

**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ» (СПбГУ)**

Выпускная квалификационная работа на тему:

ПРОБЛЕМА ДВИЖЕНИЯ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУССКОГО АВАНГАРДА

по направлению подготовки СВ.5046. «История искусств»
образовательная программа бакалавриата история искусств

Выполнила:

студентка 4 курса

очного отделения

Нойбауер Татьяна Григорьевна

Научный руководитель:

Канд. искусствоведения,

старший преподаватель

Мальцева Светлана Владиславовна

Оглавление

Введение.....	С. 3.	
Глава 1. История изучения проблемы изображения движения в изобразительном искусстве.		
1. Рефлексия проблемы движения в искусствоведении. Основные концепции конца XIX - первой половины XX века.....	С. 7.	
2. Проблема движения в теоретических работах художников русского авангарда.....	С. 17	
Глава 2. Проблема движения. Содержательный и формальный аспекты проблемы движения в истории изобразительного искусства.		
1. Основные принципы изображения движения в произведениях европейского искусства. Краткий обзор этапов развития.....	С. 33.	
2. Проблема движения в западноевропейских художественных течениях начала XX века.....	С. 46.	
Глава 3. Представление о движении в текстах художников русского авангарда и его выражение в произведениях искусства.....		С. 51.
Заключение.....	С. 71.	
Список литературы.....	С. 74.	

Список иллюстраций.....	С. 83.
Иллюстрации.....	С. 93.

Введение

Движение – одно из основополагающих свойств окружающего мира. «Движение – способ существования материи, её всеобщий атрибут; в самом общем виде движение есть изменение вообще. <...> Движение присуще самим объектам мироздания; оно абсолютно, тогда как покой относителен и представляет собой один из его моментов. <...> Противоречивость движения заключается в неразрывном единстве двух противоположных моментов: изменчивости и устойчивости, в котором ведущую роль играет изменчивость...»¹.

Сложность изучения проблемы движения в искусстве заключается в том, что средства, которые искусство использует для передачи живого, движущегося мира, по сути своей статичны². Каждая эпоха разрабатывает собственную систему художественных приёмов, отражающую представления об устройстве мира и месте человека в нём. В связи с тем, что проблема движения является одной из основополагающих в философии, искусство чутко реагирует на изменения в представлениях о движении и содержательной наполненности этого понятия.

К настоящему времени так и не появилось искусствоведческого исследования, в котором подробно рассматривается проблема движения в искусстве. Это отчасти связано со сложностью подобной задачи: проблема движения в искусстве, с одной стороны, является отражением мировоззрения (и место проблемы движения требует отдельного рассмотрения), а с другой стороны, включает в себя целую систему художественных средств,

¹ История и философия науки. Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://terme.ru/termin/dvizhenie.html> (дата обращения: 27.03.2017).

² Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 162.

фактически, затрагивая каждый аспект художественного творчества: формат, материал, цвет, ракурс, перспективу и т.д.

Каждая эпоха, по-своему понимая движение, находит способы его выражения в искусстве. Так, в искусстве Древнего Египта преобладают замкнутые, статичные формы, что связано с идеей вечности, постоянного и неизменного движения, продолжения жизни после смерти (Статуя вельможи Ранофера из его гробницы в Саккара. Середина III тыс. до н. э. Ил. 3). Античное искусство разрабатывает способы передачи динамики окружающего мира с помощью фиксации моментов покоя, характерных для разных стадий движения (Поликлет. Диадумен. Мраморная римская копия 100 г до н.э. с утраченного бронзового оригинала 450-425 гг. до н. э. Ил. 11). Искусство Средних веков использует локальные цвета, статичные фигуры персонажей, чтобы изобразить события, которые находятся как бы вне реального времени и пространства, принадлежащие Священной истории (Крещение Христа и двенадцать апостолов. Мозаика в куполе. Середина V века. Ил. 17). Антропоцентризм эпохи Возрождения находит выражение в фиксации моментов между движением, использовании прямой перспективы, светотени, которые позволяют приблизить изображение к реально видимому человеком миру (Рафаэль Санти. Обручение Девы Марии. 1504. Ил. 28). В последующие века эта тенденция развивается всё больше (с характерными особенностями в зависимости от периода и страны). К середине XIX века изобразительное искусство изобретает новые средства для передачи мгновения, впечатления и ощущения от быстротечности движения окружающего мира (У. Тернер. Дождь, пар и скорость. 1844. Ил. 50).

Существенные изменения в представлениях о движении и способах его выражения происходят на рубеже XIX – XX веков, что связано с изменениями в жизни людей, ускорением темпа жизни, научно - техническим прогрессом. Перемены в мировоззрении нашли своё отражение и в искусстве: в поисках способов изображения новой скорости и динамики окружающего мира, художники обращаются к поиску новых средств и

методов изображения. В конце XIX - начале XX веков возникает множество художественных течений, у каждого из которых были свои задачи и способы их реализации в искусстве: символизм, кубизм, фовизм, футуризм, экспрессионизм и т.д.

Учитывая сложность изучения проблемы движения в искусстве, мы решили исследовать тему в контексте искусства русского авангарда (1907-1932)³, так как в данном случае мы имеем возможность обратиться к текстам художников, в которых данная проблема занимает центральное место, получив, таким образом, основу для анализа произведений. Соответственно, **предметом** нашего исследования является проблема движения в искусстве русского авангарда. **Объект исследования** – русское искусство 1907-1932 годов, в частности, тексты художников русского авангарда и их художественные произведения.

В цели нашей работы не входит подробная классификация художников и произведений по типам выраженного в них движения, так как создание подобной классификации требует отдельного обширного исследования.

Цель нашей работы заключается в том, чтобы рассмотреть взаимосвязь между теоретическим осмыслением проблемы движения художниками русского авангарда и способами выражения движения в художественных произведениях.

В ходе исследования предполагается решить следующие задачи:

- 1) Определить степень изученности данной проблемы. Для этого нам необходимо выявить и проанализировать русскоязычную литературу, посвящённую изучению проблемы изображения движения в искусстве;

³ Крусанов А. В. Русский авангард. Т. 1. кн. 1. М., 2010. С. 17.

2) Проанализировать теоретические работы художников русского авангарда, с целью определить место проблемы движения в мировоззрении художников; а так же средств, которые они предлагают использовать для изображения движения;

3) Сделать краткий обзор периодов истории искусства, с целью анализа методов изображения движения и соотношения содержания, идейной составляющей, и формальных способов изображения движения;

4) Сопоставить основные тенденции и способы передачи движения в русском искусстве рассматриваемого периода;

5) Определить формальные методы, которые использовали художники для изображения движения.

В ходе работы предполагается использование следующих методов на разных этапах работы: в процессе изучения историографии - текстологический анализ; для рассмотрения произведений искусства - формальный искусствоведческий анализ. В течение всего исследования будут применяться компаративный и критический методы.

Глава 1. История изучения проблемы изображения движения в изобразительном искусстве

1.1. Рефлексия проблемы движения в искусствоведении. Основные концепции конца XIX - первой половины XX века

На сегодняшний день существует большое количество специальной литературы, посвященной искусству русского авангарда. Проблема движения неизбежно затрагивается авторами в связи с её актуальностью для искусства рассматриваемого периода. Однако работы, в которой проблема движения и его изображения в искусстве русского авангарда являлась бы предметом отдельного исследования, пока не появилось.

В специальной литературе, посвященной теоретическим аспектам искусства, проблема движения нередко упоминается, но не исследуется отдельно. Отсутствие теоретических работ по проблеме движения и его изображения в искусстве, вероятно, связано со сложностью данной проблемы. Рассматриваемая проблема включает в себя как идейную, содержательную составляющую (философия, мировоззрение эпохи или отдельного художника), так и формальную, которая выражается в системе средств и художественных приёмов (в живописи: композиция, перспектива, цвет, ракурс, форма и т.п.).

Для того чтобы определить, с какими аспектами художественного творчества связана проблема движения в искусстве, мы в первую очередь обратимся к работам западноевропейских и русских исследователей, посвящённых теоретическим аспектам искусства, в которых в той или иной степени уделяется внимание проблеме изображения движения в искусстве.

Далее мы рассмотрим теоретические работы мастеров русского художественного авангарда, чтобы получить представление о том, какое

место занимает проблема движения в их мировоззрении и практической деятельности – в выражении движения в произведениях искусства. При выборе источников мы будем руководствоваться степенью значимости проблемы движения для того или иного мастера, исходя из её упоминания в текстах.

Как в западноевропейском искусствознании, так и в русском не существует отдельной работы, которая была бы посвящена исследованию проблемы изображения движения в искусстве. Однако следует выделить ряд исследований, в которых эта проблема затрагивается в связи с различными средствами художественной выразительности (перспективой, композицией, цветом и т.д.). Чтобы получить более полное представление о взаимосвязи этих элементов в организме картины, вкратце охарактеризуем работы, в которых рассматривается проблема движения в изобразительном искусстве.

В первую очередь рассмотрим западноевропейские исследования рубежа XIX - XX веков. Одним из первых исследований, в котором затрагивается проблема движения, можно назвать работу Адольфа фон Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве», впервые опубликованную в Германии в 1893 году и переведенную на русский язык в 1914 году⁴. Анализируя проблему формы в живописи, скульптуре и архитектуре, А. Гильдебранд обращает внимание на физиологию зрительного восприятия, и связь восприятия и представления. Восприятие, как считает А. Гильдебранд, связано с движением глаз зрителя. Представление же связано с нашим зрительным опытом, и с помощью него человек может воспринимать ту или иную статическую форму в произведении искусства как форму, находящуюся в движении. Таким образом, А. Гильдебранд считает, что то или иное качество движения проявляется в произведении искусства в момент его восприятия человеком и на основании существующего зрительного опыта. Эта идея позже будет развиваться в трудах других западноевропейских исследователей.

⁴ Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 2011.

Представитель формального метода в искусствознании – Генрих Вёльфлин – в своём труде «Основные понятия истории искусств»⁵(1915), рассматривает в числе прочих и проблему изображения движения в искусстве на примере произведений классического стиля и стиля барокко.

Анализируя произведения искусства с точки зрения их формальных признаков, автор выделяет пять пар понятий, которые различаются в зависимости от страны и эпохи (развитие от линейного к живописному, от плоскостного к глубинному, от замкнутой к открытой форме, от множественности к единству, от ясности к неясности). Рассматривая переход от линейности к живописности, Г. Вёльфлин характеризует произведения, в которых господствует линейное начало как более статичные, а те, в которых главную роль начинает играть пятно, цвет, тень – как те, в которых проявляется «неустанно струящееся, никогда не кончающееся движение»⁶. В работе Г. Вёльфлина мы встречаем ряд замечаний, касающихся проблемы изображения движения в картине. Так, автор отмечает, что композиция, построенная по диагональному принципу, наполнена внутренней динамикой, а та, в которой преобладают вертикали и горизонталы – статична. Г. Вёльфлин рассматривает так же скульптуру и архитектуру, характеризуя в целом архитектуру классицизма как статичную, а архитектуру барокко – как более динамичную, открытую, движущуюся.

Ещё одной работой, в которой некоторое внимание уделено проблеме изображения движения, является труд Эрвина Панофского «Перспектива как символическая форма», вышедший в 1927 году⁷. Труд Э. Панофского посвящён исследованию прямой или линейной перспективы в западноевропейском искусстве. Э. Панофский считает, что использование прямой перспективы в произведениях живописи является отражением мировоззрения людей. Построение картины с помощью линейной

⁵ Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2009.

⁶ Там же. С. 23.

⁷ Панофский Э. Перспектива как символическая форма. М., 2004.

перспективы, как считает автор, создает «бесконечное, статичное и однородное пространство» и «требует наличия двух весьма существенных условий: первое состоит в том, что мы должны смотреть одним-единственным и неподвижным глазом, и второе, что сечение зрительной пирамиды должно считаться адекватной передачей нашего зрительного образа»⁸.

В книге Рудольфа Арнхейма «Искусство и визуальное восприятие» (1954, переведена на русский язык в 1960 году)⁹ отдельная глава посвящена исследованию проблемы изображения движения в искусстве. В ней автор рассматривает существующие типы движения и их выражение в различных видах искусства. Р. Арнхейм приходит к выводу, что восприятие движения зрителем зависит от «структуры пространственного и временного контекста»: ¹⁰ на то, как зритель воспринимает произведение искусства, влияет его положение по отношению к картине, перемещение по отношению к ней и предыдущий зрительный опыт.

Таким образом, на протяжении XX века, западноевропейское искусствознание, обращаясь к различным аспектам внутреннего устройства картины, как бы разбирает её на составляющие – рассматривая перспективу, форму, линию, цвет как основные методы выражения движения в картине. Кроме того, исследователи уже с начала XX века обращают внимание на взаимодействие произведения искусства и зрителя: говоря о движении, они учитывают положение зрителя по отношению к картине, исследуют его восприятие, уделяя внимание таким характеристикам, как опыт зрителя, его бинокулярность, моторное восприятие зрителем картины (А. Гильдебранд, Э. Панофский, Р. Арнхейм). Характерно, что вышеуказанные исследователи по преимуществу анализировали проблему изображения движения на примере

⁸ Панофский Э. Перспектива как символическая форма. С. 33.

⁹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007. С. 5.

¹⁰ Там же. С. 354.

искусства предшествующих эпох, оставляя в стороне современное некоторым из них искусство начала XX века.

Теперь обратимся к отечественным исследованиям, в которых уделяется внимание проблеме изображения движения. Одной из таких работ является "Морфология искусства" А. Габричевского (1920)¹¹. "Морфология искусства", изданная в 2002 году представляет собой сборник записок и заметок ученого. А. Габричевский уделяет большое внимание вопросу происхождения искусства, а так же вопросу формы в искусстве. Так, он пишет, что форма является синтезом абсолютно статичного и абсолютно динамичного, а образцы классического искусства представляют собой идеал, баланс между статикой и динамикой¹². А. Габричевский выделяет два типа формы: абстрактный тип, когда статическая форма выступает в качестве активного начала и форма, творимая изнутри. Автор отдельно рассматривает проблему движения в искусствах временных (музыка, танец, поэзия) и пространственных (архитектура, скульптура, живопись), отмечая, что для первых характерно интенсивное качество движения, а для вторых - экстенсивное¹³. В художественных объектах, считает автор, представлено вечное движение, в каких бы формах оно ни было выражено, и даже в абсолютно статичных формах есть движение, но в этом случае оно выражено в состоянии покоя¹⁴.

А. Габричевский полагает, что проблему движения можно рассматривать и с сюжетной стороны, то есть как проблему изображения движущихся тел. "Эта очень сложная проблема," - пишет автор, - "может быть окончательно освещена лишь при помощи очень подробных единичных

¹¹ Габричевский А.Г. Морфология искусства. М., 2002.

¹² Там же. С. 108.

¹³ Там же.

¹⁴ Там же.

исследований"¹⁵. Таким образом, понимая значимость проблемы движения для искусства, А. Габричевский наметил возможные пути её рассмотрения и определил её взаимосвязь со всеми элементами произведения изобразительного искусства.

Труды, П. Флоренского¹⁶¹⁷, В. Фаворского¹⁸, Н. Тарабукина¹⁹, Н. Волкова²⁰ посвящены изучению различных способов организации картины в изобразительном искусстве: композиции, перспективе, линии, цвету. Обратимся к трудам данных исследователей с целью определить их точку зрения на способы изображения движения в искусстве.

В статье «Обратная перспектива» (1919)²¹ П. Флоренский говорит о том, что задача художника – изображение впечатления движущегося мира, которое «дает наиболее полное познание действительности»²². Автор сопоставляет способы изображения, характерные для искусства эпохи Возрождения и древнерусской живописи. Сравнивая их, П. Флоренский приходит к выводу, что так называемая обратная перспектива, характерная для древнерусского изобразительного искусства, связана с его задачами, отличными от задач искусства Возрождения. В работе «Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях» (1924), П. Флоренский развивает эту мысль, рассматривая

¹⁵ Там же. С.110.

¹⁶ Флоренский П. А. Обратная перспектива // Соч. в 4-х тт. Т. 3 (1). М., 1999. С. 46-98.

¹⁷ Флоренский П. А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных искусствах// Исследования по теории искусства. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. С. 79-421.

¹⁸ Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.

¹⁹ Тарабукин Н. М. Проблема пространства в живописи// Вопросы искусствознания. 1993. №1-4.

²⁰ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977.

²¹ Флоренский П. А. Обратная перспектива...С. 46-98.

²² Там же.

отдельно различные способы изображения и связывая их с задачами искусства.

В. Фаворский в «Лекциях по теории композиции» (1921-1922)²³, рассматривает в том числе и способы выражения движения в древнеегипетском, древнегреческом и византийском искусстве. Автор говорит о том, что в двигательном восприятии формы большую роль играет моторное ощущение зрителя («вчувствование»): «...переживая вещь как произведение движений, вчувствуем себя в эти движения <...> и поэтому главным материалом для такой формы являемся мы сами – наш организм, способный к движению»²⁴. Основными способами передачи движения видимого мира, по мысли В. Фаворского, являются композиция и конструкция. Конструкцию автор определяет как "построение произведения во времени через движение"²⁵, а композицию - как средство привести конструкцию к зрительному образу²⁶. В цвете, с точки зрения В. Фаворского, так же есть определенное качество движения: одни цвета движутся в глубину от зрителя, а другие – к зрителю²⁷.

Н. Тарабукин в работе «Проблема пространства в живописи» (1927)²⁸ рассматривая различные типы пространства в плоскостных произведениях искусства, определяет линейную (прямую) перспективу, характерную для произведений искусства Ренессанса как метод изображения неподвижного предмета в неподвижной картинной плоскости. Он отмечает, что такие черты искусства начала XX века как завышенная линия горизонта,

²³ Фаворский В. А. Теория композиции // Литературно-теоретическое наследие. М., 1988. С. 56-253.

²⁴ Фаворский В. А. Теория композиции // Литературно-теоретическое наследие. С. 126.

²⁵ Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. С. 15.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 190-191.

²⁸ Тарабукин Н. М. Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. 1993. №1. С. 319-336.

множественность точек зрения, использование необычных ракурсов связаны с попыткой свободной организации пространства в картине²⁹.

Пожалуй, наиболее полно проблема движения рассмотрена в работе Б. Виппера «Введение в историческое изучение искусства» (1964-1966)³⁰. В главе, посвященной скульптуре, Б. Виппер рассматривает мотивы движения в данном виде искусства. Сравнивая мотивы движения, характерные для скульптуры и для живописи, автор отмечает, что в «живописи и графике каждое движение связано... с определенным сюжетом, направлено к определенной цели»³¹, в то время как скульптор изображает человеческое тело, и потому для него важны сами «функции движения, витальные энергии, которые участвуют в движении»³².

Рассматривая эволюцию проблемы движения в скульптуре, Б. Виппер выделяет несколько типов движения: «движение действия», характерное для скульптуры греческой архаики, «пространственное движение» (классический период греческого искусства), «экспрессивное движение» (средневековая готическая скульптура). Автор отмечает, что скульпторы эпохи Возрождения изобретают несколько новых типов движения: «преувеличенное движение» (в качестве примера Б. Виппер приводит «Победу» Микеланджело), «зарождающееся, потенциальное движение», «задержанное, подавленное, связанное, противоречивое движение», «борьба воли с подсознательными импульсами»³³. Эпоха барокко, с точки зрения автора, создаёт тип движения «мгновенного, преходящего, изменчивого», скульптура стремится к «воплощению самого впечатления движения»³⁴. Мастера XIX века, по мысли

²⁹ Там же. С. 356.

³⁰ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985.

³¹ Там же. С. 95.

³² Там же.

³³ Там же. С. 98.

³⁴ Там же.

Б. Виппера, в своих работах смешивают все вышеперечисленные типы движения, изобретая при этом и новые приёмы. В качестве примера автор приводит творчества О. Родена, в котором появляются следующие приёмы: «приём умалчивания», «приём пластического фрагмента»³⁵.

В главе, посвященной рассмотрению технологии и средств выразительности живописи, Б. Виппер отмечает, что, не смотря на неподвижность образов живописи, они могут передавать ощущения движения времени: «Чем сильнее мы ощущаем в картине (или рисунке, или рельефе) динамику времени, тем глубже и неотвратимей их эстетическое воздействие»³⁶. Автор отмечает, что главным способом выражения времени в изобразительном искусстве является движение³⁷. В общих чертах рассматривая способы изображения движения времени в изобразительном искусстве разных периодов, Б. Виппер отмечает значимость связи между философией и искусством при рассмотрении проблем времени, пространства и движения³⁸. С точки зрения автора, изменение мировоззрения в ходе истории движется к большему «слиянию времени и пространства»³⁹. Таким образом, Б. Виппер в своей работе обозначил проблему изображения движения в живописи в связи с проблемами времени и пространства в картине, а так же обосновал связанность этих проблем с мировоззрением каждой конкретной эпохи.

В работе В. Волкова "Композиция в живописи"(1975)⁴⁰ так же затрагивается проблема движения. Автор анализирует работы художников разных периодов, рассматривает способы выражения в них движения при

³⁵ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 100.

³⁶ Там же. С. 162.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же. С. 164.

³⁹ Там же. С. 174.

⁴⁰ Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977.

помощи определённого композиционного решения картины. Кроме того, автор выделяет ряд приёмов, которые используют художники, чтобы изобразить тот или иной характер движения. Так, В. Волков отмечает, что близость изображенного предмета к раме задерживает движение, а расположение композиции по диагонали усиливает ощущение движения⁴¹. Автор подчеркивает, что восприятие движения на картине зависит от контекста, то есть от сюжета, изображенного на картине:⁴² "Внешняя неподвижность становится одним из признаков длящегося внутреннего действия"⁴³.

В 2010 году вышла книга И. Н. Духана "Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века"⁴⁴, в которой автор отчасти коснулся и проблемы движения в философии и искусстве XX века. И. Духан отмечает влияние философии А. Бергсона и Э. Гуссерля на восприятие времени и пространства в искусстве начала XX века. С точки зрения автора, идея "длительности" А. Бергсона была воплощена в исканиях кубистов и итальянских футуристов⁴⁵.

Таким образом, в отечественных и западноевропейских исследованиях по теории искусства проблема движения рассматривается в связи с целым комплексом средств художественной выразительности: перспективой, цветом, композиционным решением картины и т.д. Для отечественных исследователей, в отличие от зарубежных авторов, характерно обращение к древнерусской живописи (П. Флоренский, Н. Тарабукин, В. Фаворский). Анализируя и сравнивая между собой искусство западноевропейской

⁴¹ Волков Н. Н. Композиция в живописи. С. 141.

⁴² Там же. С. 148.

⁴³ Там же. С. 149.

⁴⁴ Духан И.Н. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века. Минск., 2010.

⁴⁵ Там же. С. 72.

традиции и древнерусское искусство, авторы различают их цели и методы, противопоставляя обратную перспективу в древнерусской иконе прямой перспективе в классическом искусстве, характеризуя при этом мир, создаваемый в иконе – как мир вечный и неизменный, а мир на полотнах классических – как мир движущийся, реальный. Наиболее полно проблема движения разработана Б. Виппером на примере скульптуры. Проблема движения в живописи так же рассмотрена автором, однако, в достаточно сжатом виде.

Рассмотрев западноевропейскую и русскую литературу, посвященную теоретическим аспектам искусства, мы убедились в значимости проблемы движения и его выражения в произведениях искусства (Э. Панофски, Р. Арнхейм, Б. Виппер и др.) и в сложности этой проблемы (А. Габричевский). Мы выяснили, что проблема движения в искусстве связана с мировоззрением эпохи (Г. Вёльфлин, В. Фаворский, Н. Тарабукин, Б. Виппер). Кроме того, мы утвердились в мысли о том, что рассматриваемая проблема в искусстве находит выражение в системах художественных средств и приёмов, которые используют мастера для её выражения и затрагивает каждый из аспектов художественного творчества (А. Габричевский, В. Волков, Б. Виппер).

Теперь мы обратимся к теоретическим произведениям мастеров русского художественного авангарда, чтобы получить представление о том, какое место в их творчестве занимала проблема движения, и какие приёмы они предлагали использовать для выражения динамики окружающего мира.

2. Проблема движения в теоретических работах художников русского авангарда

Возникновение большого количества теоретических работ художников, целью которых было определение задач и методов изобразительного искусства, является отличительной чертой начала XX века. В связи с тем, что задачей нашего исследования является изучение взаимосвязи между представлениями о движении и их реализацией в художественной практике,

во второй части главы мы рассмотрим тексты мастеров русского авангарда, в которых уделяется внимание проблеме изображения движения в искусстве.

Так как формирование новых изобразительных систем в русском искусстве рассматриваемого периода связано с возникновением новых течений в западноевропейском искусстве, в первую очередь мы рассмотрим манифесты западноевропейских художественных течений. С целью определить место, содержательную и формальную стороны проблемы движения в европейском искусстве рубежа XIX - XX веков, мы обратимся к манифестам футуристов и кубистов, так как эти два течения в большей степени повлияли на развитие русского искусства.

Представители итальянского футуризма создали ряд манифестов, в которых выражали своё видение задач и методов искусства. Первый манифест футуризма был опубликован в феврале и апреле 1909 года⁴⁶. Вслед за ним были опубликованы «Манифест художников-футуристов» и «Манифест техники футуристической живописи»⁴⁷. В текстах художники (У. Боччони, Д. Балла, К. Карра, Д. Северини, Л. Руссоло) провозглашали господство механизации, урбанизации, машины: «Жест, который мы желаем воспроизвести на полотне, не будет более фиксированным моментом всемирного динамизма. Он будет попросту самым динамическим ощущением...»⁴⁸. Провозглашая скорость, движение машин и механизмов, футуристы стремились к передаче непрерывной динамики на плоскости и в скульптуре.

В трактате А. Глэза и Ж. Метценже "О кубизме"(1912)⁴⁹, вышедшем в России в 1913 году, авторы пишут: "...чтобы создать живописное

⁴⁶ Маринетти Ф. Т. Футуризм. СПб., 1914.

⁴⁷ Манифесты итальянского футуризма: собрание манифестов Маринетти, Биччони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан. М., 1914.

⁴⁸ Маринетти Ф. Т. Футуризм. С. 125.

⁴⁹ Глэз А., Метценже Ж. О кубизме. СПб., 1913.

пространство, надо прибегнуть к двигательным, осязательным ощущениям и ко всем нашим творческим способностям <...> Компоновать, конструировать, рисовать сводится к следующему: регулировать нашей собственной активностью динамику формы"⁵⁰. Живописец, по мнению авторов, должен выражать на холсте не реальные предметы, как мы видим их, а формы и цвета, являющиеся сутью этих предметов, как бы создавая, «конструируя» их изнутри.

Таким образом, теоретики кубизма предлагают в произведениях живописи преобразовать окружающий мир (движущийся, непрерывно становящийся) в формы, которые являются сутью видимых предметов. Для футуристов проблема движения является центральной: откликаясь на ускорение темпа жизни, изменение динамики повседневной жизни, футуристы призывают к передаче «динамического ощущения» в произведениях искусства, то есть их целью является не показать зрителю движение, а передать его ощущение.

Теперь обратимся к русскоязычным источникам, в которых рассматривается проблема движения. К таковым относятся статьи, трактаты, манифесты и заметки художников. Мы будем рассматривать тексты по возможности в хронологическом порядке.

Первая теоретическая работа, к которой мы обратимся, - очерк **Михаила Ларионова "Лучизм"**, который был издан в 1913 году в Петрограде⁵¹. В нём художник излагает своё видение «лучистой» живописи. Кратко рассматривая историю развития стилей современной живописи, М. Ларионов указывает на значимость и первенство цвета в живописи. Исходя из того факта, что зрение человека формируется при одновременной работе мозга и глаза, и из того, что глаз воспринимает "сумму отраженных от

⁵⁰ Глэз А., Метценже Ж. О кубизме. С. 16.

⁵¹ Ларионов М. Лучизм. Пг., 1913.

предмета лучей"⁵², М. Ларионов утверждает, что изображать следует лучи, которые проходят через предметы, и которые предметы излучают. Отсюда он приходит к мысли, что передача света (а значит, и движения) при помощи соотношения цветов и есть главная задача художника⁵³. Таким образом, движение (нематериальное движение, движение лучей) М. Ларионов предлагает изображать при помощи цвета .

Следующий художник, к теоретическому наследию которого мы обратимся, - **Казимир Малевич**. К. Малевичу принадлежит значительное количество публикаций и текстов разного характера⁵⁴. Исходя из нашей задачи, мы рассмотрим тексты, в которых сформулированы взгляды художника на проблему движения в искусстве. В 1915 году был издан манифест "От кубизма и футуризма к супрематизму"⁵⁵, в котором художник говорит об истоках супрематизма, его характерных чертах и отличиях от других современных художественных течений. Большое внимание он уделяет проблеме движения и её роли в возникновении беспредметной живописи: «При передаче движения цельность вещей исчезла, так как мелькающие их части скрывались между бегущими другими телами. И конструируя части пробегающих вещей, старались передать только впечатление движения. А чтобы передать движение современной жизни, нужно оперировать её формами. Что и осложняло выход живописному искусству к его цели. Но как бы там ни было, сознательно или бессознательно, ради ли движения или ради передачи впечатления, - Цельность вещей была нарушена. <...> В глубине этого разрушения лежало

⁵² Там же. С. 17.

⁵³ Ларионов М. Лучизм. С. 21.

⁵⁴ Малевич К. С. Собр. соч. в 5 Т. М., 1995-2004.

⁵⁵ Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму// Черный квадрат. Манифесты, декларации, статьи. СПб., 2013.

как главное не передача движения вещей, а их разрушение, ради чисто живописной сущности, т.е. к выходу к беспредметному творчеству»⁵⁶.

Особое место в теоретических работах К. Малевича занимает проблема цвета. Выражение движения живописных масс - то есть цвета - для художника, вероятно, являлось одной из главных задач супрематизма: «Для меня стало ясным, что должны быть созданы новые основы чистой цветописы, которые конструировались на требованиях цвета, и второе, что в свою очередь цвет должен выйти из живописной смеси в самостоятельную единицу – в конструкцию как индивидуум коллективной системы и индивидуальной независимости. <...> Супрематизм в одной своей стадии имеет чисто философское через цвет познавательное движение, а во второй – как форма, которая может быть прикладная, образовав новый стиль супрематического украшения»⁵⁷. В белом цвете, с точки зрения художника, движение угасает, так как белый цвет - это пустота, ничто⁵⁸.

К. Малевич считает, что "искусство – это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношений форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, - а на основании веса, скорости и направления движения. Нужно дать формам жизнь и право на индивидуальное существование»⁵⁹. Таким образом, воспринимая мир движущимся, К. Малевич призывает художников работать с чистыми формой и цветом, чтобы выразить движение: «Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира, и не хочу копировать и искажать движение предмета и других разновидностей форм природы»⁶⁰.

⁵⁶ Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму... С. 21.

⁵⁷ Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму... С. 51.

⁵⁸ Там же. С. 158.

⁵⁹ Малевич К. С. Черный квадрат. Манифесты, декларации, статьи... С. 14.

⁶⁰ Малевич К. С. Собр. соч. в 5 Т. Т. 1. С. 162.

Теперь обратимся к текстам **Ольги Розановой**, одной из последовательниц К. Малевича. Она является автором ряда статей, в которых утверждает своё видение целей и задач искусства. В статье «Основы нового творчества и причины его непонимания»⁶¹ О. Розанова говорит о значимости принципов динамизма для современного искусства: «Только современное искусство выдвинуло со всей полнотой серьёзность таких принципов, как принципы динамизма, объема и равновесия в картине...»⁶². В статье «Искусство – только в независимости и безграничной свободе!»⁶³ автор характеризует искусство как «всепроникающее дыхание жизни <...> его основа – в сфере непрерывно возникающих отражений»⁶⁴. Для О. Розановой одной из главных задач искусства является выражение «отражений», непрерывности движения окружающего мира. В 1917-1918⁶⁵ годах автор пишет о цветописи, которую понимает как новый метод изображения действительности, в котором, по мысли художницы, «цвет отделяется от предмета»⁶⁶. Таким образом, О. Розанова, как М. Ларионов и К. Малевич, в своих теоретических работах пишет о цвете как о главном выразительном средстве живописи.

Еще одним художником, который участвовал в развитии принципов супрематизма, является **Лазарь Лисицкий**, так же написавший ряд статей. Так, в статье «Из тезисов к ПРОУНУ (от живописи к архитектуре)»⁶⁷ (1920)

⁶¹ Розанова О. В. Основы нового творчества и причины его непонимания // Союз молодёжи. 1913. № 3. С. 14-22. Цит. По: Гурьянова Н. А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 189-195.

