрезентации – процедурам человеческого мышления.

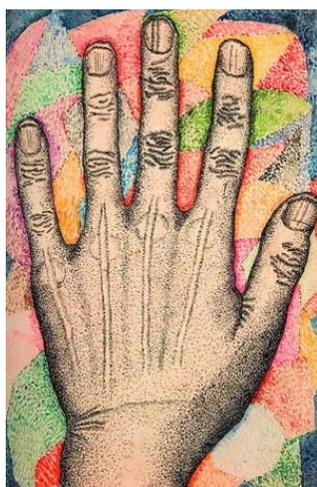
Организационные принципы существования коллектива были достаточно жёсткими и требовали неукоснительного соблюдения определённой групповой дисциплины. Так, ни один член объединения не имел права входить в другие художественные группировки.

Первой крупной акцией МАИ как самостоятельного художественного объединения было оформление Дома печати в Ленинграде (1927, свыше тридцати произведений, значительная часть которых – большие многофигурные картины-панно – объединялась общим тематическим заданием “Гибель капитализма”), а также исполнение декораций и костюмов к спектаклю театра Дома печати “Ревизор” (режиссёр И. Терентьев). Как единый коллектив МАИ выступил на юбилейной выставке, посвящённой 10-летию Октября (1927), выставке “Современные ленинградские художественные группировки” (1928 – 1929), осуществили сценическое оформление пьесы “Активист Гайкин” в клубе “Василеостровский металлист” (1929). Последний коллективный труд, в котором приняли участие тринадцать авторов (А.И. Порет, Т.Н. Глебова, С.Л. Закликовская, М.П. Цибасов и другие), - оформление издания карело-финского эпоса “Калевала”, осуществлённого под руководством учителя (1933).

К 1930 году в коллективе усилились противоречия: началась борьба за лидерство, появились сомнения в универсальности аналитического метода, нарастала психологическая усталость от заданного П. Филоновым творческого напряжения. Всё это в конце концов привело к организационному распаду объединения. Из первоначального состава группы с П. Филоновым остались Т.Н. Глебова, А.И. Порет, С.Л. Закликовская, М.П. Цибасов, И.И. Суворов. Приходили новые ученики: П.И. Важнова, П.Я. Зальцман, К.В. Ливчак, П. Коваленко. Официально общество существовало до весны 1932 года, но занятия в мастерской П. Филонова продолжались до самой его смерти в блокадном Ленинграде зимой 1941 года.



М.П. Цибасов. Портрет
Н. Клюева. 1929 – 1931.



В.К. Луппиан. Левая рука.
1926.



П.Я. Зальцман. Тройной
автопортрет. 1932.

“Митьки” – творческое объединение художников, поэтов и актёров, возникшее в Ленинграде в середине 1980-х годов. Известные ещё по выставкам ленинградского андеграунда 1970-х годов, члены группы – Д.В. Шагин (р. 1957), имя которого и дало название группе, А.О. Флоренский (р. 1960), В.И. Тихомиров (р. 1951), О.А. Флоренская (р. 1960), А.А. Филиппов, А.А. Кузнецов, В.Е. Яшке (р. 1948) – пришли к “самосознанию” в середине 1980-х годов. Их прямыми предтечами были А.Д. Арефьев (1931 – 1978), Р.Р. Васми (1929 – 1998), В.Н. Шагин (1932 – 1999, отец Д. Шагина). Однако “корневая система” митьковского творчества – через примитивизм М.Ф. Ларионова – уходит дальше в глубину истории – к лубку, вывеске, к народному искусству. Став на этот путь, “Митьки” – в отличие от своих авангардных предшественников – ни провозгласили ни каких теоретических манифестов и доктрин. Тем не менее, записанные Шинкаревым “Непридуманные истории”, анекдоты-притчи намечали поведенческую программу движения. Она полемически реабилитировало то, что считалось обывательским, выпадавшим из канонов социальной регламентации. Обобщающим понятием “Митька” возрождался, обретая права гражданства в искусстве, не лишённый лукавства тип “симпатичного шалопая”, Иванушки-дурачка, полуюродивого-полускомороха.

Ни с кем не борясь, не желая никого победить, “Митьки” творили свою формулу самозащиты – стоически-эпикурейское восприятие действительности. По сути, митьковские “игры” стимулировали творческое раскрепощение. Оно подразумевало уход от принятых нормативов, освобождение от всех “псевдо”: псевдокрасоты (салонности), псевдомастерства (академизма), псевдопатетики. Очищение искусства шло через его предельное опрощение. На эстетический пьедестал провокативно воздвигалась откровенная банальность, которая поэтизировалась как “действительно реальное”, обрастая легендами, преображаясь в миф. Театрализуя свою деятельность, сопровождая её литературным шутейством,

“Митьки” не жертвуют изобразительным искусством. Движение “Митьков” (в которое включились и поэты, и актёры) – явление амбивалентное: в нём можно усмотреть скрытый протест против культуры официоза, но также и отрицание рационализма искусства “новых технологий”. В контексте современной культуры “Митьки” – скорее “архаисты”, нежели “новаторы”.



А.О. Флоренский. Солдат и матрос. 1994.



Д.В. Шагин. “А кораблюшечка плывётушки...”. 1995.

Московское архитектурное общество (МАО, 1867 – 1932) – первое профессиональное сообщество зодчих в России, созданное по инициативе М.Д. Быковского (1801 – 1885) (первый председатель) при участии Д.Н. и М.Н. Чичаговых, К.М. Быковского (1841 – 1906), А.С. Каминского (1829 – 1897), А.Л. Обера (1835 – 1898), Н.В. Никитина (1828 – 1913) и других московских архитекторов. Устав МАО, утверждённый в 1867 году, определил три основных направления его деятельности: проведение исторических исследований, архитектурных конкурсов и изучение новых приёмов и методов техники строительства.

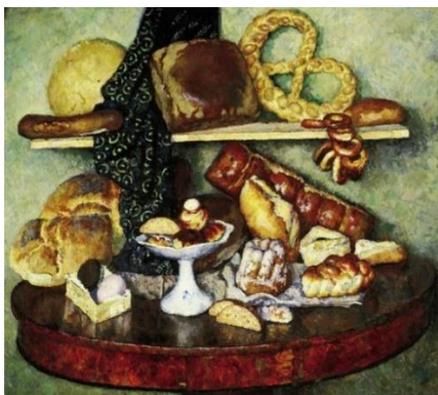
В 1907 году при обществе открылись двухгодичные курсы, выпускавшие технически грамотных специалистов среднего звена. С 1910 года начали выходить Ежегодники МАО, в которых публиковались самые интересные проекты и осуществлённые работы московских зодчих. В 1912- 1915 годах было возведено собственное здание общества в Ермолаевском переулке, где разместились библиотека и клуб московских зодчих. В 1914 году МАО по инициативе Московской городской думы организовало комиссию по присуждению премий за лучшие фасады строившихся в то время зданий. В неё вошли Ф.О. Шехтель (1859 – 1926), А.В. Щусев (1873 – 1949), И.В. Рыльский (1876 – 1952), С.В. Ноаковский (1867 – 1928), И.Э. Грабарь (1871 – 1960) и другие.

Бурное архитектурное новаторство послереволюционных лет не повлекло за собой роспуска МАО. Напротив, в него вошли зодчие различных группировок, движимые необходимостью уделять больше внимания проблемам дешевого жилищного и кооперативного строительства, популяризации архитектуры в массах, а также объединённые общей работой над градостроительным переустройством

Москвы. В 1920-е года продолжилась и широкая конкурсная работа МАО – в период с 1924 по 1928 года на конкурсы поступило около 1000 проектов. В 1932 году МАО утратило самостоятельное организационное значение, войдя в состав Союза архитекторов СССР.

“Московские живописцы” (1924 – 1925) – творческий союз, основанный в 1924 году в Москве бывшими членами “Бубнового валета” и их молодыми последователями из общества “Бытие”. Члены-учредители: П.П. Кончаловский (1876 – 1956), Б.Д. Королёв (1884 – 1963), А.В. Куприн (1880 – 1960), А.В. Лентулов (1882 – 1943), И.И. Машков (1881 – 1944), А.А. Осмеркин (1892 – 1953), В.В. Рождественский (1884 – 1963), Р.Р. Фальк (1886 – 1958). В общество также входили М.Н. Аветов (1895 – 1972), И.Э. Грабарь (1871 – 1960), А.Д. Древин (1889 – 1938), Н.А. Удальцова (1886 – 1961), Н.И. Шестаков (1883 - ?) и другие. Созданию общества предшествовали две выставки: “Выставка картин” (май 1923), в простом названии которой с очевидностью декларировалась (в период расцвета беспредметничества) приверженность станковизму, и “Выставка картин, организованная Российским обществом Красного Креста” (март 1924).

В Декларации “Московских живописцев”, опубликованной в 1925 году, была объявлена задача “действительного синтеза современного содержания и современной реальной формы”; при этом подчёркивалось, что “в социалистическом обществе не найдёт себе места искусство, лишённое лучших традиций и культурных завоеваний”. К числу таковых члены объединения безоговорочно причисляли импрессионизм и особенно постимпрессионистические течения – в художественной критике за “Московскими живописцами” прочно закрепилось наименование “русские сезаннисты”. В целом общество продолжало традиции “Бубнового валета”. В конце 1925 года общество распалось. Многие художники вошли в АХРР и участвовали в выставке “Жизнь и быт народов СССР” (1926), но вскоре покинули Ассоциацию и в 1927 году учредили “Общество московских художников”.



И.И. Машков. Снедь московская.
Хлебы. 1924.



П.П. Кончаловский. Озеро Ильмень. 1925.

“Мост” (нем. “Der Brücke”, 1905 – 1913) – группа художников экспрессионистов, созданная в Дрездене в 1905 году. Инициаторами были студенты архитектурного факультета Высшей технической школы в Дрездене Э.Л. Кирхнер (1880 – 1938), К. Шмидт-Ротлуф (1884 – 1976), Э. Хеккель (1883 – 1970) и Ф. Блейль (1880 – 1966), выступившие с требованием радикального обновления академической системы изобразительного искусства. Выбор названия был обусловлен тем, что члены группы считали своё искусство мостом между прошлым и будущим.

В “Хронике художников объединения “Мост” ” (1913) Э.Л. Кирхнер перечислил следующие культурно-исторические истоки творческих поисков объединения: искусство позднего немецкого Средневековья XV – начала XVI века (печатная графика Л. Кранаха и Б. Бехама) и культовая негритянская пластика. Прослеживается также воздействие европейской живописи конца XIX – начала XX столетия, особенно полотен Э. Дега, Ван Гога, П. Гогена, П. Сезанна, Э. Мунка.

В полотнах мастеров группы “Мост” радикально было пересмотрено пространство в рисунке, лишённое отныне визуальной глубины и намечаемое плоскостными “планами” или “фризами”, нередко с соблюдением законов обратной перспективы. Свет и светотень как формообразующие средства полностью исключались; их функцию перенимал цвет, одновременно ставший чисто духовным компонентом изображения. В палитре художников преобладал насыщенный жёлтый, синий и красный цвета, контрастное звучание которых не ослабевало по мере движения вглубь композиции.

С формальной стороны живописная система группы “Мост” кажется близкой системе французских фовистов конца 1900-х годов, в аспекте же воздействия на зрителя – прямо противоположна, в чём сказывается различие мировоззренческих платформ. Экспрессионистское полотно почти с неизбежностью включает в себе, в той или иной мере, чувство духовного дискомфорта художника (Э.Л. Кирхнер, Э. Хеккель) либо его мистического транса в момент контакта с природой (Э. Нольде, К. Шмидт-Ротлуф).

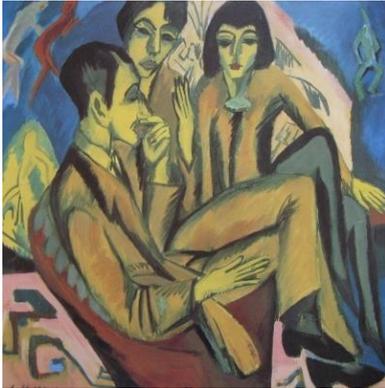
В 1910 году объединение переместилось в Берлин, а в 1913 году распалось.



Э. Нольде. Пляска вокруг золотого тельца. 1910.



Э. Хеккель. Парусные лодки в гавани. 1911.



Э.Л. Кирхнер. Группа художников.
1912.



Э.Л. Кирхнер. Берлинская
улица. 1913.

“**Мухомор**” (1978 – 1984) – московская арт-группа, созданная в 1978 году. Участники объединения создавали как живописные и графические работы, так и устраивали акции. В 1982 году записали музыкальный альбом “Золотой диск”.

Участники группы: С.Г. Гундлах (р. 1959), К.В. Звездочётов (р. 1958), В.А. Кара-Мурза (р. 1959), С.И. Мироненко (р. 1959), В. Мироненко, А. Каменский.



К. Звездочётов. Автопортрет. 1979.



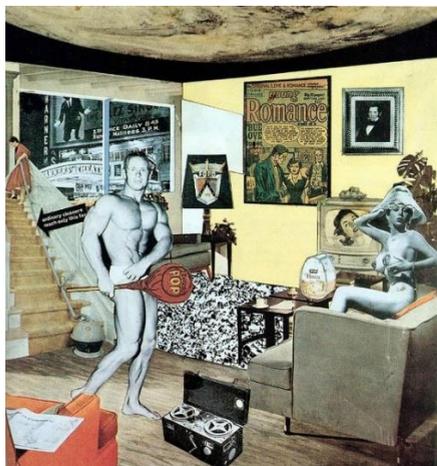
С. Мироненко. Портрет
А. Каменского. 1979.



“Мухомор”. Акция “Расстрел”. 1979. Фотография.

Н

Независимая группа – свободное объединение британских художников, в которое входили Р. Гамильтон (1922 – 2011) и Э. Паолоцци (1924 - 2005), соби-ралось в первой половине 1950-х годов в Институте современного искусства в Лондоне. На своих встречах они обсуждали проблемы смежных отраслей куль-туры, в особенности науки, техники, музыки, театра и изобразительного иску-ства. Они внесли в британское искусство понятие массовой культуры и средств массовой информации, а также организовали этапную выставку под названием “Это и есть завтра” в галерее Уайтчелл в Лондоне. Выставка была посвящена исключительно теме современности и послужила импульсом к зарождению поп-арта.



Р. Гамильтон. Что делает наши дома такими разными, такими привлекательными. 1956.



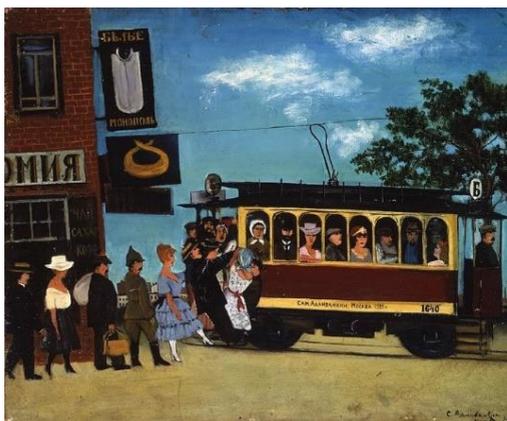
Э. Паолоцци. Я была игрушкой богача. 1947.

Новое Общество живописцев (НОЖ, 1921 – 1924) – объединение, основан-ное в Москве выпускниками ВХУТЕМАСа (С.Я. Адливанкин (1897 – 1966), А.М.

Глускин (1899 – 1969), А.М. Нюренберг (1887 – 1979), М.С. Перуцкий (1892 – 1959), Н.Н. Попов (1890 – 1958) и Г.Г. Ряжский (1895 – 1952)). В прошлом ученики В.Е. Татлина, К.С. Малевича и А.М. Родченко, они декларативно противопоставляли “беспредметничеству” живопись “предметную и реалистическую”, пытаясь, по словам С.Я. Адливанкина, “создать новую форму на основе современной живописной культуры “левого” искусства”. Общество провело единственную выставку в ноябре 1922 года. На выставке была организована дискуссия, анонс которой был озаглавлен “Первый удар НОЖа”. В каталоге была помещена программа-платформа. Декларация в резкой форме отрицала едва ли не все существующие к тому времени художественные течения.

Формы живописи НОЖа оказались близки к стилистике народного примитива, лубка и городского изобразительного фольклора. Программным произведением выставки явилась картина С.Я. Адливанкина “Трамвай Б” (1922), где в стоящей на трамвайной остановке очереди воспроизведены шаржированные типы московской улицы 1920-х годов – “франт”, “барышня”, “мужик” и т.п.

