

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

На правах рукописи

ЛЮБИМОВА Анастасия Игоревна

**ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ АВАНГАРДА
В ОТЕЧЕСТВЕННОМ НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1960–1980-х гг.**

**Диссертация
на соискание ученой степени кандидата искусствоведения**

Специальность 5.10.1 — Теория и история культуры, искусства
(искусствоведение)

Научный руководитель:
доктор культурологии,
профессор кафедры искусствоведения
Демшина Анна Юрьевна

Санкт-Петербург
2024

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ВВЕДЕНИЕ | 3 |
| ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АВАНГАРДА | |
| В НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1960–1980-Х ГГ. | 20 |
| 1.1. Актуальные концепции изучения связи неофициального искусства с наследием начала XX века | 20 |
| 1.2. Историко-культурный подход к исследованию развития идей авангарда в неофициальном искусстве | 33 |
| 1.3. Направления творческого переосмысления наследия авангарда в искусстве нонконформизма..... | 46 |
| ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОНЦЕПЦИИ АВАНГАРДА В НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1960–1980-Х ГГ. | 58 |
| 2.1. Синтез искусств в образной системе неофициального искусства | 58 |
| 2.2. Концепция цвета и формообразования как свойство живописной системы неофициальных художников..... | 75 |
| 2.3. Идея воплощения художественного пространства в неофициальном искусстве | 95 |
| ГЛАВА III. ВЛИЯНИЕ АВАНГАРДА НА ФОРМИРОВАНИЕ АВТОРСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ В НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ . | 112 |
| 3.1. Синтез предметного и беспредметного как новый прием авангарда в произведениях нонконформистов | 112 |
| 3.2 Развитие авторских художественных систем в неофициальном искусстве..... | 121 |
| ЗАКЛЮЧЕНИЕ | 140 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ | 148 |
| СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ | 166 |
| АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ | 176 |

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено изучению интерпретации художественного наследия авангарда в отечественном неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. Для многих представителей неофициального искусства, творческий метод которых формировался внутри советской системы, были важны поиски художественной и культурной идентичности через развитие новых подходов, воплощающих синтез современного искусства и традиции прошлого. Влияние традиции авангарда на неофициальную культуру изучается на основании теории М. Фуко¹ и концепции символического капитала П. Бурдьё², позволяющих воспринимать предшествующие тенденции в искусстве как систему ценностей неофициальных художников. Обращение неофициальных художников к авангарду связано с переосмыслением идеи синтеза искусств, концепции цвета и формообразования, представления о художественном пространстве. Интерес к данным темам объединял разные школы неофициального искусства в стремлении развивать абстрактное, метафизическое и концептуальное направления.

В диссертации формы интерпретации авангарда анализируются на примерах работ художников Москвы и Ленинграда (Санкт-Петербурга) как ведущих центров неофициального искусства. Особое внимание уделено анализу неофициального искусства Саратова. Творчество саратовских художников является воплощением синтеза местной традиции живописи конца XIX — начала XX вв., формальных приемов авангарда и современных художественных практик. Изучение саратовского неофициального искусства обусловлено задачей выявить и проанализировать формы интерпретации авангарда на примере одной региональной школы.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью решения вопросов, связанных с разработкой методологии анализа форм интерпретации авангарда в отечественном неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. За

¹ Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия, 2020. 413 с.

² Бурдьё П. Практический смысл. СПб.: Алетейя, 2001. 523 с.

последнее десятилетие отмечается возрастающий интерес к изучению идеи преемственности наследия авангарда в неофициальной художественной культуре.

Возникновение пристального внимания к данной теме связано с необходимостью изучения целостности отечественного искусства, частью которого являются неофициальные художественные практики 1960–1980-х гг.