⁶² Розанова О. В. Основы нового творчества и причины его непонимания ...С. 189.

⁶³ Розанова О. В. Искусство – только в независимости и безграничной свободе! // Анархия, 1918, № 91. Цит. по: Гурьянова Н. А. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 206 – 207.

⁶⁴ Розанова О. В. Искусство – только в независимости и безграничной свободе!...С. 206.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же. С. 172.

⁶⁷ Лисицкий Л. Из тезисов к ПРОУНУ (от живописи к архитектуре). 1920 // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. С. 133-135.

Л. Лисицкий пишет о назначении своих ПРОУНов. ПРОУНЫ, по словам автора – это объекты, которые предполагают рассматривание со всех сторон, и в результате такого рассмотрения, ПРОУН как бы «ввинчивается в пространство»⁶⁸. Л. Лисицкий пишет, что «ПРОУН по-мужски активно динамичен». ПРОУНЫ, по мысли мастера являются основанием для строительства новых форм реальной жизни: «С помощью ПРОУНа на этом фундаменте построят единый город-коммуна...»⁶⁹.

Получивший архитектурное образование, Л. Лисицкий много писал о зодчестве, считая, как и многие его современники (К. Малевич, В. Татлин), что в создании архитектуры будущего найдет своё место художник: «...нам предстоит создать архитектуру пространства, на которую не только издали, глазами, смотрят (живопись) и не только трогают рукой (скульптура), но среди которой живут и движутся – архитектуру пространства и времени...»⁷⁰.

Он, как и его современники, говорит о новой скорости жизни: «Машина явила нам скорость. Мы увидели себя внутри потока. Мы увидели бег. Мы оказались движущимся концентром в бегущем городе. Футуризм построил холсты, в которые нужно войти внутрь»⁷¹. Л. Лисицкий видит преимущество супрематизма перед другими течениями современного искусства в том, что супрематизм «выразил суть движения, а не изобразил, не описал её проявления. В супрематизме найдена формула всей силовой напряженности»⁷².

Отдельно мастер рассуждает над проблемами организации пространства, что связано с его активным участием в художественных

⁶⁸ Лисицкий Л. Из тезисов к ПРОУНУ (от живописи к архитектуре)...С. 134.

⁶⁹ Лисицкий Л. Из тезисов к ПРОУНУ (от живописи к архитектуре)...С. 134.

⁷⁰ Архитектура железной и железобетонной рамы. 1926 // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. С. 149.

⁷¹ Лисицкий Л. М. Преодоление искусства (1921) // Experiment / Эксперимент. Vol. 5. 1999. P. 141.

⁷² Духан И. Н. Эль Лисицкий. М., 2010. С. 17.

выставках. Пространство, как считает художник, это не «то, что мы рассматриваем сквозь замочную скважину <...> в нём должны жить»⁷³.

В статье «Искусство и пангеометрия» (1925)⁷⁴ Л. Лисицкий анализирует существующие в истории искусства типы пространства, и приходит к выводу, что достижением футуризма и супрематизма являются «статические поверхности, обозначающие динамику»⁷⁵. По мнению Л. Лисицкого, кинематограф является значимым изобретением, так как данный вид искусства может передавать движение при помощи его самого, создавая мнимое (воображаемое) пространство:⁷⁶«И мы сейчас выступаем за произведение, которое во всем его воздействии вообще остается неосязаемым»⁷⁷.

Движение для Л. Лисицкого – значимое свойство окружающей его действительности. Его ПРОУНЫ – динамичны, архитектуру будущего он представляет как организованное пространство, среди которого движутся и живут. Подвижные скульптуры итальянских футуристов Л. Лисицкий интерпретирует как реализацию движения с помощью его самого, а кинематограф – как выход произведения искусства в нематериальность, воспроизведение и создание движения в несуществующем пространстве.

Следующий представитель русского художественного авангарда, к текстам которого мы обратимся, - **Владимир Татлин**. В статье «О памятниках нового типа» (1919)⁷⁸ В. Татлин среди основных принципов

⁷³ El Lissitzky. Pronearum. // Lissitzky – KuppersS. ElLissitzky. Maler. Architect. Typograf. Fotograf. Dresden, 1976. S. 365. Цит. По: ДуханИ. ЭльЛисицкий. М., 2010. С. 47.

⁷⁴ Лисицкий Э. Искусство и пангеометрия // Лисицкий Э. Конструктор книги. М., 2006.

⁷⁵ Лисицкий Э. Искусство и пангеометрия... С. 37.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Татлин В. Е. О памятниках нового типа. 1919. // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. С. 75-76.

нового способа создания памятников, которые, по мысли автора, должны представлять собой синтез «различных родов искусства» (архитектуры, скульптуры и живописи) выделяет принцип движения: «меньше всего в нём следует стоять и сидеть, вас должно нести механически, вверх, вниз, увлекать против вашей воли...»⁷⁹. Так же В. Татлин призывает к использованию новых средств техники (экраны и другие приборы) для создания этого самого ощущения «напряженного движения»⁸⁰.

В статье «Наша предстоящая работа»⁸¹ (1920), подготовленной по случаю экспонирования «Памятника III Интернационала» на выставке к VIII Всероссийскому съезду советов, Татлин пишет о выставке 1917 года, на которой были представлены его контррельефы, говорит о значимости исследования материала и «его следствия – движения, напряженности и их взаимоотношений»⁸².

Таким образом, движение, по мысли В. Татлина, должно стать неотъемлемым свойством произведений искусства. С помощью исследования фактуры материала и применения новых технических средств художник видит возможным создание современных произведений искусства, выражающих динамику окружающего мира.

Подробно разрабатывает проблему движения и цвета **Михаил Матюшин**, который начинает заниматься исследованием цвета в 1900-е годы, с 1918 года работает в лабораторных условиях. "Справочник по цвету", изданный в 1932 году, является результатом многолетней работы мастера⁸³. М. Матюшин полагает, что «...искание внутреннего движения из центра себя

⁷⁹ Там же. С. 76.

⁸⁰ Татлин В. Е. О памятниках нового типа...С. 76.

⁸¹ Татлин В. Е. Наша предстоящая работа. 1920. // Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. С. 76-77.

⁸² Там же. С. 77.

⁸³ Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М., 2008. С. 6.

самого должно быть на первом месте"⁸⁴. Он считает, что итальянские футуристы совершали ошибку, уделяя больше внимания движению механизмов, машин, то есть движению внешнему, в то время как кубисты занимались разложением целого на части с целью найти движение внутреннее⁸⁵. Сам художник призывает наблюдать за природой и в связи с этим разрабатывает систему воспитания чувств, которая получает название "расширенного смотрения". Специальные упражнения, по мысли художника, должны привести к более глубокому восприятию окружающей действительности. М. Матюшин много говорит о движении, как о факторе, оказывающем влияние на восприятие человеком мира. Он стремится видеть все в движении, в длительности:⁸⁶ "Наши геометрические понятия строились на основании статического изучения пространства. У нас есть целый ряд заключений из "окаменелостей в природе" и нет еще геометрического вывода живой движущейся природы <...> Все проходит в изменяющемся движении. В этом скрыт глубокий смысл и это должен понять каждый наблюдающий художник, когда он пишет пейзаж или портрет "⁸⁷.

Таким образом, мастер полагает, что задача художника состоит в выражении живого, органического движения окружающего мира в произведениях искусства: «...прекращается путь чистого подражания природе и начинается процесс образования живой растущей ткани, рождение и рост «беспредметного»⁸⁸.

Произведение искусства он мыслит как живой организм, который должен передать не видимость движения, но саму суть движения природы: «Ритм, асимметрия и симметрия находятся в любом количестве в самой

⁸⁴ Цит по: Бобринская Е. Футуризм и кубофутуризм. М., 2000. С. 34.

⁸⁵ Матюшин М. Творческий путь художника. Коломна., 2011.С. 108.

⁸⁶ Матюшин М. Творческий путь художника. С. 108.

⁸⁷ Там же. С. 124.

⁸⁸ Там же. С. 120

природе <...> но все эти чудесные явления постоянно и непрерывно изменяются, никогда не пребывая в покое»⁸⁹. Таким образом, движение для М. Матюшина – это в первую очередь органическое движение, движение природы. Художник, по мысли мастера, работая над созданием произведения, должен развивать органы восприятия для более полного чувствования действительности. Кроме того, художник должен учитывать влияние собственного движения и движений окружающего мира при работе над произведением.

Еще один художник, который писал о движении – **Павел Филонов**. Он является создателем своего художественного метода, получившего название "аналитического искусства". В "Декларации мирового расцвета" (1923), П. Филонов говорит о своем методе: "Вот сжатый ряд моих средств мастера и их определение: сжатые и остро выявленные форма и цвет. Форма, включившая сдвиг, биодинамика сдвига. <...> Формула: комплекс или выбор из чистых действующих форм, абстрактный и конструктивный выбор во всем этом. <...> Вывод пульсаций в ритм и их максимальное напряжение, включение звука как вывод через ритм"⁹⁰.

Художник пишет в "Кратком пояснении к выставленным работам"(1928-1929)⁹¹: «...мастера аналитического искусства в своих работах действуют содержанием, еще не вводившимся в оборот мирового искусства, например - биологическое, физиологическое, химическое и т.д. явления и процессы органического и неорганического мира, их возникновение, претворение, преобразование, связь, взаимозависимость, реакция и излучения, распадение, динамика и биодинамика, атомистическая и внутриатомная связь, звук и речь, рост и т. д. при особом понятии содержания

⁸⁹ Там же.

⁹⁰ Филонов П. Декларация мирового расцвета. Пг., 1923.

⁹¹ Филонов П. Краткое пояснение к выставленным работам. 1928-1929 // Филонов: художник, исследователь, учитель. Т. 1. М., 2006. С. 189.

и сюжета в их реализации в картине...Мастера аналитического искусства воспринимают любое явление мира в его внутренней значимости, стремясь к максимальному владению и наивысшему изучению и постижению объекта... Интересен не только циферблат, а и механизм и ход часов... именно это должно интересовать мастера"⁹².

Таким образом, П. Филонов понимает мир как непрерывно движущийся организм, и видит одной из своих главных задач изображение движения этого мира. Использование достижений современной науки (открытие атомов, новых физических и химических процессов), и изображение движения мельчайших частиц в непрерывном становлении - вот главная задача художника.

Среди художников русского авангарда мы рассмотрим и творчество **Кузьмы Петрова-Водкина**. Хотя его обычно не относят к художникам-авангардистам, для нашего исследования он представляет интерес, так как в своих текстах - педагогических заметках, статьях, автобиографических повестях – он много внимания уделяет проблеме движения. Одним из основных направлений деятельности художника было преподавание. К. Петров-Водкин разрабатывал учебные программы для молодых художников и много выступал с докладами, в которых выражал свои взгляды на различные проблемы искусства. Важными источниками для нас являются его доклады «Наука видеть» (11 января и 23 февраля 1920 года), «Проблемы движения» (7 мая 1922), записные книжки художника.

В докладе «Наука видеть» К. Петров-Водкин разрабатывает систему воспитания художественных способностей для учеников общеобразовательных школ. Цель системы, по мысли художника, состоит в перевоспитании зрительного восприятия с помощью специальных упражнений. Художник считает, что предмет обладает внутренней

⁹² Цит. по: Липов А. Павел Филонов - "Очевидец незримого" (из истории русского художественного авангарда в России). М., 2013. С. 357.

динамикой⁹³. Он выделяет три силы, которые оказывают воздействие на предмет: воздвигание предмета (то есть движение изнутри наружу), ограничение (то есть действие среды, которая сопротивляется воздвиганию) и тяготение, которая даёт осевые показатели предмета⁹⁴. Таким образом, предмет в понимании К. Петрова-Водкина наполнен внутренним движением, и претерпевает сопротивление окружающей среды. С точки зрения мастера, итальянская перспектива может использоваться только для архитектурно-проекционных построений, так как она не соответствует действительному восприятию человеком мира (бинокулярному и находящемуся в постоянном движении).

Непосредственно к проблеме движения К. Петров-Водкин обращается в 1922 году, работая над докладом «Проблемы движения». В нём он определяет движение как главный признак существующего. Художник обращает внимание на положение человека по отношению к предмету: неподвижен он или находится в движении, «оба этих варианта рождают предметный вихрь»⁹⁵. Таким образом, движение для К. Петрова-Водкина является характеристикой положения художника и зрителя, и вращения планеты. О движении мастер пишет и в своих записных книжках того же года, выделяя три момента, которые характеризуют движение: обоснование предметов на Земле, обоснование самой Земли, и обоснование художника в мире⁹⁶. Идеи К. Петрова-Водкина во многом перекликаются с представлением о движении М. Матюшина, который так же призывал учитывать движение зрителя, его глаз, окружающего мира и развивать органы восприятия.

Изучение теоретических работ мастеров русского авангарда подтвердило мысль о том, что проблема движения (как философская

⁹³ Петров-Водкин К. С. Наука видеть. 1920 // Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 463.

⁹⁴ Там же. С. 463.

⁹⁵ Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991. С. 296.

⁹⁶ Там же. С. 296.

проблема) и проблема изображения движения в искусстве являются значимыми для рассматриваемого периода. Движение понимается мастерами как свойство видимого мира – движение длящееся и непреходящее, непрерывное становление (А. Бергсон)⁹⁷.

Именно такой тип движения, имеющий всеобщий характер, мастера и стремятся передать в своих произведениях, будь то движение видимых нами лучей, производимых предметами (М. Ларионов), движение мельчайших частиц, атомов (П. Филонов), или движение планетарное (К. Петров-Водкин). В текстах каждого из рассмотренных нами мастеров, значительное внимание уделяется цвету как способу передачи движения (М. Ларионов, К. Малевич, О. Розанова). Многие художники (К. Малевич, О. Розанова, П. Филонов) пишут о том, что каждый элемент, находящийся на плоскости холста – будь то линия или точка, должен быть выверен, должен занимать своё место, будучи связанным с остальными элементами картины.

М. Матюшин в своих работах обосновывает необходимость развития органов чувств для более полного восприятия видимого мира. Как и К. Петров-Водкин, он пишет о планетарном движении. Для М. Матюшина характерно особое внимание к изучению природного, органического движения.

Характерно так же, что художники авангарда стремятся к переустройству мира, активному творческому его преобразению, выражению «нового динамизма» в своих работах (К. Малевич, Л. Лисицкий, В. Татлин). Для Л. Лисицкого и В. Татлина характерны так же идеи о синтезе искусств, использовании новых технических средств для создания произведений искусства (экранов, света, механизмов и т.п.).

В первой части главы мы рассмотрели специальную научную литературу, в которой затрагивается проблема движения в искусстве, и

⁹⁷ Штенберген А. Интуитивная философия А. Бергсона. М., 2010. С. 61.

пришли к выводу, что на данную проблему обращали внимание как зарубежные, так и отечественные авторы. Однако, в силу того, что содержательный и формальный аспекты проблемы движения связаны с целым комплексом представлений и художественных приёмов, не существует работы, которая давала бы исчерпывающий ответ на вопрос о месте проблемы движения в искусстве и способах его выражения. Тем не менее, мы обнаружили ряд значимых комментариев о способах изображения движения в композиции картины, значении перспективы, ракурса и цвета для изображения движения. Кроме того, мы нашли подтверждение мысли о взаимосвязи мировоззрения и художественных приёмов, которые используются для выражения движения (Б. Виппер), и необходимости отдельного и подробного рассмотрения этой проблемы (А. Габричевский).

Во второй части главы мы рассмотрели теоретические работы русских художников начала XX века. В результате анализа произведений мы утвердились в мысли о том, что для искусства русского авангарда проблема движения является одной из наиболее значимых. Исходя из собственного понимания движения, представители русского художественного авангарда в теоретических работах представляют разные способы его выражения в искусстве. Так, М. Ларионов предлагает изображать лучи, которые производят предметы; К. Малевич призывает к выражению «внутреннего движения» при помощи цвета и формы, П. Филонов пишет о движении мельчайших частиц, атомов. К. Петров - Водкин и М. Матюшин говорят о необходимости изображения планетарного движения, а так же предлагают учитывать движение глаз художника при создании картины и зрителя при её восприятии. Л. Лисицкий и В. Татлин считают, что для создания произведения искусства необходимо сочетать различные виды искусств (архитектуру, скульптуру, живопись), и, кроме того, использовать новейшие технические средства для создания движущихся произведений искусства.

Представления о движении, выраженные в теоретических работах художников русского авангарда, имеют некоторые общие черты. Во-первых -

понимание движения и его непрерывности как основного свойства действительности. Во-вторых, стремление к созданию теоретического обоснования собственного художественного метода и приёмов выражения движения. И, в-третьих – желание определить качество движения и выразить динамическое свойство окружающего мира в своих работах.

В следующей главе мы сделаем общий обзор проблемы движения в истории европейского искусства, чтобы исследовать взаимосвязь формального и содержательного аспектов этого понятия (учитывая мировоззрение эпохи и выявляя некоторые способы художественного выражения движения).

Глава 2. Проблема движения. Содержательный и формальный аспекты проблемы движения в истории изобразительного искусства

2.1. Основные принципы изображения движения в произведениях европейского искусства. Краткий обзор этапов развития

Цель данной главы заключается в том, чтобы определить степень связи между мировоззрением (и представлением о движении) и художественными приёмами, при помощи которых выражается движение, характерными для разных эпох. Для этого мы сделаем краткий обзор произведений европейского искусства, начиная с памятников первобытного искусства и заканчивая работами начала XX века. В наши задачи не входит классификация произведений искусства по типам выраженного в них движения, так как она требует отдельного серьезного исследования. В данной главе мы лишь обратим внимание на некоторые способы выражения движения, характерные для того или иного периода развития истории искусства.

В первую очередь мы вновь обратимся к определению движения, предложенному в "Философском энциклопедическом словаре": "Движение - способ существования материи, её всеобщий атрибут; <...> всякое взаимодействие материальных объектов <...> Движение материи абсолютно, тогда как всякий покой относителен и представляет собой один из моментов движения. Оно определяет собой все свойства и проявления окружающего

нас мира, внутреннее содержание всех вещей и явлений. Противоречивость движения заключается в неразрывном единстве двух противоположных моментов — изменчивости и устойчивости, движения и покоя"⁹⁸. Таким образом, движение – это свойство, характеризующее всё живое, и один из определяющих моментов в понятии движения – это единство изменчивости и устойчивости, динамики и статики.

Говоря о способах выражения движения в искусстве, следует в первую очередь учитывать представления о мироустройстве, которые были распространены в ту или иную эпоху. Именно в связи с мировоззрением и религиозными установками (одна из задач искусства – содействие культу, выполнение религиозной функции), мастера стремились к выражению того или иного типа движения в произведениях искусства.

Искусство раннего периода истории человечества известно нам в основном по наскальным рисункам. Опираясь на данные археологии мы можем приблизительно охарактеризовать условия жизни и представления об устройстве мира *первобытных людей*.

Первобытный человек полностью зависел от условий окружающей среды и был вынужден приспосабливаться к ним. Охота была одним из тех занятий, которые обеспечивали жизнедеятельность людей, вероятно, именно поэтому на стенах пещер сохранились рисунки с изображениями животных и сцен охоты. Эти изображения, несомненно, имели сакральный смысл: они должны были помочь в добыче пищи, привлечь удачу⁹⁹.

Наскальные изображения различаются между собой: есть изображения линейные, графичные, главной целью которых является передача сходства с реальными объектами, их схематичное изображение (Охота на оленя. XII – VI

⁹⁸ Философский энциклопедический словарь. Под ред. Л.Ф. Ильичева, П.П. Федосеева и др. М., 1983. С. 138.

⁹⁹ Шлеев В. Основные этапы развития первобытного искусства // Всеобщая история искусств. Т. 1. М., 1956. С. 20.

тыс до н.э. Ил. 2). Другая часть изображений представляет собой рисунки, в которых автор стремится к максимально возможному живоподобию (Раненный бизон. Верхний Палеолит. Ил. 1). Возможно, большее сходство с реальным объектом увеличивало шансы на успех в охоте. Естественно, что чем больше автор рисунка стремится передать жизненность, тем выразительнее становится линия, тем больше динамики появляется в изображении. Принимая более мягкие очертания, чем в образцах, имеющих тенденцию к схематизации, линия наполняет фигуру движением и именно за счет передачи движения достигается живоподобие.

Иные цели ставил перед собой художник, живший и творивший в *Древнем Египте*. Главная задача искусства Древнего Египта заключалась в том, чтобы обеспечить вечную жизнь человека после смерти – соответственно об этом периоде в истории человечества мы можем судить по сохранившимся храмовым комплексам, гробницам, и находящимся в них памятникам.

Древнеегипетские скульптуры и рельефы характеризуются статичным положением фигур, монументальностью образов, основательностью (в смысле размеров и долговечности материала) произведений. Для искусства Древнего Египта на протяжении всего его существования необходимым условием создания произведения искусства является следование канону, определённым правилам изображения, которые были продиктованы религиозными установками и являлись практическим их выражением¹⁰⁰.

Статуи, которые находились в гробницах, создавались для того, чтобы после смерти «Ка» (условно: двойник) умершего мог продолжить свое существование. С этим связано стремление к портретности – статуя должна быть узнаваема¹⁰¹. При наличии индивидуальных черт, в древнеегипетской скульптуре, существуют и общие характерные черты: статичность позы,

¹⁰⁰ Матъе М. Э. Искусство Древнего Египта. М., 1967. С. 27.

¹⁰¹ Большаков А. О. Человек и его Двойник. СПб., 2001. С. 37.

замкнутость силуэта. Древнеегипетская скульптура стремится к замкнутым формам, изображения в большинстве своём плоскостны и фронтальны (Статуя вельможи Ранофера из его гробницы в Саккара. Сер. III тыс. до н.э. Ил. 3)¹⁰².

Многочисленные рельефы, которые помещались на стенах гробниц, создавались для обеспечения жизни человека в мире-двойнике, что выражается в повествовательности и стремлении к детализации¹⁰³. Запечатлевая зрительный образ человека или предмета, художник тем самым сохранял его для восприятия других людей, и, вероятно, именно это, в представлении древних египтян, обеспечивало вечную жизнь умершему¹⁰⁴. События, изображенные на древнеегипетских рельефах, не имеют определенного временного и пространственного контекста – в них нет движения времени, они как бы сосуществуют одновременно¹⁰⁵. Для рельефов характерен трёхчетвертной поворот, при котором ноги и голова изображены в профиль, а торс – в анфас (Зодчий Хесира. Фрагмент рельефа из его гробницы в Саккара. Нач. III тыс. до н.э. Ил. 5). "Локальный цвет, монументально-декоративные и плоскостные принципы изображения олицетворяют представления о вечности - безначальной и бесконечной - это царство покоя и неизменности, замкнутое, статичное и бесперспективное пространство, в котором некуда стремиться. Оно отражает языческое, ритуально-мифологическое, тотемно - природное мышление"¹⁰⁶.

В качестве материала для краткой характеристики искусства *Древней Греции* мы обратимся к скульптуре, во-первых, в связи с лучшей сохранностью памятников, а во-вторых, в связи с тем, что данный вид

¹⁰² Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 78.

¹⁰³ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 78.

¹⁰⁴ Там же. С.69.

¹⁰⁵ Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 1972.С.11.

¹⁰⁶ Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. СПб., 2012. С. 246.

искусства, на наш взгляд, позволяет получить наиболее ясное представление о развитии движения в рассматриваемый период истории искусства.

Искусство Древней Греции на начальном этапе своего развития заимствовало многие черты древнеегипетского искусства. Почти до конца архаического периода - до середины VI в до н.э. создавались монументальные, статичные статуи. Данная особенность связана с задачами, которые стояли перед художниками: создать предмет культа, "священный и таинственный образ божества" (Артемида Делосская. Ок. 650 г до н.э. Ил. 6)¹⁰⁷.

На протяжении VII и начала VI в до н.э. складывается тип курiosa - стоящего обнажённого героя или воина. Развитие данного типа привело к преодолению схематизма, ухода от условной декоративной и орнаментальной трактовки деталей. К середине VI века до н.э. изображения курiosов стали более приближенными к жизни, пропорции - более правильными, мастера стремились придать выразительность лицу (архаическая улыбка)¹⁰⁸. Б. Виппер отмечает, что для периода греческой архаики характерно движение действия, то есть движение должно быть обусловлено каким-либо мотивом действия, в противном случае статуя остаётся неподвижной (Аттический курioso. Ок. 600 г до н.э. Ил. 7)¹⁰⁹.

В период греческой классики человек мыслится как мера всех вещей, как идеальное создание природы, и в связи с пониманием особого места человека в мире перед мастерами стояла задача создать идеализированный образ реального человека, передать движение в статичном материале. Это привело к изобретению нового способа изображения движения, движения в покое, создателем которого считают Поликлета. Скульптор отставил левую ногу статуи назад так, чтобы она касалась пола только кончиками пальцев, и

¹⁰⁷ Всеобщая история искусств. Т.1. С. 174.

¹⁰⁸ Там же. С. 176.

¹⁰⁹ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 109.

это действие повлекло за собой изменение композиционного решения скульптуры: всё тело пришло в движение, правая и левая стороны тела находились одновременно в противодействии и балансе (контрапост) (Поликлет. Диадумен. Мраморная римская копия 100 г до н.э. с утраченного бронзового оригинала 450-425 гг. до н. э. Ил. 10)¹¹⁰. Изобретение Поликлета стало толчком для дальнейших открытий мастеров в сторону постепенного «освобождения» движения, «оживления» скульптур.

В классический период развития древнегреческого искусства боги наделялись чертами людей: в представлениях древних греков, они могли чувствовать и поступать, как люди. В связи с этим в изображении древнегреческих богов появляется большая свобода движения, стремление к передаче мгновения, и эта тенденция находит своё выражение в рельефах и скульптурах Парфенона (Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопы Парфенона. Ок. 447-432 гг до н.э. Ил. 11).

В IV в до н.э. наблюдается кризис античного общества, в это время главным для мастеров становится внутренний мир человека, его чувства и переживания. Большой интерес к человеку повлек за собой стремление к драматизации, которое послужило для ещё большего раскрепощения движения. Именно в период поздней классики художники достигают высочайшего мастерства в передаче движения (Скопас. Менада. Сер. IV в. до н. э. Ил. 12).

Для философии и искусства периода греческой классики характерно представление о человеке как о части телесного мира: «Античные... теории имеют целью воспитать земного и телесного человека, жизнь которого всецело ограничена его жизнью на Земле и в теле, но они хотят сделать такого человека биологически прекрасным и благородным... так что Небо для греков есть та же Земля, но только данная во всем благородстве и чистоте

¹¹⁰ Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. С. 182.

изваянности»¹¹¹. Скульптурность античного мировоззрения связана с антропоцентризмом греческой культуры¹¹². Движение, которое выражено в античной скульптуре – это движение человеческого тела. Б. Виппер отмечает, что главная заслуга античного искусства заключается в том, что оно «установило главные принципы оптического восприятия мира»¹¹³ - то есть точка зрения была перенесена за пределы произведения, зритель и художник становятся наблюдателями, находящимися вне картины. С этим связано стремление к реалистичности в изображении движения в скульптуре и созданию реального пространства в живописи.

Таким образом, искусство Древней Греции в связи с мировоззрением древних греков, с их потребностью к идеализации человека в скульптуре при сохранении его жизненности, создало особый образ идеального человека, но при этом человека живого, а значит, движущегося. Именно древнегреческим мастерам принадлежит изобретение многих способов изображения человеческого тела в пространстве и на плоскости, к которым будут обращаться мастера последующих эпох.

Искусство *Древнего Рима*, в отличие от древнегреческого искусства, характеризуется большей реалистичностью, обращению к современным событиям, к подробности и детализации в повествовании¹¹⁴. В древнеримской скульптуре не появляются принципиально новых способов изображения движения, но возникает стремление к портретности, к выражению индивидуальности изображаемого человека в живописи и скульптуре (т.н. «Брут». II в до н.э. Ил. 14; Портрет Паквия Прокула и его жены. I в н.э. Ил. 16). В рельефах мастера продолжают освобождать

¹¹¹ Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ligis.ru/psylib/090417/books/lose000/index.htm> (дата обращения: 08.05.2017).

¹¹² Баниже О. Н. Телесность и античное мировоззрение // Философия. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/telesnost-i-antichnoe-mirovozzrenie> (дата обращения: 10.04.2017).

¹¹³ Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. С.11.

¹¹⁴ Соколов Г. Искусство Древнего Рима. М., 1971. С. 7.

положение человеческого тела так, что его движения кажутся естественными (Левая часть восточного фасада Алтаря Мира. Фрагмент. I в до н.э. Ил. 15). Таким образом, искусство Древнего Рима делает шаг в сторону большей реалистичности изображения, приданию ему большей жизненности.

Следующий период истории искусства, к которому мы обратимся – искусство *Средних веков*. Эпоха средневековья в Европе характеризуется распространением христианского вероучения, и искусство этого периода по большей части служит тому, чтобы обеспечить исполнение религиозных обрядов. Христианство приходит на смену языческому мировоззрению, оно утверждает существование единого Бога, провозглашает равенство людей и необходимость смирения перед высшей силой. Основным источником для изображений мастеров средневековья являются тексты – Священное Писание и Священное Предание, сюжеты из которых художники изображают в росписях храмов, миниатюрах. Новая художественная система имеет иную ориентацию, чем античная, но строится на её базе. Можно сказать, что средневековое искусство вырастает из античного, придавая новое наполнение и смысл её образам, постепенно меняя форму, приспособляясь под потребности новой религии.

Об искусстве Средних веков следует говорить комплексно, рассматривая взаимодействие и связь архитектуры, скульптуры и живописи. Если античные храмы были обращены рельефами и рядами колонн наружу, и внутрь могли входить только избранные, то христианские становятся местом собраний верующих, и вся система художественных средств обращена теперь в интерьер. Храм в искусстве Средних веков – это сакральное место, в котором происходит единение земного и небесного миров. Изобразительные средства, которые используются при создании храмов (в архитектуре, скульптуре и живописи) служат для создания особого эмоционального состояния находящегося в нём человека, и, в том числе для популяризации

христианского учения¹¹⁵. При этом восточнохристианское и западнохристианское искусство используют различные художественные средства, и оказывают разное эмоциональное воздействие.

Применительно к восточнохристианскому искусству мы можем говорить о купольных постройках. В основе центрического типа храма заключена идея непрерывного движения, вращения небесного свода: «Когда же кто-нибудь, с трудом оторвавшись, проникает в самый храм, то какой же радости и волнения и страха он исполняется! <...> Кажется же, что все другое находится в исступлении, в экстатическом движении <...> и вращается сам храм. Ведь благодаря естественным и всевозможным обращениям [в разные стороны] и постоянным движениям, которые заставляет претерпевать зрителя повсюду присутствующее многообразие зрелищ, свое впечатление он переносит воображением в созерцаемое»¹¹⁶. Купольный тип храма представляет собой модель вселенной, купол передаёт ощущение вращения небесного свода.

Стены храма внутри покрыты росписями, цель которых - создать особое настроение в душе верующего и рассказать ему о священной истории. В христианской традиции изображение является отражением «мира сверхбытия, поэтому пространство [в изображении] должно быть вневременно и внепространственно»¹¹⁷. В связи с этим разрабатывается сложная система изобразительных средств, в числе которых особое место занимает цвет как средство художественной выразительности (система золотых фонов и ассистов, символическое значение цвета, деформация изображенных фигур и предметов, условность в изображении элементов

¹¹⁵ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. М., 1991. С. 243.

¹¹⁶ Патриарх Фотий. Гомилия 10. На освящение церкви Богоматери Фаросской Большого императорского дворца. 864 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/1124832.html> (дата обращения: 10.04.2017).

¹¹⁷ Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. С. 265.

архитектуры и пейзажа) (Мозаики в алтарной части церкви Осиос Лукас в Фокиде. Первая четверть XI века. Ил. 20)¹¹⁸.

Складывается особая художественная система, в которой огромную роль играет символ. В изображениях воплощается образ мира вечного и неизменного, который противопоставляется миру земному. Отсюда статичность, размеренность линий, особый колорит росписей и икон храмов, где каждый цвет имеет символическое значение. Восточнохристианское искусство выработало такие методы изображения вечного движения, как фронтальное положение фигур, замкнутая форма, округлость линий, увеличенный размер глаз, использование локальных цветов, золотой фон (Ангел Златые волосы. Вторая половина XII века. Ил. 20; Благовещение. Икона. Мозаика. Начало XIV в. Ил. 21).