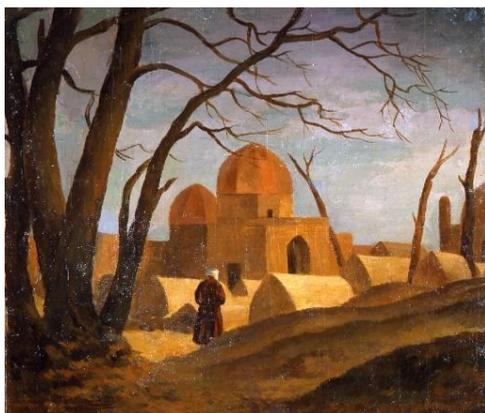
Объединение распалось в 1924 году. Н.Н. Попов, М.С. Перуцкий и А.М. Глускин ушли в общество “Бытие”, Г.Г. Ряжский и А.М. Нюренберг – в АХРР, С.Я. Адливанкин некоторое время был близок ЛЕФу, работал с В.В. Маяковским в области плаката и рекламы.



С.Я. Адливанкин. Трамвай Б. 1922.



А.М. Нюренберг.
Инвалид войны. 1926.



А.М. Нюренберг. Мечеть с мужской фигурой. 1923.

Новое Общество художников (НОХ, 1903 – 1917) – объединение выпускников Академии художеств, основанное в Петербурге в конце 1903 года по инициативе Д.Н. Кардовского и его супруги О.Л. Делла-Вос-Кардовской. Ядро НОХ было образовано преимущественно учениками И.Е. Репина, А.И. Куинджи и самого Д.Н. Кардовского, который был бессменным председателем объединения. По его замыслу Общество ставило целью как нравственную, так и материальную поддержку окончивших и оканчивающих Академию художников. В проекте устава Д.Н. Кардовский специально отмечал, что “действительными членами Общества могут быть избираемы только молодые художники, а профессора, академики, любители живописи и другие могут избираться лишь почётными членами”.

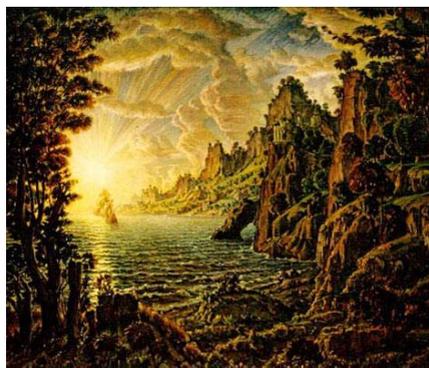
Члены-учредители: К.Ф. Богаевский (1872 – 1943), А.Ф. Гауш (1873 – 1949), Д.Н. Кардовский (1866 – 1943), М.П. Латри (1875 – 1942), А.А. Мурашко (1875 – 1919), Н.А. Околович (1867 – 1928), Н.Ф. Петров (1872 – 1941), Н.В. Пирогов (1872 – 1913), А.А. Теснер, Н.М. Фокин (1869 – 1908), А.И. Штурман (1869 – 1944). В 1904 году к ним примкнули М.Ф. Иванов (1869 – 1930), Б.М. Кустодиев (1878 – 1927), П.И. Нерадовский (1875 – 1962), Л.В. Шервуд (1871 – 1954), В.П. Тиморев (1870 – 1942), А.В. Щусев (1873 – 1949) и другие. Среди экспонентов – И.И. Бродский (1883 – 1939), Н.Н. Герардов (1873 – 1919), В.В. Кандинский (1866 – 1944), П.П. Кончаловский (1876 – 1956), И.И. Машков (1881 – 1944), Г.И. Нарбут (1886 – 1920), А.Г. Явленский (1864 – 1941) и другие. Обществом было организовано десять выставок. На выставках экспонировались живопись, графика, скульптура, произведения декоративно-прикладного искусства, архитектурные проекты.

Являясь прежде всего выставочной организацией, предоставляющей молодым художникам возможность экспонирования и продажи работ, Общество не имело декларации или чётко выраженной эстетической программы. Этим объясняется стилистическая пестрота выставок НОХ, а также несвойственная другим объединениям “текущность” участников.

НОХ, постоянно испытывавшее финансовые затруднения, прекратило своё существование в 1917 году. “Коренные” члены Общества в дальнейшем экспонировали свои произведения на выставках объединения “Жар-цвет”.



А.Ф. Гауш. Фейерверк. 1910.



К.Ф. Богаевский. Корабли.
Вечернее солнце. 1912.

Новые реалисты – группа, основанная критиком Пьером Рестани в 1960 году в Париже (в 1960 он опубликовал манифест нового реализма). В неё вошли Жан Тингели (1925 – 1991), Ив Кляйн (1828 – 1962), Арман (1928 – 2005), Мартиал Райс (р. 1936), М. Ротелла (1918 – 2006) и другие. В данном случае термин “реалист” не имеет ничего общего с реализмом в традиционном смысле правдивого изображения. Новые реалисты отrekliсь от традиционной станковой живописи, включая как фигуративную, так и абстрактную, и выступили за использование реальных материалов из существующих артефактов и новых техник в создании произведений новейшего типа.

С подачи П. Рестани, новые реалисты рассматривали мир как большую картину, выхватывая из неё отдельные фрагменты, имеющие универсальное значение. Художники использовали разные материалы – рекламные афиши, свет неоновых ламп, образы кино, фото из иллюстрированных журналов, акриловые краски, разные виды пластмасс.



М. Ротелла. Cinemascope. 1962.



М. Райс. Verte. 1963.



Арман. Madison Avenue. 1962.

Ноябрьская группа (нем. Novembergruppe, 1918 – 1924) – ассоциация художников, созданная в Берлине М. Пехштейном (1881 – 1955) и Ив Кляйном (1828 – 1962) во время Ноябрьской революции 1918 года. Она объединяла представителей различных художественных тенденций, привлечённых новым социальным идеалом объединения художника и рабочего, связи искусства и жизни. В начале 1920-х годов группа провела ряд выставок. Распалась в 1924 году в связи с резким изменением общественной обстановки в Германии.



М. Пехштейн. Курящий швейцарец. 1923.



М. Пехштейн. Танцовщица перед зеркалом. 1923.

О

Общество архитекторов-художников (ОАХ, 1903 – 1932) – объединение, учрежденное в Петербурге группой преподавателей и выпускников Академии художеств (по окончании архитектурного отделения они получили звание архитектора-художника). В состав ОАХ могли также входить архитекторы-воспитанники МУЖВЗ. Инициаторы и учредители ОАХ – Л.Н. Бенуа, А.И. фон Гоген, А.А. Грубе, Б.Н. Николаев, А.Н. Померанцев, М.Т. Преображенский и другие. В основной период деятельности Общества его председателем был П.Ю. Сюзор (1903 – 1917), затем – М.С. Лялевич (1917 – 1918).

Важным направлением деятельности ОАХ являлась организация конкурсов проектов как по конкретным зданиям, так и по перспективным темам. Особое внимание уделялось архитектурному наследию Петербурга и России XVIII – XIX веков. В 1907 году Обществом создан Музей старого Петербурга.

Объединение издавало иллюстрированный “Ежегодник Общества архитекторов-художников” (1906 – 1916), отражавший творческую практику его членов, и “Архитектурно-художественный еженедельник” (1914 – 1917), освещавший разные стороны его деятельности.

Деятельность ОАХ была официально восстановлена после перерыва в после-революционный период в 1922 году (председатели – Л. Бенуа, затем А.А. Грубе и В.С. Рожновский. ОАХ продолжало организацию конкурсов, проведение научных докладов и дискуссий. В числе новых его задач – участие в проектировании жилья для рабочих. Были изданы два выпуска Ежегодников ОАХ (1928, 1930), последний выпуск (1935) вышел в свет уже после того, как Общество прекратило существование.



А.В. Щусев. Мавзолей В.И. Ленина.
Москва. 1930.



П. Сюзор. Дом компании “Зингер”. Петербург.
1902 – 1904.

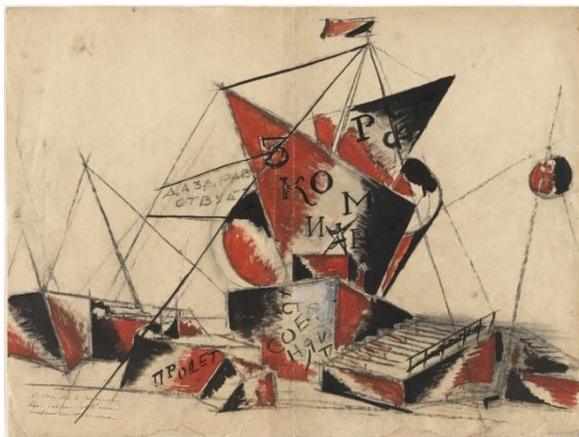
Общество молодых художников (Обмоху, 1919 – 1922) – общество, созданное подмастерьями Первых государственных Свободных художественных мастерских в Москве. В него вошли ученики бывшей мастерской Б.Д. Григорьева, организовавшие осенью 1919 года “мастерскую без руководителя” (Г.Г. Александров, Н.И. Глушков, Л.И. Жарова, П.И. Жуков, К.А. Козлова, Н.М. Меншутин, А.И. Наумов (1899 – 1928), А.П. Прусаков, С.Я. Светлов (1900 – 1966) и другие). К ним присоединились студенты театрально-декорационной мастерской Г.Б. Якулова (Н.Ф. Денисовский (1901 – 1981), С.Н. Костин (1896 – 1968), К.К. Медунецкий (1899 – 1935), В.А. Стенберг (1899 – 1982) и Г.А. Стенберг (1900 – 1933)) и живописной мастерской А.В. Лентулова (В.П. Комардёнков (1897 – 1973), А.И. Замошкин (1899 – 1977), А.С. Перекаатов и другие).

Обмоху состояло при Отделе ИЗО Наркомпроса и в первый период своей деятельности функционировало преимущественно как артель исполнителей, обслуживавших художественные нужды новой общественной жизни. Заказы, исходившие в основном от отделов и комиссий Наркомпроса, заключались в изготовлении плакатов и декоративного оформления разнообразных агитационно-пропагандистских мероприятий. Художественная продукция артели выходила под общим авторским именем Обмоху, заработок делился на всех поровну.

В начале 1922 года Обмоху распалось. Его участники сформировали другие объединения: группировку “Конструктивисты” (1922), Первую рабочую организацию художников (1924). Часть членов Обмоху вошла в ОСТ (1925).



В.А. Стенберг, Г.А. Стенберг.
Плакат к кинофильму
“Закон жизни”. Сер. 1920-х гг.



А. Веснин. Проект Монумента III Интернационалу.
1921.

Общество московских художников (ОМХ, 1927 – 1932) – творческий союз, образованный в 1927 году в результате объединения группы “Московские живописцы” и художников из объединений “Маковец” и “Бытие”. В начале 1928 года к ним присоединилась молодёжная группа “Крыло”, состоящая из учеников А.А. Осмеркина. Члены-учредители: С.В. Герасимов (1885 – 1964), И.Э. Грабарь (1871 – 1960), А.Д. Древин (1889 – 1938), И.Ф. Завьялов (1893 – 1937), К.К. Зефирин (1879 – 1960), Б.Д. Королев (1884 – 1963), А.В. Лентулов (1882 – 1943), Н.Х. Максимов (1892 – 1979), И.И. Машков (1881 – 1944), А.А. Осмеркин (1892 – 1953), М.С. Родионов (1885 – 1956), В.В. Рождественский (1884 – 1963), Н.А. Удальцова (1886 – 1961), Р.Р. Фальк (1886 – 1958). В 1928 – 1929 годах в ОМХ вступили и члены других объединений: “Четыре искусства”, “Жар-цвет”, “Цех живописцев”. Ведущая роль в Обществе принадлежала лидерам бывшего “Бубнового валета”.

Одна из творческих особенностей мастеров Общества – культ живописности и, со времён “Бубнового валета”, приверженность сезаннизму, который продолжал оставаться определяющей стилистической ориентацией в ОМХе.

Последний период деятельности ОМХ связан с работой художественно-производственных мастерских МАСТОХМ, созданных в марте 1928 года. Там изготовлялись плакаты, проекты оформления зданий, издавались открытки, альбомы и репродукции.

Общество постоянно подвергалось критике со стороны АХРРА: в отсутствии идеологической направленности ОМХа виделась “политическая неблагонадёжность”. Это привело к фактическому прекращению деятельности Общества в 1931 году. Юридически оно существовало до постановления ЦК ВКП(б), в 1932 году ликвидировавшего все существующие группировки.



А.Д. Древин. Газели. 1930 – 1932.



И.И. Машков. Портрет З.Д.Р.
(Дама в синем). 1927.



А.А. Осмеркин. Ленинград. Мойка. 1927.

Общество русских скульпторов (ОРС, 1926 – 1932) – объединение скульпторов, основанное в 1926 году в Москве. Толчком к созданию общества послужило устройство скульптурного отдела на выставке ОБИС (Объединение искусств) в 1925 году. Основная задача, стоявшая перед инициативной группой, формулировалась как стремление укрепить за скульптурой её самостоятельное положение среди других видов искусства, для чего необходимо было объединить всех скульпторов, а также приступить к устройству самостоятельных выставок. В соответствии с тенденциями в общественной и художественной жизни середины 1920-х годов целью творчества мастеров, объединённых в Общество, являлось создание нового монументального стиля в скульптуре.

Устав Общества был утверждён в январе 1926 года, было избрано правление Общества во главе с председателем В.Н. Домогацким (впоследствии правление поочерёдно возглавляли Н.А. Андреев, В.Н. Домогацкий и И.М. Чайков). В объединение вошли практически все видные московские мастера. ОРС провело четыре выставки: в марте-апреле 1926 (ГИМ), в апреле 1927 (музей Революции, в июне 1929 и июне 1931 (обе в ГМИИ).

Основным критерием Общества было высокое художественное качество произведений, при создании которых каждый автор был волен использовать любую стилистику, от примитивистской до академической.

В разное время членами ОРСа являлись В.Я. Андрианов (1891 – 1967), В.А. Андреев (1873 – 1932), С.Ф. Булаковский (1880 – 1937), В.А. Ватагин (1883 – 1969), А.С. Голубкина (1864 – 1927), И.С. Ефимов (1878 – 1959), Г.И. Кепинов (1886 – 1966), С.Т. Коненков (1874 – 1971), С.Д. Лебедева (1892 – 1967), В.И. Мухина (1889 – 1953), Д.Ф. Цаплин (1890 – 1967), Д.А. Якерсон (1896 – 1947) и другие. Членами-сотрудниками ОРС были критики А.В. Бакушинский, Б.Н. Терновец, М.Н. Райхинштейн.

Деятельность ОРС подверглась жёсткой критике со стороны идеологов Пролеткульта за “безыдейность” и “формализм”. Весной 1932 года Общество было распущено.



А.С. Голубкина. Берёзка.
1927. Бронза.



В.И. Мухина. Крестьянка.
1927. Бронза.



С.Д. Лебедева. Краснофлотец-ударник Власов. 1931. Бронза.

Общество станковистов (ОСТ, 1925 – 1932) – творческое объединение, основанное в 1925 году в Москве выпускниками ВХУТЕМАСа, преимущественно учениками В.А. Фаворского и Д.П. Штеренберга. Среди членов Общества – Д.П. Штеренберг (1881 – 1948) (председатель), Ю.П. Анненков (1889 – 1974), Л.Я. Вайнер (1885 – 1933), П.В. Вильямс (1902 – 1947), К.А. Вялов (1900 – 1976), А.А. Дейнека (1899 – 1969), А.А. Лабас (1900 – 1983), Ю.А. Меркулов (1901 – 1979), Ю.И. Пименов (1903 – 1977), А.Д. Гончаров (1903 – 1979), С.А. Лучишкин (1902 – 1989), А.Г. Тышлер (1898 – 1980).