До 1990-х гг. феномен неофициального искусства подробно не рассматривался, обращение неофициальных художников к идеям авангарда изучалось в общем контексте исследования творчества конкретных художников и воспринималось как протест против советской системы. На сегодняшний день эта концепция требует уточнений, что обусловлено переосмыслением значения творчества независимых художников. Важным вопросом остается изучение особенностей интерпретации авангарда в дискурсе неофициальной культуры в различных регионах России. Проводятся научные конференции и семинары, которые способствуют формированию нового взгляда на проблему. Так, в 2021 г. прошла Международная практическая конференция «Вторая волна русского авангарда. Региональные версии» в УРФУ им. Б. Н. Ельцина, посвященная развитию неофициального искусства в разных регионах. На конференции обсуждались особенности формирования независимого искусства Саратова, Екатеринбурга, Челябинска, Владивостока, Приморья и их роль в развитии художественного языка второй половины XX века. В 2022 г. была организована Международная научная конференция «VI Толстовские чтения “Искусство в Советском Союзе: мейнстрим и андеграунд”», проходившая в НИИ РАХ и освещавшая вопросы смены художественных стилей в отечественном искусстве советского времени.

Интерес к неофициальному искусству подкрепляется в том числе за счет функционирования музеев и галерей. Важную роль представляет выставочная деятельность Музея искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков, обладающего масштабной коллекцией неофициального искусства.

Знаковым событием была выставка «Ненавсегда. 1968–1985», представленная в Третьяковской галерее. Выставка раскрывала стилистические

особенности искусства эпохи застоя, уделяя внимание новым художественным тенденциям. В 2023 г. Русский музей подготовил выставку «Параллельные вселенные. От абстракции к артефакту», на которой представлено тридцать шесть художников второй половины XX в. из собрания Наталии Опалевой, коллекционера и создателя музея AZ (Анатолия Зверева). В 2024 году в Центральном выставочном зале «Манеж» открылась выставка «Пушкинская- 10. Ковчег XXI века». Выставочный проект представил коллекцию «Товарищества «Свободная культура» (Пушкинская-10) на которой экспонировалось более 400 работ художников неофициального искусства.

Живопись неофициальных художников остается актуальной благодаря деятельности таких организаций, как «Товарищество “Свободная культура”», «Арт-центр “Пушкинская-10”», Art Gallery, «Новый музей современного искусства». Изучение архивных материалов, каталогов, сборников научных статей с конференций, проходивших на территории «Арт-центра “Пушкинская-10”» и фондов Музея искусства Санкт-Петербурга XX –XXI веков, способствовало систематизации необходимых данных и помогло в осмыслении художественных процессов, происходивших в независимом искусстве 1960–1980-х гг.

Границы исследования определяются принятым в отечественном искусствознании обозначением периода 1960–1980-х гг. как основного этапа активного развития художественных процессов в советском искусстве, отличающихся новаторскими концепциями.

Географические рамки исследования определены обращением к искусству Москвы, Ленинграда (Санкт-Петербурга) и Саратова, что обусловлено задачей диссертации рассмотреть формы интерпретации авангарда на примере сравнения разных регионов.

Степень научной разработанности темы. Отдельные аспекты анализа форм интерпретации авангарда в творчестве неофициальных художников являются объектом изучения как искусствоведения, так и других гуманитарных

дисциплин — философии, культурологии, истории, — поэтому в работе было изучено несколько корпусов литературы.

Вопрос преемственности творчества неофициальных художников 1960–1980-х гг. и наследия авангарда в искусствоведении никогда прежде не рассматривался, однако существует обширная искусствоведческая литература, посвященная исследованию феномена неофициального искусства и его отдельным проблемам, что представляет особую ценность для диссертации.

В отечественном искусствознании общетеоретические вопросы неофициального искусства изучаются в трудах Е. Ю. Андреевой³, Е. А. Бобринской⁴, Е. Ю. Деготь⁵, Е. А. Сергеевой-Зельфонд⁶, Н. И. Благодатова⁷, Т. Е. Шехтер⁸, А. Л. Хлобыстина⁹, А. К. Флорковской¹⁰.

В монографии Екатерины Андреевой «Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва. Ленинград. 1947–1991»¹¹ сделана попытка проанализировать связь творчества неофициальных художников с наследием авангарда. Е. Ю. Андреева впервые рассматривает единую историю неофициального искусства разных регионов — Москвы и Ленинграда (Петербурга).

Полезной для диссертационного исследования была работа Е. Ю. Андреевой «Постмодернизм. Искусство второй половины XX века»¹², в которой изучалась проблема анализа и систематизации произведений

³ Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма. Москва — Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство-XXI век, 2012. 457 с.

⁴ Бобринская Е. А. Чужие? Т. 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Арт-медиа, 2013. 495 с.