Другие изобразительные средства использует западнохристианское искусство Средних веков. Для готической архитектуры характерно стремление к видимому облегчению конструкции, созданию у зрителя ощущения парения сводов. В готическом храме зритель переживает ощущение движения снизу-вверх и от входа – к алтарю, что достигается длинными рядами колонн. Средневековая скульптура, в отличие от античной, представляет собой изображение тел в одежде, она не стремится к перемещению в пространстве и тесно связана с архитектурой. Готический скульптор стремится наполнить статую духовной энергией, что выражается в динамичности фигуры, удлинённости пропорций, стремлении к выражению эмоций¹¹⁹. Готическая скульптура наполнена витальной энергией, энергией духовного, «экспрессивным движением»¹²⁰. Движение в готической скульптуре выражено при помощи ритма линий, контрастов света и тени

¹¹⁸ Там же. 266.

¹¹⁹ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 96.

¹²⁰ Там же.

(Скульптуры собора святых Мауритиуса и Катарины в Магдебурге. Ок. 1250. Ил. 24)¹²¹.

Кратко охарактеризовав искусство средневековья, мы можем условно обозначить две линии развития способов изображения движения. Целью мастеров средневекового искусства было создание внутри храма пространства вневременного, вечного, относящегося к иным категориям бытия, чем повседневная жизнь человека. В восточнохристианской традиции для выражения «иног», горнего мира, художники использовали круглящиеся формы, статичное положение фигур, локальные цвета. Мастера западнохристианского искусства так же стремились создать внутри храма особое пространство, но они пользовались для этого и другими методами: их скульптуры обладают текучими и неровными линиями, выражения их лиц обладают повышенной эмоциональностью.

Представление о мироустройстве, которое формируется в *эпоху Возрождения*, вновь обращает внимание на человека, на единство духовного и телесного в нём. В эпоху Возрождения искусство продолжает служить целям религии, но появляется тенденция к большей реалистичности, стремление придать образам больше жизненности. При этом произведения остаются наполнены глубоким идейным содержанием, мастера стремятся одновременно к идеализации образа и приближению его к действительности. Отсюда особая ритмичность и неспешность в передаче движения, стремление создать уравновешенную композицию внутри картины¹²².

Мастера Ренессанса стремятся к изображению единства момента и действия: «Время на картинах классического стиля как бы останавливается. Для художников Высокого Возрождения движение есть не что иное, как смена неподвижных положений»¹²³(Рафаэль Санти Обручение Девы Марии).

¹²¹ Там же.

¹²² Даниэль С. М. Картина классической эпохи. С. 18.

¹²³ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 166.

1504. Ил. 27)¹²⁴. В живописи это выражается в использовании линейной перспективы, создании свето-воздушного пространства, стремлении к большей реалистичности изображения (Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495-1497. Ил. 26). Теперь художник стремится создать на картине «преображенный свой мир и преобразенного себя в этом мире»¹²⁵. Действие переносится на уровень глаз зрителя, в картине появляется герой¹²⁶. В произведениях эпохи Возрождения появляется стремление к более точной передаче видимого мира, и в искусстве последующих веков данная тенденция развивается всё больше.

Развитие философии и науки Нового времени (ориентация на естественно-научное знание, ослабление роли религии в жизни людей, формирование капиталистических отношений)¹²⁷ нашло выражение в формировании двух основных стилевых направлений, проявивших себя в западноевропейском искусстве XVII и XVIII веков: барокко и классицизма.

Искусство барокко сосредотачивает свое внимание не только на выражении движения, но и на проблемах скорости, темпа, что выражается и в композиционном решении картины, и в характере мазка, и т.д.¹²⁸. В композиционном решении картины вводится S-образная линия, которая является «формой подражания пластике природы»¹²⁹. Открытая, динамическая форма характерна для произведений барокко¹³⁰. Скульптура барокко открывает движения мгновенное, преходящее, изменчивое (Дж.- Л. Бернини. Экстаз св. Терезы. 1645-1652. Ил. 33)¹³¹. Живопись барокко

¹²⁴ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 166.

¹²⁵ Даниэль С. М. Картина классической эпохи. М., 1986. С. 18.

¹²⁶ Там же.

¹²⁷ Философия. Учебник для вузов. М., 2005. С.87.

¹²⁸ Там же. С.169.

¹²⁹ Даниэль С. М. Картина классической эпохи. С. 67.

¹³⁰ Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2009. С. 146.

¹³¹ Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. С. 112.

стремится взорвать плоскость, вырваться за пределы картины. Для достижения впечатления подвижности и мгновенности происходящего, мастера используют композиционные построения (развитие композиции по диагонали), цветовые акценты, гипертрофированность эмоций и фигур персонажей (П. - П. Рубенс. Снятие со креста. 1612. Ил. 30).

Для классицизма, напротив, характерна центростремительность, замкнутость формы¹³². Классицизм более строг и линеен, стремится к правильности композиции и изображения фигур. В целом искусство классицизма отличается большим спокойствием и созерцательностью, размеренным ритмом (Н. Пуссен. Пастухи Аркадии. 1637-1639. Ил. 32). Живописные произведения классицизма более графичны; в них мастера, во многом ориентируясь на античные образцы, стремятся воплотить идеал героя, картина представляет собой сцену, на которой разворачивается действие (К. Лоррен. Пейзаж со сценой отдыха на пути в Египет (Полдень). 1661. Ил. 34)¹³³.

Искусство XIX века характеризуется «индивидуализацией творческого сознания»¹³⁴: в это время художник становится более самостоятельным в отношении традиционных концепций и способов изображения действительности. Важной чертой идейного содержания романтизма является ощущение постоянного движения, изменения. Кроме того, в искусстве XIX века большую роль начинает играть личность художника, его чувства, фантазия, субъективное видение мира¹³⁵.

К середине XIX века зарождается импрессионизм, главной целью которого является передача мгновения, впечатления. Импрессионисты выходят на пленэр, чтобы увидеть и изобразить на холсте изменчивую

¹³² История эстетики. СПб., 2011. С. 156.

¹³³ История эстетики. С. 156.

¹³⁴ Раздольская В. Европейское искусство XIX века. М., 2005. С. 9.

¹³⁵ Там же. С. 20.

природу. Так как зрительное впечатление меняется под воздействием освещения, свет становится главным средством выразительности в произведениях импрессионистов (К. Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1877. Ил. 54)¹³⁶. Чтобы добиться впечатления мимолетности, мастера отказываются от академического контурного рисунка и начинают пользоваться мелкими мазками. Меняется и перспективное построение картины: теперь художники не используют прямую перспективу для передачи пространства, а формируют его при помощи большей или меньшей интенсивности цвета. Кроме того, мастера отказываются от светотени, что исключает чисто белые, черные, серые и коричневые краски из картин. При помощи перечисленных выше методов, импрессионисты передают на своих полотнах вибрацию цвета и света, движение явлений природы (О. Ренуар. Бал в Мулен де ла Галетт. 1876. Ил. 42)¹³⁷.

2. *Проблема движения в западноевропейских художественных течениях начала XX века*

Формирование нового мировоззрения людей, ускорение темпа жизни способствуют поиску новых средств передачи движения в искусстве. Теперь художники стремятся не к достоверной передаче действительности, а к её творческому переосмыслению и передаче своего собственного видения мира. Подобные тенденции раньше и в большей мере проявляются в западноевропейском искусстве, что находит выражение в возникновении огромного количества художественных течений и направлений, каждое из которых утверждает своё видение мира.

Так возникают различные «измы», течения западноевропейского искусства, представители которых стремятся дойти до самой сути предмета, чтобы передать простейшие формы, образующие предмет. Далее мы кратко охарактеризуем новые течения в изобразительном искусстве начала XX века.

¹³⁶ Ревалд Д. История импрессионизма. Л., М., 1959. С. 120.

¹³⁷ Энциклопедия импрессионизма. Под ред. А. Серюля и М. Серрюля. М., 2005. С. 24.

Для *кубизма* характерна геометризация формы, её разложение на составные элементы. Художник работает "не с натуры, а подобно натуре"¹³⁸, то есть создает свой мир пространства и форм. В произведениях кубистов "есть факт движения вокруг одного предмета", то есть изображения предмета одновременно с двух ракурсов: сбоку и сверху (П. Пикассо. Дама с веером. 1909. Ил. 46)¹³⁹. И. Духан пишет о связи кубизма с философией А. Бергсона: "Теория и практика кубистов и отчасти футуристов искали живописное воплощение этой проблемы - интуиции длительности как живописного метода, спонтанно развивая бергсоновскую идею серии многообразия форм в их незавершенности и открытости"¹⁴⁰. Искусство кубизма изображает мир в его непрерывном становлении. Художники раскладывают формы на составные части, побуждая глаз к движению по плоскости картины, постепенному переходу с одной формы на другую. Движение в работах кубистов заключено во взаимодействии форм, которые побуждают к движению глаз зрителя.

Некоторые кубисты (П. Пикассо, Ж. Брак и др.), используют в своих произведениях материалы, которые прежде не имели отношения к живописи: дерево, железо, обрывки газет. Возникают новые техники: коллаж и ассамбляж. Так изображение начинает выходить из плоскости картины, и уже не столько форма и цвет являются главными составляющими живописного произведения искусства, сколько фактура и материал. Теперь художник не изображает предмет, а приклеивает его к холсту, давая зрителю возможность непосредственного восприятия материала (П. Пикассо. Гитара и скрипка. 1912-1913. Ил. 47; П. Пикассо. Гитара. 1914. Ил. 48).

Для *итальянского футуризма* проблема движения является центральной. Движение в понимании футуристов - это движение механизмов,

¹³⁸ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 94.

¹³⁹ Там же. С. 95.

¹⁴⁰ Духан И. Н. Становление пространственно-временной концепции...С. 66.

динамика растущего индустриального города. В произведениях итальянских футуристов (У. Боччони, К. Карра, Д. Балла), как отмечает И. Духан, "выражен кинематографический способ движения, то есть аналитическое разложение формы на отдельные образы-кадры движения <...> Активность внешнего движения и достаточно жесткое ритмико-периодическое развитие формы у итальянских футуристов - след динамической экспрессивной пластики итальянского барокко - нечто качественно иное, нежели постепенное развертывание внутреннего во внешнее в дрящейся множественности живописи Пикассо и Брака"¹⁴¹. В «Техническом манифесте футуристической живописи» (1910, У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Д. Бала, Д. Северини) художники говорят о том, как они понимают движение: «движущиеся объекты постоянно умножают себя; их форма изменяется, как быстрые вибрации в их сумасшедшем быстром движении. Так, бегущая лошадь имеет не четыре ноги, но двадцать, и их движение трехсторонне»¹⁴². Для выражения данного типа движения футуристы используют четкие линии, приём кадрирования, который позволяет изобразить предмет в разных фазах его движения (У. Боччони. Улица входит в дом. 1911. Ил. 49). Итальянские футуристы нашли способ выразить непрерывность движения и в скульптуре (У. Боччони. Уникальные формы длительности в пространстве. 1913. Ил. 50). Они же создают первые мобили: подвижные скульптуры, в которых идея движения выражается непосредственно при помощи механического движения конструкции (Д. Балла). Как отмечает Е. Бобринская, «... предметный мир практически не интересует футуристов. Их внимание сосредоточено на процессе перехода материи в нематериальное состояние, на процессе распрямления реальности в непрерывном динамическом потоке»¹⁴³. Движение – ключевое понятие для футуризма, и изобретенные футуристами методы были восприняты русскими мастерами.

¹⁴¹ Там же. С. 72.

¹⁴² Манифесты итальянского футуризма: собрание манифестов... С.125.

¹⁴³ Бобринская Е. А. Футуризм и кубофутуризм. М., 2000. С. 16.

Еще одним течением, рассматривающим проблему движения, является немецкий экспрессионизм. Философская основа немецкого экспрессионизма связана с "философией жизни" (Ф. Ницше, В. Дильтей, Г. Зиммель, О. Шпенглер). Экспрессионисты обращались к индивидуальному внутреннему опыту¹⁴⁴: «Во всех этих картинах мазки пылающих красок, извиваясь и стремительно разбегаясь по полотну, создают динамичную фактуру, проникнутую повышенно-активным всеохватным чувством жизни. Это не натура, которую наблюдает художник. Это – единобытие и слияние с ней в экстатическом порыве. Отсюда цветовой произвол по отношению к реалиям воображаемых предметов: река и небо часто пишутся красным, тела – зеленым, снег – оранжевым и т.п...»(Ф. Марк. Судьба животных. 1913. Ил. 57).¹⁴⁵

Абстрактное искусство возникло в Германии в 1900-е годы, и одним из его теоретиков является В. Кандинский. Художники этого направления стремились анализировать чистые (абстрактные) формы и цвета, их взаимодействие и влияние на зрителя. В. Кандинский в своем теоретическом произведении "Точка и линия на плоскости"¹⁴⁶, рассматривает значение и характер таких простейших элементов живописи, как линия и точка. Подробно описывая свойства основных цветов в работе "О духовном в искусстве"¹⁴⁷, В. Кандинский отмечает, что цвету как таковому присуще качество движения, например, синий цвет, по словам художника, имеет тенденцию к движению внутрь (вглубь), а желтый – наружу (на зрителя). В. Кандинский полагает, что форма и цвет являются основными элементами, создающими произведение искусства, а создание композиции является высшей его целью (В. Кандинский. Без названия. 1910. Ил. 55; В. Кандинский. Композиция VII. 1913. Ил. 56).

¹⁴⁴ Мурина Е. Б. Ранний авангард. Фовизм, экспрессионизм, неопрIMITИВИЗМ. М., 2008. С. 19.

¹⁴⁵ Мурина Е. Б. Ранний авангард. Фовизм, экспрессионизм, неопрIMITИВИЗМ. С. 22.

¹⁴⁶ Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2014.

¹⁴⁷ Кандинский В. О духовном в искусстве. Л., 1989.

Подводя итог краткому рассмотрению проблемы движения в европейских художественных течениях рубежа веков, обозначим некоторые общие моменты. Искусство начала века ищет новые способы изображения мира, и проблема движения занимает значимое место в мировоззрении данного периода. Мир мыслится движущимся, живым, находящимся в непрерывном становлении (А. Бергсон). Художник становится не просто живописцем, но еще и исследователем, который пытается понять природу через живопись, раскладывая видимый мир на составные части - вплоть до беспредметной живописи. В начале XX века взаимодействие между русскими и западноевропейскими художественными течениями усиливается, и многие идеи зарубежных мастеров получают развитие в отечественном искусстве.

Сделав краткий обзор произведений некоторых периодов европейской истории искусства, мы утвердились в мысли о том, что проблема движения и его изображения в искусстве тесно связана с мировоззрением и миропониманием людей того или иного периода истории: "Движение - такая же значимая для искусства категория в изобразительном и смысловом планах, как цвет и свет. <...> Это вопрос о наделении композиционного решения особым смыслом»¹⁴⁸.

Революция в русском искусстве, произошедшая в 1907 – 1932 годах, с одной стороны, являлась следствием общемирового художественного процесса, а с другой стороны - результатом развития русского искусства и изменений в политической и социальной сферах жизни общества. В это время в отечественном искусстве появляются новые течения и движения. В следующей главе мы обратимся к художественным произведениям, которые хронологически принадлежат периоду русского авангарда (1907-1930-е), так как, на наш взгляд, многообразие способов и методов выражения движения в этот период представляют большой интерес, и, кроме того, являются малоизученными.

¹⁴⁸ Цветаева М. Н. Христианский взгляд на русское искусство: от иконы до авангарда. СПб., 2012. С. 121.

Глава 3. Представление о движении в текстах художников русского авангарда и его выражение в произведениях искусства

В ходе изучения трудов теоретиков искусства, а так же текстов художников русского авангарда, мы нашли подтверждение тезисам, обозначенным во введении. Труды по теории искусства подтверждают представление о проблеме движения как о явлении, которое связано с целой системой художественных средств. Теоретические работы художников, в свою очередь, подчеркивают значимость проблемы движения для русского искусства начала XX века.

Во второй главе мы сопоставили задачи изобразительного искусства разных эпох с художественными приёмами, которые использовались для выражения того или иного типа движения. В результате мы пришли к выводу, что проблема движения действительно затрагивает все аспекты художественного творчества, и настолько широка, что в данной работе представляется невозможной подробная классификация произведений изобразительного искусства по типам движения. Во второй главе мы лишь обозначили проблему, указав на значимость связи между мировоззрением эпохи (и задачами искусства) и способами выражения различных типов движения.

Данная глава будет посвящена изучению проблемы движения в русском авангарде. В связи с тем, что тема эта обширна, и в нашей работе нет

возможности полностью её рассмотреть, мы сосредоточим свое внимание на теоретических и художественных работах тех мастеров, которые считали проблему движения первостепенной. Основным критерием для выбора материала являются тексты художников. В связи с представлениями, изложенными в текстах, мы будем рассматривать художественные произведения.

Русский авангард (1907-1932)¹⁴⁹ – явление сложное и противоречивое. Традиционно в понятие авангардного искусства включают произведения различных видов искусства (живописи, литературы, театра, музыки и т.д.). В нашей работе мы сосредоточим внимание в основном на живописных произведениях, однако, в связи с характерной для искусства авангарда тенденцией к размыванию границ видов искусства, в ряде случаев нам предстоит иметь дело с техниками, которые выходят за рамки традиционных видов искусства¹⁵⁰.

Теперь мы перейдем к сопоставлению текстов и произведений художников русского авангарда. Для того чтобы получить цельное представление о проблеме движения в искусстве рассматриваемого периода, мы будем рассматривать материал по возможности в хронологическом порядке. В качестве примеров произведений мы будем использовать работы, которые, на наш взгляд, являются наиболее характерными с точки зрения выраженного в них типа движения.

Один из первых художников, к текстам и произведениям которого мы обратимся – *Михаил Ларионов*. В 1913 году вышла в свет его брошюра «Лучизм»¹⁵¹, в которой он излагает своё видение задач современной живописи. Как мы определили в первой главе, М. Ларионов полагает, что все видимые предметы являются суммой отраженных лучей, и призывает к их

¹⁴⁹ Датировка по А. В. Крусанову.

¹⁵⁰ Бобринская Е. А. Русский авангард. Границы искусства. Очерки визуальности. М., 2006. С.10.

¹⁵¹ Ларионов М. Ф. Лучизм. Пг., 1913.

изображению в живописи. При этом автор «лучистой живописи» делит её на реалистическую – то есть такую, в которой изображаются предметы реального мира и неизобразительную, которая представляет собой изображение лучей разного цвета и направленности. Таким образом, основная идея художника заключается в том, чтобы при помощи работы с цветом и пространством передавать лучи, которые создают предметы, и тем самым обнаруживать их свойства, местоположение и движение на плоскости холста: «Лучизм имеет в виду пространственные формы, которые могут возникать от пересечения отраженных лучей различных предметов...»¹⁵², то есть движение не материальное, а движение света и цвета в пространстве.

Так, работу «Петух и курица» (М. Ларионов. Петух и курица. 1912. Ил. 58), вероятно, можно отнести к «реалистическому лучизму»: ясно видны голова и крылья птицы. Яркие, насыщенные цветом линии, расположенные диагонально, пересекаются друг с другом, заполняя пространство холста. Создаётся впечатление, что птица машет крыльями, совершает мелкие движения, что ей мало места в рамках картины. Сочетание диагональных линий создает ощущение вибрации изображения, мелкого колебания цвета на полотне.

В качестве другого примера рассмотрим работу М. Ларионова «Свет улицы» (М. Ларионов. Свет улицы. 1912. Ил. 60). Здесь мы так же видим пересечение цветных линий. Насыщенные цветом желтые линии расположены по диагонали; сверху - вниз их «перебивают» более короткие линии. На фоне более тёмной по цвету левой части картины яркие жёлтые лучи воспринимаются как лучи электрического света, которые имеют определенную направленность.

¹⁵² Ларионов М. Лучизм. Пг., 1913. Цит по: Иньшаков А.И. Ларионов и Малевич: Лучизм и Супрематизм // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. М., 2001. С. 8.

Рассматривая произведения М. Ларионова, относящиеся к периоду его работы над созданием лучизма как нового направления в живописи, мы видим, что движение в произведениях лучистой живописи изображается при помощи большей или меньшей интенсивности цвета в лучах, а так же их направленности (М. Ларионов. Стекло. 1912. Ил. 61; М. Ларионов. Голова быка. 1913. Ил. 62). Для работ Ларионова в «лучистой манере» характерно использование диагональных линий. Лучи, которые Ларионов призывает изображать в живописи – это лучи, источниками которых являются реально существующие предметы. Таким образом, художник стремится к выражению движения световых лучей – нематериальных волн, которые воспринимает глаз человека.

Теперь обратимся к произведениям *Казимира Малевича*. Как мы выяснили в первой главе, для мировоззрения художника характерны представления о непрерывном движении окружающего мира. Одной из задач супрематизма он видит выражение этого движения, внутренней динамики. Кроме того, искусство, по мысли К. Малевича (характерной для того времени) является способом создания новой действительности, а главная задача художника заключается в том, чтобы «дать формам жизнь и право на индивидуальное существование»¹⁵³.

Используя цвет и форму, мастер стремится выразить динамику жизни на холсте – в его супрематических произведениях элементы композиции расположены таким образом, что вызывают ощущения разнонаправленного движения. Условно тип данного движения можно определить как движение форм и цвета, отделённых от предмета. В супрематических работах художник использует белый фон, с помощью которого создает иллюзию бесконечного пространства («белая свободная бездна, бесконечность...»¹⁵⁴.

¹⁵³ Малевич К. С. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. 1913 // Собр. соч. Т.1. С. 40.

¹⁵⁴ Там же. С.151.

Так, в работе «Супрематизм. 18-я конструкция» (К. Малевич. Супрематизм. 18-я конструкция. 1915. Ил. 65) в центре композиции помещен четырехугольник, направленный диагонально вверх и расширяющийся кверху. Четырехугольники ярких контрастных цветов, расположенные веерообразно сзади поддерживают и подтверждают направление движения: жёлтый на фоне холодного и черного цветов становится подчеркнуто ярким контрастом на картине. Композиция произведения создает впечатление неспешного движения сверху-вниз или снизу-вверх.

Для многих работ К. Малевича характерно противоположно направленное движение фигур, создающее в пространстве четко очерченные перекрестия. (К. Малевич. Супрематизм (supremus 56). 1915-1916. Ил. 66; К. Малевич. Супрематизм. 1915. Ил. 67). При этом чаще всего за счет бесцветности фона изображение получается многослойным: фигуры лишены объема, но объем в произведениях есть, создается иллюзия нескольких уровней пространства, его зрительной глубины. Нередко в работах художника присутствует визуальная ось, которая принимает форму пущенной стрелы. Для усиления динамики движения художник располагает такие оси диагонально по отношению друг к другу; остальные фигуры нанизываются на них, могут "вращаться" вокруг.

Локальные цвета, простые геометрические формы, расположенные на белом фоне, являются простейшими элементами, на основании которых мастер строит композицию, конструкцию картины. Стремясь к выражению динамизма, К. Малевич обращается к чистой форме и чистому (локальному) цвету, наслаивая элементы картины друг на друга, добиваясь тем самым «динамики живописных плоскостей».

Таким образом, по мысли К. Малевича, супрематизм должен выражать ощущение динамики реального мира при помощи «освобожденных» от предметности формы и цвета, о чём художник не раз говорит в теоретических работах.

Одной из последовательниц К. Малевича, является *Ольга Розанова*. За свой не слишком долгий творческий путь О. Розанова прошла увлечение футуризмом, кубизмом, заумной поэзией. Позже она вошла в общество «Супремус» под руководством К. Малевича. Здесь мы не будем подробно рассматривать её футуристические и супрематические работы, а обратимся к тем произведениям, в которых проявляются характерные для О. Розановой способы выражения движения в искусстве.

Одной из сфер творчества художницы было создание коллажей, которые она называла «наклейками». Наклейки – это кусочки цветной бумаги, приклеенные на фон, обычно цветной (А. Кручёных при участии О. Розановой. Битва будетлянина с Океаном. 1916. Ил. 69). Цветной фон, в отличие от белого, характерного для супрематических работ К. Малевича, зрительно как бы уплотняет пространство, сдерживает движение. Тем не менее, в «наклейках» О. Розановой присутствует и динамика, хотя они создают более плоскостное впечатление, чем супрематические работы (в силу цветности фона). О. Розанова в своих «наклейках» так же использует прием наложения одной формы на другую, комбинации простых форм и цветов.

К 1918 году О. Розанова начинает создавать композиции, в которых всё большее внимание уделяет цвету, который становится не просто средством изображения, но целью её работ. В отличие от К. Малевича, для которого краска является выражением «материальности цвета, обусловленной фактурой», для О. Розановой сущность цвета была «нематериальной вообще»¹⁵⁵.

В теоретических работах О. Розанова много пишет о значимости цвета в живописи. В 1917-1918¹⁵⁶ она формулирует теоретическое обоснование цветописи как нового метода изображения, в котором, по мысли художницы, «цвет отделяется от предмета». Ярким примером цветописи может служить

¹⁵⁵ Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 171.

¹⁵⁶ Там же.

известная «Зеленая полоса» (О. Розанова. Зеленая полоса. 1916. Ил. 73). Зеленая полоса, размещенная художницей посередине холста вызывает ассоциации со стеблем растения. Художница тщательно прорабатывает цветовое решение работы, в зелёной полосе, расположенной в центре полотна, чувствуется движение снизу-вверх, движение роста и в то же время внутренняя пульсация жизни, цвета, исходящая из этой полосы. Вероятно, «Зелёную полосу» можно понимать как абстрактно – реалистическое произведение. Таким образом, для О. Розановой движение имеет свой источник в цвете, цвет является главным средством выражения движения.

Супрематизм оказал своё влияние и на творчество *Лазаря Лисицкого*. Л. Лисицкий считает, что художник «становится созидателем (строителем) форм нового мира – мира предметности»¹⁵⁷. Его ПРОУНЫ (ПРОект Утверждения Нового) – это «станции на пути строительства новой формы»¹⁵⁸. ПРОУНЫ представляют собой объёмные геометрические построения на плоскости, выполненные обычно в сдержанных тонах и расположенные на нейтральном фоне. В силу объёмности изображенных фигур, их строгой очерченности и линейности, а так же характера расположения на полотне, ПРОУНЫ напоминают космические объекты, медленнодвигающиеся в невесомости (Л. Лисицкий. Проун Н 333. 1923. Ил. 75).

Так, в ПРОУНе «Город» (Л. Лисицкий. Город. 1919-1920. Ил. 74) небольшие объёмные прямоугольники, собранные вокруг черного квадрата, расположенного диагонально на плоскости полотна, напоминают чертёж, вид города сверху. При этом пересечение линий разного цвета и ширины, а так же наличие светлого круга, заполняющего почти всё пространство произведения, создают впечатление медленного вращения конструкции вокруг своей оси.

¹⁵⁷ Духан И. Н. Эль Лисицкий. М., 2010. С. 24.

¹⁵⁸ Там же.

«Проун 19 D» (Л. Лисицкий. Проун 19 D. 1922. Ил. 76.) так же представляет собой сочетание объёмных геометрических тел и плоскостных фигур, расположенных в определенном порядке в пространстве холста. За счет пересечения линий, их диагональной направленности и определенного сочетания различных форм и объемов, в этом произведении ощущается медленное движение, вращение конструкции вокруг своей оси. Вероятно, ПРОУНЫ Л. Лисицкого можно понимать как один из методов перевода супрематизма в реальный мир, они являются как бы посредниками между плоскостью и объемом¹⁵⁹.

Проблема движения в понимании Л. Лисицкого нашла своё выражение в ПРОУНеаруме или Комнате ПРОУНов, который был подготовлен художником к выставке 1923 года в Берлине (Л. Лисицкий. Комната ПРОУНов. 1923 (реконструкция 1965). Ил. 78). В данном случае произведение искусства – это не отдельный холст, а само пространство комнаты, оформленное геометрическими формами разных цветов. Подобное произведение искусства соотносится со словами Л. Лисицкого о том, что художник является строителем нового мира предметности, а зритель должен быть помещен в произведение искусства, находится в самом его центре.

Таким образом, ПРОУНЫ Л. Лисицкого являются объектами, которые подразумевают выход из плоскости картины, однако не осуществляют его. ПРОУНЫ можно воспринимать как проекты, чертежи, по которым возможно создание реальных объёмных объектов. ПРОУНеарум же можно интерпретировать как попытку помещения зрителя в центр произведения искусства в прямом смысле этого слова. Зритель в движении воспринимает форму, цвет и расположение ПРОУНов в пространстве комнаты.

Теперь обратимся к творчеству *Владимира Татлина*. В. Татлин - художник, график, изобретатель, считается одним из основоположников

¹⁵⁹ Духан И. Н. Эль Лисицкий. С. 29.

абстракционизма (конструктивизма)¹⁶⁰. Из немногочисленных статей В. Татлина, рассмотренных во второй главе, мы видим, что основной задачей современного искусства мастер считает синтез архитектуры, скульптуры и живописи при использовании новейших достижений техники. Произведение искусства, по мысли автора, должно выражать и передавать ощущение «напряжения» и движения¹⁶¹.

С 1914 года Татлин начинает делать так называемые живописные рельефы, в которых объем формы выходит за плоскость картины, а с 1915 года – контррельефы, в которых выводит формы в реальное пространство. Кроме того, В. Татлин создает ряд проектов, самые известные из которых - "Башня III Интернационала" (1919-1920) и "Летатлин" (1929-1932). Последние не были осуществлены и не могли функционировать так, как задумал художник из-за некоторых технических несоответствий. Они скорее представляли собой «мечту о владении техникой, нежели реальное умение обращаться с её принципами и методами»¹⁶².

Для создания контррельефов В. Татлин использует различные материалы: дерево, железо, верёвки, бумагу. Идея произведений подобного рода заключается в выходе материалов из плоскости картины в реальное пространство, обращение не только зрительному восприятию, но и к моторным ощущениям (В. Татлин. Контррельеф. 1913. Ил. 82; В. Татлин. Угловой контррельеф (реконструкция). 1914. Ил. 83; В. Татлин. Контррельеф (Материальный подбор). 1916. Ил. 84). Основным средством выразительности контррельефов является фактура, материал. С точки зрения проблемы движения контррельефы можно интерпретировать как стремление к более активному взаимодействию со зрителем, «вход» в пространство реальной жизни.

¹⁶⁰ Владимир Татлин: Retrospektive. Koln., 1993. С. 8.

¹⁶² Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений. Из истории искусства и мысли XX века. М., 2009. С. 106.

В связи с проблемой движения важно рассмотреть проект «Памятника III Интернационала», так как он является выражением идей В. Татлина о синтезе искусств и использовании технических достижений (В. Татлин. Модель памятника III Интернационала. 1919. Ил. 85).

Согласно проекту, помещения, созданные для государственных нужд, должны были находиться в постоянном движении. Н. Пунин, писавший о проекте В. Татлина, обращал внимание на значимость идеи движения для данного проекта: «Вся форма колеблется, как стальная змея, сдержанная и организованная одним общим движением всех частей — подняться над землей. Преодолеть материю, силу притяжения хочет форма; сила сопротивления велика и грузна; напрягая мышцы, форма ищет выхода по самым упругим и бегущим линиям, какие только знает мир — по спиральям. Они полны движения, стремления, бега и они туги, как воля творящая и как мускул, напряженный молотом»¹⁶³. Таким образом, проект В. Татлина содержит в себе идею движения вверх, напряжения и преодоления. «Памятник III Интернационала» функционален и утилитарен, но в нём так же заключена идея движения, которая выражается, в частности, в том, что фигуры, служащие основой «Башни Татлина», по замыслу мастера, должны были совершать непрерывное движение вокруг своей оси с разной скоростью.

Второй значимый проект В. Татлина – «Летатлин» (В. Татлин. Летатлин. 1929-1932. Ил. 87). Автор задумывал «Летатлин» как произведение утилитарное. Изучая строение крыльев птиц, мастер создает летательный аппарат, который должен был взлететь в воздух¹⁶⁴. Изготовленный из органических материалов (дерево, пробка, ткань и т.п.), «Летатлин» является олицетворением мечты о полёте человека без использования техники (полёт

¹⁶³ Пунин Н. Памятник III Интернационала. Пб., 1920. С. 3.