Устав ОСТА, зарегистрированный в 1929 году, декларировал следующие позиции объединения: а) отказ от отвлечённости и передвижничества в сюжете; б) отказ от эскизности как явления замаскированного дилетантизма; в) отказ от псевдосезаннизма как разлагающего дисциплину формы, рисунка и цвета; г) революционная современность и ясность в выборе сюжета; д) стремление к абсо-

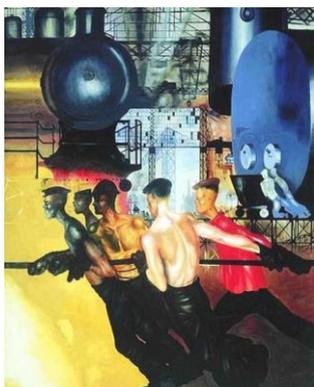
лутному мастерству в области предметной станковой живописи, рисунка, скульптуры, в процессе дальнейшего развития формальных достижений последних лет; е) стремление к законченной картине.



А.А. Дейнека. Оборона Петрограда. 1928.



Д.П. Штеренберг. Аниска. 1926.



Ю.И. Пименов. Даёшь тяжёлую индустрию! 1927.



П.В. Вильямс. Автопробег. 1930.

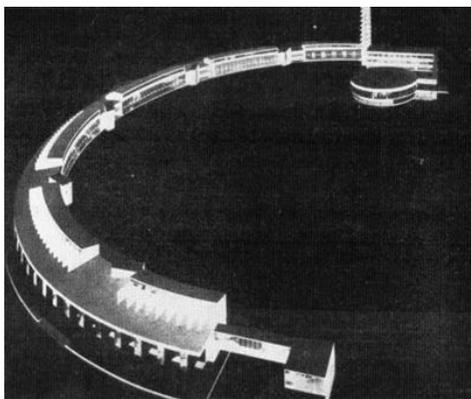
Объединение Архитекторов – урбанистов (АРУ, 1928 – 1932) – общество, созданное в 1928 году группой членов АСНОВА – Н.А. Ладовским (1881 – 1941) (председатель), Д.Ф. Фридманом (1887 – 1950), А.З. Гринбергом (1881 – 1938), Г.И. Глушенко; в состав учредителей входили также А.И. Зазерский (1878 – 1942), В.А. Лавров, инженер А. Саишников и другие.

Декларация АРУ, отмечавшая бурный темп социалистического строительства, подчёркивала значение вопросов планировки, а также возможность для советских архитекторов решать проблемы урбанизма методами, отличными от методов западных планировщиков. В конкретных градостроительных проектах архитекторы АРУ, работая над “единой пространственной системой” города, пере-

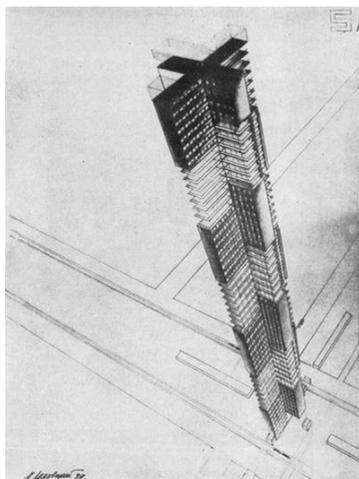
несли в градостроительство понятия “динамики”, “контраста”, “ритма”. АРУ стремилось к созданию городских организмов, гибких в социальном и пространственном отношениях, имеющих возможность эволюционного роста в пределах данной социальной системы и допускающих последовательную реконструкцию.

В 1930 году правление признало желательным вхождение АРУ в Федерацию работников пространственных искусств и решило, что наиболее целесообразной формой участия в работе МОВАНО может быть создание сектора АРУ. Урбанизм понимался в АРУ как научная дисциплина, позволяющая предвидеть будущее на основе социалистического планирования.

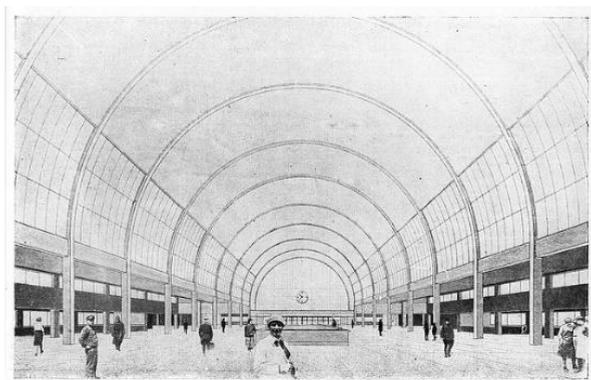
В 1932 году в связи с созданием Союза советских архитекторов АРУ было упразднено.



Н.А. Ладовский. Зелёный город.
Проект гостиницы. 1930.



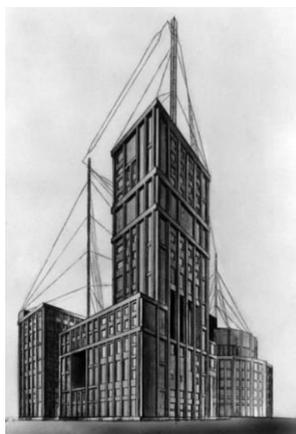
Н.А. Ладовский. Проект памятника
Х. Колумбу в Санто-Доминго. 1929.



А.З. Гринберг, М.Т. Смуров. Проект центрального вокзала
в Нижнем Новгороде. Интерьер вестибюля. 1930.

Объединение современных архитекторов (ОСА, 1925 – 1931) – самая обширная и влиятельная творческая группировка архитектурного авангарда. Председатель – творческий лидер конструктивистов – А.А. Веснин (1883 – 1959), его заместители – идеолог объединения М.Я. Гинзбург (1892 – 1946) и В.А. Веснин (1882 – 1950). Прологом ОСА была архитектурная группа ЛЕФа, оформившаяся в феврале 1924 года при Инхуке. В ОСА вошли многие ведущие архитекторы тех лет – И.А. Голосов (1883 – 1945) и П.А. Голосов (1882 – 1945), А.С. Никольский (1884 – 1953) и другие ученики А.А. Веснина из ВХУТЕМАСа: А.К. Буров (1900 – 1957), И.И. Леонидов (1902 – 1959) и М.Я. Гинзбурга из МИГИ – И.С. Николаев (1901 – 1979), Г.М. Орлов (1901 – 1981/1985) и другие. Группы ОСА возникли в Ленинграде, Казани, Томске, Екатеринбурге, Новосибирске, Одессе, Харькове, Киеве, Баку. В теоретической платформе ОСА, кристаллизовавшейся в борьбе с эклектикой и рационалистами из АСНОВА, преобладала социально-функциональная проблематика, прокламировалась эстетика целесообразности.

В 1931 году ОСА вошло в МОВАНО в виде Сектора архитекторов социалистического строительства (САСС), который был ликвидирован постановлением ЦК ВКП(б) в апреле 1932 года.



Проект Дворца Труда в Москве. Братья Веснины. 1922.



Клуб им. Зуева. Москва. И.А. Голосов. 1927 – 1929.



Дом-коммуна на Новинском бульваре. Москва. М. Гинзбург. 1929.

“Октябрь” (Объединение новых видов художественного труда “Октябрь”, 1928 – 1932) – общество, основанное в 1928 году в Москве, и включающее в себя художников, архитекторов, деятелей кино, фотоискусства, искусствоведов и художественных критиков. Целью объединения, как сказано в декларации, было содействие “развитию классовых пролетарских течений в области пространственных искусств”. Членами “Октября” были А.А. и В.А. Веснины, А.А. Дейнека, М.Я. Гинзбург, М.В. Доброковский, Г.Г. Клуцис, А.В. Крейчик, Моор (Д.С. Орлов), П.И. Новицкий, С.М. Эйзенштейн и другие. Многие деятели “Октября” тяготели к конструктивизму, будучи убеждены в том, что это течение является наиболее близким пролетарскому мировоззрению.

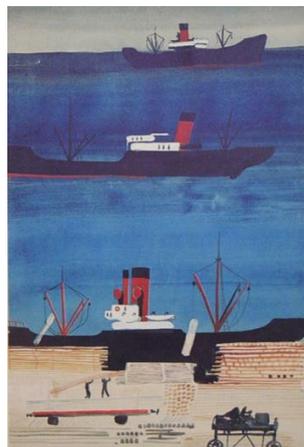
В основном деятельность общества состояла в идейно-теоретическом обосновании “пролетарского искусства”. В 1931 году был опубликован сборник статей объединения под названием “Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств”, с программной статьей П.И. Новицкого “Пролетарская художественная культура”. В статье устанавливались основные характерные черты пролетарской культуры: а) индустриализм, б) коллективизм, в) социально-классовая устремлённость, г) конкретность и вещественность, д) перспективизм.



Г. Клуцис. Плакат. 1931.



А.А. Дейнека. Пейзаж. 1929.



А.А. Дейнека. Порт с кораблями. 1929 – 1930.

II

Петербургское общество архитекторов (ПОА, 1870 – 1932) – объединение, официально основанное на базе кружка архитекторов, который был создан в Петербурге в 1862 году по инициативе В.А. Шретера. Учредители Общества – А.И. Резанов (первый председатель, 1870 – 1871), Н.Л. Бенуа, Р.Б. Бернгард, Р.А. Гедике, Д.И. Гримм, Э.И. Жибер, И.С. Китнер, П.Ю. Сюзор и другие.

Создавалось с целями объединения профессиональных сил, содействия всестороннему развитию архитектурной деятельности в Петербурге и в России, обмена творческими идеями, научно-техническими новшествами и разнообразной информацией.

В 1922 году после перерыва в послереволюционный период было возрождено Петроградское (с 1924 – Ленинградское) общество архитекторов. В его состав входили архитекторы и инженеры-строители. Учредителями Общества выступили Эвальд (председатель), Л.А. Ильин, В.С. Карпович, Г.К. Космачёвский, А.С. Никольский, А.А. Оль и другие.

Проекционисты (Метод, 1922 – 1925) – группа, основанная в 1922 году учениками ВХУТЕМАСа – С.Б. Никритиным (1898 – 1965), С.А. Лучишкиным (1902 – 1989), К.Н. Редько (1897 – 1956), М.М. Плаксиным (1898 – 1965), Н.А. Тряски-

ным (1902 – 1995); одно время с ней сотрудничали также П.В. Вильямс и А.А. Лабас. Теоретическую платформу нового проекционного метода творчества разработал С.Б. Никритин. Согласно ей, современный художник не должен был больше создавать сами вещи – картины, скульптуры или предметы быта, но только концепции произведений, их планы или проекции, разрабатывать метод организации материалов. На своих выставках проекционисты демонстрировали помимо живописи аналитические работы в виде схем, чертежей, фотографий и подобных текстовых комментариев к ним, предвосхитив тем самым некоторые тенденции в мировом искусстве 1960 – 1970-х годов, в частности концептуальное искусство. Большинство членов группы работали в абстрактной манере, однако некоторые из них (А.Г. Тышлер, С.А. Лучишкин) придерживались фигуративизма.

Проекционисты распространили свою теорию творчества на все виды искусства, став инициаторами нескольких постановок “Проекционного театра”. Постановка “Трагедии А.О.У.” (1923) в сценографии Н.А. Тряскина стала одним из первых экспериментов в создании абстрактного спектакля. В дальнейшем большинство членов группы вошли в объединение ОСТ.



К.Н. Редько. Свет и тень в симметрии. 1922.



А.А. Лабас. Вечером в городе. 1922.



А.Г. Тышлер. Цветоформальное построение красного цвета. 1922.

Пролеткульт (пролетарская культура) – литературно-художественная и культурно-просветительская организация, сложившаяся в период между Февральской и Октябрьской революциями в 1917 году. В 1917 – 1920 годы по всей стране возникла широкая сеть организаций Пролеткульта. Около 80000 человек посещали различные кружки и студии.

Теоретическим органом Пролеткульта был журнал “Пролетарская культура”, где печатались статьи главного идеолога и инициатора возникновения организации А.А. Богданова, посвященные проблемам пролетарской культуры, которая, по его мысли, должна была создаваться только настоящими пролетариями, отри-

нущими все “буржуазные” формы предшествующих культур. В них также пропагандировались положения новой “всеобщей организационной науки” (тектологии), предвосхитившей некоторыми положениями кибернетику. Ратуя за самостоятельность и чистоту пролетарской культуры, А.А. Богданов и его единомышленники фактически выступили против неограниченного господства большевистской партии, чем вызвали большую озабоченность В.И. Ленина, посвятившего немалые усилия делу разгрома “Богдановщины”.

После отхода А.А. Богданова от деятельности Пролеткульта (1921) эта организация постепенно изменила свою теоретическую платформу, превратившись в оплот реакционной классовой идеологии; пролеткультовцы с ожесточением нападали в прессе на любые формы творческой деятельности, отличавшиеся от их собственных. Произведения самих деятелей Пролеткульта – поэтов, писателей, самостоятельных художников – отличались литературными штампами, художественной эклектичностью при обязательном присутствии “идеологически верного” содержания, стержневыми установками которого были неизбежность, необходимость, благотворность диктатуры пролетариата во всех сферах общественной, государственной, культурной жизни.

В 1920-е года Пролеткульт вёл интенсивную клубную и театральную работу, издавал журнал “Рабочий клуб”. Активными деятелями Пролеткульта были П. Лебедев-Полянский, В.Ф. Плетнёв, П. Керженцев и другие.

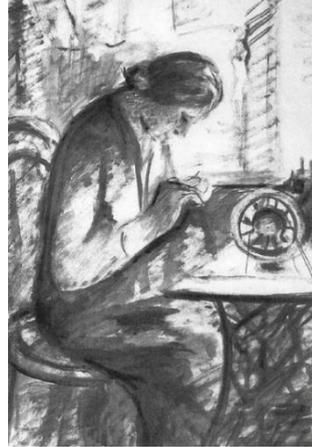
“Путь живописи” (1926 – 1930) – группа московских живописцев и графиков, сложившаяся по инициативе Л.Ф. Жегина и, знаменуя фактом своего возникновения распад “Маковца”, одновременно ему и наследовала. Наряду с бывшими “маковчанами” (Л.Ф. Жегин, В.Е. Пестель, Т.Б. Александрова, П.П. Бабичев, И.Г. Николаевцев) в группу входили выпускники Художественно-производственной школы полиграфического искусства, ученики Л.Ф. Жегина, М.С. Родионова и Н.Н. Чернышева (С.С. Гриб, В.И. Губин, В.А. Дмитриев, В.А. Коротаев, Г.В. Костюхин, с 1928 года – Г.В. Сашенков). Именно из-за нежелания большинства членов “Маковца” принять на очередную выставку работы молодых художников в обществе и случился раскол. Отвергнутые работы были экспонированы на первой, устроенной ещё на частной квартире, выставке “Путь живописи” (1927); в 1930 году состоялась вторая и последняя выставка.

Декларация группы “Путь живописи”, написанная Л.Ф. Жегиным, наследует “Маковцу” в неприятии “абстрактных построений формалистов”, утверждая приоритет образного начала над пассивным “списыванием” природы и сложность самой природы, требующей для осмысления соответствующего набора культурно укоренённых художественных средств.

Живопись и графика членов группы “Путь живописи” подчёркнуто малоформатна и камерна; предпочтение хрупких техник (акварель, пастель, карандаш) связано с самозамкнутостью и “уязвимостью” мотивов. При том, что в качестве пластических ориентиров выступает едва ли не вся мировая культура – от иконы до экспрессионизма, художники объединены интонацией лирического сострадания к миру.



В.Е. Пестель. Пётр Глебов. 1929.



Г.В. Костюхин. За шитьём.
Нач. 1930-х гг.



Л.Ф. Жегин. Мать с ребёнком. 1930.

Р

Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ, 1931 – 1932) – художественное объединение, возникшее с целью укрепления позиций пролетарских художников и консолидации всех пролетарских сил, действовавших на фронте изобразительных искусств; создано в Москве. РАПХ существовала с мая 1931 года по апрель 1932 года. Членами РАПХ были Т.Г. Гапоненко, П.Ф. Осипов (отв. секретарь), Г.Г. Ряжский, Я.И. Цирельсон и другие.



Г.Г. Рязжский. Колхозница-бригадир. 1932.



Е. Зернова. Юные пионеры и школьники. 1930. Плакат.

С

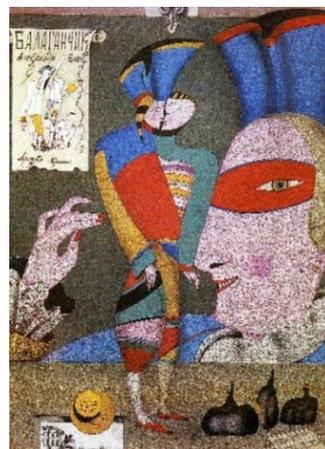
“Санкт-Петербург” (с 1964) – художественное объединение, основанное в Ленинграде М. Шемякиным (р. 1943). В группу входили О. и Д. Лихачёвы, А. Нежданов, А. Васильев, В. Макаренко и другие. Свой подход к искусству участники группы назвали “метафизическим синтетизмом”. Главная идея движения – культуры разных народов не существует, культура одна на всех, надо только найти её общие глубинные основы.