⁵ Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2002. 203 с.

⁶ Сергеева-Зельфонд Е. А. Русское неофициальное искусство второй половины XX века. М.: Московский музей современного искусства, 2014. 54 с.

⁷ См.: Благодатов Н. И. Ленинградские группы андеграунда в 1950–1960-е годы // Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы. М.: БуксМАрт, 2014. С. 45–52.

⁸ Шехтер Т. Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века. СПб.: Изд-во СПбГТУ, 1995. 135 с.

⁹ Хлобыстин А. Л. Шизореволюция: очерки Петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Vorey Art center, 2017. 503 с.

¹⁰ Флорковская А. К. Художественное излучение в пространство. Средовой подход в искусстве СССР 1970–80-х гг. // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. М.: Индрик, 2011. С. 228–250.

¹¹ Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма. Москва — Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство-XXI век, 2012. 457 с.

¹² Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-Классика, 2007. 484 с.

неофициальных художников в связи с изменениями, происходившими в отечественном искусствознании.

Исследователь Е. А. Бобринская¹³, рассматривая исторический контекст московского неофициального искусства, подчеркивает значимость художественных процессов в искусстве начала XX века и их влияние на творческие поиски неофициальных художников. Екатерина Бобринская отмечает, что основным вопросом является поиск необходимой методологии исследования связи неофициального искусства и наследия прошлого.

Проблеме интерпретации авангарда в неофициальном искусстве посвящены работы Н. И. Благодатова¹⁴. На материале творчества отдельных художников — Э. А. Штейнберга, В. Б. Янкилевского, Д. П. Плавинского, Н. И. Благодатова — исследователь сравнивает художественные приемы нонконформистов с творчеством К. С. Малевича, В. В. Кандинского, которые заключаются в развитии направлений геометрической и лирической абстракции в живописи.

Незаменимым материалом для настоящего исследования были работы Т. Е. Шехтер¹⁵, посвященные особенностям художественного языка неофициального искусства. Исследователь уделяла большое внимание истории ленинградского андеграунда, отмечая уникальность данного явления. Труды Т. Е. Шехтер были важны для исследования идеи художественного пространства в неофициальном искусстве.

Формированию методологии исследования способствовали работы Т. А. Галеевой¹⁶, Т. П. Жумати¹⁷, Г. С. Трифановой¹⁸, посвященные региональным

¹³ Бобринская Е. А. Чужие? Т. 1. Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Арт-медиа, 2013. С. 56.

¹⁴ Благодатов Н. И. Ленинградские группы андеграунда в 1950–1960-е годы. Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: сб. по мат. конф. 2012 г. / Ред.-сост. А. К. Флорковская. М.: БуксМАрт, 2014. С. 45–52.

¹⁵ Шехтер Т. Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века: текст лекций. СПб.: СПбГУ, 1995. 135 с.

¹⁶ Галеева Т. А. Современное искусство Екатеринбурга: учеб. пособие. Екатеринбург.: Изд-во Уральского университета, 2017. 250 с.

¹⁷ Жумати Т. П. Уктусская школа (1965–1974). К истории уральского андеграунда // Известия Уральского государственного университета. 1999. № 13. С. 125–127.

¹⁸ Трифонова Г. С. Рефлексии об искусстве Урала. Живопись Челябинска: основные тенденции за 100 лет // Вестник ЮУрГУ. Социально-гуманитарные науки. 2017. Т. 17. № 3. С. 98–108.

аспектам неофициального искусства. Исследователи уделяли внимание изучению творчества художников Екатеринбурга, Челябинска и Саратова.

В диссертации анализ сходства и различия интерпретации авангарда рассматривается в основном на примере сравнения московского, ленинградского и саратовского неофициального искусства. Изучение творчества саратовских художников обусловлено задачей исследования — рассмотреть и проанализировать особенности взаимодействия неофициального искусства с наследием начала XX века на примере одной региональной школы.

На сегодняшний день наблюдается возрастающий интерес к художественным практикам в саратовском неофициальном искусстве. Феномен неофициального искусства Саратова, история формирования, особенности художественного языка, в отечественном искусствознании пока не изучен, поэтому его осмысление позволит ввести в научный оборот новые аспекты, связанные с историей формирования художественной культуры за пределами крупных культурных центров.