¹⁶⁴ Димаков А. Н. Летатлин // Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/history/letatlin/> (дата обращения: 09.05.2017).

должен был осуществляться при помощи движений человека, находящегося в аппарате)¹⁶⁵. Аппарат не движется, но он создан для движения в нём, и не просто для движения, а для полёта. Вероятно, в данном случае можно говорить о реализации идеи о безграничных возможностях перемещения и движения человека.

Таким образом, и проекты В. Татлина, и его контррельефы отражали его стремление к выражению движения механического (в проектах) и движения фактуры, материала, которое выводит предметы из плоскости и открывает возможность к более активному взаимодействию со зрителем. «Намеченный Татлиным путь вел за пределы картинной плоскости, в реальное, трехмерное и динамическое пространство «жизни» - той жизни, в которой картины изготавливаются, экспонируются и вообще функционируют как определенный материальный объект»¹⁶⁶.

Иное представление о движении и его способах выражения в искусстве характерно для *Михаила Матюшина*. В своих теоретических работах М. Матюшин разрабатывает систему упражнений, позволяющих углубить восприятие мира с помощью различных органов чувств, и в первую очередь - зрения. Он пишет, что художник должен овладеть методом «расширенного смотрения», для того чтобы более точно передать действительность на холсте¹⁶⁷: «Все вокруг меня живое и протяженное, я не должен забывать об этом ни на миг <...> Можно наблюдать любое явление во всей полноте движения; вперед, назад, в стороны и т.д.»¹⁶⁸. Художник считает, что необходимо передавать зрительные образы, учитывая их внутреннее движение и взаимодействие с окружающей средой.

¹⁶⁵ Там же.

¹⁶⁶ Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос. СПб., 2007. С. 79.

¹⁶⁷ Матюшин М. Творческий путь художника. С. 17.

¹⁶⁸ Там же. С. 118.

В «Автопортрете» художника (М. Матюшин. Автопортрет (кристалл). 1917. Ил. 91) выражено движение из центра и одновременное сдерживания этого движения внешними силами (что характерно для представлений художника о характере движения природных форм). Форма, напоминающая кристалл, находится на жёлтом фоне и занимает почти все пространство холста. Благодаря линиям, расположенным под углом друг к другу и взаимодействию цветов, создается ощущение многомерности пространства и внутреннего роста, ритмичного, сдержанного и последовательного. В данной работе ощущается движение постепенное, следующее своим внутренним законам.

Другой тип движения представлен в его работах «Цвето-музыкальная конструкция» (М. Матюшин. Цвето-музыкальная конструкция. 1918. Ил. 93) и «Пространство (обзор на 360)» (М. Матюшин. Пространство (обзор на 360). 1920. Ил. 94). В первой работе выражено движение вихревое, стихийное. Название говорит о том, что художник, вероятно, стремился к передаче (или сочетанию) звука и цвета. Движение в этой работе дематериализовано, мы воспринимаем его за счет передвижения глаза по поверхности полотна от одного цветового пятна к другому. Вторая работа выполнена в более светлых тонах. Линии, создающие два пересекающихся овала и короткие линии, идущие как бы из центра этих фигур, создают ощущение расширения от центра к периферии. При взгляде на эту работу возникает ощущение вращения, кружения и расширения пространства.

Стремясь передать в картине природное движение, М. Матюшин пишет много пейзажей. Для его произведений характерно использование чистых цветов, круглящиеся формы, наклоненные линии горизонта, характерные ракурсы (взгляд сверху-вниз, сбоку). Так, в работе «Стог. Лахта» (М. Матюшин. Стог. Лахта. 1921. Ил. 95) яркие цветные линии удаляются от глаза зрителя и сходятся в точке – «стогу». При этом создается впечатление, что мы смотрим на пейзаж, немного наклонив голову и в движении: то ли продвигаясь (причем с достаточно большой скоростью) по направлению к

стогу, то ли удаляясь от него. В произведении «Вхождение сфер» (М. Матюшин. Пейзаж. Вхождение сфер. 1921. Ил. 96), благодаря сдержанному и спокойному колориту, а так же использованию округлых форм, создается ощущение мерцания. Более светлая сфера, находящаяся сверху, пересекается с более плотной по цвету и расположенной внизу полотна, и в результате создается впечатление неспешного вращательного движения, характерного при зрительном восприятии округлых форм.

М. Матюшин говорит о движении и в связи со своими «корневыми скульптурами»: «...я думаю, что сила движения корней и сучков заключается в том, что здесь поверхностный объем, выражающий движение, целиком совпадает с самой структурой материала, насквозь организованного в этом движении»¹⁶⁹. Естественная форма корня дерева является результатом органического, природного движения. В некоторых случаях художник обрабатывает найденные корни (например, добавляя к ним элементы), а иногда оставляет их в их естественном виде. (М. Матюшин. Танцовщица. Корневая скульптура. 1915. Ил. 89; М. Матюшин. Корневые скульптуры. 1920. Ил. 90)¹⁷⁰.

Рассмотрение произведений художника в соотношении с текстами демонстрирует многообразие типов движения, которые выражены в его работах. Вероятно, данное явление связано, во-первых, с тем, что художник стремится к утончению чувств (и не только зрения), а во-вторых - с интересом М. Матюшина к изучению движения природы (и существованию бесконечно разнообразных способов движения в природе). Кроме того, при создании произведений искусства, М. Матюшин учитывает характер движения художника, что находит выражение в большом разнообразии возможных способов восприятия действительности и её репрезентации в произведениях искусства.

¹⁶⁹ Матюшин М. Творческий путь художника. С. 118.

¹⁷⁰ Там же. С. 89.

Павел Филонов так же, как и другие художники рассматриваемого периода, разрабатывает свой принцип работы над художественным произведением, получившим название "принципа сделанности". В теоретической работе «Идеология аналитического искусства и принцип сделанности» (1914-1915), П. Филонов говорит о необходимости тщательной работы над картиной, и значимости внутреннего напряжения художника во время создания произведения. В произведениях середины 1910 годов П. Филонов разлагает мир на мельчайшие элементы. В это время художнику были известны идеи А. Бергсона: "...подобно французскому философу, мастер противопоставляет «мифическую» длительность застывшей неподвижности механического мира. Это роднит его с футуристами, уверенными, что «достигли абсолюта и живут в абсолюте, так как...творят абсолютное и вездесущее движение»¹⁷¹.

В 1920-х годах мастер создает "формулы", в которых переходит уже к чистой абстракции. В своих картинах П. Филонов словно разбирает мир на мельчайшие частицы и наблюдает за их движением: "Ему удалось дать живописи новое измерение, не прибегая к использованию "внехудожественных" материалов и технологий, извлечь энергию живописи из самой живописи, подобно физикам-атомщикам, научившись добывать энергию атома"¹⁷².

Таким образом, движение в произведениях П. Филонова – это движение элементарных частиц, которые в живописи являются формой и цветом (П. Филонов. Цветы мирового расцвета. 1915. Ил. 97). Художник заполняет всю плоскость холста цветом, она словно бурлит изнутри, находясь в постоянном становлении. Прорабатывая мелкие детали, «кадрируя» части предметов или сами предметы (изображая их несколько раз друг за другом), художник

¹⁷¹ Розенфельд Д. Интуитивизм и футуризм. Цит. по: Правовойрова Л. Павел Филонов: от предметности к «формулам» // Беспредметность и абстракция. М., 2011. С. 251.

¹⁷² Ершов Г. Ю. Методологические проблемы изучения творчества П. Филонова // Павел Филонов. Сборник статей. СПб., 2008. С. 21.

достигает ощущения вхождения зрителя в картину и его движения в живописной массе форм (П. Филонов. Формула Петроградского пролетариата. 1920-1921. Ил. 98; П. Филонов. Формула весны. 1928-1929. Ил. 99).

Теперь в качестве исключения кратко охарактеризуем творчество *Марка Шагала*. М. Шагал не писал теоретических работ, и не стремился создать теоретическое обоснование своего искусства. Однако в его автобиографии и дневниковых заметках встречаются высказывания, которые могут прояснить для нас его миропонимание: «Искусство не может быть реальным без толики ирреального <...> Вспомните, как выглядит наша планета. Мы парим в пространстве и не падаем. Что же это, не сон? <...> Вот почему персонажи мои взмыли в небо задолго до космонавтов»¹⁷³.

Его картины отличаются от произведений современников: насыщенные бытовыми подробностями, они изображают фантастический мир, в котором люди поднимаются в воздух и ходят вверх ногами: «Он хотел рассказывать чудесные, таинственные, добрые истории о всеобщей одушевленности вещей, и учить нас, зрителей, участию и нежности к чуду творения и жизни»¹⁷⁴.

Движение в картинах М. Шагала передаёт динамику не реального мира и не мира машин, а мира сказочного, волшебного, существующего в сознании художника, в котором рядом могут сосуществовать на первый взгляд несовместимые друг с другом предметы и явления. Для выражения этого «сказочного» движения М. Шагал в буквальном смысле поднимает своих персонажей в воздух (М. Шагал. Над городом. 1914-1918. Ил. 101). Изображая интерьер, М. Шагал в некоторых случаях использует ракурс

¹⁷³ Шагал М. З. Ангел над крышами. М., 1989. С.

¹⁷⁴ Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений. Из истории искусства и мысли XX века. М., 2009. С. 162.

сверху и сбоку, создавая таким образом необычную в реальной жизни точку обзора. Мастер так же, как и другие художники авангарда, тяготеет к локальным цветам, так как они активнее воздействуют на зрителя, являются своего рода знаками, символами. Таким образом, произведения М. Шагала представляют интерес в связи с тем, что в них изображен реальный мир, но в нём, как кажется, действуют какие-то ирреальные силы, присутствует движение, которого не существует в действительности, но которое может существовать в воображении и фантазиях художника (М. Шагал. Скрипач. 1913. Ил. 102).

Как мы отмечали в первой главе, произведения *Кузьмы Петрова-Водкина*, хотя их обычно и не связывают с русским авангардом, представляют интерес в связи с особым местом, которое проблема движения занимает в его мировоззрении и теоретических произведениях. К. Петров-Водкин – художник философского склада, работая над своими произведениями, он стремится к передаче «мирового, космического» движения на холсте. В то же время художник связан с традициями древнерусской живописи (учился в иконописной мастерской, принимал участие в монументальной росписи храма), и знаком с новыми течениями западноевропейского искусства (А. Матисс, творчество символистов). В своих произведениях он размышляет о фундаментальных вопросах человеческой жизни, и многие его работы носят монументальный характер; события, изображённые на них, даже если это будничная сцена, кажутся исполненными глубокой значимости. Интересны его натюрморты, предметы на которых, по выражению самого художника, испытывают на себе «силу воздвигания и ограничения», то есть одновременного движения изнутри наружу – под воздействием внутренних сил, придающих форму предмету, и снаружи внутрь – под воздействием внешних сил, ограничивающих предмет (К. Петров-Водкин. Розовый натюрморт. Ветка яблони. 1918. Ил. 103).

В некоторых работах К. Петров-Водкин выражает тенденцию к одновременному выражению двух типов движения: движения реального

мира (мотивированного движения) и движения в покое, целью которого является передача идей в символических зрительных образах. При этом движение реального мира понимается К. Петровым-Водкиным в первую очередь как движение планетарное. Вращение земного шара художник передает при помощи необычных ракурсов, повышенной или «заваленной» линии горизонта (К. Петров-Водкин. Мать. 1915. Ил. 104; К. Петров-Водкин. Полдень. Лето. 1917. Ил. 105). Значимость образов, которые создает К. Петров-Водкин, достигается им благодаря характерной манере исполнения личного, использованию локальных цветов, изображение персонажей в статичных позах, словно застывших в созданном художнике пространстве (К. Петров-Водкин. Утро. Купальщицы. 1917. Ил. 106). Таким образом, используя различные художественные методы (характерные для древнерусского искусства; для искусства фовистов и т.п.) и опираясь на собственные представления о движении (движении планеты, движении глаз зрителя и его бинокулярности), К. Петров-Водкин разрабатывает собственную художественную систему, создавая статичные по форме, но выражающие непрерывное движение (в том числе планетарное) произведения.

Рассмотрение произведений художников русского авангарда в данной главе не претендует на исчерпывающее исследование проблемы движения в искусстве рассматриваемого периода; в рамках нашей работы мы лишь заявили о проблеме, доказали её значимость. Мы убедились в том, что проблема движения в искусстве включает в себя множество различных аспектов, которые затрагивают как содержательную, так и формальную стороны понятия. В ходе сопоставления теоретических работ художников и их произведений, мы обнаружили разнообразие представлений о движении и способах их реализации в произведениях искусства. Мы пришли к выводу, что каждое отдельное произведение искусства может содержать в себе разные идеи и выражать различные типы движения. Классификация типов движения в связи с содержательным и формальным аспектами

рассматриваемой проблемы представляется комплексной задачей, требующей отдельного обширного исследования.

Краткий обзор текстов художников-авангардистов и их сопоставление с художественными произведениями позволяет определить степень значимости проблемы движения для искусства русского авангарда. В связи с тем, что в нашей работе мы ориентировались на тексты художников, ряд мастеров и явлений рассматриваемого периода, для которых проблема движения является значимой, остались в стороне. В заключение мы кратко обозначим некоторые из них.

Во-первых, в связи с проблемой движения в русском авангарде так же можно рассматривать произведения фото и киноискусства. Появление фотографии и фотомонтажа, который получает развитие в 1920 - е годы, открывают новые способы работы с изображением. Метод фотомонтажа позволяет создавать новую реальность в произведении: наслаивание и расположение рядом различных фотографий создают эффект калейдоскопического видения¹⁷⁵. Разнородные элементы, находясь в одном пространстве, могут порождать различные образы и ассоциации. Принцип фотомонтажа согласуется с идеей незавершенности будущего миропорядка, его «энергией всемирного динамизма»(Л. Лисицкий. Конструктор. Автопортрет. 1924. Ил. 80)¹⁷⁶.

Искусство кинематографа, так же активно развивавшееся в это время, многие художники видели искусством будущего¹⁷⁷. С точки зрения способов изображения движения киноискусство предлагает принципиально новый подход: запись и воспроизведение движения таким, каким человек видит его в реальности.

¹⁷⁵ Бобринская Е. А. Коллаж // Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/history/kollazh/> (дата обращения: 09.05.2017).

¹⁷⁶ Там же.

¹⁷⁷ Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос. С. 109.

Кроме того, в начале XX века в России появляются первые перформансы - произведением искусства становится сама жизнь, идеи и смыслы выражаются с помощью реальных действий человека¹⁷⁸. Первые перформансы, авторами и исполнителями которых являлись футуристы, имеют своей целью привлечение внимания публики. Искусство выходит в реальную жизнь с целью преобразить её – такой посыл характерен для многих течений начала XX века.

Позднее, к середине XX века (а в Европе и раньше) проблема движения находит выражение в создании мобилей, подвижных механизмов как произведений искусства. Наибольшее развитие кинетическое искусство в России получило к середине XX века (В. Колейчук, группа «Движение»).

Сопоставив тексты и произведения художников, а так же кратко охарактеризовав новые виды искусства, которые зародились в начале XX века, мы получили представление о многообразии способов выражения движения в искусстве русского авангарда.

Данная особенность является следствием изменения исторического контекста, произошедшего на рубеже веков. Возникновение и широкое распространение нового - механического типа движения и средств передвижения, а так же изменения в социальной сфере, экономические и политические потрясения начала века привели к формированию нового мировоззрения и нового человека. Именно поэтому для искусства русского авангарда характерно стремление к созиданию новой жизни, к тому, чтобы «стать самой жизнью»¹⁷⁹. А так как движение есть основное свойство жизни, то искусство, фактически, стремится к тому, чтобы стать движением, к освобождению от статики форм предметного мира. Каждый художник находит свой способ изображения движения, превращения искусства в

¹⁷⁸ Боулт Д. Перформанс // Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/history/performans/> (дата обращения: 09.05.2017).

¹⁷⁹ Маковский Э. С. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. М., 2002. С.37.

движение, в жизнь. Многие мастера рассматриваемого периода обращаются к цвету как к главному средству выражения движения (М. Ларионов, К. Малевич, О. Розанова), другие изучают возможности развития органов чувств с целью более полного восприятия, и, следовательно, репрезентации действительности (М. Матюшин, отчасти К. Петров-Водкин). В. Татлин и Л. Лисицкий предлагают создавать новые утилитарные произведения искусства на основе синтеза различных видов искусств и современной техники: произведения движущиеся, которые вызывали бы ощущение «напряжения».

Краткий анализ произведений искусства русского авангарда в их сопоставлении с теоретическими текстами художников, привел нас к выводу, что изучение проблемы движения в искусстве авангарда требует отдельного исследования, в котором был бы произведен детальный анализ произведений искусства. Вероятно, в случае тщательного исследования, будет возможна классификация произведений и направлений искусства по типам выраженного в них движения. На наш взгляд, изучение содержательного и формального аспекта проблемы движения в искусстве, является перспективной темой для дальнейших исследований.

Заключение

«В XIX веке задача искусства сводилась к проповедованию, воспитанию, обличению, познанию. Основными формообразующими особенностями искусства были миметические <...> Искусство XX века стремится преобразовать жизнь или вообще стать самой жизнью»¹⁸⁰. На наш взгляд, эти слова ёмко характеризуют те принципиальные изменения, которые происходили в западноевропейском и русском искусстве начала XX века.

Движение является главным признаком жизни¹⁸¹. Естественно, что искусство, которое стремится «стать самой жизнью», обращается к проблеме движения, к осмыслению этого понятия и поиску способов его выражения. Произведения искусства русского авангарда в этом смысле являются благодатным полем для исследования; и в связи с разнообразием подходов к проблеме, и в связи с наличием письменных источников.

В первой части нашей работы мы обратились к специальной литературе, в которой рассматривается проблема движения в искусстве. В результате исследования мы пришли к выводу, что как в западноевропейском, так и в русском искусствознании проблема движения упоминается в ряде работ в связи с другими аспектами художественного творчества. Однако на данный момент не существует фундаментальной работы, которая была бы посвящена отдельному и детальному рассмотрению проблемы движения в искусстве.

Не существует так же и работы, в которой рассматривалась бы проблема движения в русском авангарде, и в связи с этим мы обратились к теоретическим текстам художников, которые размышляли и писали об этой

¹⁸⁰ Маковский Э. С. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. С.37.

¹⁸¹ История и философия науки. Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс], - Режим доступа: <http://terme.ru/termin/dvizhenie.html> (дата обращения: 27.03.2017).

проблеме. Изучение текстов подтвердило наше предположение о том, что проблема движения занимает едва ли не ключевое место в искусстве русского авангарда.

Во второй главе, для того чтобы выявить взаимосвязь между мировоззрением и способами изображения движения в искусстве, был сделан краткий обзор некоторых периодов истории западноевропейского искусства. В ходе работы мы утвердились в мысли о том, что проблема движения и его изображения напрямую связана с мировоззрением эпохи, и более того – с мировоззрением каждого конкретного художника, что особенно ярко выражается в искусстве рубежа XIX – XX веков.

Третья часть нашей работы была посвящена сопоставлению представлений о движении, зафиксированных в текстах художников со способами выражения движения в произведениях искусства русского авангарда. В результате исследования, мы пришли к выводу, что каждый мастер подходил к проблеме индивидуально, исходя из собственного мировоззрения и понимания задач искусства. Кроме того, проблема движения неразрывно связана с каждым из средств выразительности и представляется возможным её рассмотрение только в системе изобразительных средств каждого конкретного художника.

В результате нам удалось выявить некоторые тенденции, характерные для искусства русского авангарда в связи с проблемой выражения движения. В частности: использование цвета для выражения движения (М. Ларионов, К. Малевич, О. Розанова), тенденция к изучению свойств и способов восприятия мира (метод «расширенного смотрения» М. Матюшина, «сферическая перспектива» К. Петрова-Водкина), интерес к созданию движущихся произведений искусства (В. Татлин), стремление поместить зрителя в центр произведения (Л. Лисицкий, П. Филонов).

Сложность и многообразие точек зрения на проблему движения и способов его изображения делает невозможной классификацию

произведений искусства по выраженным в них типам движения на данном этапе исследования, так как эта проблема требует отдельной обстоятельной работы. Тем не менее, результаты нашей работы подчеркивают сложность и в то же время подтверждают значимость исследования проблемы движения (её содержательной и формальной сторон) как в искусстве русского авангарда, так и в искусстве других исторических периодов.

Список литературы:

Источники:

1. Глѐз А., Метценже Ж. О кубизме. СПб., 1913.
2. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2014.
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Л., 1989.
4. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1, 2. М., 2008.
5. Ларионов М. Лучизм. Пг., 1913.
6. Лисицкий Э. Конструктор книги. М., 2006.
7. Малевич К. С. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. СПб., 2013.
8. Малевич К. С. Собрание сочинений в пяти томах. М., 1995-2004.
9. Малевич К. С. Черный квадрат. О себе. М., 2015.
10. Малевич К. С. Черный квадрат. Манифесты, декларации, статьи. СПб., 2013.
11. Манифесты итальянского футуризма: собрание манифестов Маринетти, Биччьони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен-Пуан. М., 1914.
12. Маринетти Ф. Т. Футуризм. СПб., 1914.
13. Матюшин М. Творческий путь художника. Коломна., 2011.
14. Матюшин М. Справочник по цвету. Закономерность изменяемости цветовых сочетаний. М., 2007.
15. Петров-Водкин К. С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. М., 1991.
16. Петров-Водкин К. С. Пространство Эвклида. СПб., 2010.

17. Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиография. Записки. Письма. М., 1982.
18. Родченко А. М. Опыты для будущего. М., 1996.
19. Розанова О. В. Лефанта чиол. М., 2002.
20. Степанова В. Человек не может жить без чуда. М., 1994.
21. Удальцова Н. Жизнь русской кубистки. Дневники, статьи, воспоминания. М., 1994.
22. Филонов П. Краткое пояснение к выставленным работам. 1928-1929 // Филонов: художник, исследователь, учитель. Т. 1. М., 2006.

Литература:

23. Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow. Los Angeles., 2003.
24. Азизян И. А. Диалог искусств серебряного века. М., 2001.
25. Акройд П. Тернер. М., 2012.
26. Александр Древин и Надежда Удальцова. М., 2008.
27. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. М., 1994.
28. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 2007.
29. Арсланов В. Г. Западноевропейское искусствознание XX века. М., 2005.
30. Атлас мировой живописи. М., 2007.
31. Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2001.
32. Бобринская Е. А. Футуризм и кубофутуризм. М., 2000.

33. Большаков А. О. Человек и его Двойник. СПб., 2001.
34. Бычков В. В. Икона и русский авангард нач. XX века // Корневище О.Б. Книга неклассической эстетики. М., 1998.
35. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. М., 1991.
36. Валяева М. Морфология русской беспредметности. М., 2003.
37. Вельфлин. Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. М., 2009.
38. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1989.
39. Виппер Б. Р. Искусство Древней Греции. М., 1970
40. Владимир Татлин: Retrospektive. Koln., 1993.
41. Власов В. Г. Авангардизм. Модернизм. Постмодернизм. СПб., 2005.
42. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М., 1965.
43. Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977.
44. Всеобщая история искусств. Т. 1. М., 1956.
45. Габричевский А. Г. Морфология искусства. М., 2002.
46. Гайденок П. П. Время. Длительность. Вечность. М., 2007.
47. Герман М. Модернизм. СПб., 2003.
48. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 2011.

49. Горячева Т. В. Супрематизм и неопластицизм. Концепция высшей реальности // Сообщения Государственной Третьяковской Галереи. М., 1995.
50. Горячева Т. В. Супрематизм как утопия. Соотношение теории и практики в художественной концепции К. Малевича. автореф. на соиск. уч. степ. канд. искусств. М., 1996.
51. Гончарова Н. Ларионов М. Исследования и публикации. М., 2001.
52. Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002.
53. Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002.
54. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. Л., 1986.
55. Даниэль С. М. Искусство видеть. Л., 1990.
56. Духан И. Н. Становление пространственно-временной концепции в искусстве и проектной культуре XX века. Минск., 2010.
57. Духан И. Н. Эль Лисицкий. М., 2010
58. Ершов Г. Художник мирового расцвета Филонов. СПб., 2015.
59. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения. М., 1970.
60. Иньшаков А. Н. Михаил Ларионов: русские годы. М., 2010.
61. Иньшаков А. Н. Ларионов и Малевич: Лучизм и Супрематизм // Н. Гончарова. М. Ларионов. Исследования и публикации. М., 2001.

62. Искусство нового времени. Опыт культурологического анализа. СПб., 2000.
63. Исследования по теории искусства. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000
64. История эстетики. СПб., 2011.
65. Кабанова Л. И. Философский опыт русского авангарда в контексте отечественной культуры конца XIX - первой трети XX столетия. Петрозаводск., 2011.
66. Кассу Ж. Энциклопедия символизма. М., 1999.
67. Книга неклассической эстетики. Ред. В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. М., 2000.
68. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства. М., 1999.
69. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003.
70. Крусанов А. В. Русский авангард. М., 2010. Т. 1, 2.
71. Лаврентьев А. Н. Варвара Степанова. М., 2009.
72. Лисицкий Э. Конструктор книги. М., 2006.
73. Маковский Э. С. Отечественный художественный авангард: теория, история и тенденции развития. М., 2008.
74. Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т.2. М., 1975.
75. Мислер Н. Боулт Д. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990.
76. Мурина Е. Б. Аристарх Лентулов: Путь художника. М., 1990.

77. Мурина Е. Б. Ранний авангард. Фовизм, экспрессионизм, неопримитивизм. М., 2008.
78. Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992.
79. Оге А. Ханзен – Лёве. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001
80. Павел Филонов. Сборник статей. СПб., 2008.
81. Панофски Э. Перспектива как "символическая форма". СПб., 2004.
82. Пунин Н. О Татлине. Сборник. М., 1994.
83. Пунин Н. Памятник III Интернационала. Пб., 1920.
84. Ревалд Д. История импрессионизма. М., 1959.
85. Ревалд Д. Постимпрессионизм. М., 2002.
86. Раздольская В. Европейское искусство XIX века. М., 2005
87. Раушенбах Б. Геометрия картины и зрительное восприятие. СПб., 2002.
88. Розанова О. «Увидеть мир преображенным». М., 2007.
89. Рыков А. В. Происхождение и философские основы современного искусства. Ч. I. // Вестн. С. – Петерб. гос. ун-та. Сер. 2. Вып. 2.
90. Рыков А. В. Проблема времени в изобразительном искусстве // Вестн. С.-Петербург. гос. ун-та. Сер. 2. Вып. 3. 2006.
91. Рыков А. В. Античность, авангард, тоталитаризм: к метаморфологии современного искусства // Актуальные проблемы

теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 5. / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб.: НП-Принт, 2015. С. 745–752.

92. Сарабьянов Д. В, Автономова Н. Б. Василий Кандинский. Путь художника. Художник и время. М., 1994.

93. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XX-начала XX века. М., 1993.

94. Современная книга по эстетике. М., 1957.

95. Соколов Г. Искусство Древнего Рима. М., 1971.

96. Семиотика и авангард. М., 2006.

97. Тарабукин Н. Проблема пространства в живописи// Вопросы искусствознания. 1993. № 1-4.

98. Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М., 2008.

99. Ткаченко Л. Филонов. Подступы к осмыслению. СПб., 1999.

100. Турчин В. С. Кандинский в России. М., 2005.

101. Турчин В. С. Образ двадцатого в прошлом и настоящем.

102. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.

103. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.

104. Философия. Учебник для вузов. М., 2005.

105. Философский энциклопедический словарь. Под ред. Л. Ф. Ильичева, П. П. Федосеева и др. М., 1983.

106. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных искусствах // Философия России первой половины XX века. М., 2013.
107. Фоменко А. Монтаж, фактография, эпос. СПб., 2007.
108. Хан-Магомедов С. О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования) М., 2007
109. Харджиев Н. И. Статьи об авангарде в двух томах. Т. 1, 2. М., 1997.
110. Цвет в искусстве авангарда. Материалы международной конференции. СПб., 2011.
111. Энциклопедия импрессионизма под ред. М. и А. Серюлля. М., 2005.
112. Энциклопедия русского авангарда. Под ред. А. Д. Сарабьянова. М., 2013-2014.
113. Энциклопедия символизма. Под ред. Ж. Кассу. М., 1999.
114. Эстетика и теория искусства XX века. М., 2005.
115. Юшкова О. А. Станция без остановки. Русский авангард 1910-1920-е годы. М., 2008.
116. Якимович А. К. Эпоха сокрушительных творений. Из истории искусства и мысли XX века. М., 2009.
117. Якимович А. К. 20 век. Искусство. Культура. Картина мира: От импрессионизма до классического авангарда. М., 2003.

Электронные ресурсы:

118. Баниже О. Н. Телесность и античное мировоззрение // Философия. [Электронный ресурс]. - Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/telesnost-i-antichnoe-mirovozzrenie> (дата обращения: 10.04.2017).
119. Бобринская Е. А. Коллаж // Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/history/kollazh/> (дата обращения: 09.05.2017).
120. Боулт Д. Перформанс // Энциклопедия русского авангарда [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rusavangard.ru/online/history/performans/> (дата обращения: 09.05.2017).
121. Духан И. Н. Мерло-Понти и Сезанн: к становлению феноменологии видимого. С. 12. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://iph.ras.ru/uplfile/histph/yearbook/2010/9.pdf> (дата обращения: 14.06.2016).
122. Духан И. Н. Искусство длительности: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ecsocman.hse.ru/data/2010/03/12/1212041749/Logos_2009_3_185-202_Duhan.pdf (дата обращения 14.06. 2016).
123. История и философия науки. Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://terme.ru/termin/dvizhenie.html> (дата обращения: 27.03.2017).
124. Ичин К. Супрематические размышления Малевича о предметном мире // Вопросы философии, 2011. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=402&Itemid=52 (дата обращения: 19.02.2017).
125. Липов А. Павел Филонов - "Очевидец незримого" (из истории русского художественного авангарда в России). М., 2013. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://iph.ras.ru/uplfile/aesthet/Przeglad_2013.pdf (дата обращения: 14.06.2016).

126. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ligis.ru/psylib/090417/books/lose000/index.htm> (дата обращения: 08.05.2017).
127. Патриарх Фотий. Гомилия 10. На освящение церкви Богоматери Фаросской Большого императорского дворца. 864. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bogoslov.ru/text/1124832.html> (дата обращения: 10.04.2017).
128. Сарабьянов Д. В. Творчество В. В. Кандинского и научно-философская мысль XX века // Русская живопись. Пробуждение памяти. 1993. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.independent-academy.net/science/library/sarabjanov/4_6.html (дата обращения: 14.06.2016).