М.М. Шемякин. Портрет жены. 1964.



М.М. Шемякин. Мясо. Ок. 1975.



М.М. Шемякин. Балаганчик. 1987.

“Синий всадник” (“Der Blaue Reiter”, 1911 – 1914) – второе по времени после “Моста” художественное объединение экспрессионистов в Германии, интерна-

циональное по составу участников. Сформировалось в результате выхода из “Нового художественного объединения” в Мюнхене группы мастеров во главе с В.В. Кандинским (немецкие живописцы Ф. Марк и Г. Мюнтер, австрийский – А. Кубин), к которым присоединились немецкие художники А. Макке и Х. Кампендонк, швейцарец П. Клее и австрийский композитор и художник А. Шёнберг. На выставках “Синего всадника” также представляли свои работы многие австрийские, швейцарские, немецкие, русские и французские мастера, в том числе Г. Арп, Л. Файнингер, К. Малевич, М. Ларионов, Н. Гончарова, А. Явленский, М. Веревкина, Р. Делоне, Ж. Брак, П. Пикассо, М. Вламинк и другие.

Истоки мюнхенского экспрессионизма (и творчества мастеров “Синего всадника” в частности) – философия Ф. Шеллинга, эстетика Р. Вагнера, трактат В. Воррингера “Абстракция и вчувствование” (1908), труды Е. Блаватской и Р. Штейнера по теософии и антропософии, первые опыты с беспредметным искусством Х. Обриста и А. Хельцеля в Мюнхене в 1900-е годы, а также воздействие постимпрессионистов. Новаторской для рубежа 1900 – 1910-х годов выглядела тенденция к дематериализации предметной формы, а чуть позже – принципиальный отказ от всякой предметности в искусстве, последовательно осуществлённый В. Кандинским, Ф. Марком и П. Клее в 1911 – 1915 годах.

Выставочная деятельность “Синего всадника” прекратилась с началом Первой мировой войны, после вынужденного отъезда из Германии В.В. Кандинского, А.Г. Явленского, М.В. Веревкиной и гибели на фронте А. Макке в 1914 году. В 1916 году под Верденом погиб Ф. Марк.

В 1924 году В. Кандинский попытался возродить объединение под названием “Синяя четвёрка” (с участием П. Клее, А. Явленского и Л. Файнингера) выставки которого состоялись в Германии, а также в США в середине 1920-х годов.



В.В. Кандинский.
Импровизация 26. 1912.



А. Макке. Русский балет I.
1912.



Ф. Марк. Башня синих лошадей. 1913.

Союз архитекторов СССР – объединение, созданное в 1932 году как профессионально-общественная организация архитекторов. Сменил ранее существующие объединения зодчих.

“Союз молодёжи” (1909 – 1913, 1917) – общество художников, образованное в Петербурге в ноябре 1909 года по инициативе М.В. Матюшина (1861 – 1934), Е.Г. Гуро (1877 – 1913) и бывших участников группы Н.И. Кульбина “Треугольник” – И.С. Школьника (1883 – 1926), Ц.Я. Шлейфера (1881 – 1943) и Э.К. Спандикова (1875 – 1929). М.В. Матюшин и Е.Г. Гуро вышли из общества незадолго до его официального утверждения в феврале 1910 года. Поводом послужили разногласия с “кульбинистами”; в ноябре 1912 года М.В. Матюшин вновь вступил в союз. Председателем и казначеем “Союза молодёжи” стал фабрикант Л.И. Жевержеев – коллекционер, меценат, художник-дилетант.

“Союз молодёжи” провёл пять выставок в Петербурге (1910 – 1914), выставку в Риге (1910). Члены Союза выставлялись отдельной группой с собственным каталогом на выставке “Ослиный хвост” (1912) в Москве по приглашению М.Ф. Ларионова. В 1911 году в Петербурге состоялись подготовленные членами Союза театрализованные вечера под названием “Хоромные действия”, осуществлённые под руководством режиссёра М.М. Бонч-Томашевского. В рамках вечеров была поставлена народная драма “Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа”. В 1913 году состоялись выступления первого в мире театра футуристов: в петербургском театре “Луна-парк” были сыграны трагедия В.В. Маяковского “Владимир Маяковский” (оформление П.Н. Филонова и И.С. Школьника) и футуристическая опера “Победа над Солнцем” (пролог В. Хлебникова, либретто А.Е. Кручёных, музыка М.В. Матюшина, сценография К.С. Малевича).

Руководители “Союза молодёжи” стремились к умеренному авангардизму, однако, в силу вхождения в общество в начале 1913 года радикальных левых художников (Д.Д. и В.Д. Бурлюки, К.С. Малевич, А.А. Моргунов, В.Е. Татлин), а также объединения с поэтами-футуристами группы “Гилея”, мероприятия Союза приобрели эпатажную форму самых крайних новаций в отечественном искусстве.

Усугубившиеся разногласия внутри общества, отказ Л.И. Жевержеева субсидировать его деятельность, вызвали в конечном счёте распад “Союза молодёжи” в конце 1913 года. В марте-апреле 1917 года И.С. Школьник и Л.И. Жевержеев сделали попытку возродить “Союз молодёжи”, окончившуюся неудачей.



В.Е. Татлин. Натурщица.
1913.



К.С. Малевич. Городок. 1910.



К.С. Малевич.
Аргентинская полька.
1911.

Союз русских художников (СРХ, 1903 – 1924) – объединение, возникшее в 1903 году как результат слияния обществ “36 художников” и “Мир искусства”. Целью его было, как значилось в уставе, “содействовать распространению произведений русского искусства и обеспечить членам Союза сбыт их художественных произведений”.

Создавая СРХ, его члены-учредители, московские живописцы М.Х. Аладжолов (1862 – 1934), А.Е. Архипов (1862 – 1930), А.М. Васнецов (1856 – 1933), С.А. Виноградов (1870 – 1938), М.А. Врубель (1856 – 1910), С.В. Иванов (1864 – 1910), Н.А. Клодт (1865 – 1918), С.А. Коровин (1858 – 1908), М.А. Мамонтов (1865 – 1920), М.В. Нестеров (1862 – 1942), И.С. Остроухов (1858 – 1929), Л.О. Пастернак (1862 – 1945), К.К. Первухин (1863 – 1915), А.С. Степанов (1858 – 1923), П.Е. Щербов (1866 – 1938), стремились объединить новаторские силы в искусстве, противопоставив их позднему передвижничеству и академизму. Недалеко к Союзу присоединились петербуржцы-мирискусники А.Н. Бенуа (1870 – 1960), Л.С. Бакст (1866 – 1924), О.Э. Браз (1873 – 1936), Е.Е. Лансере (1875 – 1946), Н.К. Рерих (1874 – 1947), К.А. Сомов (1869 – 1939), а также такие мастера как В.Э. Борисов-Мусатов (1870 – 1905), С.В. Малютин (1859 – 1937), Ф.А. Малявин (1869 – 1940), В.А. Серов (1865 – 1911) и другие.



А.А. Рылов. В голубом просторе. 1918.



И.Э. Грабарь. Февральская лазурь. 1904.



А.А. Рылов. Зелёный шум. 1904.



К.Ф. Юон. Ростов Великий зимой. 1906.

Союз художников СССР (до 1957 года – союз советских художников) – единая творческая организация художников и искусствоведов, созданная в соответствии с постановлением ЦК ВКП(б) “О перестройке литературно-художественных организаций” (1932) взамен ликвидированных этим постановлением творческих группировок. В нём объединялись республиканские СХ, а также до образования в 1957 году СХ РСФСР, вошедшие затем в его состав отделения Союза в автономных республиках, краях, областях и отдельных городах России. Объединяющая их общесоюзная организация образована постановлением СНК СССР в июне 1939 года. До своего первого съезда, созванного лишь в 1957 году, который принял устав и сформировал руководящие органы Союза, она управлялась назначенным свыше Оргкомитетом во главе с А.М. Герасимовым.

Устав Союза декларировал его идеологическую установку: “...руководствуясь политикой Коммунистической партии и Советского правительства”, он “направляет творческую работу художников и искусствоведов на содействие средствами

искусства борьбе советского народа за построение коммунизма”. Утверждалось и эстетическое кредо Союза – метод социалистического реализма. Тем самым Союз оказывался органом партийно-идеологического давления на своих членов, осуществляемого самими же художниками в лице избранных ими из своей среды руководителей. Давление могло осуществляться как в формах устной и печатной критики, так и с помощью контроля Союза над выставочной и художественно-производственной деятельностью художников.

Изменения политической ситуации в стране к концу 1980-х годов позволили СХ на своей конференции в марте 1989 года принять новую редакцию Устава. Из него были исключены идеологические требования проведения партийной политики, участия в строительстве коммунизма и утверждения метода социалистического реализма. Провозглашалась свобода художественного творчества.

После распада СССР в 1992 году, СХ был ликвидирован на своём восьмом съезде. Правопреемниками его в России стали входившие прежде в его состав СХ Российской Федерации, Москвы и Санкт-Петербурга.

“Среда” (1886 – 1924) – московский художественный кружок, вечера которого проходили на квартире коллекционера В.Е. Шмаровина, отсюда прозвище кружка – “шмаровинские среды”. Заметную роль в кружке играл С.С. Голоушев (Сергей Глаголь), который дал ему название и предложил выработать устав. Но, поскольку среди членов кружка были художники разных направлений, собиравшиеся с целью общения, это предложение было отвергнуто, чтобы не стеснять их свободы. Но было принято совместное письменное постановление, регламентирующее организационные моменты – порядок продажи рисунков, размер взносов и другое.

Все рисунки, сделанные на “Средах”, регистрировались, средства от продажи их распределялись так: 20 % шло в фонд кружка, остальные – автору. С 1982 года стали вестись своеобразные “протоколы” – совместные рисунки на большом листе картона.

Основными участниками кружка в разные годы были члены ТПХВ, МОЛХ, СРХ, МТХ: М.Х. Аладжалов (1862 – 1934), А.П. Аписит (1880 – 1944), А.С. Голоубкина (1864 – 1927), Н.А. Клодт (1865 – 1918), К.А. Коровин (1861 – 1939), И.И. Левитан (1860 – 1900), А.С. Степанов (1858 – 1923), Л.В. Туржанский (1875 – 1945), М.И. Шестеркин (1866 – 1908) и другие. Число постоянных членов доходило до тридцати человек.

Устав кружка, наконец утверждённый в 1912 году, обозначал его цель как “содействие процветанию и распространению чистого и прикладного искусства, и сближению художников-любителей”. В 1918 году состоялась последняя выставка “Среды”. В 1924 году умер В.Е. Шмаровин и деятельность кружка прекратилась. Художественный фонд кружка по завещанию В.Е. Шмаровина поступил в ГТГ.



К.А. Коровин. Осеннее солнце. 1917.

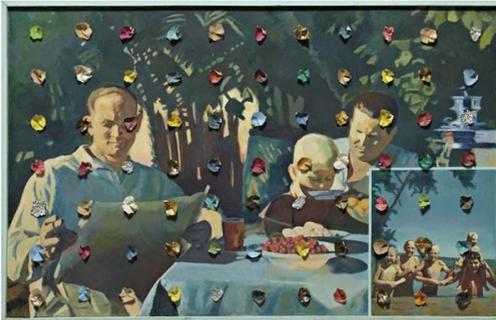


А.П. Аписит. На табак солдату. 1915. Плакат.

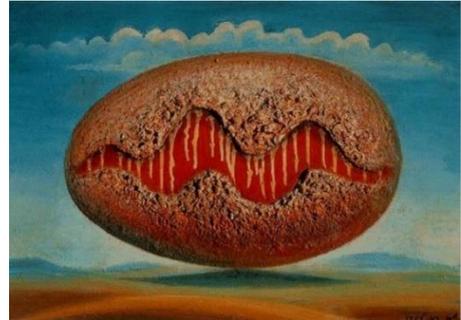


А.С. Голубкина. Портрет А.Н. Толстого. 1911.

“Сретенский бульвар” – неформальное объединение художников, сложившееся в 1970-х годах в Москве вокруг теоретика искусства и художника Ю.А. Соболева-Нолева (1928 – 2002). Участников группы объединяло скорее местожителство, чем общие взгляды на искусство. Однако почти всем художникам объединения был не чужд концептуализм. Участники объединения: И.И. Кабаков (р. 1933), Э.В. Булатов (р. 1933), Э.И. Неизвестный (1925 – 2016), Ю. Соостер (1924 – 1970), О.В. Васильев (1931 – 2013), В.Б. Янкилевский (р. 1938) и другие.



И.И. Кабаков. Праздники. 1987.

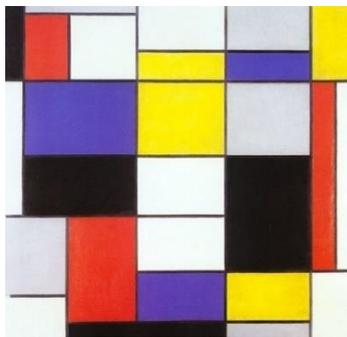


Ю. Соостер. Красное яйцо. 1964.

“Стиль”, “Де Стейл” (голланд. сл. De Stijl – стиль) – объединение голландских архитекторов и художников, созданное в 1917 году в Лейдене на основе одноимённого альманаха, выходившего с 1917 по 1928 год. Основателями объединения были П. Мондриан (1872 – 1944) и Т. ван Дусбург (1883 – 1931). В группу входили также живописец Б. ван дер Лек (1876 – 1958), архитекторы П. Ауд (1890 – 1963), скульптор Я. ван Монгерлоо.

Члены объединения выдвигали теорию неопластицизма – идею отказа от изобразительных, идеологических и познавательных задач в искусстве. Художники считали, что искусство должно стремиться к абсолютной гармонии, ясности

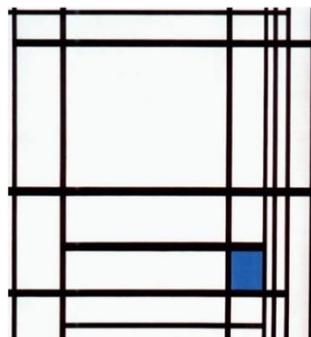
и порядку, которые могли быть достигнуты в результате обращения к чистой, максимально обобщённой форме. В живописи эта теория приводила к геометрической разновидности абстрактного искусства. Произведения мастеров группы “Стиль” отличаются строгими геометрическими формами, по преимуществу квадратными. Они составлены из простейших элементов – прямых линий, основных цветов.



П. Мондриан. Большая композиция А. 1919.



Т. ван Дусбург. Контра-Композиция. IV. 1924.



П. Мондриан. Композиция с синим. 1937.

Студия военных художников им. М.Б. Грекова – творческое объединение, созданное в Москве в 1934 году на базе особой отдельной кавалерийской бригады как изомастерская самодеятельного красноармейского искусства им. М.Б. Грекова. В 1938 году Студия получила своё современное название. В годы Великой Отечественной войны художники Студии выезжали на фронты, трудились во фронтовых газетах и агитационно-художественных изданиях. Мастера, входившие в объединение – П.А. Кривоногов (1910 – 1967), Н.Н. Жуков (1908 – 1973), С.Н. Присекин (1958 – 2015) и другие.



П.А. Кривоногов. Не забудем, не простим. 1942.



П.А. Кривоногов. Победа. 1948.

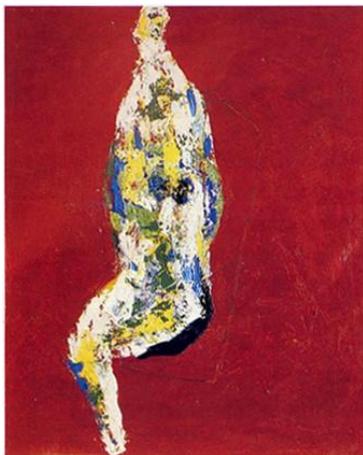
Студия “Новая реальность” – творческое объединение художников-абстракционистов, ставшее во второй половине 1950 – 1970-х годов оплотом неофициального искусства в СССР и просуществовавшее с 1950-х до 2000-х годов.