Список иллюстраций:

Ил. 1. Раненный бизон. Верхний Палеолит. Пещера Альтамира, Испания

Ил. 2. Охота на оленя. XII – VI тыс. до н.э. Вальторта, Юго-Восточная Испания

Ил. 3. Статуя вельможи Ранофера из его гробницы в Саккара. Середина III тыс. до н. э. Известняк. Египетский музей, Каир

Ил. 4. Статуя писца Каи. III тыс. до н.э. Известняк. Лувр, Париж

Ил. 5. Зодчий Хесира. Фрагмент рельефа из гробницы в Саккара. III династия. Начало III тыс. до н. э. Дерево. Египетский музей, Каир

Ил. 6. Артемида Делосская. Около 650 г. до н. э. Мрамор. Национальный музей, Афины

Ил. 7. Аггический курос. Около 600 г. до н. э. Мрамор. Метрополитен музей, Нью-Йорк

Ил. 8. Так называемый «Аполлон из Пьомбино». Около 500 г. до н. э. Бронза. Высота 1,15 м. Лувр, Париж

Ил. 9. Мирон. Дискобол. Около 450 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Музей Терм, Рим

Ил. 10. Поликлет. Диадумен. Мраморная римская копия 100 г до н.э. с утраченного бронзового оригинала 450-425 гг. до н. э. Национальный музей, Афины

Ил. 11. Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопы Парфенона. Ок. 447-432 гг до н.э. Мрамор. Британский музей, Лондон

Ил. 12. Скопас. Менада. Середина IV в. до н. э. Уменьшенная мраморная римская копия с утраченного оригинала. Альбертинум, Дрезден

Ил. 13. Скопас, Бриаксис, Леохар, Тимофей. Битва греков с амазонками. Деталь рельефа из Галикарнасского Мавзолея. Ок. 350 г. до н.э. Британский музей, Лондон

Ил. 14. Римский скульптурный портрет. Т.н. «Брут». II в до н.э. Бронза. Капитолийский музей, Рим

Ил. 15. Левая часть восточного фасада Алтаря Мира. Фрагмент. I в до н.э. Мрамор. Музей Алтаря мира Августа, Рим

Ил. 16. Портрет Паквия Прокула и его жены. I в н.э. Фреска. Национальный археологический музей, Неаполь

Ил. 17. Крещение Христа и двенадцать апостолов. Мозаика в куполе. Середина V века. Баптистерий православных, Равенна

Ил. 18. Императрица Феодора со свитой. Мозаика в апсиде. Деталь. 546 - 547. Церковь Сан – Витале, Равенна

Ил. 19. Мозаики в алтарной части церкви Осиос Лукас в Фокиде. Первая четверть XI века

Ил. 20. Ангел Златые волосы. Вторая половина XII века. Темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 21. Благовещение. Икона. Мозаика. Начало XIV в. Музей Виктории и Альберта, Лондон

Ил. 22. Мученики. Деталь росписи храма Богородицы Одигитрии в Мистре. Первая половина XIV в. Фреска

- Ил. 23. Скульптура западного портала собора в Шартре. 1145-1170.
Мрамор
- Ил. 24. Скульптуры собора святых Мауритиуса и Катарины в
Магдебурге. Ок. 1250. Мрамор
- Ил. 25. Андреа дель Верроккьо. Давид. 1476. Бронза. Национальный
музей, Флоренция
- Ил. 26 . Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495-1497 . Фреска.
460x880. Санта-Мария-делле-Грацие, Милан
- Ил. 27. Рафаэль Санти. Обручение Девы Марии. 1504. Дерево,
масло. 174x121. Галерея Брера, Милан
- Ил. 28. Микеланджело Буонаротти. Скованный пленник. Ок. 1513.
Статуя для гробницы папы Юлия II в Риме. Мрамор. Лувр, Париж
- Ил. 29. Микеланджело да Караваджо. Призвание апостола Матфея.
1599-1600. Холст, масло. 322x340. Церковь Сан Луиджи Деи Франчези,
Рим
- Ил. 30. П. – П. Рубенс. Снятие с креста. 1612. Дерево, масло.
420,5x320. Собор Антверпенской Богоматери, Антверпен
- Ил. 31. Диего Веласкес. Сдача Бреды. 1634-35. Холст, масло.
307x367. Музей Прадо, Мадрид
- Ил. 32. Н. Пуссен. Пастухи Аркадии. 1637-1639. Холст, масло. Лувр,
Париж
- Ил. 33. Дж. – Б. Бернини. Экстаз св. Терезы. 1645-1652. Мрамор.
Санта Мария дель Витториа, Рим
- Ил. 34. К. Лоррен. Пейзаж со сценой отдыха на пути в Египет
(Полдень). 1661. Холст, масло. 116x159,6. Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

Ил. 35. А. Фрагонар. Ночная сцена (Сон нищего). 1765-1767. Холст, масло. 74x92. Лувр, Париж

Ил. 36. Ж.-Л. Давид. Ликторы приносят Бруту тела своих сыновей. 1789. Холст, масло. 323x422. Лувр, Париж

Ил. 37. Ф. Гойя. Третье мая 1808 года в Мадриде. 1814. Холст, масло. 375x266. Музей Прадо, Мадрид

Ил. 38. Т. Жерико. Скачки в Эпсоме. 1821. Холст, масло. 92x122 см. Лувр, Париж

Ил. 39. Э. Делакруа. Резня на Хиосе. 1824. Холст, масло. 419x354. Лувр, Париж

Ил. 40. У. Тернер. Дождь, пар и скорость. 1844. Холст, масло. 91x121,8. Национальная галерея, Лондон

Ил. 41. Ж.-Ф. Милле. Сеятель. 1850. Холст, масло. 101,6x82,6. Музей изящных искусств

Ил. 42. О. Ренуар. Бал в Мулен де ла Галетт. 1876. Холст, масло. 131x175. Музей Орсе, Париж

Ил. 43. К. Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1877. Холст, масло. 75x104. Музей Орсе, Париж

Ил. 44. В. Ван Гог. Красные виноградники в Арле. Монмажур. 1888. Холст, масло. 73x91. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва

Ил. 45. П. Сезанн. Большая сосна близ Экса. 1895-1897. Холст, масло. 71,5x90,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ил. 46. П. Пикассо. Дама с веером. 1909. Холст, масло. 101x81. Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва

Ил. 47. П. Пикассо. Гитара и скрипка. 1912-1913. Холст, масло. 65x54. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ил. 48. П. Пикассо. Гитара. 1914. Картон, бумага, нитка, веревка, шпагат, проволока с покрытием. 65,4x33x19. Музей современного искусства, Нью-Йорк

Ил. 49. У. Боччони. Улица входит в дом. 1911. Холст, масло. 100x100,6. Музей Шпренгеля, Ганновер

Ил. 50. У. Боччони. Уникальные формы длительности в пространстве. 1913. Бронза. 111,4. Музей-дель-Новеченто, Милан

Ил. 51. У. Боччони. Динамизм несущейся лошади и домов. 1914-1915. Дерево, картон, медь, железо, олово, цинк, бумага, гуашь, масло. Коллекция Пегги Гуггенхайм, Венеция

Ил. 52. Д. Балла. Динамизм собаки на поводке. 1912. Холст, масло. 95,5x115,6. Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Нью-Йорк

Ил. 53. Л. Руссоло. Динамизм автомобиля. 1912-1913. Холст, масло. Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж

Ил. 54. В. Кандинский. Вид Мурнау с железной дорогой. 1909. Холст, масло. 96x49. Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен

Ил. 55. В. Кандинский. Без названия. 1910. Бумага, акварель, карандаш, тушь. 49,6x64,8. Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж

Ил. 56. В. Кандинский. Композиция VII. 1913. Холст, масло. 200x300. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 57. Ф. Марк. Судьба животных. 1913. Холст, масло. 196x266. Городская галерея современного искусства, Мюнхен

- Ил. 58. М. Ларионов. Петух и курица. 1912. Холст, масло. 69x65.
Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Ил. 59. М. Ларионов. Лучистый пейзаж. 1912. Холст, масло.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- Ил. 60. М. Ларионов. Свет улицы. 1912. Холст, масло.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- Ил. 61. Ларионов М. Стекло. 1912. Холст, масло. 104,1x97,1. Музей
Гуггенхайма, Нью-Йорк
- Ил. 62. М. Ларионов. Голова быка. 1913. Холст, масло. 70x64.
Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Ил. 63. К. Малевич. Жизнь в большой гостинице. 1913 - 1914. Холст,
масло. 108x71. Самарский областной художественный музей, Самара
- Ил. 64. К. Малевич. Красный квадрат. Живописный реализм
крестьянки в 2-х измерениях. 1915. Холст, масло. 53x53. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург
- Ил. 65. К. Малевич. Супрематизм. 18-я конструкция. 1915. Холст,
масло. 53x53. Стеделик музеум, Амстердам
- Ил. 66. К. Малевич. Супрематизм (supremus 56). 1915-1916. Холст,
масло. 80,5x71. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- Ил. 67. К. Малевич. Супрематизм. 1915. Холст, масло. 87,5x72.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- Ил. 68. К. Малевич. Белое на белом (белый квадрат). 1917. Холст,
масло. 79,4x79,4. Музей современного искусства, Нью-Йорк
- Ил. 69. А. Кручёных при участии О. Розановой. Битва будетлянина с
Океаном. 1916. Бумага, цветная бумага, коллаж. 22x33. Иллюстрация к
книге А. Кручёных «Вселенская война. Ъ. Цветная клей» (Пг., 1916)

- Ил. 70. О. Розанова. Супрематизм. 1916. Холст, масло. 86x55.
Государственный музей искусства Казахстана, Алма-Ата
- Ил. 71. О.Розанова. Супрематизм. 1916. Холст, масло. 83x66.
Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Ил. 72. О. Розанова. Супрематизм. 1916-1917. Холст, масло. 39x31.
Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств,
Нижний Тагил
- Ил. 73. О. Розанова. Зеленая полоса. 1916. Холст, масло. 71,2x49.
Государственный музей – заповедник «Ростовский кремль», Ростов
- Ил. 74. Л. Лисицкий. Проун Город. 1919-1920. Фанера, масло.
Национальный музей искусств Азербайджана, Баку
- Ил. 75. Л. Лисицкий. Проун Н 333. 1923. Гуашь и коллаж из цветной
бумаги. Собрание Алексея Лахмана
- Ил. 76. Л. Лисицкий. «Проун 19D». 1922. Дерево, масло. Музей
современного искусства, Нью-Йорк
- Ил. 77. Л. Лисицкий. Проун. 1922-1923. Бумага, гуашь, карандаш.
49x49. Музей Ван Аббе, Эйнховен
- Ил. 78. Л. Лисицкий. Комната проунов. 1923. Фото реконструкции.
1965. 3000x300x360. Музей Ван Аббе, Эйнховен
- Ил. 79. Л. Лисицкий. Проун 99. 1924. Акварель, металлическая
краска, дерево. 129x99. Художественная галерея Йельского университета,
Нью-Хэйвен
- Ил. 80. Л. Лисицкий. Конструктор. Автопортрет. 1924. Фрагмент.
Фотомонтаж. Собрание Алекса Лахмана
- Ил. 81. В. Татлин. Натурщица. 1913. Холст, масло. 143x108.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 82. В. Татлин. Контррельеф. 1913. Дерево, металл, кожа. 62x53.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 83. В. Татлин. Угловой контррельеф (реконструкция). 1914.
Железо, медь, дерево, тросы. 71x118. Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург

Ил. 84. В. Татлин. Контррельеф (Материальный подбор). 1916.
Дерево, металл. 100x64,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 85. В. Татлин. Модель памятника III Интернационала. 1919. Не
сохранился

Ил. 86. В. Татлин. Проект памятника III Интернационала. Чертёж.
1919

Ил. 87. В. Татлин. Летатлин. 1929-1932. Дерево, пробка, стальной
трос, дюраль, китовый ус, сыромятный ремень, шариковые подшипники,
ткань и т.п. Центральный музей военно-воздушных сил Российской
Федерации, Монино

Ил. 88. М. Матюшин. Беспредметность (кристаллизация в
пространстве). 1915-1917. Холст, масло. 71,5x80. Художественный музей,
Сыктывкар

Ил. 89. М. Матюшин. Танцовщица. Корневая скульптура. 1915.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 90. М. Матюшин. Корневые скульптуры. 1920. Дерево.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 91. М. Матюшин. Автопортрет (кристалл). 1917. Холст, масло.
Частное собрание

Ил. 92. М. Матюшин. Движение в пространстве. 1917-1918. Холст,
масло. 124x168. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 93. М. Матюшин. Цвето-музыкальная конструкция. 1918. 51x63.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 94. М. Матюшин. Пространство (обзор на 360). 1920. Фанера,
холст, масло. 40,3x50,5. Местонахождение не известно

Ил. 95. М. Матюшин. Стог. Лахта (расширенное восприятие
пространства по вертикали). 1921. Бумага, акварель. Государственный
Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 96. М. Матюшин. Пейзаж. Вхождение сфер. 1921. Бумага,
акварель. 50x42,5. Музей Петербургского авангарда, Санкт-Петербург

Ил. 97. П. Филонов. Цветы мирового расцвета. 1915. Холст, масло.
154,5x115. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 98. П. Филонов. Формула Петроградского пролетариата.
1920-1921. Холст, масло. 154x117. Государственный Русский музей, Санкт-
Петербург

Ил. 99. П. Филонов. Формула весны. 1928-1929. Холст, масло.
250x285. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 100. М. Шагал. Я и деревня. 1911. Холст, масло. 192,1x151,4.
Музей современного искусства, Нью-Йорк

Ил. 101. М. Шагал. Над городом. 1914-1918. Холст, масло. 141x197.
Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 102. М. Шагал. Скрипач. 1913. Масло на льняной скатерти.
188x158. Стеделейк музеум, Амстердам

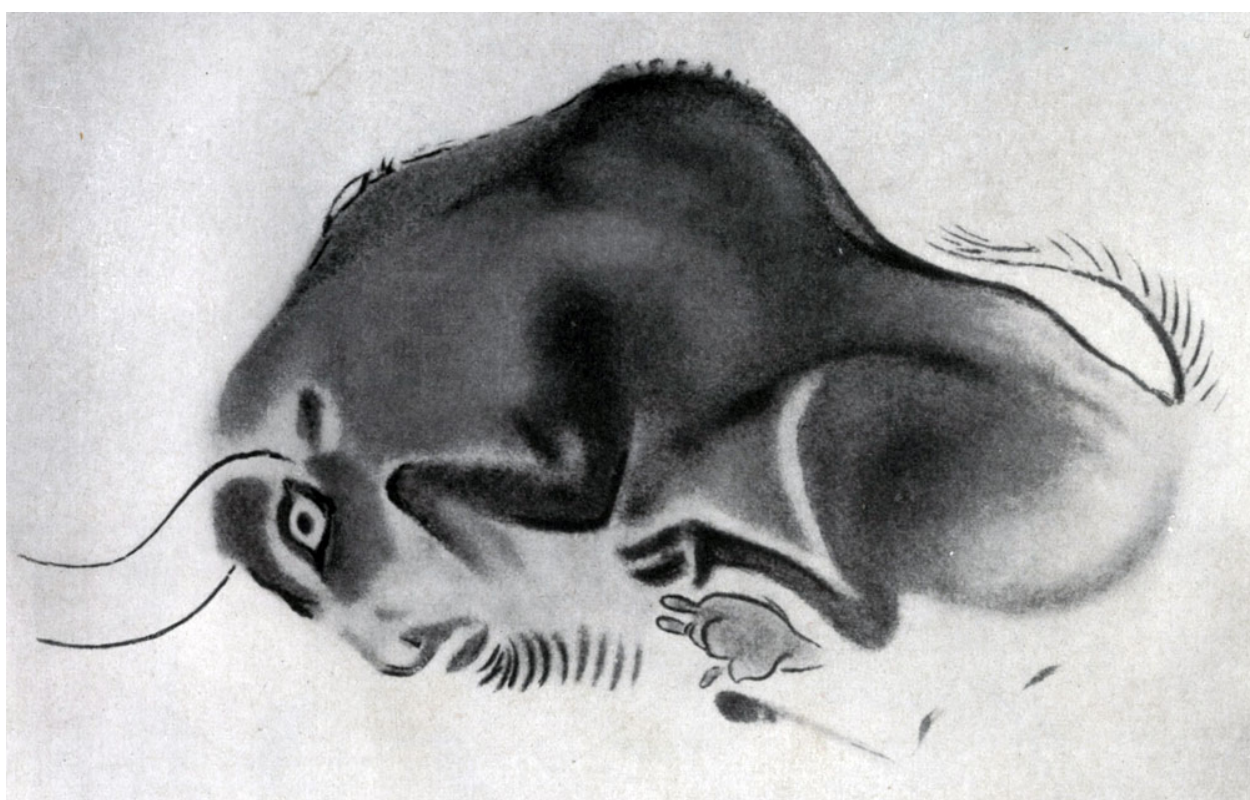
Ил. 103. К. Петров-Водкин. Розовый натюрморт. Ветка яблони. 1918.
Холст, масло. 57,5x71. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Ил. 104. К. Петров-Водкин. Мать. 1915. Холст, масло. 107x98,5.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

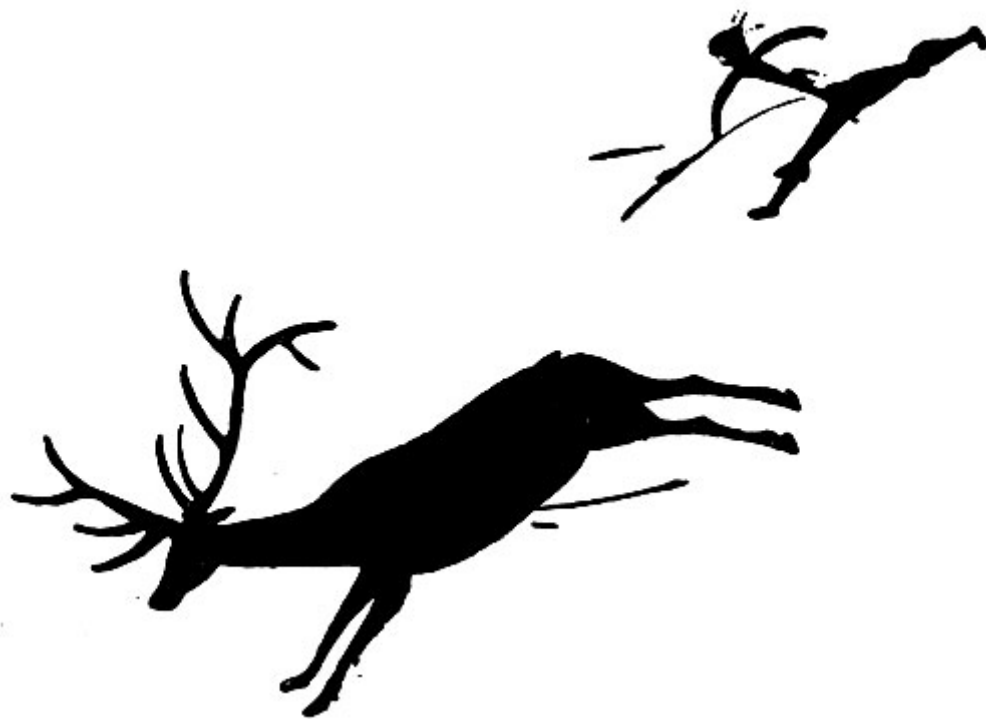
Ил. 105. К. Петров-Водкин. Полдень. Лето. 1917. Холст, масло.
89x128,5. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Ил. 106. К. Петров-Водкин. Утро. Купальщицы. 1917. Холст, масло.
161x129. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Иллюстрации:



Ил. 1. Раненый бизон. Верхний Палеолит. Пещера Альтамира, Испания



Ил. 2. Охота на оленя. XII – VI тыс. до н.э. Вальторта, Юго-Восточная Испания



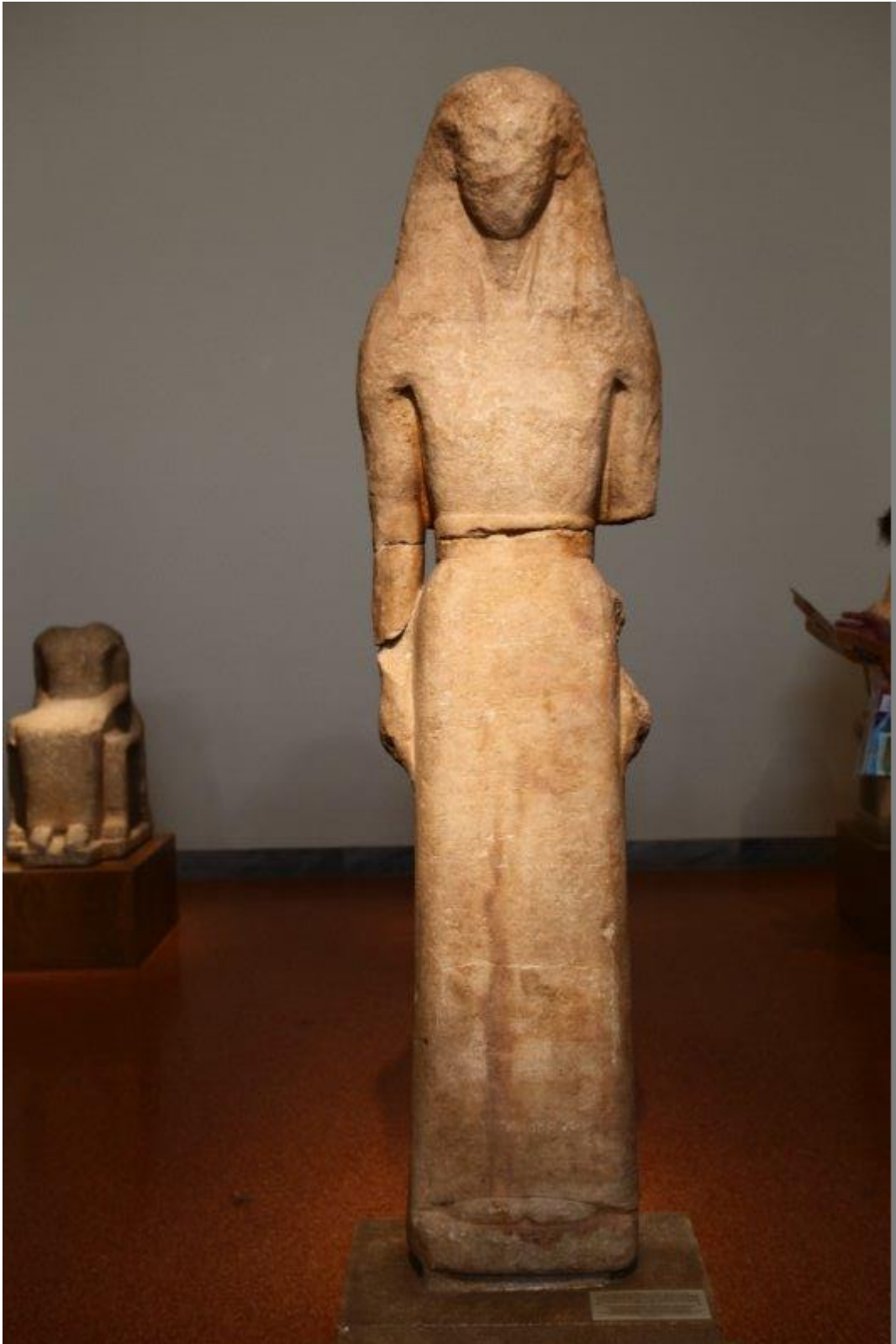
Ил. 3. Статуя вельможи Ранофера из его гробницы в Саккара. Середина III тыс. до н. э. Известняк. Египетский музей, Каир



Ил. 4. Статуя писца Каи. III тыс. до н.э. Известняк. Лувр, Париж



Ил. 5. Зодчий Хесира. Фрагмент рельефа из гробницы в Саккара. III династия. Начало III тыс. до н. э. Дерево. Египетский музей, Каир



Ил. 6. Артемида Делосская. Около 650 г. до н. э. Мрамор. Национальный музей, Афины



Ил. 7. Аттический курос. Около 600 г. до н. э. Мрамор. Метрополитен музей, Нью-Йорк



Ил. 8. Так называемый «Аполлон из Пьомбино». Около 500 г. до н. э. Бронза. Высота 1,15 м. Лувр, Париж



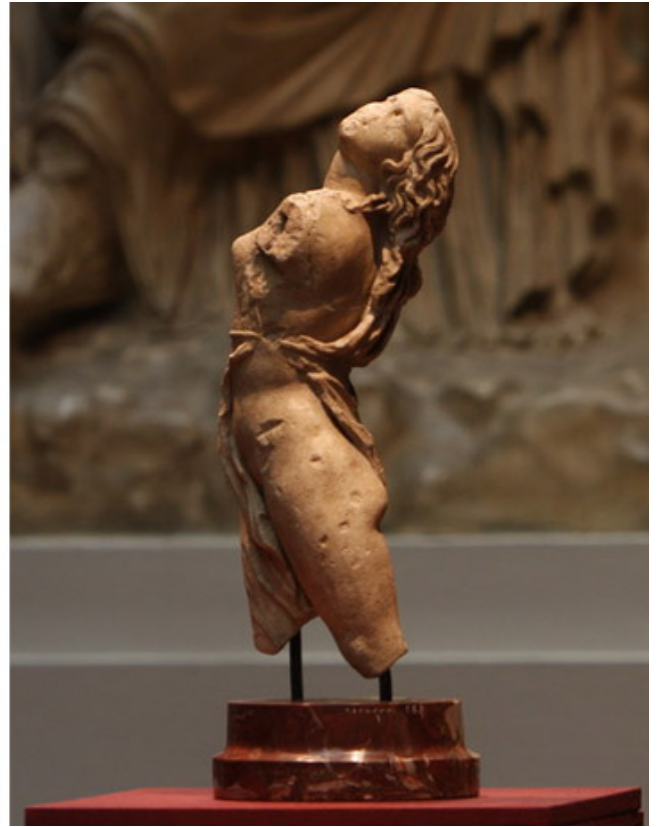
Ил. 9. Мирон. Дискобол. Около 450 г. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала. Музей Терм, Рим



Ил. 10. Поликлет. Диадумен. Мраморная римская копия 100 г до н.э. с утраченного бронзового оригинала 450-425 гг. до н. э. Национальный музей, Афины



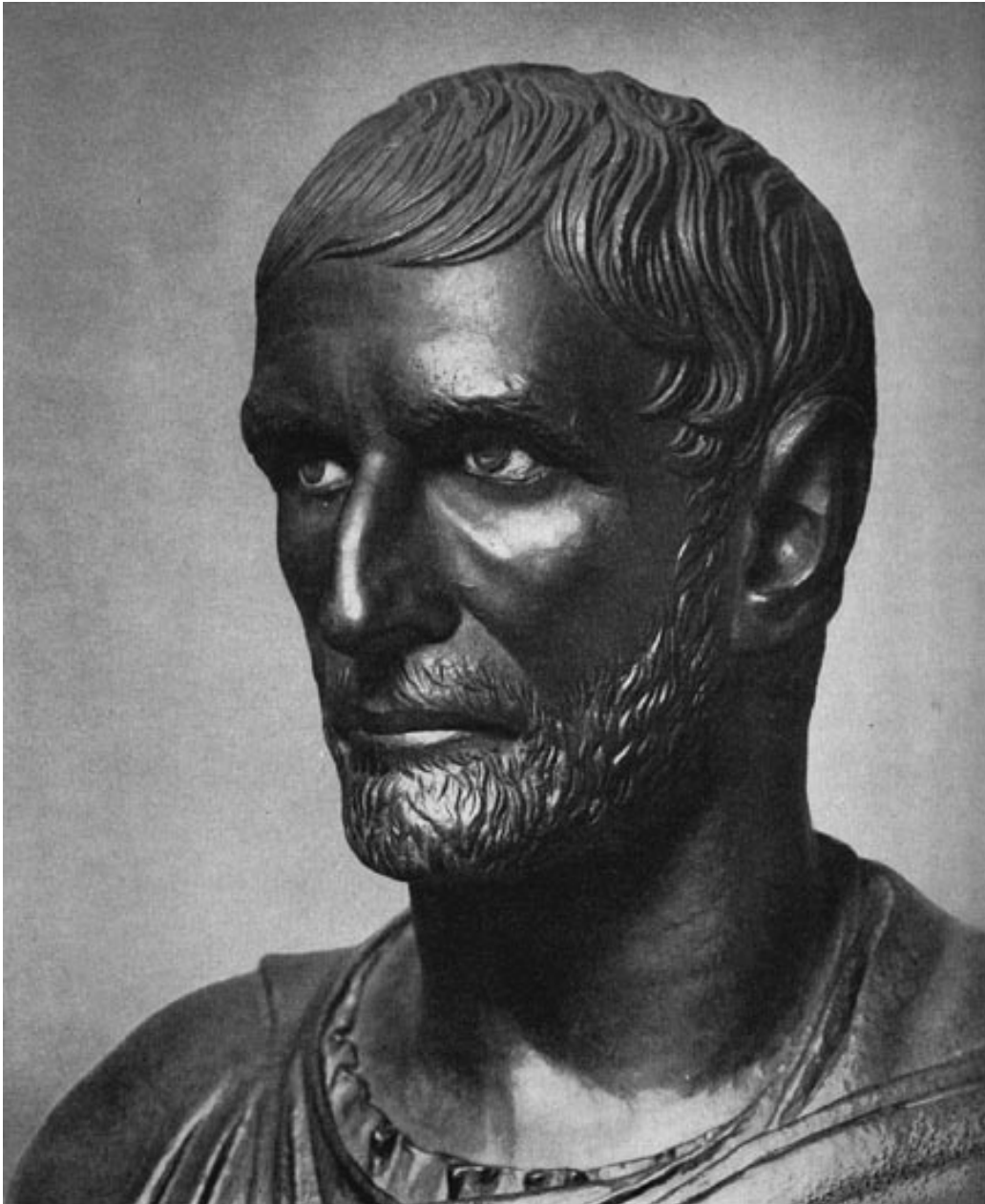
Ил. 11. Фидий и его ученики. Борьба лапифа с кентавром. Метопы Парфенона. Ок. 447-432 гг до н.э. Мрамор. Британский музей, Лондон



Ил. 12. Скопас. Менада. Середина IV в. до н. э. Уменьшенная мраморная римская копия с утраченного оригинала. Альбертинум, Дрезден



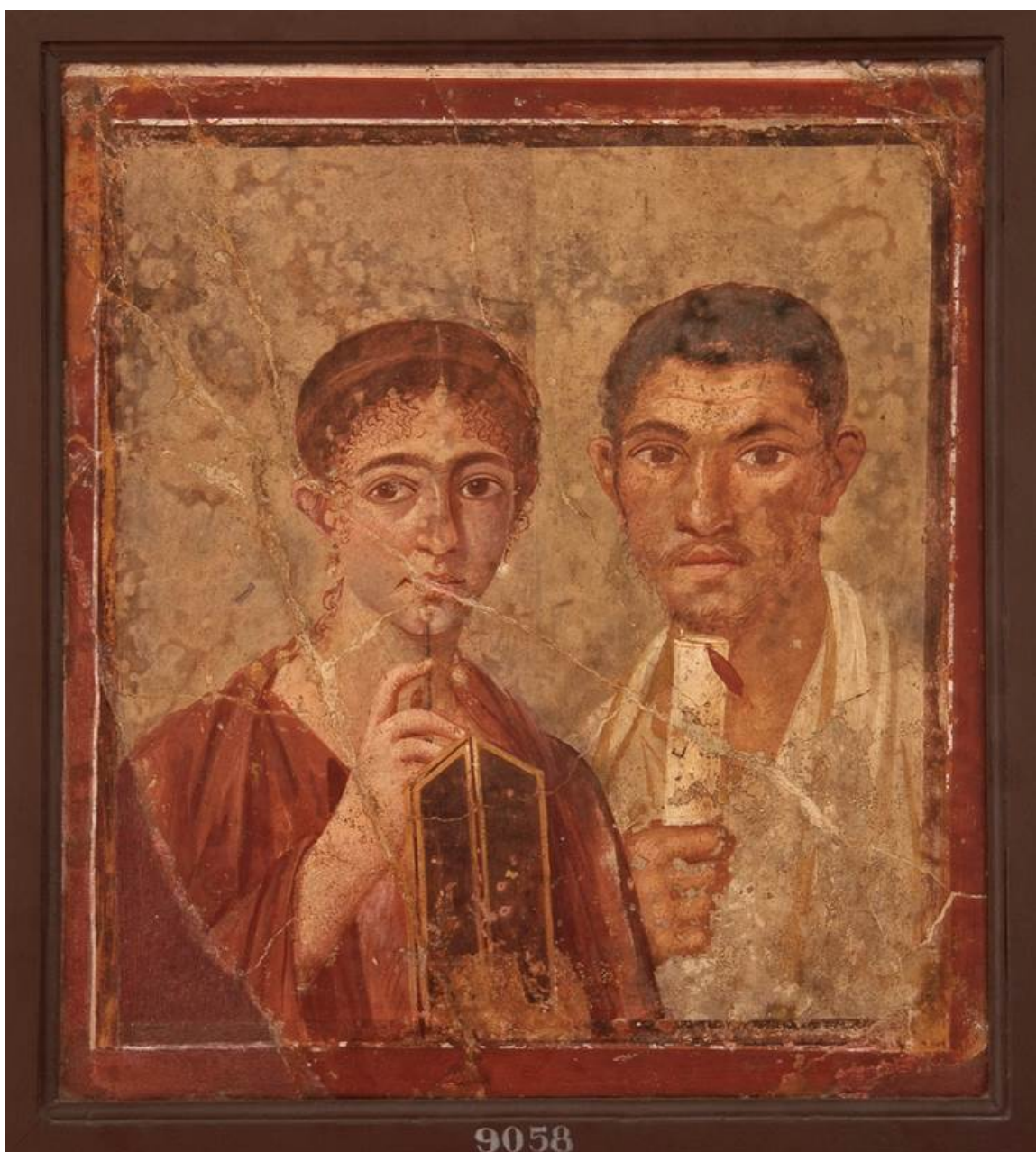
Ил. 13. Скопас, Бриаксис, Леохар, Тимофей. Битва греков с амазонками. Деталь рельефа из Галикарнасского Мавзолея. Ок. 350 г. до н.э. Британский музей, Лондон



Ил. 14. Римский скульптурный портрет. Т.н. «Брут». II в до н.э. Бронза. Капитолийский музей, Рим



Ил. 15. Левая часть восточного фасада Алтаря Мира. Фрагмент. I в до н.э.
Мрамор. Музей Алтаря мира Августа, Рим



Ил. 16. Портрет Паквия Прокула и его жены. I в н.э. Фреска. Национальный археологический музей, Неаполь



Ил. 17. Крещение Христа и двенадцать апостолов. Мозаика в куполе.
Середина V века. Баптистерий православных, Равенна



Ил. 18. Императрица Феодора со свитой. Мозаика в апсиде. Деталь. 546 - 547. Церковь Сан – Витале, Равенна



Ил. 19. Мозаики в алтарной части церкви Оснос Лукас в Фокиде. Первая четверть XI века



Ил. 20. Ангел Златые волосы. Вторая половина XII века. Темпера.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 21. Благовещение. Икона. Мозаика. Начало XIV в. Музей Виктории и Альберта, Лондон



Ил. 22. Мученики. Деталь росписи храма Богородицы Одигитрии в Мистре. Первая половина XIV в. Фреска



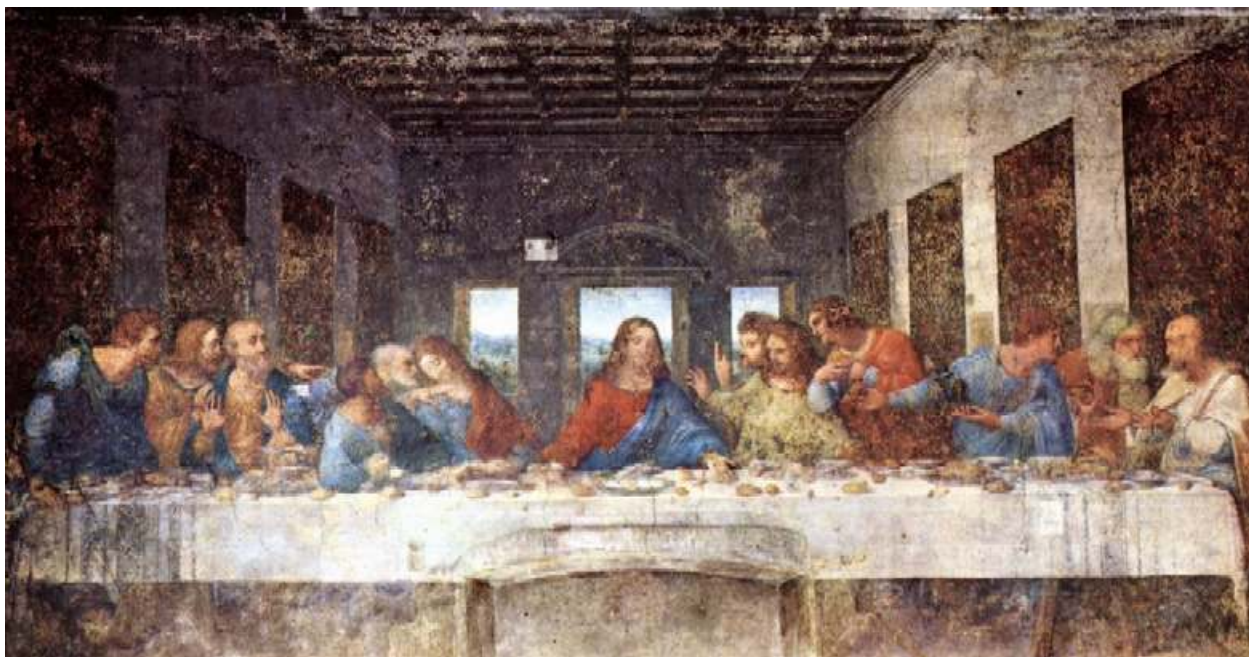
Ил. 23. Скульптура западного портала собора в Шартре. 1145-1170. Мрамор



*Ил. 24. Скульптуры собора святых Мауритиуса и Катарины в Магдебурге.
Ок. 1250. Мрамор*



Ил. 25. Андреа дель Верроккьо. Давид. 1476. Бронза. Национальный музей, Флоренция



Ил. 26 . Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1495-1497 . Фреска. 460x880.
Санта-Мария-делле-Гразие, Милан



Ил. 27. Рафаэль Санти. Обручение Девы Марии. 1504. Дерево, масло. 174x121. Галерея Брера, Милан



Ил. 28. Микеланджело Буонаротти. Скванный пленник. Ок. 1513. Статуя для гробницы папы Юлия II в Риме. Мрамор. Лувр, Париж



Ил. 29. Микеланджело да Караваджо. Призвание апостола Матфея.
1599-1600. Холст, масло. 322х340. Церковь Сан Луиджи Деи Франчези, Рим



Ил. 30. П. – П. Рубенс. Снятие с креста. 1612. Дерево, масло. 420,5х320.
Собор Антверпенской Богоматери, Антверпен



Ил. 31. Диего Веласкес. Сдача Бреды. 1634-35. Холст, масло. 307x367. Музей Прадо, Мадрид



Ил. 32. Н. Пуссен. Пастухи Аркадии. 1637-1639. Холст, масло. Лувр, Париж



Ил. 33. Дж. – Б. Бернини. Экстаз св. Терезы. 1645-1652. Мрамор. Санта Мария дель Витториа, Рим



Ил. 34. К. Лоррен. Пейзаж со сценой отдыха на пути в Египет (Полдень).
1661. Холст, масло. 116x159,6. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 35. А. Фрагонар. Ночная сцена (Сон нищего). 1765-1767. Холст, масло. 74x92. Лувр, Париж



Ил. 36. Ж.-Л. Давид. Ликторы приносят Бруту тела своих сыновей. 1789.
Холст, масло. 323x422. Лувр, Париж



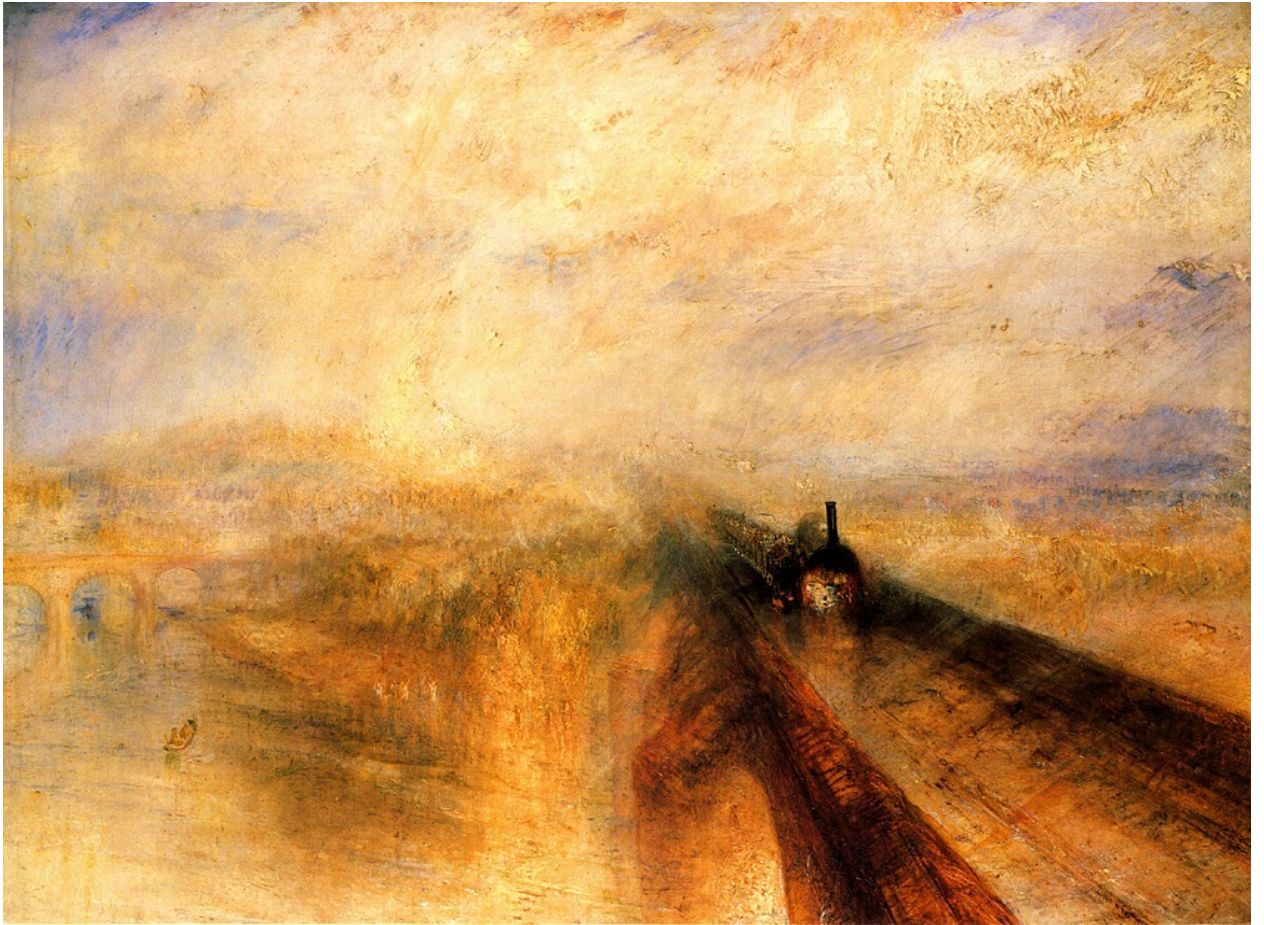
Ил. 37. Ф. Гойя. Третье мая 1808 года в Мадриде. 1814. Холст, масло.
375x266. Музей Прадо, Мадрид



Ил. 38. Т. Жерико. Скачки в Эпсоме. 1821. Холст, масло. 92x122 см. Лувр, Париж



Ил. 39. Э. Делакруа. Резня на Хиосе. 1824. Холст, масло. 419х354. Лувр, Париж



Ил. 40. У. Тернер. Дождь, пар и скорость. 1844. Холст, масло. 91x121,8.
Национальная галерея, Лондон



Ил. 41. Ж.- Ф. Милле. Сеятель.1850. Холст, масло. 101,6x82,6. Музей изящных искусств



Ил. 42. О. Ренуар. Бал в Мулен де ла Галетт. 1876. Холст, масло. 131x175.
Музей Орсэ, Париж



Ил. 43. К. Моне. Вокзал Сен-Лазар. 1877. Холст, масло. 75x104. Музей Орсе, Париж



Ил. 44. В. Ван Гог. Красные виноградники в Арле. Монмажур. 1888. Холст, масло. 73х91. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва



Ил. 45. П. Сезанн. Большая сосна близ Экса. 1895-1897. Холст, масло.
71,5x90,5. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



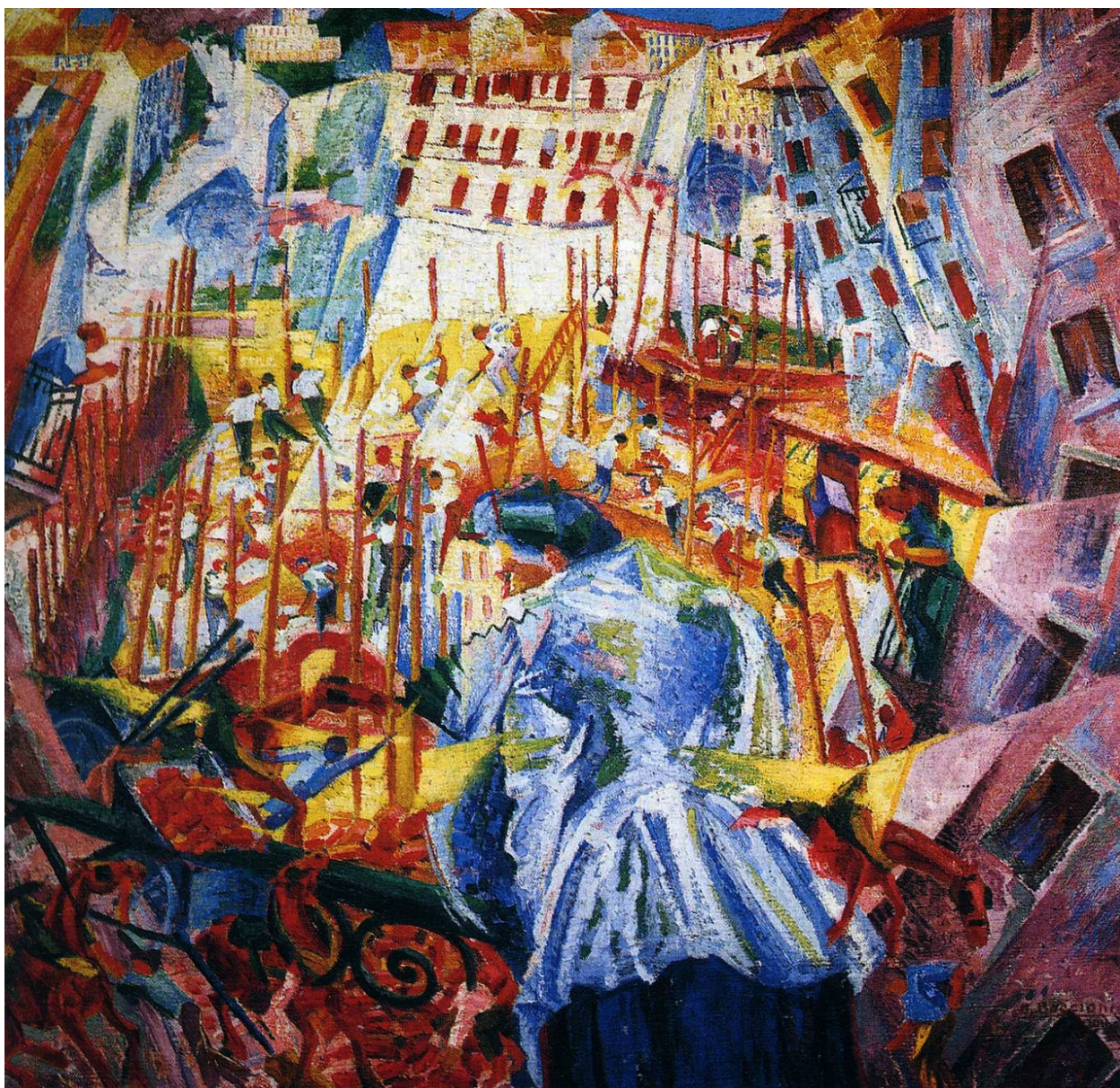
Ил. 46. П. Пикассо. Дама с веером.1909. Холст, масло. 101x81.
Государственный музей изобразительных искусств им. А.С.Пушкина, Москва



Ил. 47. П. Пикассо. Гитара и скрипка. 1912-1913. Холст, масло. 65x54.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Ил. 48. П. Пикассо. Гитара. 1914. Картон, бумага, нитка, веревка, шпагат, проволока с покрытием. 65,4x33x19. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Ил. 49. У. Боччони. Улица входит в дом. 1911. Холст, масло. 100х100,6. Музей Шпренгеля, Ганновер



Ил. 50. У. Боччони. Уникальные формы длительности в пространстве. 1913.
Бронза. 111,4. Музей-дель-Новеченто, Милан



Ил. 51. У. Боччони. Динамизм несущейся лошади и домов. 1914-1915. Дерево, картон, медь, железо, олово, цинк, бумага, гуашь, масло. Коллекция Пегги Гуггенхайм, Венеция



Ил. 52. Д. Балла. Динамизм собаки на поводке. 1912. Холст, масло. 95,5x115,6. Художественная галерея Олбрайт-Нокс, Нью-Йорк



Ил. 53. Л. Русоло. Динамизм автомобиля. 1912-1913. Холст, масло.
Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду,
Париж



Ил. 54. В. Кандинский. Вид Мурнау с железной дорогой. 1909. Холст, масло. 96x49. Городская галерея в Ленбаххаузе, Мюнхен



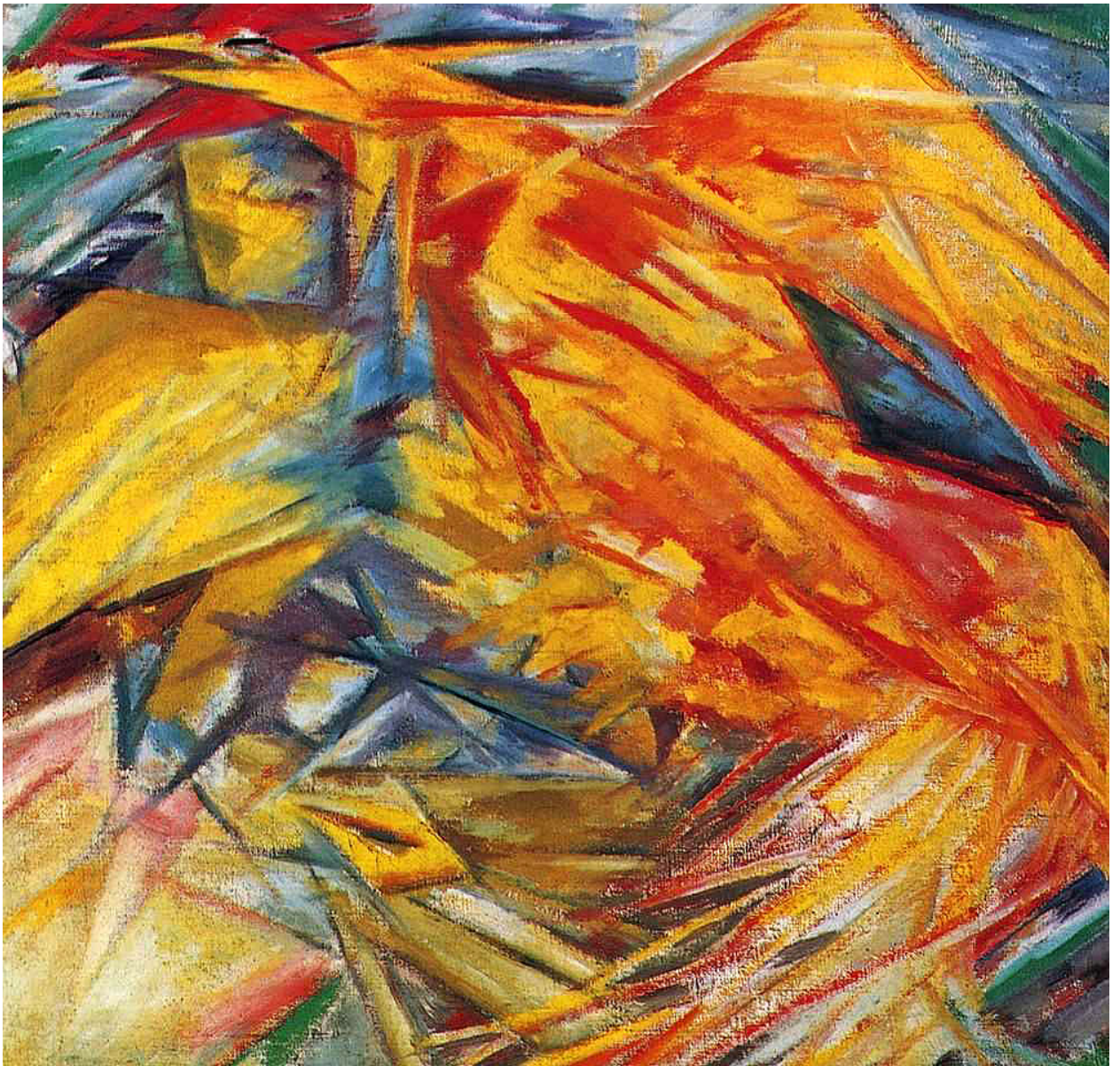
Ил. 55. В. Кандинский. Без названия. 1910. Бумага, акварель, карандаш, тушь. 49,6x64,8. Национальный музей современного искусства, Центр Жоржа Помпиду, Париж



Ил. 56. В. Кандинский. Композиция VII. 1913. Холст, масло. 200х300.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 57. Ф. Марк. Судьба животных. 1913. Холст, масло. 196x266. Городская галерея современного искусства, Мюнхен



Ил. 58. М. Ларионов. Петух и курица. 1912. Холст, масло. 69x65. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 59. М. Ларионов. Лучистый пейзаж. 1912. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 60. М. Ларионов. Свет улицы. 1912. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



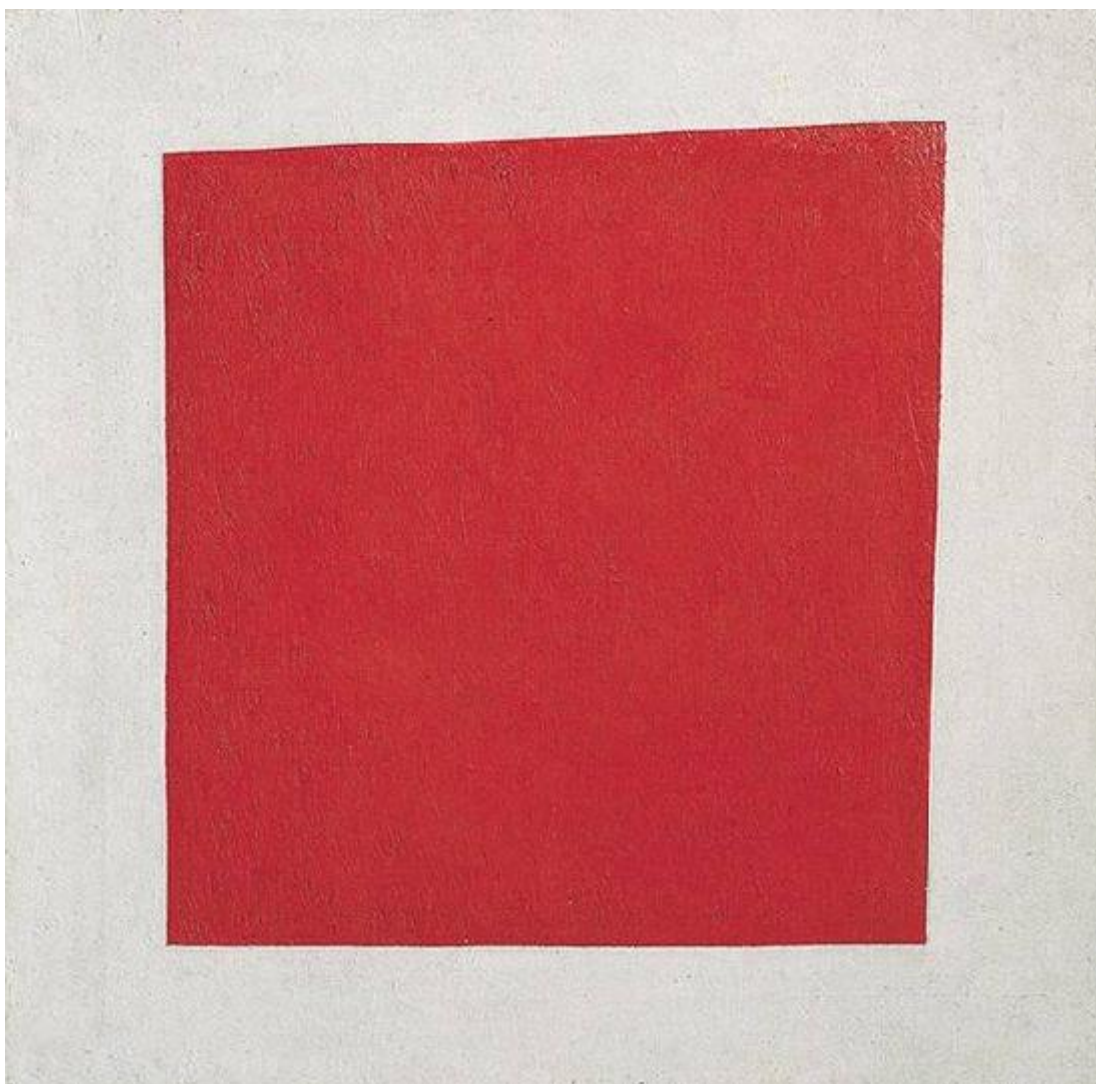
Ил. 61. Ларионов М. Стекло. 1912. Холст, масло. 104,1x97,1. Музей Гуггенхайма, Нью-Йорк



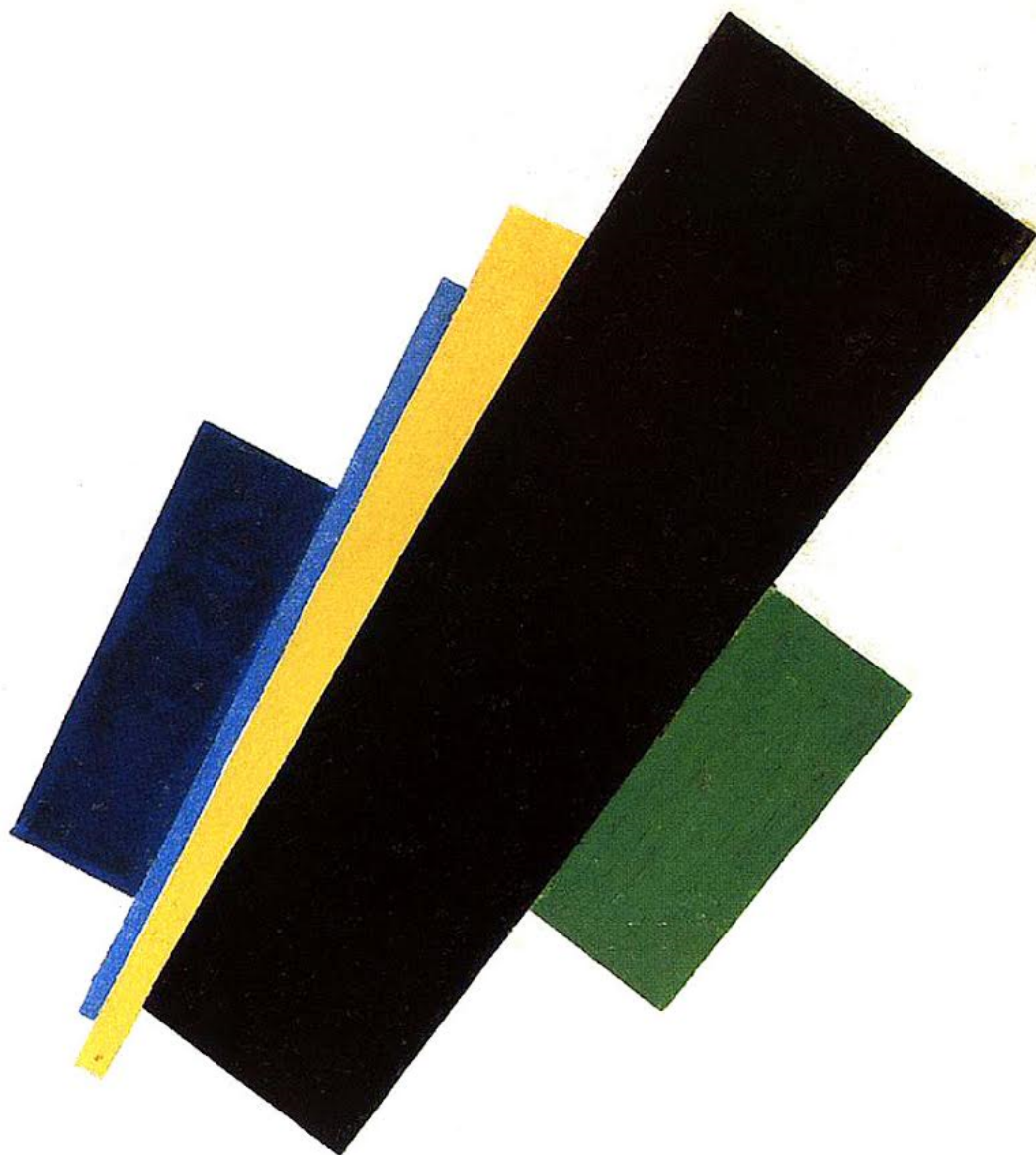
Ил. 62. М. Ларионов. Голова быка. 1913. Холст, масло. 70х64.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 63. К. Малевич. Жизнь в большой гостинице. 1913 - 1914. Холст, масло. 108x71. Самарский областной художественный музей, Самара



Ил. 64. К. Малевич. Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях. 1915. Холст, масло. 53x53. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



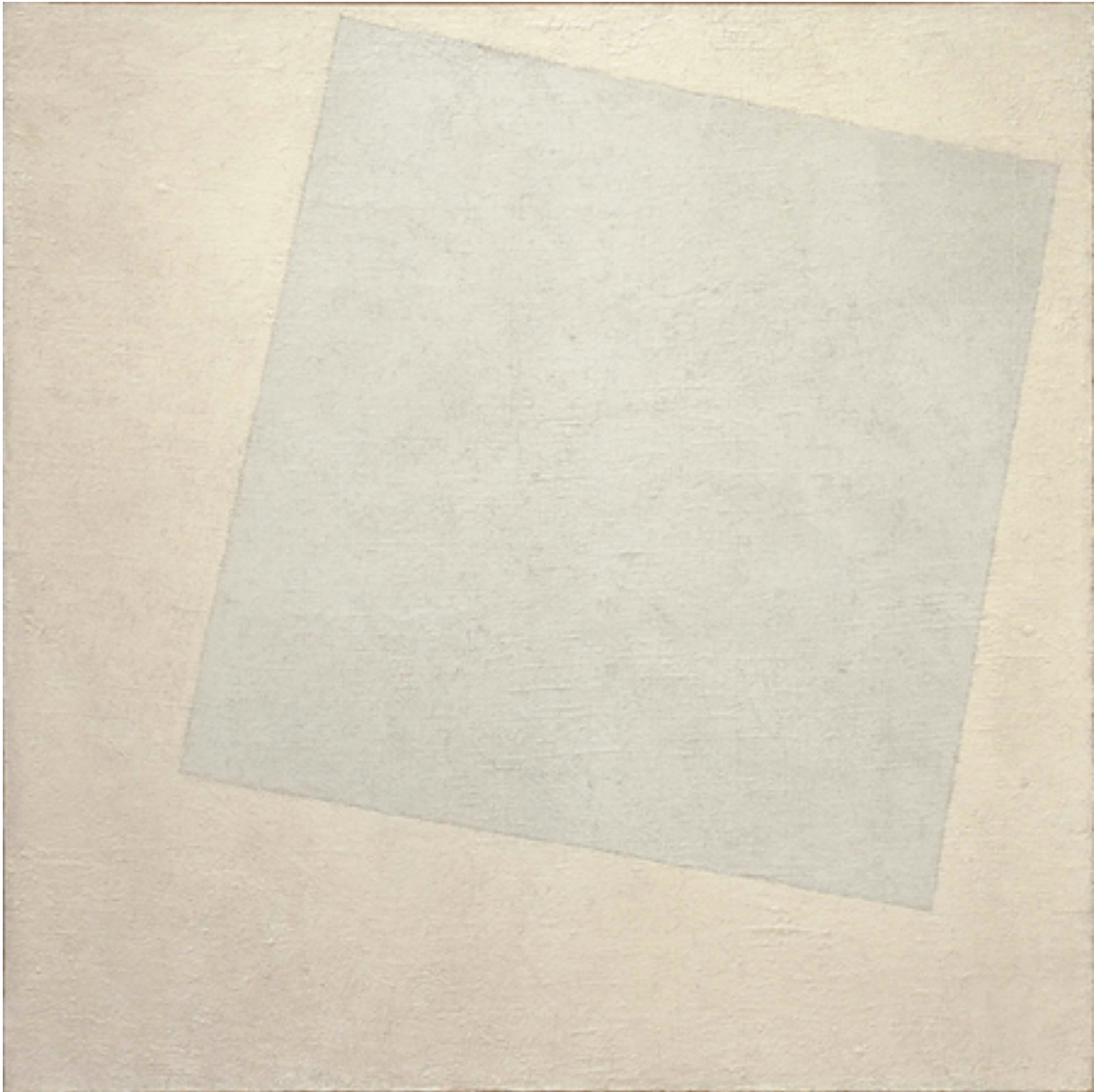
Ил. 65. К. Малевич. Супрематизм. 18-я конструкция. 1915. Холст, масло. 53x53. Стеделик музеум, Амстердам