Руководителем студии был художник Э.М. Белютин. Студия зародилась как курсы повышения квалификации при Горкоме художников-графиков, но постепенно, после серии полуофициальных выставок в Доме учёных, Литературном институте, Таганской выставки переросла в художественное объединение.

Термин “Новая реальность” был изобретён художниками А.В. Лентуловым и П.В. Кузнецовым, учителями Э.М. Белютина. Под ним предполагался уход от механического воспроизведения окружающей действительности и обращение к реальности внутреннего мира человека.

Э.М. Белютиным была разработана своя художественная школа “Теория всеобщей контактности”, легшая в основу его занятий с учениками. Исходя из этой концепции, искусство помогает человеку “сохранить равновесие эмоционального надсознания”, преодолевать напряжение, которое создаётся внутренней динамикой современной жизни. теория всеобщей контактности опровергает понятие искусства как чего-то элитарного, основанного на эстетическом подходе к искусству. Каждый испытывает потребность в контакте с искусством на уровне подсознания, “эмоционального надсознания”. Искусство должно соответствовать одному главному критерию: быть актуальным, соответствовать своему времени и выражать “реальность” души современного человека.

Художники студии: Э.М. Белютин (1925 – 2012), В.И. Преображенская (р. 1919), В.К. Зубарев (1937 – 2013), Л.Д. Грибков (1922 – 1976), А.Г. Крюков (1923 – 2000), А.И. Сафохин (1928 – 2001), Е.А. Радкевич (р. 1927), С.Р. Некрасова (р. 1932), А.В. Колли (1927 – 1985), В.В. Булдаков (р. 1925), М.В. Филиппова (р. 1925) и другие.



Э.М. Белютин. Космонавт. 1968.



Е.А. Радкевич. Портрет мужчины. 1976.



Э.М. Белютин. Русский танец. 1987.



В.И. Преображенская. Древо жизни. 1987.

Студия “Темпоральная реальность” – художественная студия, основанная В.К. Зубаревым в 1978 году. Генетически связанная со студией Э.М. Белютина “Новая реальность”, студия развивает художественные принципы и идеи, посвящённые проблеме времени в искусстве. Экспериментальные упражнения, практикуемые в студии, направлены на выявление новых пластических качеств различных материалов, новых композиционных построений, вызванных, например, столкновением очень далеко отстоящих друг от друга во времени и пространстве идей, образов, предметов, ситуаций, событий.

Основной состав студии: В.К. Зубарев (1937 – 2013), В.В. Виноградов (р. 1960), И. Бурмистров (р. 1963), Н.С. Гончарук (р. 1936), Е.Е. Быкова (р. 1958), Г. Иванова, А. Хритина, Г. Сафронов, С. Муравьёв, М. Медведев, Е. Молчанов и другие.



В.К. Зубарев. У стены. 1963.



В.В. Виноградов. Моноцвет. 1991.



Н. Гончарук. Ритмы времени. 2000.

Супремус (лат. *supremus* – наивысший) – общество художников, сложившееся в 1916 году вокруг К.С. Малевича. Импульсом к консолидации членов общества послужила “Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль-десять)”,

состоявшаяся в декабре 1915 года в Петрограде, на которой впервые были показаны 39 картин К.С. Малевича, названные “супрематизм живописи”. Супрематизм стал платформой, объединившей художников И.А. Пуни (1894 – 1956), М.И. Менькова (1885 – 1926), И.В. Клыона (1873 – 1943), К.Л. Богуславскую (1892 – 1971), О.В. Розанову (1886 – 1918). Эта группа супрематистов, перечисленных в брошюре-манифесте К.С. Малевича “От кубизма и футуризма к супрематизму” (1916), составила ядро общества, к которому вскоре присоединились Н.М. Давыдова, В.Е. Пестель (1883 – 1952), Л.С. Попова (1889 – 1924), Н.А. Удальцова (1886 – 1961).

Проекты и планы общества обсуждались на собраниях членов вплоть до весны 1917 года, однако в силу материальных трудностей и обстановки военного времени они не были реализованы.



М.И. Меньков.
Беспредметное. 1919.



И.В. Клыон. Супрематический
рисунок. 1920-е гг.



О.В. Розанова.
Супрематизм. 1916 – 1917.

Т

“Тринадцать” (1929 – 1932) – группа, объединявшая по преимуществу графиков, названа по числу участников, которое оставалось неизменным при том, что персональный состав менялся. Организаторы объединения, составившие выставочный комитет, - В.А. Милашевский (1893 – 1976), Н.В. Кузьмин (1890 – 1987), Д.Б. Даран (1894 – 1964). Идеологом группы можно считать В.А. Милашевского; ему принадлежит фундаментальное требование “темпа рисунка”, утверждение спонтанного рисования без калек и поправок – как протест и против многодельности академического рисунка, и против ещё авторитетных кубистических тенденций. Отсюда пристрастие к трудноисправимым материалам (тушь, акварель). Кумирами “Тринадцати” были французы К. Гис, Р. Дюфи, Ж. Паскин, А. Марке.

В 1929 году состоялась первая выставка группы. Вторая выставка, каталог которой вышел в свет (1930), так и не была открыта по организационным причинам. Третья выставка (1931) знаменовала некоторое отступление от первоначальной платформы объединения и вызвала крайне тенденциозный отклик в

РАПХовской прессе: её квалифицировали как “вылазку буржуазных художников”, после чего группа прекратила своё существование.

Участники первой выставки: художники из редакции газеты “Гудок” (В.А. Милашевский, Н.В. Кузьмин, Д.Б. Даран, Е.А. Расторгуев), художники из группы “Рост” – недавние выпускники ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа – Т.А. Маврина (Лебедева), сёстры Нина (под псевдонимом Н. Памятных) и Надежда Кашиной, М.И. Недбайло, Л.Я. Зевин, Б.Ф. Рыбченков, а также саратовский художник В.М. Юстицкий и ленинградцы О.Н. Гильдебрандт (Арбенина) и Ю.И. Юркун. Основу экспозиции составили пейзажи; импровизационно лёгкие, артистичные этюды и наброски манифестно утверждались в выставочных правах.

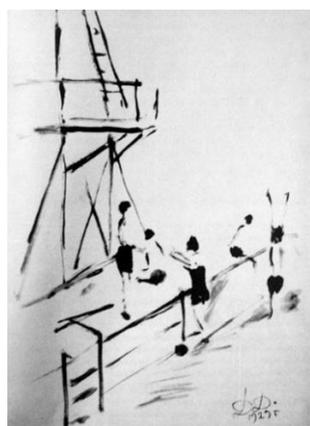
Деятельность группы прекратилась по постановлению ЦК ВКП(б) о роспуске художественных группировок (1932).



В.А. Милашевский.
Уличная зарисовка. 1929.



С.Д. Ижевский. Танцплощадка в
ЦПКиО. 1930.



Д.Б. Даран. В бассейне.
1927.

У

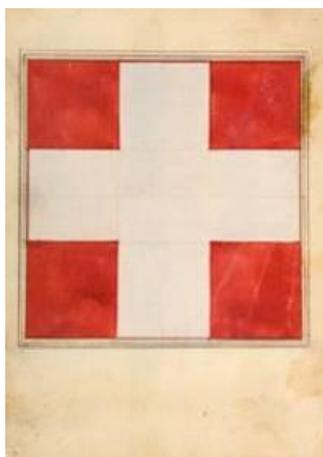
Утвердители нового искусства (УНОВИС, 1919 – 1922) – объединение, сформировавшееся в стенах витебского Народного художественного училища после приезда в Витебск К.С. Малевича. В ноябре-декабре 1919 года ученики мастерских К.С. Малевича и Л.М. Лисицкого вместе с руководителями участвовали в работе по оформлению юбилейных торжеств витебского Комитета по борьбе с безработицей; оформление было выдержано в супрематическом духе (эту деятельность Э. Лисицкий впоследствии относил к творчеству УНОВИСа).

Наиболее активными членами витебского УНОВИСа, пропагандировавшими и развивавшими художественные и теоретические взгляды К.С. Малевича, являлись преподаватели училища Э.М. Лисицкий (1890 – 1941), В.М. Ермолаева (1893 – 1938), Н.И. Коган (1889 – 1942), подмастерья Н.М. Суетин (1897 – 1954), И.Г. Чашник (1902 – 1929), Л.А. Юдин (1903 – 1941), Л.М. Хидекель (1904 – 1986), И.Т. Гаврис (1890 – 1937), И.И. Червинко (1891 – 1950) и другие.

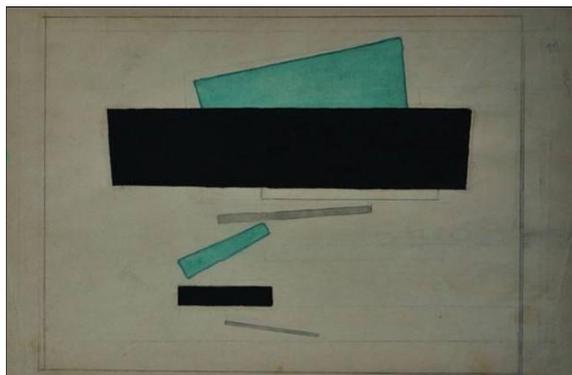
УНОВИС, опираясь на идеи “коллективного творчества”, стремился распространить свою деятельность на все сферы общественного бытования искусства – собственно художественную, практически-прикладную, агитационно-просветительскую, художественно-педагогическую, теоретическую, аналитически-научную. В рамках деятельности УНОВИСа были выпущены теоретические работы лидера группы К. Малевича, а также ряд изданий, включавших разнообразные произведения членов УНОВИСа. Среди них альманах УНОВИС № 1 (Витебск, 1920), стенные газеты, рисунки, проекты.

Последователи К.С. Малевича организовали своеобразные филиалы УНОВИСа в Москве, Оренбурге, Смоленске, Перми, Екатеринбурге, Саратове.

Витебский период УНОВИСа завершился в мае 1922 года выпуском дипломников Витебского художественно-практического института, большинство из которых были членами УНОВИСа. После переезда К.С. Малевича и части уновисцев в Петроград были предприняты попытки продолжить жизнь объединения, не увенчавшиеся успехом. Организованный и руководимый К.С. Малевичем Государственный институт художественной культуры (Гинхук) стал наследником УНОВИСа в сфере научно-исследовательской, теоретической, проектной и выставочной деятельности.



И.Г. Чашник. Белый крест на красном фоне. 1923.



Н.М. Суэтин. Супрематическая композиция с чёрным прямоугольником. Ок. 1922.

Ф

Федерация объединений советских художников (ФОСХ, 1930 – 1932) – творческое объединение, возникшее в Москве; попытка поиска пути единения разноликих по характеру “больших” и “малых” групп и союзов – АХР, ОМХ, ОРС, ОСТ, “Изобригада”, Общество художников печати (ОХП) и других. Председатели – Л.П. Вяземский, Н.Н. Масленников (1895 – 1950). Участники: В.Н. Ёлкин (1897 – 1991), П.Я. Ирбит (1890 – 1938), К.Н. Истомина (1887 – 1942), Н.Я. Коршунов, С.А. Лучишкин (1902 – 1989), Е.А. Львов (1892 – 1983), Д.С. Орлов

(Моор) (1883 – 1946), П.И. Новицкий, В.Н. Перельман (1892 – 1967), В.Ф. Точилкин, И.М. Чайков (1888 – 1979), Д.П. Штеренберг (1881 – 1948).

Требования Декларации ФОСХ: тесное сотрудничество “пролетарских кадров изобразительного искусства с попутническими элементами”, “борьба с влиянием классово-враждебных элементов” в современной культуре, овладение “марксистско-ленинским методом” в творчестве, “стимулирование развития творческого соревнования” и пр.



К.С. Истомин. Лидочка. 1930.



Моор. Против класса эксплуататоров. 1931. Плакат.



В.Н. Перельман. Эскиз к картине. 1933.

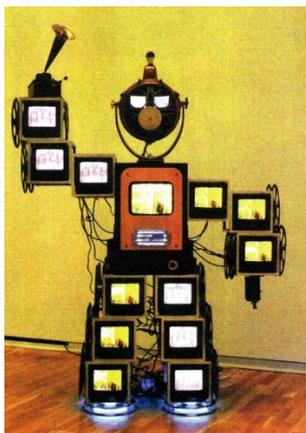
“Флюксус” – международная группа акционистов, основанная Джорджем Мациюнасом (1931 – 1978), деятельность которой приходилась на 1960-е года. Участники объединения: В. Фостель (1932 – 1998), Й. Бойс (1921 – 1986), Нам Джун Пайк (1932 – 2006), Д. Хиггинс (1938 – 1998), Э. Вильямс, Дж. Кэйдж (1912 – 1992). Художники устраивали своеобразные хеппенинги и инвайроменты. Они стремились к событийному искусству, с присущей ему симультанностью, к разрушению границы между художником и зрителем и отказу от эстетических ценностей.



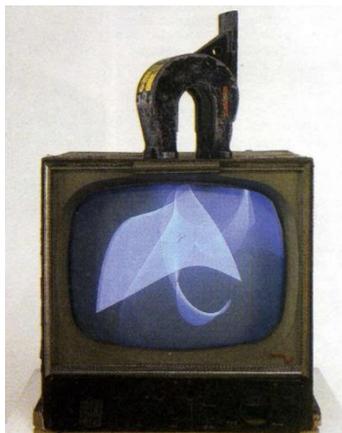
Й. Бойс. Сани. 1969.



Й. Бойс. Тишина. 1973.



Н.Ж. Пайк. Я – робот.1963.



Н.Ж. Пайк. ТВ-магнит. 1963.

Ч

“Четыре искусства” (1924 – 1931) – общество, основанное в 1924 году в Москве и включающее представителей четырёх видов искусств – архитектуры, живописи, скульптуры и графики. Объединение было создано по инициативе участников выставок “Мира искусства” и художников “Голубой розы”. Председатель общества – П.В. Кузнецов. Среди членов и экспонентов объединения: архитекторы И.В. Жолтовский (1867 – 1959), А.И. Таманян (1878 – 1936), В.А. Щуко (1878 – 1939), А.В. Шусев (1873 – 1949), Э.М. Лисицкий (1890 – 1941); скульпторы И.С. Ефимов (1878 – 1959), А.Т. Матвеев (1878 – 1960), В.И. Мухина (1889 – 1953), И.М. Чайков (1888 – 1979); живописцы Е.М. Бебутова (1892 – 1970), Л.А. Бруни (1894 – 1948), К.Н. Истомина (1887 – 1942), А.Е. Карев (1879 – 1942), К.С. Петров-Водкин (1878 – 1939), М.С. Сарьян (1880 – 1972), Н.Я. Симонич-Ефимова (1877 – 1948), П.С. Уткин (1877 – 1934); графики М.М. Аксельрод (1902 – 1970), В.Г. Бехтеев (1878 – 1971), Н.Н. Купреянов (1894 – 1933), А.И. Кравченко (1889 – 1940), П.В. Митурич (1887 – 1956), А.П. Могилевский (1885 – 1980), А.П. Остроумова-Лебедева (1871 – 1955), Н.А. Тырса (1887 – 1942), В.А. Фаворский (1886 – 1964), С.М. Шор (1897 – 1981).

Декларация Общества, опубликованная в 1929 году, отличалась лаконизмом, смелостью и полным отсутствием идеологических клише: “В условиях русской традиции считаем наиболее соответствующим художественной культуре нашего времени живописный реализм. Самой для себя ценной считаем французскую школу, как наиболее полно и всесторонне развивающую основные свойства искусства живописи”.

Объединение “Четыре искусства” провело три выставки в Москве (1925, 1926, 1929) и одну в Ленинграде (1928).



К.С. Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928.



В.И. Мухина. Женский торс. 1927. Дерево.



А.И. Кравченко. Индустриальный пейзаж. Нач. 1930-х гг.



В. Гельфрейх, В. Щуко. Библиотека им. В.И. Ленина. Москва. 1928 – 1958.

III. Выставки

Б

“Бульдозерная выставка” (1974) – одна из наиболее известных публичных акций неофициального искусства в СССР; выставка картин на открытом воздухе, организованная московскими художниками-авангардистами 15 сентября 1974 года на окраине столицы в Беляево. Акция была жестоко подавлена властями с привлечением большого количества милиции, а также с участием поливочных машин и бульдозеров, отчего и получила своё название. Организаторы выставки А.Д. Глезер (1934 – 2016) и О.Я. Рабин (р. 1928). Участники выставки: В. Воробьёв, Ю.А. (р. 1938) Жарких, В.А. Комар (р. 1943), А.Д. Меламид (р. 1945), Л.А. Мастеркова (1927 – 2008), В.Н. Немухин (1925 – 2016), Е.Л. Рухин (1943 – 1976), А.О. Рабин (1952 – 1994), В.Я. Ситников (1915 – 1987), И.С. Холин (1920 – 1999), Б.А. Штейнберг, Н. Эльская.

В

Выставка “синтезостатичных композиций” (1914, Москва) – выставка, открытая в студии В.Е. Татлина в 1914 году и названная им впоследствии “Первой выставкой живописных рельефов”. На выставке художник В.Е. Татлин впервые представил перед общественностью “живописные рельефы” – объёмно-пространственные абстракции из железа и дерева, с использованием стекла, штукатурки, обоев, фрагментов готовых вещей и отчасти обработанные живописными средствами. С них началась конструктивистская линия в русском авангарде.

М

“Мишень” – название художественной выставки, устроенной группой М.Ф. Ларионова в Москве 24 марта – 7 апреля 1913 года. Это была последняя из трёх экспозиций примитивистов, о которых М.Ф. Ларионов объявил ещё в 1911 году, и её название было непосредственно связано как с солдатской службой М. Ларионова (1910 – 1911), так и с “солдатскими” темами его картин (на “Бубновом валете” был залп, на “Ослином хвосте” – стрельба по мишеням). Название имело и расширенное значение: выставку заранее объявили мишенью для газетных нападок.

Из крупных фигур на выставке были представлены также Н.С. Гончарова, И.Ф. Ларионов, М.В. Ле Дантю, А.В. Шевченко. Особенностью выставки было стремление художников выставляться совместно с “примитивами”: на “Мишени” экспонировались четыре картины Нико Пиросманашвили, вещи художников-самоучек, вывески “второй артели живописцев вывесок”, детские рисунки, а в залах, соседних с “Мишенью”, была устроена обширная выставка отечественных и восточных лубков из коллекций М.Ф. Ларионова и Н.Д. Виноградова. По-

настоящему новым явлением стали “лучистые” вещи М.Ф. Ларионова и Н.С. Гончаровой.

О

“Ослиный хвост” – название группы художников и название их выставки, прошедшей в Москве с 11 марта по 8 апреля 1912 года. Группа возникла в результате раскола группировки, выставившейся в декабре 1910 – январе 1911 года на “Бубновом валете”. Главой её стал М.Ф. Ларионов (1881 – 1964), участниками – Н.С. Гончарова (1881 – 1962), К.С. Малевич (1879 – 1935), В.Е. Татлин (1885 – 1953), А.В. Шевченко (1883 – 1948), М.В. Ле Дантю (1891 – 1917), А.А. Моргунов (1884 – 1935), Н.Е. Роговин и другие.

Выставка стала второй из трёх экспозиций, задуманных М.Ф. Ларионовым ещё в конце 1911 года (“Были “Бубновый валет”, в этом году будем “Ослиным хвостом”, в следующем появимся как “Мишень””) и выразивших устремления живописцев-примитивистов.

Афиша выставки связана с одной из мистификаций парижской художнической богемы (на “Салоне независимых”, 1910), когда группа противников нового искусства пыталась выдать кусок холста, испачканный хвостом осла (к которому были специально привязаны кисти), за произведение новейшей живописи.

Примитивистские тенденции выставки были последовательнее, чем на “Бубновом валете”. Усиливались поиски национальной самобытности собственного творчества, в связи с чем на “Ослиный хвост”, в отличие от “Бубнового валета”, уже небыли приглашены западноевропейские мастера.

П

“Первая футуристическая выставка Трамвай В” – выставка картин, устроенная бывшими участниками объединения “Союз молодёжи”, и прошедшая в период с 3 марта по 2 апреля 1915 года в Петрограде. Экспоненты выставки: К.Л. Богуславская (1892 – 1971), И.В. Клюн (1873 – 1943), К.С. Малевич (1878 – 1935), А.А. Моргунов (1884 – 1935), И.А. Пуни (1894 – 1956), О.В. Розанова (1886 – 1918), В.Е. Татлин (1885 – 1953), А.А. Экстер (1882 – 1949), Л.С. Попова (1889 – 1924), Н.А. Удальцова (1886 – 1961), В.В. Каменский (1884 – 1961). Один из журналистов того времени так объяснял смысл названия данной выставки: “Если бы выставка была в Москве – очень просто – участники – большинство москвичи, живущие по линии трамвая В”. То обстоятельство, что такого трамвайного маршрута в Петрограде не было, позволяет предполагать, что это название, предложенное К. Малевичем, должно было подчеркнуть новое направление, некий новый путь, с которым связывали себя объединившиеся на выставке мастера.

На выставке впервые демонстрировался массовый выход художников из плоскости холста в трёхмерность и активное использование разнообразных нетрадиционных для живописи материалов в художественных целях. Лидером это-

го направления являлся В.Е. Татлин. Кроме того, на “Трамвае В” К.С. Малевич и А.А. Моргунов демонстрировали кубофутуристические живописные произведения. Большинство критиков отреагировало на экспозицию крайне негативно.

“Последняя футуристическая выставка картин 0,10 (ноль – десять)” – выставка, прошедшая в период с 19 декабря 1915 года по 19 января 1916 года в художественном бюро Н.Е. Добычиной (Марсово поле, 7) в Петрограде. Организована И.А. Пуни. В выставке приняли участие Н.И. Альтман (1889 – 1970), К.Л. Богуславская (1892 – 1971), М.В. Васильева (1884 – 1957), В.В. Каменский (1884 – 1961), А.М. Кириллова (? – после 1930), И.В. Клюн (1873 – 1943), К.С. Малевич (1879 – 1935), М.И. Меньков (1885 – 1926), В.Е. Пестель (1883 – 1952), Л.С. Попова (1889 – 1924), И.А. Пуни (1894 – 1956), О.В. Розанова (1886 – 1918), В.Е. Татлин (1885 – 1953), Н.А. Удальцова (1886 – 1961). На выставке были впервые представлены публике супрематические работы К.С. Малевича и “угловые контррельефы” В.Е. Татлина.

IV. Учебные заведения

А

Архитектурная Ассоциация (А.А.) – высшее учебное заведение в Лондоне, основанное в 1890 году в противовес Королевской Академии. В 1950-х годах стала новой школой авангарда. Среди тех, кто прошёл обучение в Архитектурной Ассоциации – Питер Кук, Элвин Боярски, Заха Хадид (1950 – 2016), Ричард Роджерс (р. 1933).

Б

Баухауз (нем. Bauhaus – “Дом строительства”, 1919 – 1933) – Высшее художественно-промышленное училище в Германии, созданное В. Гропиусом путём слияния Высшей школы изящных искусств и Школы прикладного искусства в Веймаре. Идея Баухауза непосредственно восходила к опыту Дармштадской колонии художников и Германского Веркбунда.

В 1925 году Баухауз был переведён в Дессау. Это было связано с тем, что в Тюрингии школа Баухауз стала подвергаться резким нападкам и вынуждена была работать в условиях враждебности и нетерпимости. В Дессау Баухауз стал средоточием самых разнообразных течений современного искусства. Руководители Баухауза, опираясь на эстетику и технологические разработки лидеров функционализма, ставили своей целью выработать универсальные принципы современного формообразования в области пластических искусств. В центре проблематики, занимавшей создателей Баухауза, находились вопросы комплексного художественного решения создаваемой среды. Истоком новых поисков и концепций было стремление к творческому осмыслению новых промышленных материалов и конструкций.

Методика преподавания основывалась на преодолении разрыва между архитектурой, изобразительным искусством и техникой. Главным звеном учебного процесса в Баухауз была практика в производственных, художественных и проектных мастерских.

В 1928 году на посту директора училища В. Гропиуса сменил Г. Майер. Здесь работали пионеры европейского дизайна (Й. Иттен, Л. Мохой-Надь), а также некоторые художники-авангардисты (П. Клее, В.В. Кандинский, Л. Фейнингер, О. Шлеммер).

В 1933 году Баухауз был ликвидирован фашистским режимом.

В

Витебское Народное художественное училище (1919 – 1941) – профессиональное художественное заведение, основателем которого является М.З. Шагал. Первый набор в училище начался 11 ноября 1918 года. Открытие состоялось 28 января 1919 года уполномоченным Коллегии по делам искусств в Витебской гу-

бернии М.З. Шагалом. При училище действовали художественно-декоративные мастерские, до 1925 года работал музей современного искусства.

Благодаря стараниям М. Шагала в данном учебном заведении преподавали деятели искусств из Петрограда и Москвы. В разное время в училище работали (в скобках годы преподавания): К.Л. Богуславская (1919), А.М. Бразер (1919 – 1923), М.В. Добужинский (1919, был первым директором училища), В.М. Ермолаева (1919 – 1922, в 1920, после отъезда М. Шагала, стала заведующей училищем), М.А. Керзин (1923 – 1932), Н.И. Коган (1919 – 1922), Л.М. Лисицкий (1919 – 1920), К.С. Малевич (1919 – 1922), И.А. Пуни (1919), И.М. Пэн (1919 – 1923), А.Р. Ромм (1919 – 1922), И.Х. Тильберг (1919), Р.Р. Фальк (1921), М.З. Шагал (1919 – 1920, основатель, директор (после уезда М.В. Добужинского)), Д.Я. Якерсон (1919 – 1922) и другие.

Высший художественно-технический институт (ВХУТЕИН) – создан в 1926 году на базе ВХУТЕМАСа; наибольшее внимание уделялось архитектурным и производственным факультетам, где во второй половине 1920-х годов формировались новая архитектура и дизайн. Благодаря деятельности А.Н. Родченко, Э. Лисицкого и В.Е. Татлина на объединённом факультете по обработке дерева и металла была разработана оригинальная методика подготовки дизайнеров для промышленности, основанная на изобретательстве, структурном мышлении, геометрической стандартизации форм.

В 1930 году был расформирован, факультеты распределены по отдельным ведомствам и институтам. На базе архитектурного факультета и архитектурно-строительного факультета МВТУ был создан Архитектурный институт; живописный и скульптурный были переведены в Ленинград и вошли в состав Академии художеств; полиграфический и текстильный перешли соответственно в Полиграфический и Текстильный институты и т.д.

Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) – в 1920 году созданы декретом Совнаркома путём слияния 1 и 2-х Свободных государственных художественных мастерских (возникших в 1918 году на основе Училища живописи, ваяния и зодчества и Строгановского училища) с целью подготовки “художников-мастеров высшей квалификации для промышленности” и педагогов для художественно-технического образования.

Формально-аналитический метод, отработанный в ходе экспериментов художников авангарда в 1910 – 1920-е годы, стал базой для создания отвлечённых упражнений по дисциплинам Пространство, Объём, Цвет, Графика, изучавшимися в течение двух лет студентами всех специальностей. Второй уровень – переход на один из восьми факультетов: архитектурный, живописный, скульптурный, металлообрабатывающий, деревообделочный, керамический, текстильный, полиграфический (графический).

Среди педагогов архитектурного факультета были: А.А. Веснин, М.Я. Гинзбург, И.А. Голосов, В.Ф. Кринский, Н.А. Ладовский, И.И. Леонидов, К.С. Мельников, А.В. Щусев; живописного факультета – С.В. Герасимов, А.Д. Древин,

К.Н. Истомин, П.В. Кузнецов, Р.Р. Фальк, А.В. Шевченко, Д.П. Штеренберг; скульптурного факультета – А.С. Голубкина, В.И. Мухина, И.М. Чайков; полиграфического (графического) факультета – Н.Н. Купреянов, П.В. Митурич, Н. Пискарев, В.А. Фаворский; керамического факультета – И.С. Ефимов, А. Филиппов; текстильного факультета – А.В. Куприн, В.Ф. Степанова, Н.А. Удальцова; деревообделочного факультета – А.М. Лавинский, Э. Лисицкий; металлообрабатывающего факультета – А.Н. Родченко.

В эти годы были заложены основы новаторских школ в области архитектуры и дизайна. На производственных факультетах вуза наиболее влиятельными были сформировавшиеся как течения в архитектуре рационализм и конструктивизм, идеи функционализма и стандартизации.

Г

Гарвардская высшая школа дизайна в Кембридже (США) – входит в состав Гарвардского университета, основанного в 1636 году. С 1872 года при Гарвардском университете была создана Высшая школа искусств и наук. С 1938 по 1952 год главой Гарвардской высшей школы дизайна являлся архитектор В. Гропиус. В 1949 – 1950 годах по проекту Товарищества ТАС (куда входил и В. Гропиус) выстроен Образовательный центр Гарвардского университета.

В. Гропиус преподавал в Гарвардской высшей школе дизайна архитектуру. Среди его учеников П. Рудольф, Й. Пей, Ф. Джонсон.

Государственные свободные художественные мастерские – наименование художественных вузов Москвы и Петрограда, а также художественных школ некоторых других городов, в первые годы после Октябрьской революции (начиная с 1918 года). Возникновение Государственных свободных художественных мастерских связано с реорганизацией художественного образования, осуществлявшейся Наркомпросом в Москве. Данные мастерские существовали до конца 1920 года (сменившись ВХУТЕМАСом, в Петрограде – до начала 1921 года). Бывшее Строгановское училище называлось Первыми государственными художественными мастерскими, бывшее Училище живописи, ваяния и зодчества – Вторыми государственными художественными мастерскими.

На базе местных художественных училищ Государственные свободные художественные мастерские были организованы также в Саратове, Казани, Нижнем Новгороде, Уфе, Воронеже, Ярославле и других городах.

З

Заочный народный университет искусств (ЗНУИ) – учебное заведение в Москве, занимающееся художественно-образовательной деятельностью в сфере дополнительного образования. Создан на базе заочных курсов для желающих учиться рисованию, организованных в 1934 году при существующем с 1915 года Центральном доме народного творчества им. Н.К. Крупской. В 1920 – 1930-е го-

ды ЗНУИ осуществлял лозунг “Искусство в массы!”, здесь работали педагоги-энтузиасты Ф. Гоцук, О. Лозан, Ф. Рогинский, Г. Назаревская, Е. Потехина и известные художники К. Юон, И. Машков, А. Осьмеркин, Г. Ряжский, К. Петров-Водкин, В. Яковлев и другие.

Занятия не прекращались и во время Великой Отечественной войны. В 1960 году курсы были переименованы в Государственный Заочный народный университет искусств.

И

Иллинойский технологический институт (англ. Illinois Institute of Technology, сокр. ИТ) – исследовательский университет в Чикаго, основанный в 1940 году. Студенты обучаются на отделениях математики, инженерного дела, архитектуры, психологии, экономики и права. Кампус института, расположенный на юге Чикаго, был первым крупным кампусом в США. Общую концепцию кампуса и отдельные здания спроектировал в 1938 году Людвиг Мис ван дер Роэ, который также и преподавал архитектуру в ИТ.

V. Изобразительные техники и приёмы

А

Ассамбляж (фр. Assemblage – монтаж, соединение, сборка) – включение в произведение искусства трёхмерных нехудожественных материалов и найденных объектов, берущее своё начало в технике коллажа. Ассамбляж уходит корнями в искусство начала XX века, когда П. Пикассо начал использовать в кубистических конструкциях реальные предметы. Например, добавил в свою скульптуру “Рюмка абсента” настоящую ложку. Техника ассамбляжа стала особенно популярна в конце 1950-х годов, когда художники, например, Арман и Джим Дайн, широко включали в живопись и скульптуру посторонние материалы, в том числе еду и разнообразные отходы. Распространение ассамбляжа в XX веке свидетельствует о росте бунтарских настроений по отношению к традиционным техникам искусства.



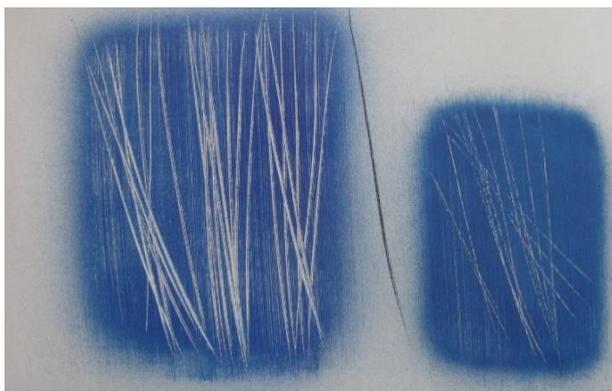
М. Эрнст. Плод многолетнего опыта. 1919.