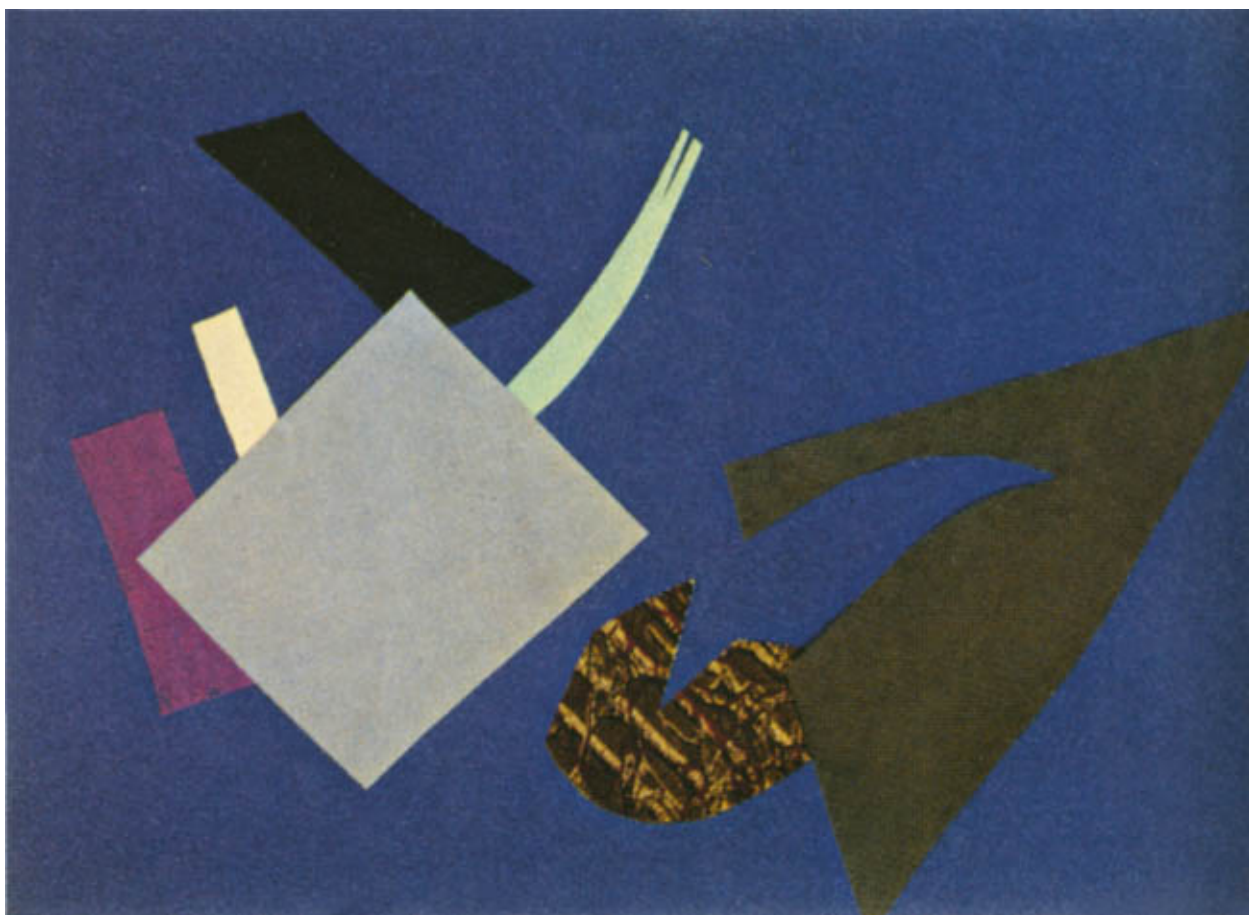
Ил. 66. К. Малевич. Супрематизм (supremus 56). 1915-1916. Холст, масло. 80,5x71. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 67. К. Малевич. Супрематизм. 1915. Холст, масло. 87,5x72.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 68. К. Малевич. Белое на белом (белый квадрат). 1917. Холст, масло. 79,4x79,4. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Ил. 69. А. Кручёных при участии О. Розановой. Битва бюджетлянина с Океаном. 1916. Бумага, цветная бумага, коллаж. 22x33. Иллюстрация к книге А. Кручёных «Вселенская война. Ъ. Цветная клей» (Пг., 1916)



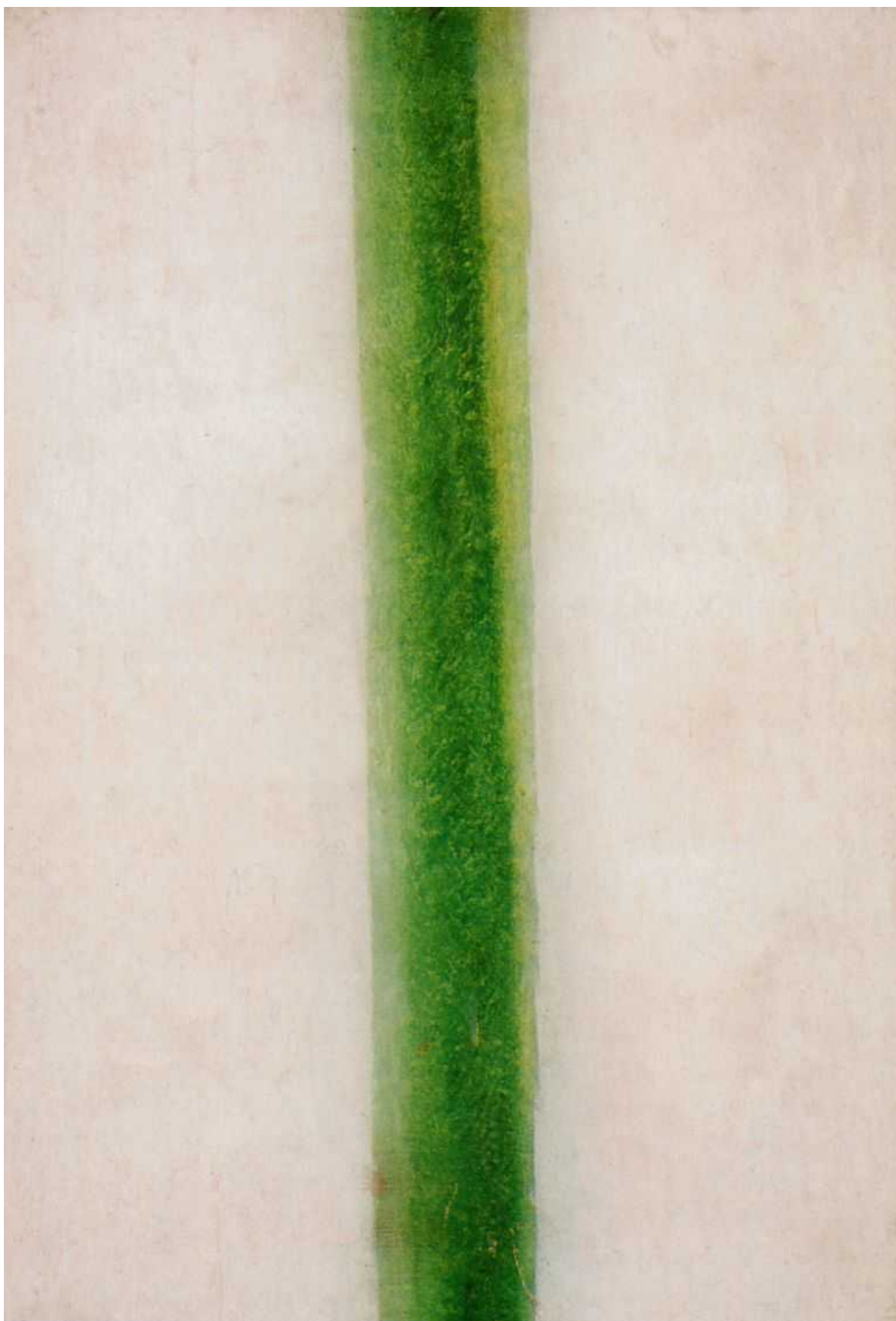
Ил. 70. О. Розанова. Супрематизм. 1916. Холст, масло. 86x55.
Государственный музей искусства Казахстана, Алма-Ата



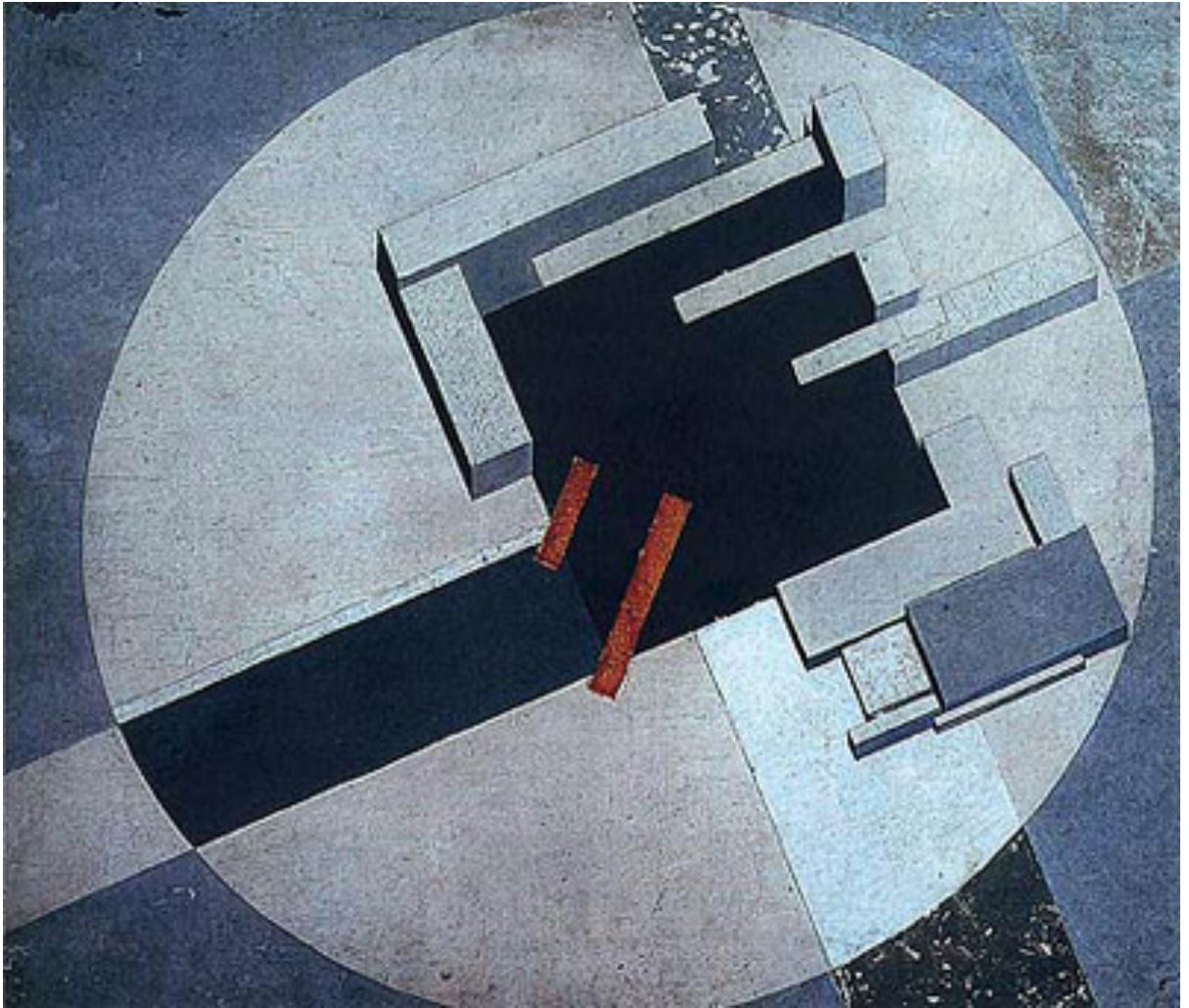
Ил. 71. О.Розанова. Супрематизм. 1916. Холст, масло. 83х66. Государственная Третьяковская галерея, Москва



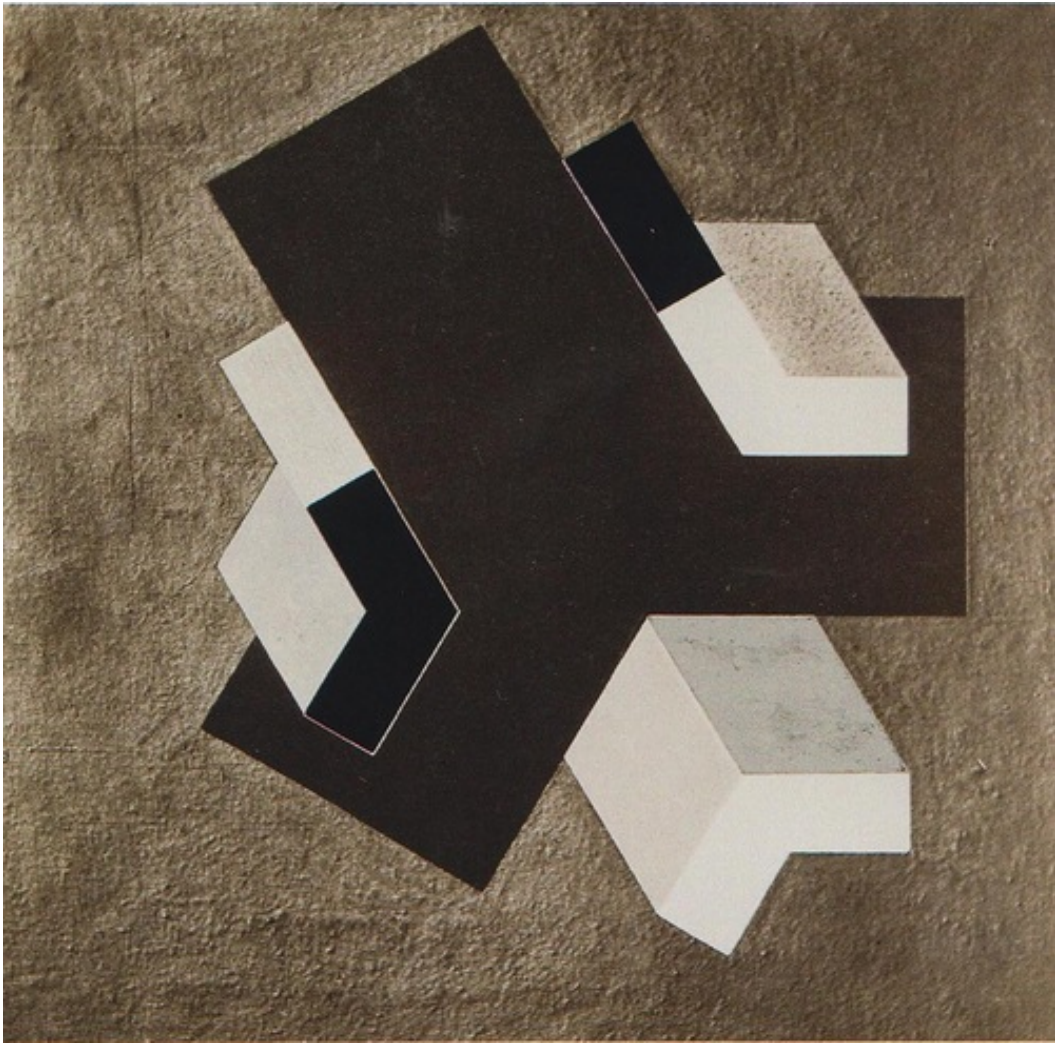
Ил. 72. О. Розанова. Супрематизм. 1916-1917. Холст, масло. 39х31.
Нижнетагильский муниципальный музей изобразительных искусств, Нижний
Тагил



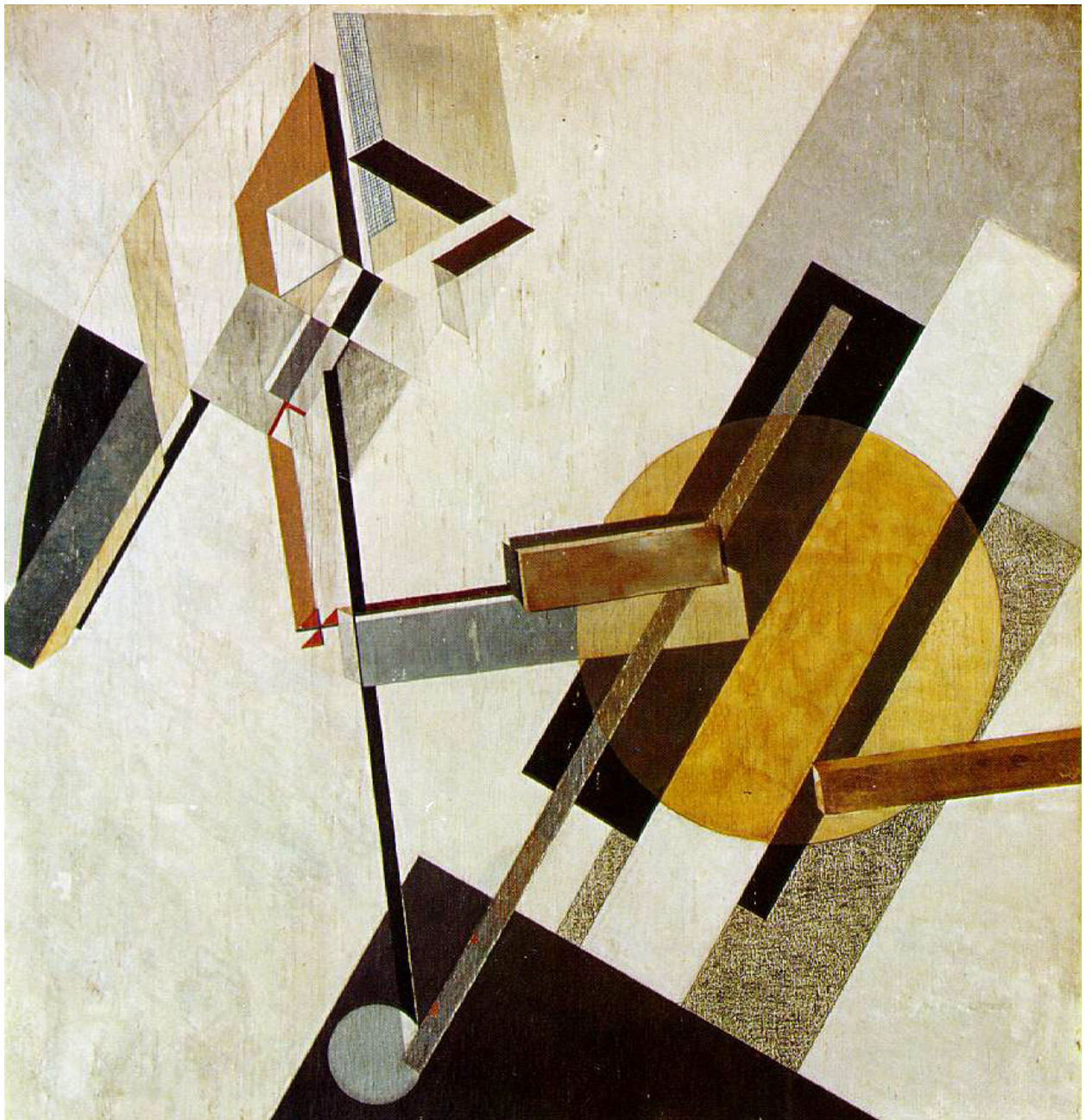
Ил. 73. О. Розанова. Зеленая полоса. 1916. Холст, масло. 71,2x49.
Государственный музей – заповедник «Ростовский кремль», Ростов



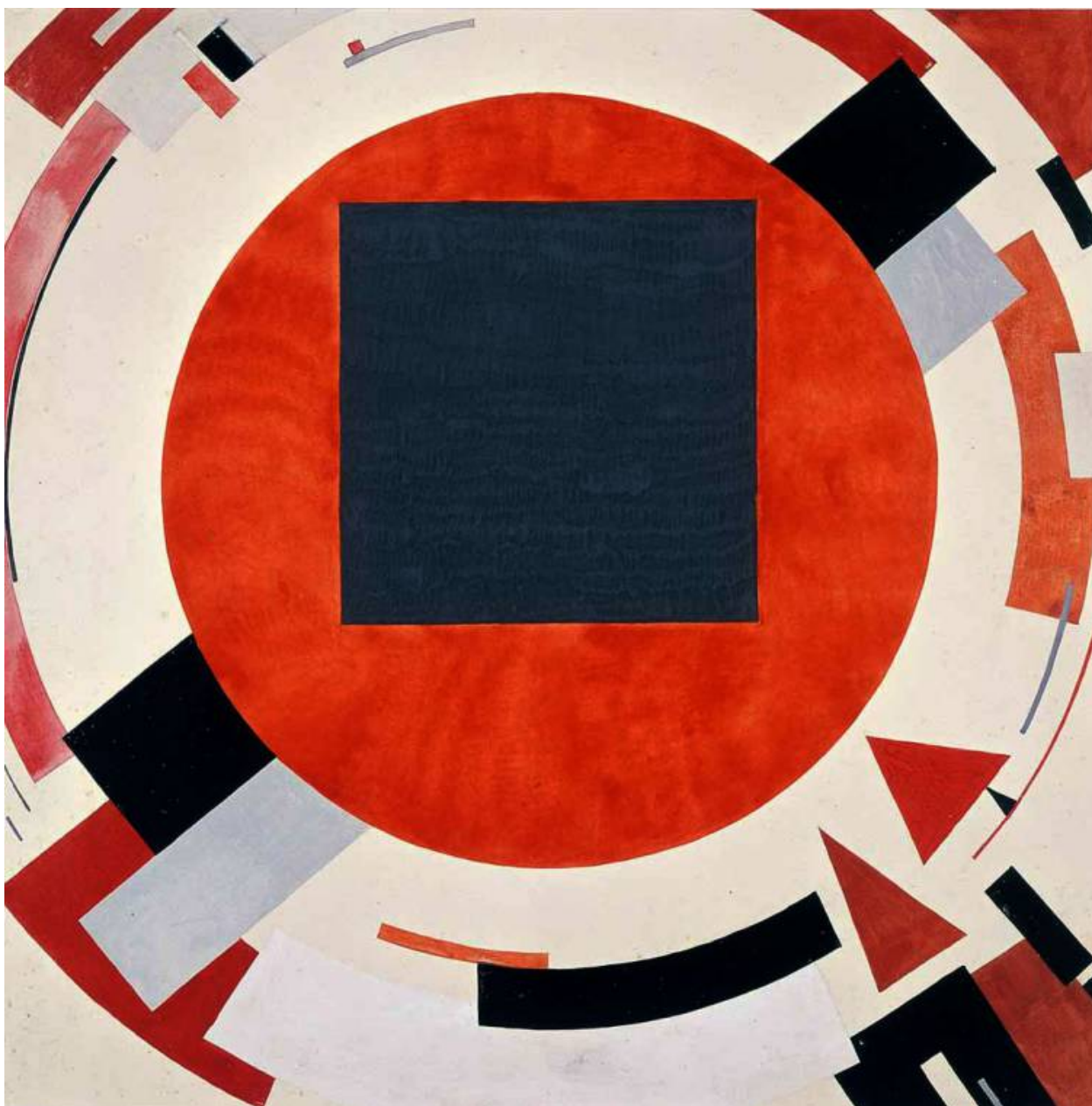
Ил. 74. Л. Лисицкий. Проун Город. 1919-1920. Фанера, масло. Национальный музей искусств Азербайджана, Баку



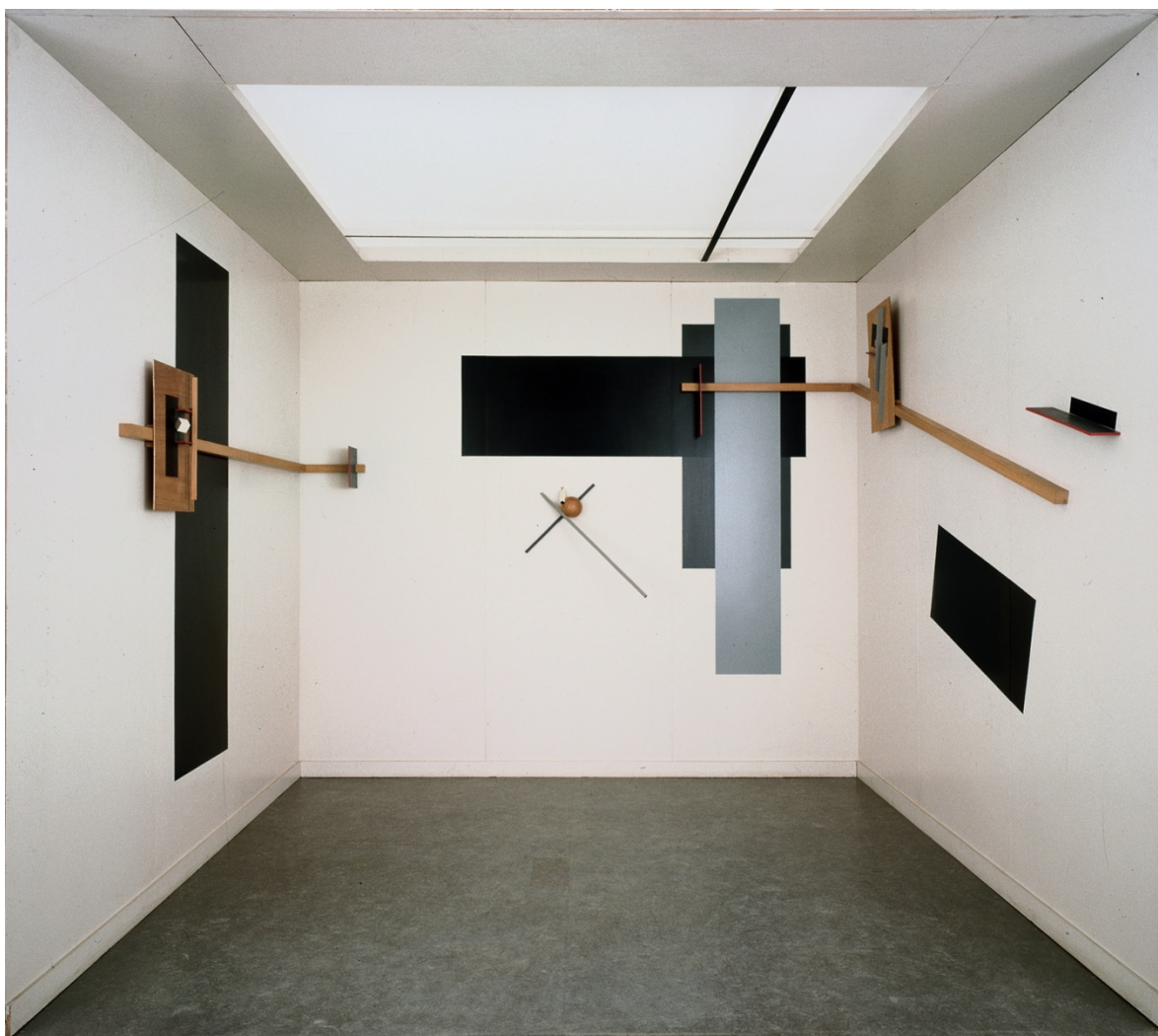
Ил. 75. Л. Лисицкий. Проун Н 333. 1923. Гуашь и коллаж из цветной бумаги. Собрание Алексея Лахмана



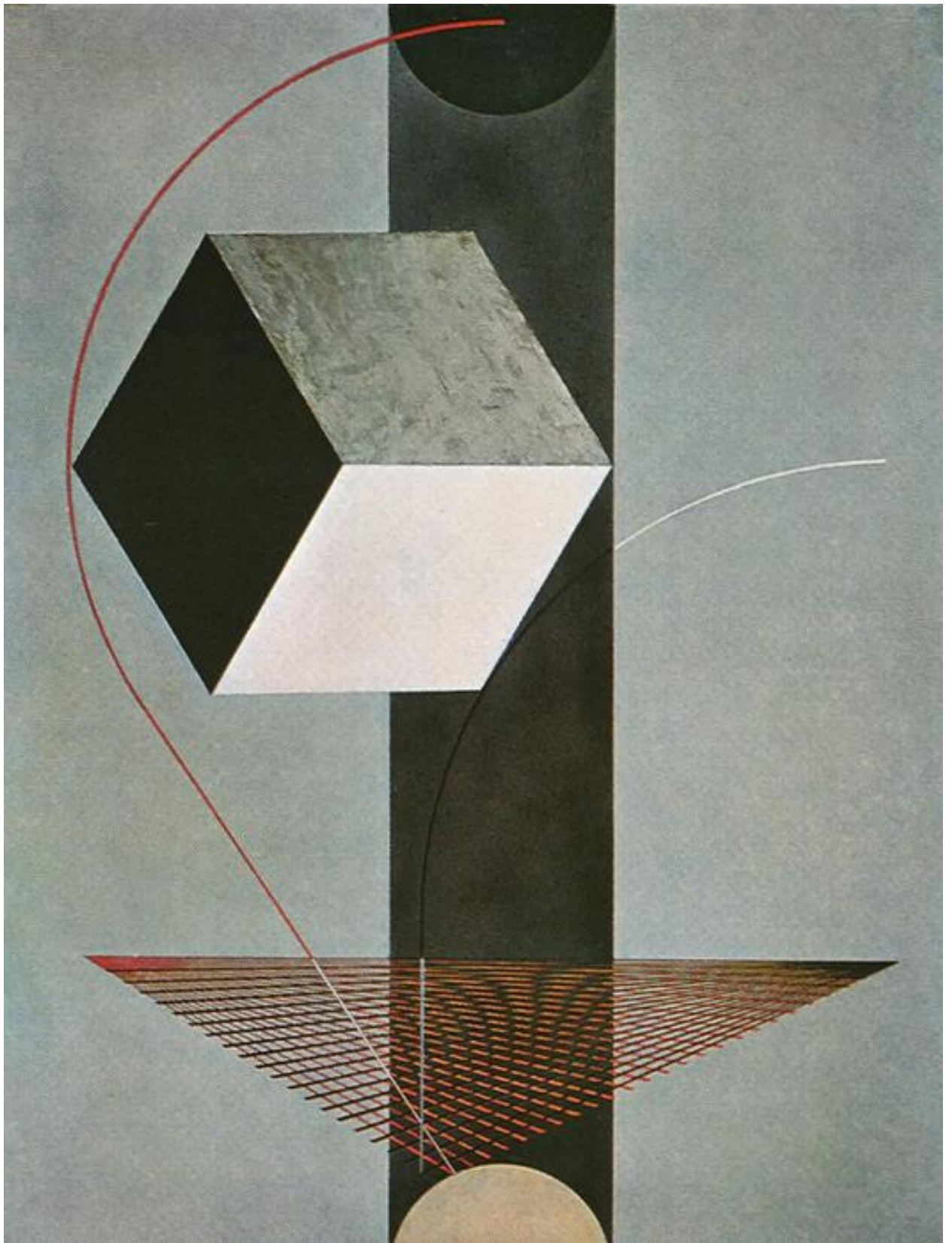
Ил. 76. Л. Лисицкий. «Прун 19D». 1922. Дерево, масло. Музей современного искусства, Нью-Йорк



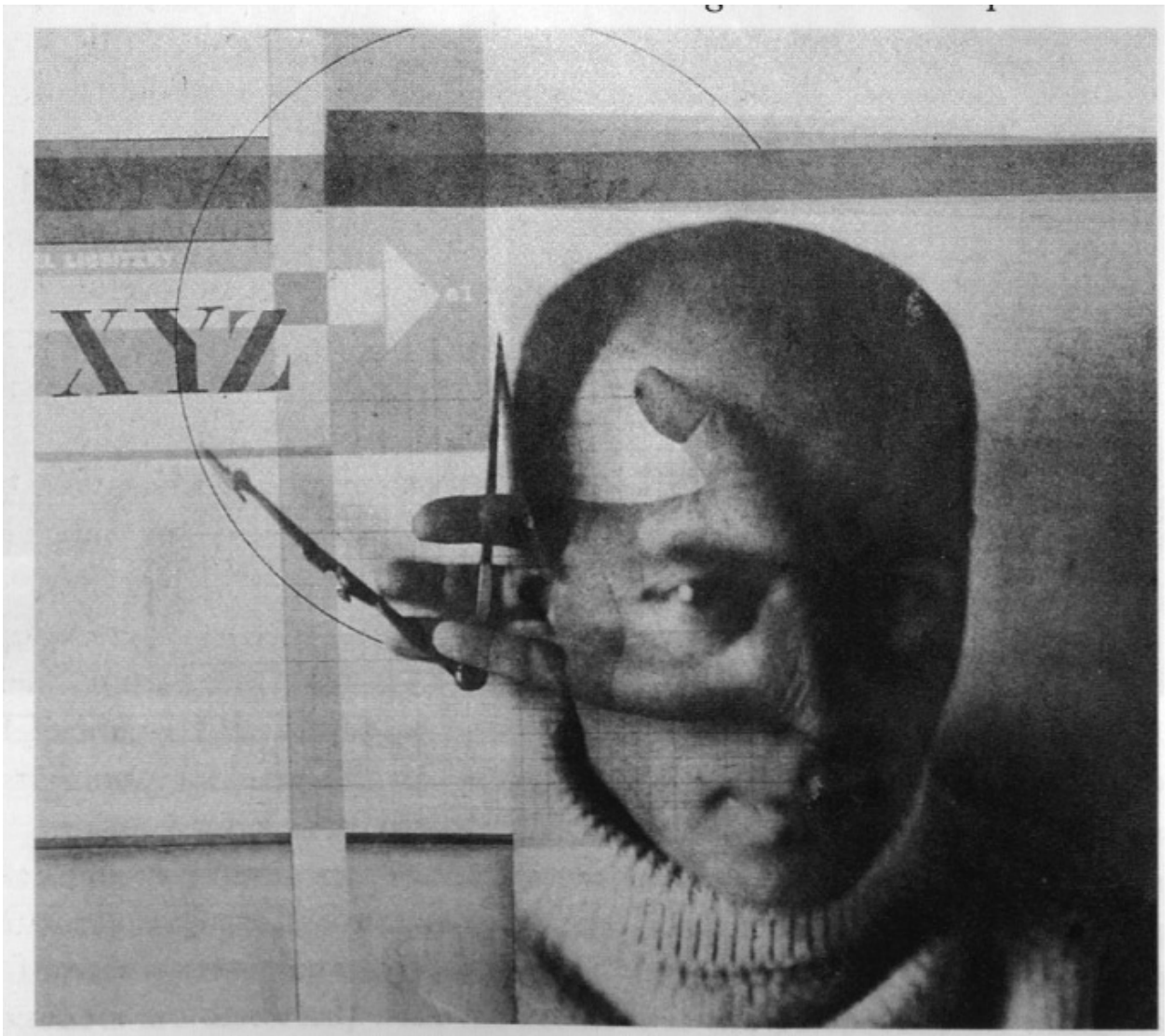
Ил. 77. Л. Лисицкий. Проун. 1922-1923. Бумага, гуашь, карандаш. 49x49.
Музей Ван Аббе, Эйндховен



Ил. 78. Л. Лисицкий. Комната проунов. 1923. Фото реконструкции. 1965.
3000x300x360. Музей Ван Аббе, Эйнховен



Ил. 79. Л. Лисицкий. Проун 99. 1924. Акварель, металлическая краска, дерево. 129x99. Художественная галерея Йельского университета, Нью-Хэйвен



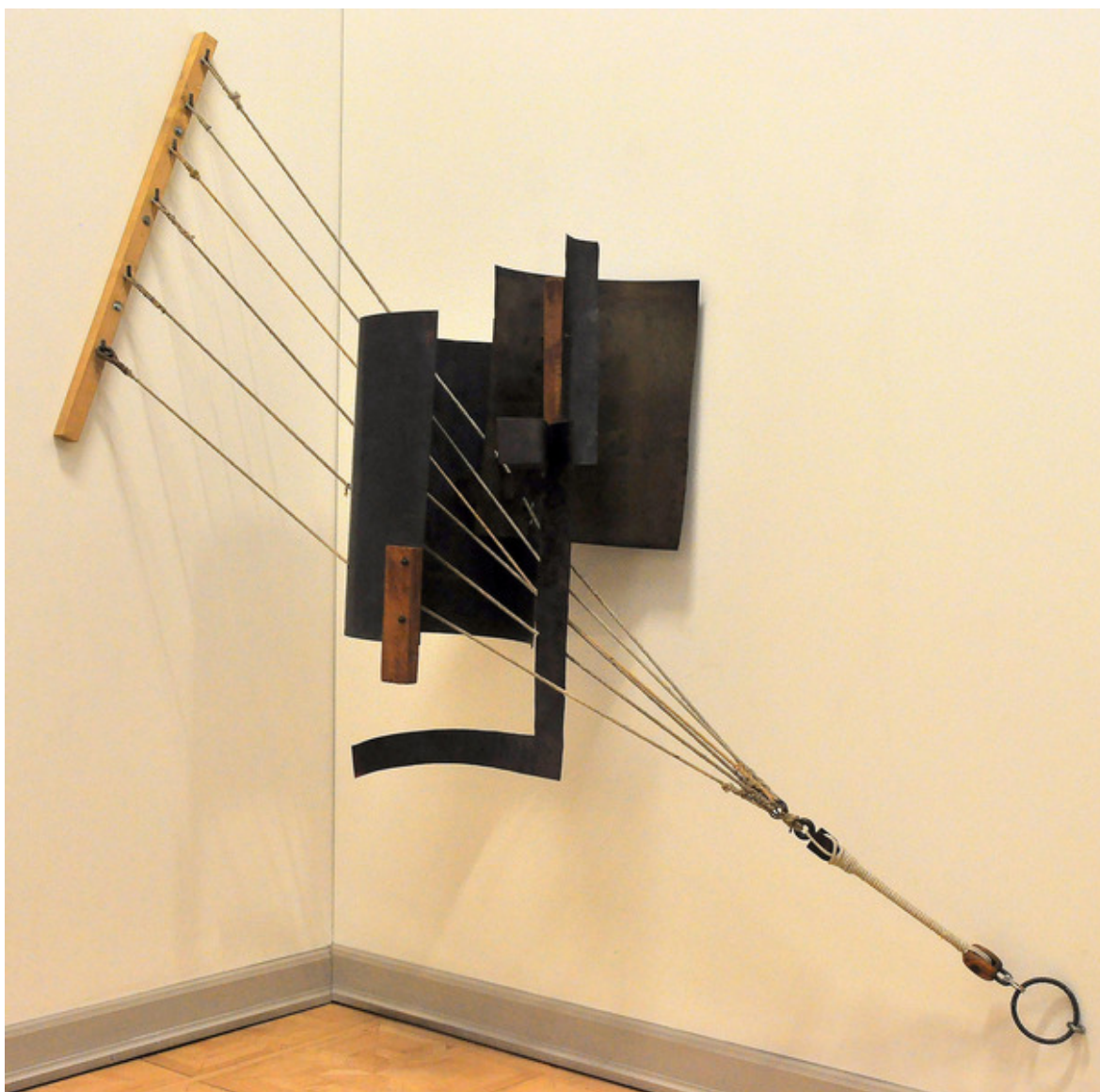
Ил. 80. Л. Лисицкий. Конструктор. Автопортрет. 1924. Фрагмент.
Фотомонтаж. Собрание Алекса Лахмана



Ил. 81. В. Татлин. Натурщица. 1913. Холст, масло. 143x108. Государственная Третьяковская галерея, Москва



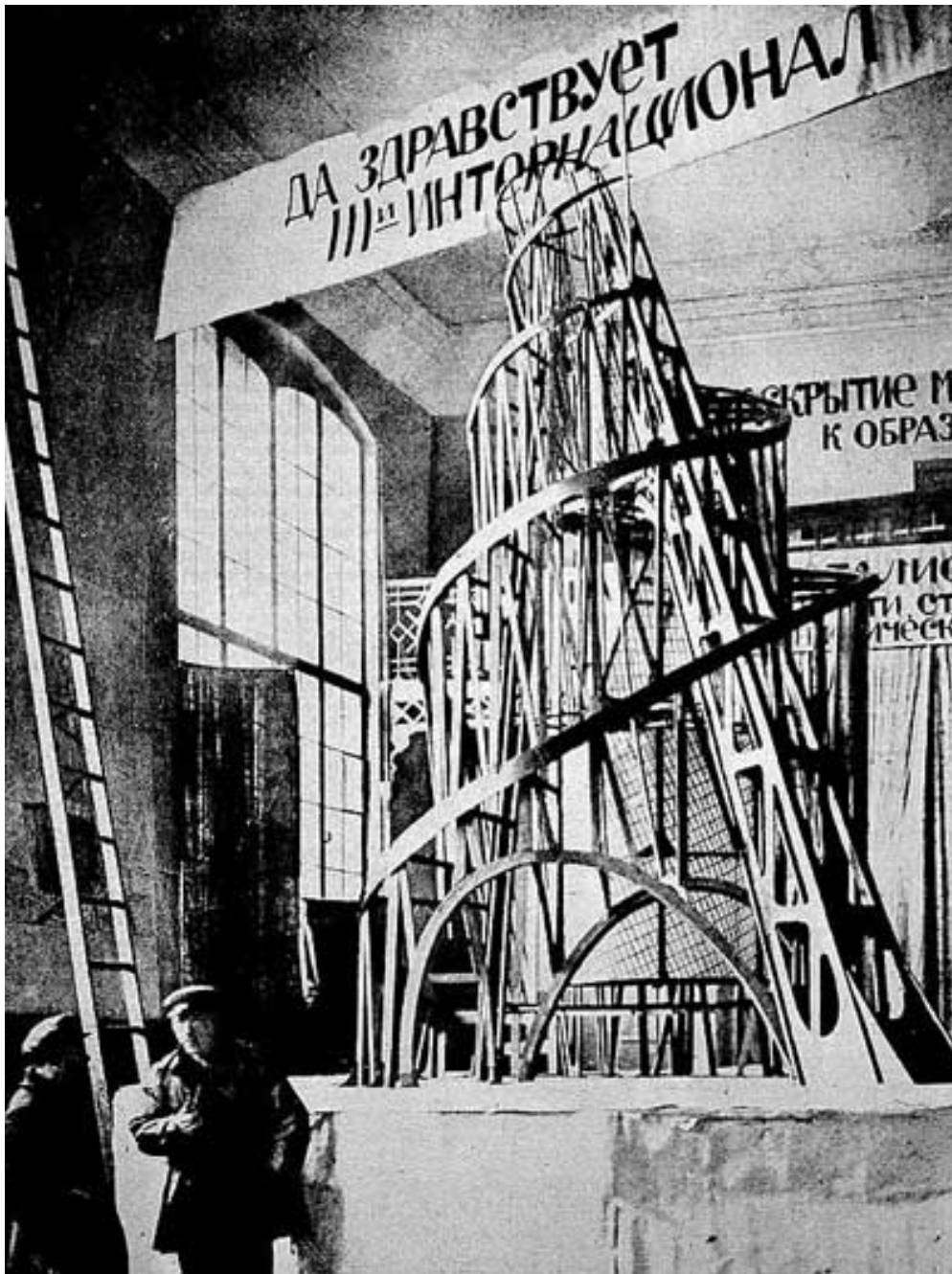
Ил. 82. В. Татлин. Контррельеф. 1913. Дерево, металл, кожа. 62x53.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



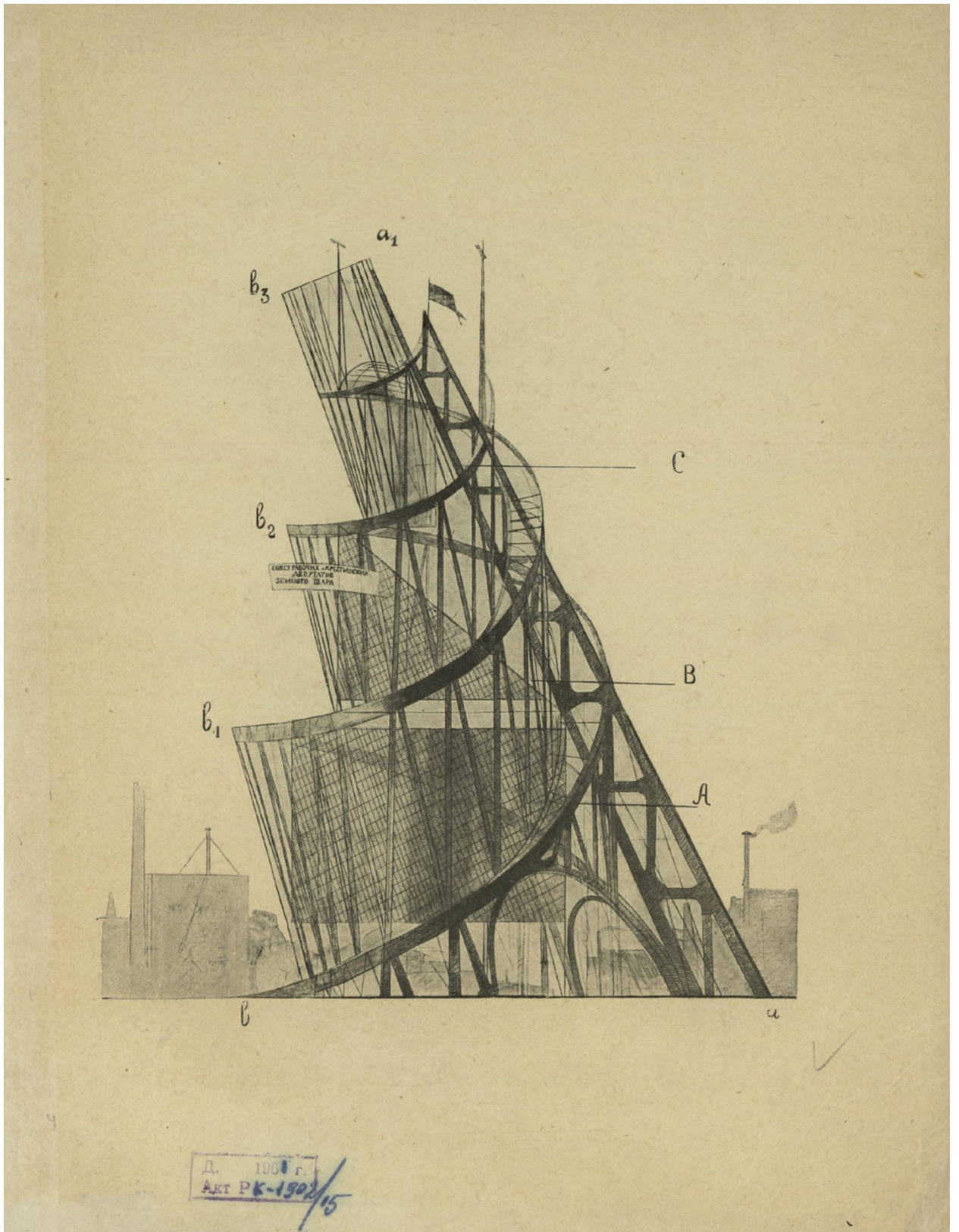
Ил. 83. В. Татлин. Угловой контррельеф (реконструкция). 1914. Железо, медь, дерево, тросы. 71x118. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 84. В. Татлин. Контррельеф (Материальный подбор). 1916. Дерево, металл. 100х64,5. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 85. В. Татлин. Модель памятника III Интернационала. 1919. Не сохранился



Ил. 86. В. Татлин. Проект памятника III Интернационала. Чертёж. 1919



Ил. 87. В. Татлин. Летатлин. 1929-1932. Дерево, пробка, стальной трос, дюраль, китовый ус, сыромятный ремень, шариковые подшипники, ткань и т.п. Центральный музей военно-воздушных сил Российской Федерации, Монино



Ил. 88. М. Матюшин. Беспредметность (кристаллизация в пространстве). 1915-1917. Холст, масло. 71,5x80. Художественный музей, Сыктывкар



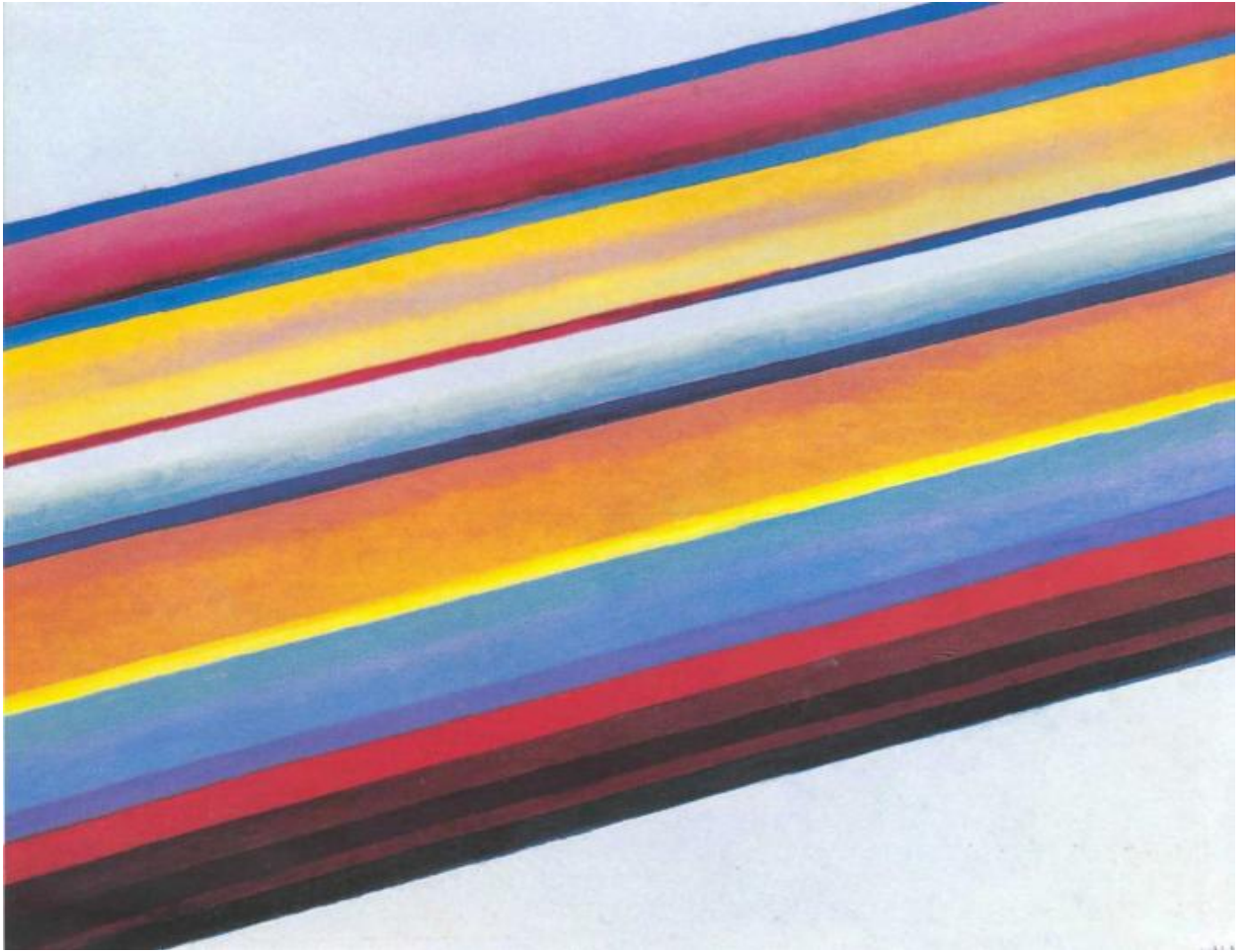
Ил. 89. М. Матюшин. Танцовщица. Корневая скульптура. 1915.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



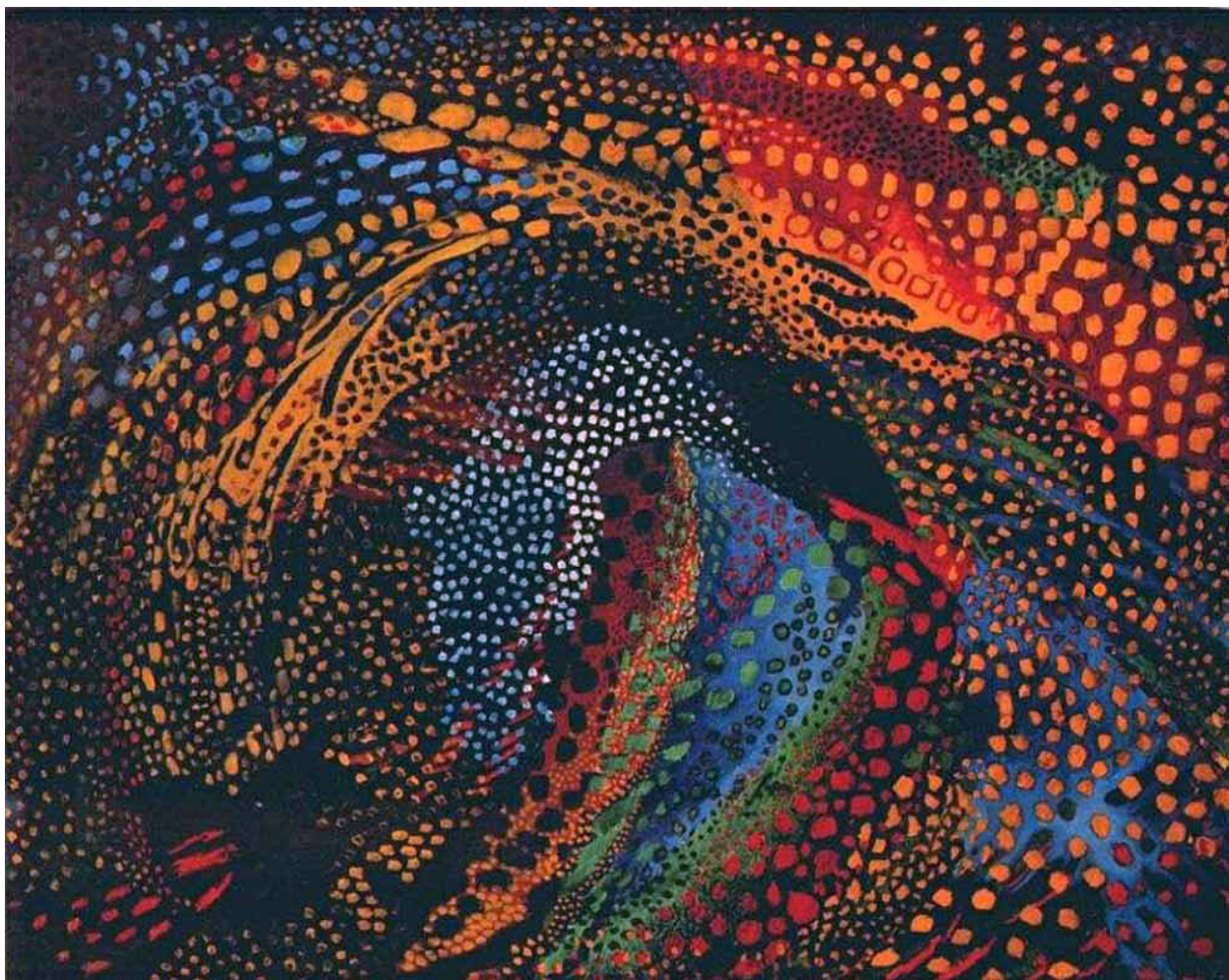
Ил. 90. М. Матюшин. Корневые скульптуры. 1920. Дерево. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 91. М. Матюшин. Автопортрет (кристалл). 1917. Холст, масло. Частное собрание



Ил. 92. М. Матюшин. Движение в пространстве. 1917-1918. Холст, масло. 124x168. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 93. М. Матюшин. Цвето-музыкальная конструкция. 1918. 51х63.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 94. М. Матюшин. Пространство (обзор на 360). 1920. Фанера, холст, масло. 40,3x50,5. Местонахождение не известно



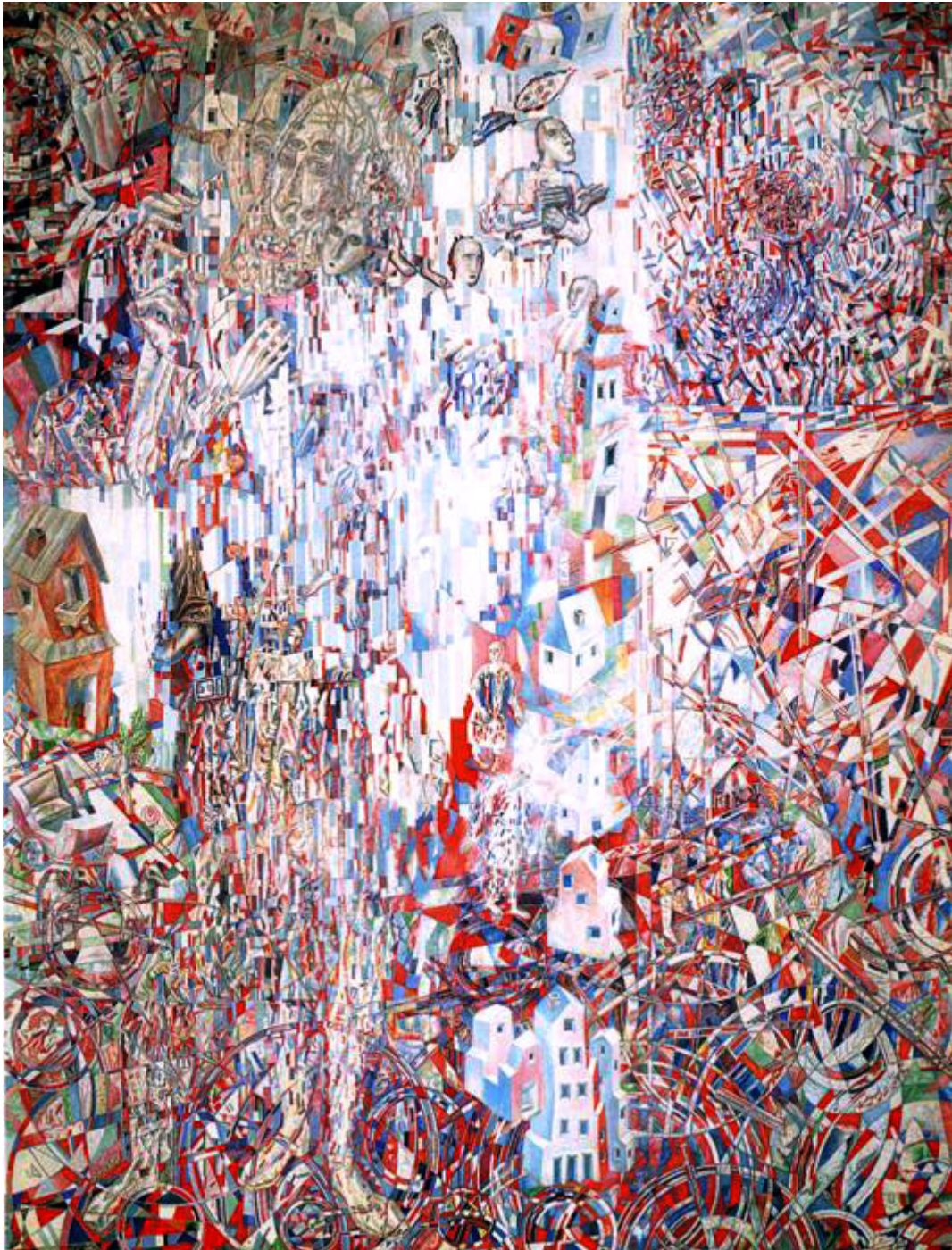
Ил. 95. М. Матюшин. Стог. Лахта (расширенное восприятие пространства по вертикали). 1921. Бумага, акварель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 96 . М. Матюшин. Пейзаж. Вхождение сфер. 1921. Бумага, акварель.
50x42,5. Музей Петербургского авангарда, Санкт-Петербург



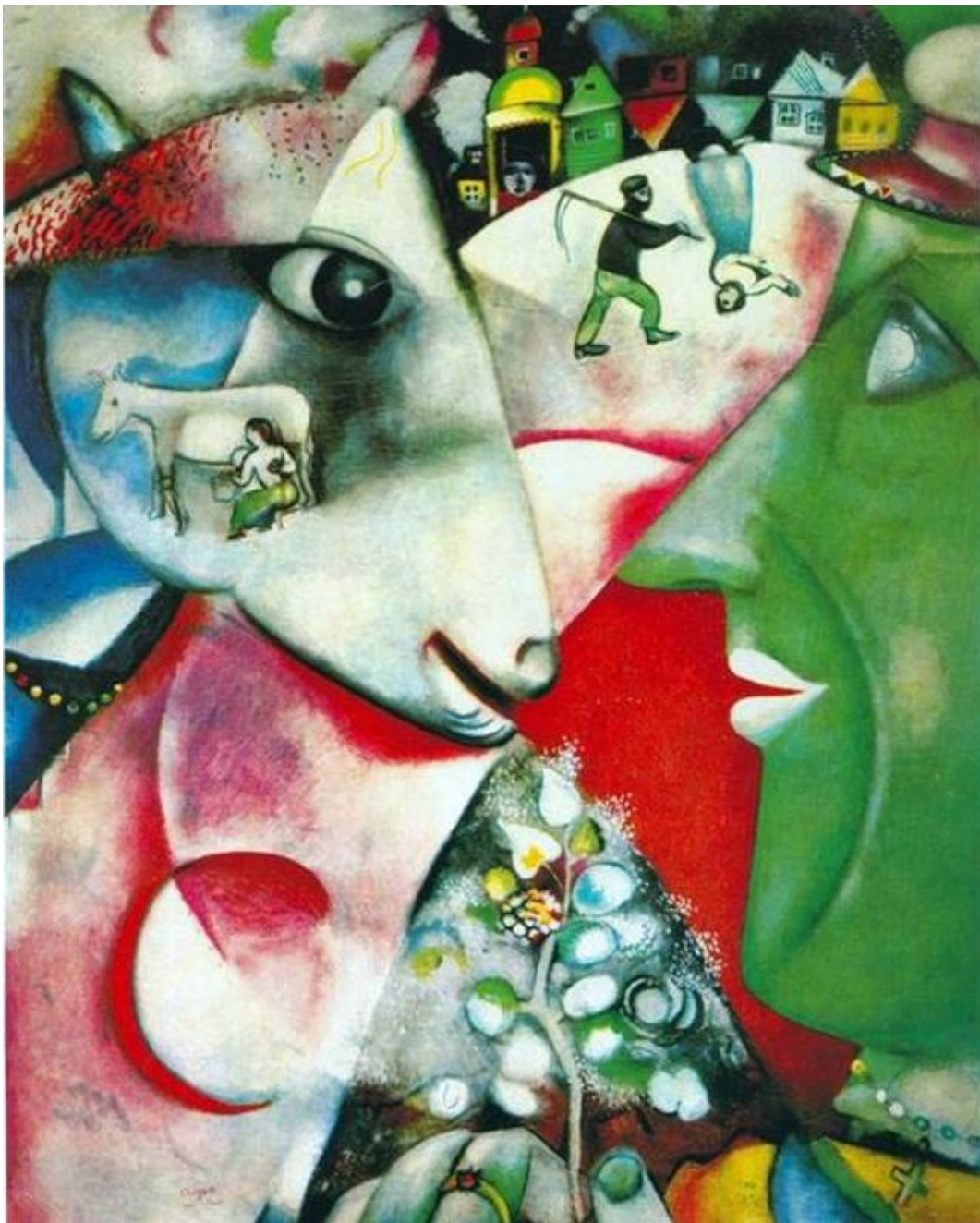
Ил. 97. П. Филонов. Цветы мирового расцвета. 1915. Холст, масло. 154,5x115.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 98. П. Филонов. Формула Петроградского пролетариата. 1920-1921.
Холст, масло. 154x117. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 99. П. Филонов. Формула весны. 1928-1929. Холст, масло. 250x285.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 100. М. Шагал. Я и деревня. 1911. Холст, масло. 192,1x151,4. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Ил. 101. М. Шагал. Над городом. 1914-1918. Холст, масло. 141х197.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 102. М. Шагал. Скрипач. 1913. Масло на льняной скатерти. 188x158.
Стеделейк музей, Амстердам



Ил.103. К. Петров-Водкин. Розовый натюрморт. Ветка яблони. 1918. Холст, масло. 57,5x71. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Ил. 104. К. Петров-Водкин. Мать. 1915. Холст, масло. 107х98,5.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 105. К. Петров-Водкин. Полдень. Лето. 1917. Холст, масло. 89x128,5.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Ил. 106. К. Петров-Водкин. Утро. Купальщицы. 1917. Холст, масло. 161x129.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