И. Чуйков. Окно XX. 1981.

Г

Граттаж (фр. grater – скрести, царапать) – способ выполнения рисунка путём процарапывания острым инструментом бумаги или картона, залитых краской. Линии вонзаются в красочный слой, извлекая из него различные образы. Этим художественным приёмом пользовались сюрреалисты в довоенные годы, а затем художники Арт информель, в частности Г. Хартунг.



Г. Хартунг. Без названия. 1961.

Д

Деколлаж (фр. *decollage* – отклеивание, отрывание) – один из технических приёмов, в котором многослойная структура обнажается в процессе отрывания наклеенной бумаги – противоположно коллажу. Стал популярен у художников авангарда 1960-х годов, которые создавали свои произведения, отрывая клочки от наклеенной печатной продукции.



М. Ротелла. Мерилин. 1963.



Ф. Вольф. Кока-кола. 1961.

Дриппинг (англ. *drop* – капать) – приём, характерный для художников абстрактного экспрессионизма. На полотне (часто положенное на пол) капают, брызгают краски – создаются спонтанные, неожиданные изобразительные эффекты. К приёму дриппинга прибегал Ханс Хофман (1880 – 1966), особенно широко применял его Дж. Поллок (1912 – 1956) и другие представители живописи действия.



Дж. Поллок. Без названия.
Ок. 1945.



Дж. Поллок. Осенний ритм. Номер 30. 1950.

И

Импасто – 1) густо наложенный красочный пигмент, например, масло или акрил, передающий движения кисти художника (Ф. Ауэрбах, В. де Кунинг) или удары мастихина (Жан-Поль Риопель). 2) техника наложения краски, к которой художник прибегает, чтобы возбудить эмоции, создать драматическую фактуру или подчеркнуть физическое сопротивление материалов.



Э.М. Белютин. Женская доля.
Юность и старость. 1965.



Ж. Фотрие. Лягушачий пруд. 1957.

Инсталляция (англ. installation – установка, размещение, монтаж) – приём создания композиции из готовых предметов, расположенных с учётом пространственного эффекта. В инсталляции отдельные элементы, размещённые внутри

заданного пространства, образуют единое произведение и часто сделаны в расчёте на данную галерею. Такие произведения создаются “на местности” и не могут быть воспроизведены в другом пространстве: окружающая обстановка является равноправной частью работы.

Инсталляция возникла впервые в конце 1950-х – начале 1960-х годов, когда художники поп-арта стали проектировать среду для хеппенингов. В инсталляции в наибольшей мере реализуется свойственное авангарду XX века понимание искусства как интеллектуального проекта, а не как создания отдельных предметов, которые могут быть выставлены на продажу. При этом инсталляция может выражать критическую или сатирическую идею.



Р. Лихтенштейн. Микеле де Люччи. 1994.

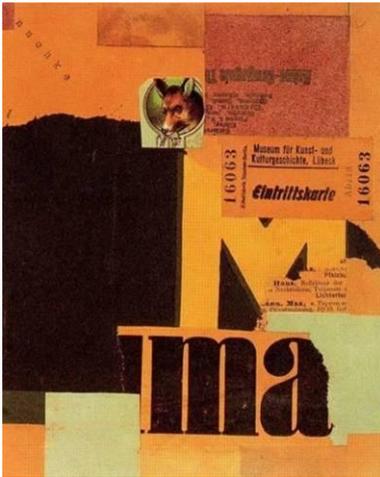


Ф. Вольф. Эндогенная депрессия. 1975.

К

Коллаж, фотомонтаж (фр. сл. *coller* – наклеивать) – техника, в которой кусочки бумаги, ткани и другие небольшие предметы закрепляются на плоской поверхности. *Papier colle* – это тип коллажа, использующий специальную узорчатую бумагу. В качестве самостоятельной художественной техники впервые применили коллаж Ж. Брак и П. Пикассо.

Фотомонтаж является аналогичной техникой, применённой по отношению к фотографии (Д. Хартфилд). Он был важным элементом техники дадаистов и сюрреалистов (К. Швиттерс), а также применялся художниками поп-арта (Э. Паолоцци).



К. Швиттерс. Входной билет. 1922.



Эд Рейнхардт. Коллаж из газет. 1940.



П. Пикассо. Гитара. 1913.



Г. Арп. Коллаж, созданный по законам случая. 1917.

С

Сграффито (итал. sgraffito) – особая техническая разновидность настенного декоративного изображения, выполняемого в два – три цвета металлическими инструментами.

Т

Трафарет (итал. traforo – “продырявливание”, ажурная работа) – простейшая техника размножения несложных рисунков и орнаментов. На листах тонкого картона (реже – другого материала) делают прорезы, точно соответствующие цветовым пятнам оригинала по месту и очертанию, воспроизводят оригинал за-

краской этих прорезей, наложенных на поверхность будущей “копии”. Трафарет применяется, главным образом, в декоративно-прикладном искусстве, в виде исключения он встречается в особых формах плаката (Окна сатиры РОСТА, Окна ТАСС).



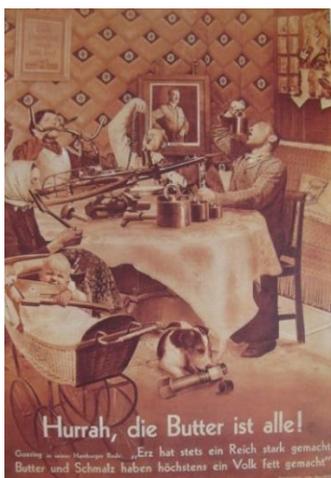
В.В. Лебедев. Работать надо – винтовка рядом. 1920.

Ф

Фотомонтаж (от сокращ. сл. “фотография” и фр. montage – установка, сборка) – в художественной графике: разновидность графической техники, применяемая главным образом в плакате и состоящая в сочетании фотоснимков со средствами рисования, которые дополняют и объединяют фотоматериал.

Фотомонтажами вскоре после начала Первой мировой войны берлинские дадаисты назвали произведения, состоящие из разрезанных фотографий, объединённых по принципу коллажа. Слово “монтаж” на немецком языке обозначает “прилаживание”, “подгонку” частей и напоминает о технике и механике. Дадаисты в борьбе против возвышенного и сакрализованного представления о творчестве стремились использовать мир механики как в качестве реальной художественной техники, так и в качестве художественной фантазии.

В Советском Союзе фотомонтаж появился в 1919 – 1920 годы как средство военной и политической пропаганды. Широкому распространению этой техники способствовал печатный орган конструктивистов – журнал “ЛЕФ”. Многочисленные фотомонтажи создали А.М. Родченко и Эль Лисицкий.



Дж. Хартфилд. Ура, масло кончилось! 1935.



Э. Лисицкий. Обложка журнала “Бригада художников”. 1931.

Фроттаж (фр. frottage – “натирка”) – техника передавливания, перевода на бумагу фактуры материала или рельефа поверхности карандашом либо стилосом. Неожиданные эффекты такого приёма с 1925 года использовал М. Эрнст, а затем и другие сюрреалисты.



М. Эрнст. Повадки листьев. 1926.



М. Эрнст. Лес. 1927.

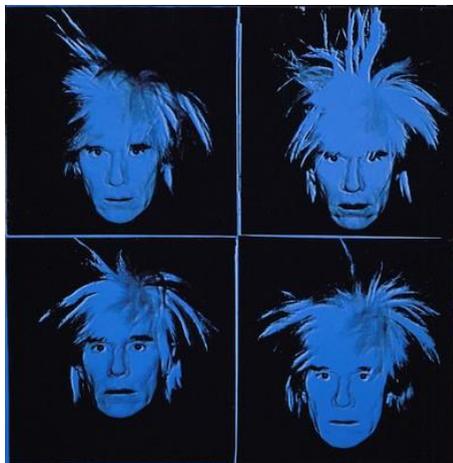
Ш

Шелкография (англ. Silk screen printing – “печать шёлковым ситом”) - метод воспроизведения как текстов и надписей, так и изображений (монохромных или цветных) при помощи трафаретной печатной формы, сквозь которую краска

проникает на запечатываемый материал. В XX веке к шелкографии обращались такие художники как В. Баумейстер (1889 – 1955), Г. Готтлиб, Р. Гамильтон (1922 – 2011), М. Дюшан (1887 – 1968), Э. Уорхол (1928 – 1987), Р. Раушенберг (1925 – 2008), Дж. Поллок (1912 – 1956), Б. Шан (1898 – 1969), Р. Лихтенштейн (1923 – 1997), В. Вазарели (1906 – 1997) и др.



Э. Уорхол. Лавандовая Мэрилин.
1962. Шелкография.



Э. Уорхол. Автопортрет. 1986.
Шелкография.

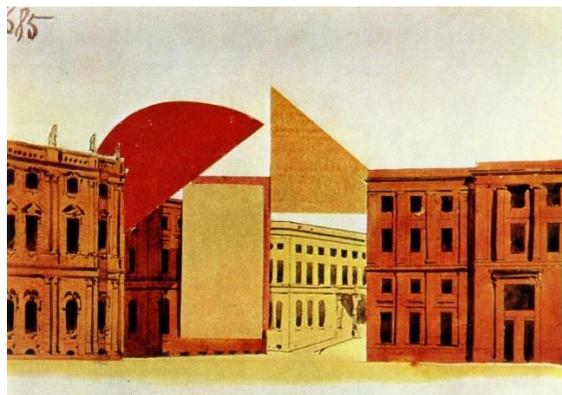
VI. Понятия в искусстве XX века

А

Агитационно-массовое искусство – обобщающее наименование явлений в искусстве первых лет революции (1917 – 1925) и мероприятий советской власти, направленных на пропаганду революционных идей средствами искусства. К агитационно-массовому искусству относятся политический плакат, сценарии и оформление различного рода празднеств, митингов и демонстраций, агитационный фарфор, а также памятники, созданные во время осуществления ленинского плана “монументальной пропаганды”.



А.А. Веснин, В.А. Веснин. Эскиз убранства Троицкой и Кутафьей башен Кремля. 1918.



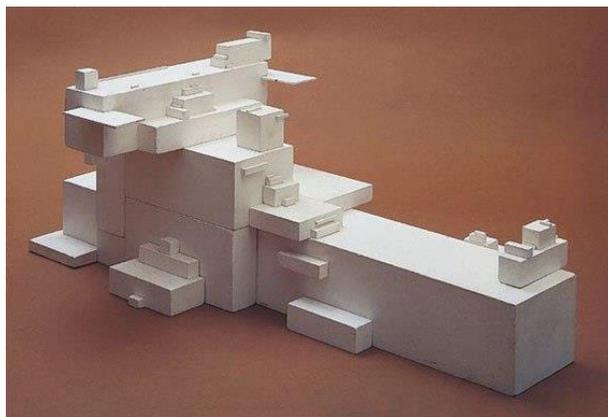
Н.И. Альтман. Оформление Дворцовой площади в Петрограде. 1918.

Архитектоны – объёмные композиции в реальном пространстве, своеобразные эскизные модели экспериментальных архитектурных композиций, в которых различные по форме и размерам параллелепипеды (горизонтальные и вертикальные) примыкают или как бы врезаются друг в друга под прямым углом. Созданные в основном в середине 1920-х годов К.С. Малевичем, они знаменовали собой новый шаг в процессе “выхода” супрематизма в архитектуру. Художник определял свои пластические модели – архитектоны – как “архитектурные формулы, согласно которым архитектурным строениям может быть придана форма”.

Первая гипсовая архитектона (“Альфа”) была создана в 1923 году. В 1925 – 1926 были отлиты основные гипсовые модели архитектон (более 10).



К.С. Малевич. Архитектон
“Гота”. 1923. Гипс.



К.С. Малевич. Архитектон
“Альфа”. 1923. Гипс.

К

Кемп (фр. *se camper* – “принимать позу чрезмерной манерности”) – в неклассической эстетике специфический изощрённый эстетский вкус и лежащая в его основе специально культивируемая чувствительность. Для кемпа характерны повышенная театральность, любовь к искусственности, преувеличенность до гротеска, некоторая вульгарность, эстетизм. Эстетика кемпа является примером того, как в культуре постмодерна приобретают новое содержание классические категории возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного.

Кемп начал приобретать популярность в 1960-е годы. Широко распространился в 1980-х годах с пристрастием постмодернистских взглядов на искусство и культуру.

Китч (**кич**) (нем. *Kitsch* – безвкусица, халтурка) – одно из ранних проявлений массовой культуры, характеризующееся серийным производством и статусным значением. Ориентирован на потребности обыденного сознания.

Понятие “китч” возникло в Германии в 1860 году для обозначения художественных предметов, которые производились для американских покупателей и продавались на европейских вернисажах. Эти предметы обладали низкой стоимостью и низким художественным качеством. Китч сразу же стал оппозицией дорогому, аристократическому искусству.

В китче красивость подменяет собой красоту, а все настоящие чувства заменяют фальшивая сентиментальность и наигранная мелодраматичность.

Яркий пример китча в искусстве второй половины XX века – творчество американского художника Джеффа Кунса (р. 1955).



Дж. Кунс. Собака из воздушных шаров (Оранжевая). 1994 – 2000. Сталь.



Дж. Кунс. Арт кар BMW. 2010.



Дж. Кунс. Сумка для N&M. 2014.



Дж. Кунс. Надувная сидящая балерина. 2017. Нью-Йорк.

Контррельефы (“живописные рельефы”, “материальные подборы”) – трёхмерные композиции, состоящие из разных форм и материалов, укрепленных на плоскости. Контррельефы представляли собой трансформацию кубистической картины в рельеф с использованием таких материалов, как штукатурка, стекло, металл, дерево. Создатель контррельефов – В.Е. Татлин. В мае 1914 года В.Е. Татлин в своей московской мастерской устроил Первую выставку живописных рельефов.



В.Е. Татлин. Контррельеф. 1916.

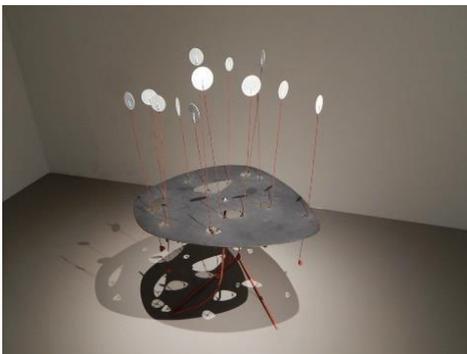


В.Е. Татлин. Контррельеф. 1916.

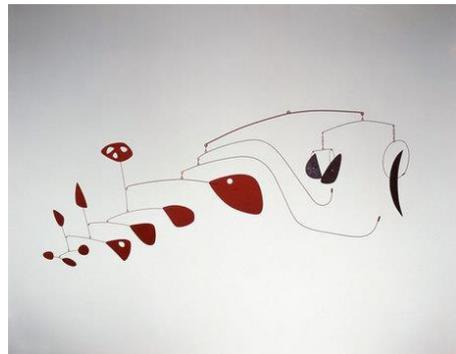
М

Мобили (лат. mobilis – подвижный, изменчивый) – кинетические объекты, представляющие собой объёмные пространственные конструкции из дерева, камня, металла, пластмассы, проводов и многих других материалов, соединённых таким образом, что всё сооружение или его части могут приводиться в движение вручную или механически. На каком-то этапе движения они могут становиться самодвижущимися. Как и в традиционной скульптуре, сюжеты мобилей могут быть реалистическими, символическими или абстрактными; их размеры варьируются.

Название было введено в начале 1930-х годов в Париже американским скульптором А. Колдером (1898 – 1976) для обозначения собственных динамических конструкций, в отличие от стабилей, то есть неподвижной скульптуры.



А. Колдер. Осина. 1943.



А. Колдер. Мобиль. 1951.

Монуменальная пропаганда – система мероприятий Советского правительства по сооружению в городах республики скульптурных монументов, памятни-

ков, мемориальных досок с целью пропаганды революционных идей и воспитания масс в духе социализма. Монументальная пропаганда осуществлялась по инициативе В.И. Ленина, по разработанному им плану, при его систематическом контроле на основании специальных постановлений Советского правительства. Начало было положено опубликованием в апреле 1918 года декрета Совнаркома “О снятии памятников, воздвигнутых в честь царей и их слуг, и выработке проектов памятников Российской Социалистической Революции”. К работе были привлечены почти все советские скульпторы. Памятники выполнялись, как правило, во временном материале (гипс, бетон). При их закладке и открытии проводились многолюдные митинги, на которых неоднократно выступал В.И. Ленин.

За период с 1918 по 1920 год было открыто – преимущественно в Москве и Петрограде – несколько десятков памятников революционным деятелям, писателям, учёным.



Н. Зале. Памятник
Д. Гарибальди. Петроград.
1918.



В.В. Лишев. Бюст
А.Н. Некрасова. Петроград.
1922.



С.Д. Меркулов. Памятник
К.А. Тимирязеву. Москва.
1923.

О

Окна сатиры РОСТА (Российского телеграфного агентства) – советские агитационно-политические немноготиражные плакаты первых послереволюционных лет, выпускавшиеся специальными мастерскими и посвящённые борьбе с внешней и внутренней контрреволюцией. В широком кругу тем Окон сатиры РОСТА. основными были разоблачение происков международного империализма, положение на фронтах гражданской войны, борьба с засухой, восстановление народного хозяйства. Окна сатиры РОСТА были ориентированы на убедительную наглядность сатирического рассказа (выраженного, как правило, последовательным рядом отдельных эпизодов) и плакатную чёткость социальных характеристик.

В Москве Окна сатиры РОСТА выходили с октября 1919 года по март 1922 года под руководством В.В. Маяковского и М.М. Черемныха. Размноженные способом ручного трафарета, они рассылались отсюда в несколько десятков других городов, имевших отделения РОСТА. В.В. Маяковский был автором почти половины из общего числа 1500-1800 Окон сатиры РОСТА, почти для всех них дал темы и стихотворные подписи. Несколько позднее собственные Окна сатиры РОСТА появились в Петрограде, Харькове, Саратове, Одессе, Ростове-на-Дону, Баку. Всюду плакаты вывешивались на самых видных местах – в витринах магазинов, на вокзалах, в агитпунктах.



М.М. Черемных. На Врангеля Антанта полна злобы... 1920.



В.В. Маяковский. Каждый прогул - радость врагу... 1920.

Окна ТАСС (Телеграфного агентства Советского Союза) – советские агитационно-политические плакаты, выпускавшиеся в период Великой Отечественной войны специальными мастерскими и посвященные темам борьбы с фашизмом. Организованные по примеру Окон сатиры РОСТА, Окна ТАСС явились дальнейшим развитием традиций боевой агитационности в советской политической графике. Окна ТАСС мобилизовали тыл и фронт на борьбу с врагом; в форме сатирических иллюстраций к сводкам Совинформбюро зло высмеивались гитлеровцы; широко освещалось героическое прошлое русского народа.

Исполнение Окон ТАСС было очень оперативным, оригиналы размножались техникой ручного трафарета. Окна ТАСС создавались в Москве (художниками П.П. Соколовым-Скаля (1899 – 1961), М.М. Черемныхом (1890 – 1962), Кукрыниксами, Н.Ф. Денисовским (1901 – 1981) и другими, в тесном сотрудничестве с поэтами С.Я. Маршаком (1887 – 1964), С.И. Кирсановым (1906 – 1972), С.П. Щипачевым (1898 – 1980) и другими), а также в осажденном Ленинграде, в ряде крупных городов РСФСР, в Узбекистане, Армении, Азербайджане и других союзных республиках.



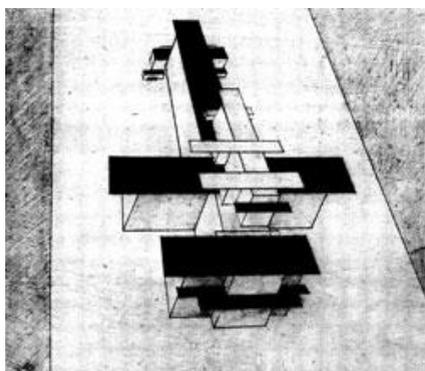
М.М. Черемных. Чего хочет Гитлер, и что он получит. № 5. 1941.



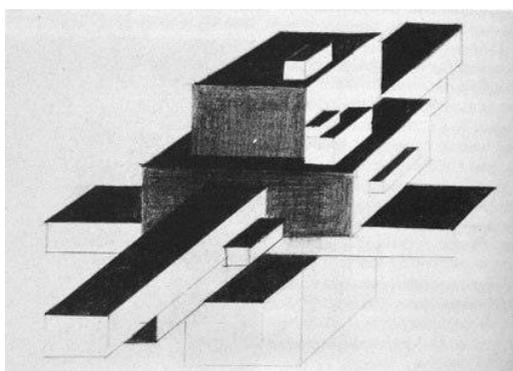
Кукрыниксы. Потеряла я колечко... а в колечке 22 дивизии. 1943.

II

Плани́ты – графические чертежи (аксонометрии, фасады, разрезы) экспериментальных архитектурных композиций, созданные художником К.С. Малевичем. Плани́ты представляли собой сложные композиции из примыкающих друг к другу и взаимопересекающихся параллелепипедов. 18 чертежей плани́т были показаны летом 1924 года на выставке ГИНХУКа. Практически это были первые в мировой архитектуре XX века архитектурные проекты с использованием предельно лаконичных геометрических форм, что придавало им принципиально новый художественный образ.

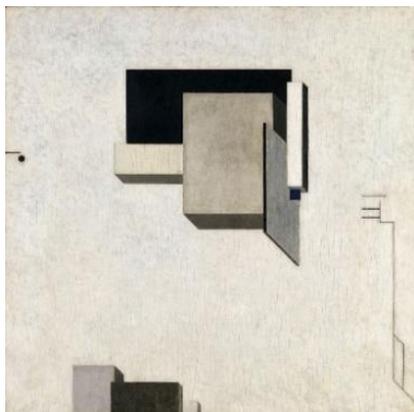


К.С. Малевич. Плани́та. Жилой дом для лётчика. 1924.



К.С. Малевич. Горизонтальный плани́т. 1920-е гг.

Проект утверждения нового (ПРОУН) – название графических экспериментов Э. Лисицкого конца 1910-х – 1920-х годов, в которых на плоскости прорабатывались основные элементы архитектурных форм (масса, вес, материальность, пропорции, ритм, пространство и т.д.). ПРОУНЫ представляли собой аксонометрические изображения находящихся в равновесии различных по форме геометрических тел, то находящихся на твёрдом основании, то как бы парящих в космическом пространстве. “ПРОУН есть пересадочная станция по пути от живописи к архитектуре” (Э. Лисицкий).



Э. Лисицкий. Проун 1С. 1919.



Э. Лисицкий. Город. Супрематизм. 1920.



Э. Лисицкий. Проун 19D. 1922.

Р

Реди-мейд (англ. ready – готовый и англ. made – сделанный) – обыкновенный предмет, найденный художником и включённый в произведение искусства. Известный также под французским названием *objet trouve*, найденный объект может быть частью ассамбляжа или выставляться в художественном контексте са-

мостоятельно в качестве реди-мейда. Первым примером этой формы искусства стало велосипедное колесо на табуретке М. Дюшана – впоследствии она была заимствована дадаистами, сюрреалистами, художниками поп-арта и новыми реалистами. Поднимая обыкновенные предметы в ранг художественных произведений, эти художники подвергали сомнению общепринятые взгляды на искусство.



М. Дюшан. Велосипедное колесо. 1913.



М. Дюшан. Сушилка для бутылок. 1914.



М. Дюшан. Фонтан. 1917.



М. Рэй. Подарок. 1924.

С

Стабили – статичные скульптуры из окрашенного металла, создаваемые американским скульптором А. Колдером в середине XX века. Ранние стабилы, не-

больших размеров, имели облик невиданных животных, измышлённых фантазией художника. Позднее, с поступлением заказов на украшение площадей, они приобрели характер монументальных скульптур.

Крупные конструкции, смонтированные из металлических плоскостей разнообразных очертаний, врезаются в пространство, оставляя обширные проёмы в виде арочных пролётов. Повторяя формы технических сооружений (мостов, строительных каркасов, заводского оборудования), они одновременно содержат в себе и образы органического мира – фигуры людей, экзотических животных.



А. Колдер. Чёрный флаг. 1974.



Стабили А. Колдера.

Т

“Тотальная инсталляция” (термин И.И. Кабакова) – инсталляция, которая переносит зрителя в иллюзорный мир. В ней реализуется классическая метафора изобразительного искусства – “вхождение в картину”. С точки зрения И.И. Кабакова, тотальная инсталляция с её приматом пространства, а не предмета, является чисто русским художественным феноменом (в России предметов мало, они бедны и похожи друг на друга). Она требует полной трансформации помещения (его стен, пола, освещении) и режиссуры зрительского восприятия, приближаясь к эффектам театра, кино, но также и литературы (где читатель находится как бы внутри романа).

В большинстве инсталляций И.И. Кабакова важную роль играют тексты и комментарии (“Жизнь мух”, 1992), голоса (“Коммунальная кухня”, 1991). Эффект вторжения в частное жилище, внезапно оставленное людьми, используемый И.И. Кабаковым, оказал большое воздействие на искусство инсталляции в США и Западной Европе.



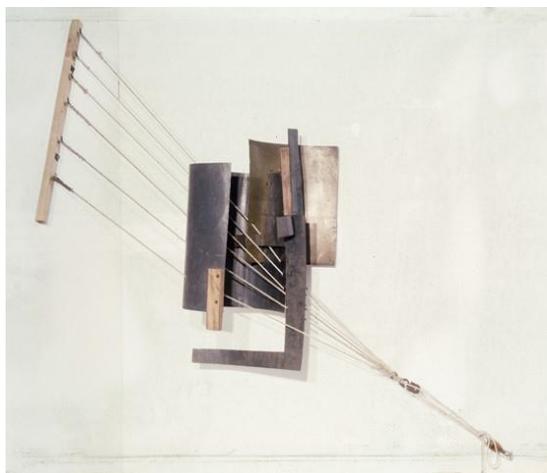
И.И. Кабаков. Человек, который улетел в космос из своей комнаты. 1986.



И.И. Кабаков. Туалет. 1992.

У

“Угловой контррельеф” – абстрактные трёхмерные конструкции, которые в отличие от “живописных рельефов” не были связаны с картинной плоскостью, а при помощи торсов или канатов подвешивались в пространстве выставочного помещения. Создатель первых “угловых контррельефов” – В.Е. Татлин. В угловых контррельефах В.Е. Татлин сделал шаг от изображения к реально существующему в пространстве предмету и использовал сопоставление различных материалов с целью создания определённого эстетического эффекта. Впервые были представлены на “Последней футуристической выставке 0,10 (ноль-десять)” в 1916 году.



В.Е. Татлин. Угловой контррельеф. 1915.

Список литературы

1. Авангард в культуре XX века (1900 – 1930): Теория. История. Поэтика: В 2 кн. / [под ред. Ю.Н. Гирина]. М.: ИМЛМ РАН, 2010.
2. Адашкина Н.Л. К.С. Петров-Водкин. Жизнь и творчество / Наталия Львовна Адашкина. М.: БуксМАрт, 2014. 360 с. ил.
3. Андреев Л.Г. Сюрреализм. История. Теория. Практика / Л. Андреев. М.: Гелос, 2004. 352 с.
4. Андреева Е.Ю. Всё и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 359 с. илл.
5. Андреева Е.Ю. Угол несоответствия школы нонконформизма. Москва – Ленинград 1946 – 1991. М.: “Искусство XXI век”, 2012.
6. Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М.: КомКнига, 2010. 496 с.
7. Батракова С.П. Театр – Мир и Мир – Театр. Творческий метод художника XX века. Драма о драме / С.П. Батракова. М.: Памятники исторической мысли, 2010. 264 с. ил.
8. Бирюкова Н.В. История архитектуры: Учеб. пособие. М.: ИНФРА-М, 2013. 367 с.
9. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. Т. X.: Ф – Я. – СПб.: Издательская Группа “Азбука-классика”, 2010. 928 с. ил.
10. Герман М.Ю. А. Русаков. М., 1989.
11. Герман М.Ю. Парижская школа. М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. 272 с. ил.
12. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. Тексты, иллюстрации, документы/ Отв. ред. К. Шуман. – Пер. с нем. С.К. Дмитриева. М.: Республика, 2001. 559 с. илл.
13. Емшанова Н.А. История отечественного изобразительного искусства XX века: Учеб.-метод. комплекс. Ижевск, 2004. 67 с.
14. Иллюстрированный словарь Русского искусства. Редактор – сост.: Н.А. Борисовская. М.: Изд-во “Белый город”, 2001. 551 с. ил.
15. Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. Очерки. Материалы международной научной конф. Москва, 2006. М.: Галарт, 2010. 488 с. ил.
16. Кантор А.М. Изобразительное искусство XX века. М.: “Искусство”, 1973.
17. Каррьеро К. Потребление и поп-арт. М.: Искусство – XXI век, 2010. 320 с. ил.
18. Краткий словарь терминов изобразительного искусства. Изд-ие четвертое. М.: Издательство “Советский художник”, 1965. 191 с.
19. Кристоф Д. Амедео Модильяни. 1884 – 1920. Поэзия видений. М.: АРТ-РОДНИК, 2003. 96 с. ил.

20. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907 – 1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. Кн. 2. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. 1104 с.
21. Крючкова В.А. Мимесис в эпоху абстракции: Образы реальности в искусстве второй парижской школы. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 472 с. илл.
22. Куликова И.С. Философия и искусство модернизма. М.: Политиздат, 1980. 272 с. илл.
23. Львова Е.П., Сарабьянов Д.В., Кабакова Е.П., Фомина Н.Н., Хан-Магомедова В.Д., Савенкова Л.Г., Аверьянова Г.И. Мировая художественная культура. XX век. Изобразительное искусство и дизайн (+ CD). СПб.: Питер, 2008. 464 с. илл.
24. Малахов Н. О модернизме. М.: “Изобразительное искусство”, 1975. 280 с. илл.
25. Маркин Ю.П. Искусство Третьего рейха. М.: РИП – холдинг, 2011. илл.
26. Маркин Ю.П. Немецкая скульптура 1900 – 1950-х годов. М.: “ГАЛАРТ”, 2011. 479 с.
27. Нере Ж. Казимир Малевич. 1878 – 1935 и супрематизм. М.: TASCHEN/АРТ-РОДНИК, 2003. 96 с. ил.
28. Николаева Н.А. Основы архитектурных знаний. Краткий курс лекций. Ижевск, 2009. 148 с.
29. Нонконформизм. Русское и советское искусство, 1958 – 1995. Собрание музеев Людвиг. СПб., 2010.
30. Плуноян Н. Примитив в довоенном искусстве. Мастерские Института народов Севера // Искусство. 2014. № 3. с. 38 – 41.
31. Силина М.М. История и идеология: монументально-декоративный рельеф 1920 – 1930-х годов в СССР. М.: БуксМАрт, 2014. 352 с. ил.
32. Стойков А. После заката абстракционизма. М.: “Изобразительное искусство”, 1974. 160 с. илл.
33. Струкова А.И. Ленинградская пейзажная школа. 1930 – 1940-е годы. М., “Галарт”, 2011. 336 с. 159 илл.
34. Турчин В.С. Авангардистские течения в современном искусстве Запада / В.С. Турчин. М.: Знание, 1988. 46 с. ил.
35. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 246 с. ил.
36. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Кн. 1. Проблемы формообразования. Мастера и течения / С.О. Хан-Магомедов. М.: Стройиздат, 1996. 708 с. ил.
37. Художественная жизнь Советской России 1917 – 1932. События, факты, комментарии. Сборник материалов и документов. М., “Галарт”, 2010. 419 с.
38. Чегодаева М. Социалистический реализм. “Портрет в интерьере” истории. Б.Г. 2009.

39. Шатских А.С. Витебск. Жизнь искусства. 1917 – 1922. М.: Языки русской культуры, 2001. 256 с. илл.
40. Шедевры искусства XX века. 1996 Phaidon Press Limited 1997 ООО “Издательство АСТ – ЛТД”. 511 с. ил.
41. Шестаков В.П. История американского искусства. В поисках национальной идентичности. М.: “РИП холдинг”, 2013. 456 с. ил.
42. Энциклопедический словарь экспрессионизма / Гл. ред. П.М. Топер. – М.: ИМЛИ РАН, 2008. 736 с.
43. Энциклопедия искусства XX века / Автор – сост. О.Б. Краснова – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2003. 352 с. ил.
44. Эстетика “оттепели”: новое в архитектуре, искусстве, культуре / под ред. О.В. Казаковой. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2013. 494 с. ил.

ISBN 978-5-4312-0488-3



9 785431 204883