Изучению саратовского неофициального искусства посвящены труды Е. А. Дорогиной¹⁹. Исследователь рассматривает истоки формирования неофициального искусства Саратова и роль старшего поколения художников — Б. В. Миловидова, В. В. Кисимова, Н. М. Гущина, оказавших влияние на творчество саратовских художников.

Важным материалом служили воспоминания Владимира Солянова²⁰, Михаила Аржанова²¹, раскрывающие особенности развития неофициального искусства за пределами Москвы и Ленинграда (Санкт-Петербурга).

Концепция генезиса, разработанная К. Аймермахером²², была необходима в работе при выявлении границ формирования неофициального искусства.

¹⁹ Дорогина Е. А. Третий путь в саратовском изобразительном искусстве 1930–1940-х годов (И. Н. Щеглов) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2018. № 4 (90). С. 124.

²⁰ Солянов В. А. Магеста. Саратов. Сарат. гос. худож. музей им. А. Н. Радищева, 2003. 157 с.

²¹ Богадельщикова М. А. Документальное повествование о художнике Михаиле Николаевиче Аржанове // Волга-XXI век. 2007. № 7. С. 18–19.

²² Аймермахер К. От единства к многообразию: разыскания в обл. другого искусства 1950–1980-х гг. М.: Изд-во РГУ, 2004. 374 с.

Исследователь определил появление данного феномена в период хрущевской оттепели, когда в культурной и общественной жизни произошли значительные перемены. К. Аймермахер считал, что в период оттепели идет процесс освобождения некоторых направлений советского искусства от следования канонам искусства соцреализма. Дискуссии и столкновения в области искусства послужили началом внутреннего распада русской культуры на официальную и неофициальную ²³. На сегодняшний день данная концепция претерпевает изменения, поскольку вопрос разграничения официального и неофициального искусства является объектом различных дискуссий среди исследователей, подчеркивается неоднозначность такого подхода. Во многом это связано с переосмыслением художественной культуры советского искусства в целом, однако концепция К. Аймермахера оказала большое влияние на современное искусствознание.

Изучение интерпретации авангарда в диссертации ограничивается хронологическими рамками 1960-х, 1970-х, 1980-х гг. Специфика развития художественных практик в искусстве данного периода была связана с историческими и культурными особенностями, которые могли способствовать разнообразному восприятию традиции прошлого. Так, позднесоветское неофициальное искусство отличалось от периода оттепели большей свободой в выражении авторских концепций.

Исследователь В. Вальран ²⁴ настаивает на разграничении между андеграундом 1960-х, который существовал в виде отдельных объединений, противопоставляющих свое искусство официальной культуре, при этом не имеющих право свободно выставлять свои работы, и 1970-х гг., когда неофициальные художники стали активно предпринимать попытки демонстрации своих работ советскому зрителю.

²³ Там же. С. 301.

²⁴ Вальран В. Ленинградский андеграунд. Живопись, фотография, рок музыка. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2003. 76 с.

Труды Б. Гройса²⁵ позволили рассмотреть специфику развития независимых художественных практик в московском неофициальном искусстве. Б. Гройс анализировал феномен неофициального искусства в историко-культурном контексте советского искусства, уделяя пристальное внимание проблемам философии и социологии. Б. Гройс выступил посредником между группой независимых художников и западным миром.

Работы зарубежных авторов представляют ценность в диссертации, так как способствуют формированию более широкого взгляда на проблему. Одной из масштабных работ стал каталог американской коллекции советского неофициального искусства Нортон и Нэнси Додж (1995 г.)²⁶. Исследователи уделяли внимания вопросам систематизации неофициального искусства и существования новых художественных практик.

Симо Микконен²⁷ создает работы, в которых анализирует серию выставок 1956–1977 гг.: американскую национальную выставку в Сокольниках в Москве 1959 г., разгром в Манеже 1962 г. Появляется ряд исследований, рассматривающих творческий метод неофициальных художников. Монография Игоря Мида и Пола Шеклохи *Unofficial Art in the Soviet Union*²⁸ освещает этапы развития неофициального искусства, проводя аналогии с искусством европейского модернизма.

Материалы, содержащие тексты художников о своем творчестве, служили важным источником в диссертации. Воспоминания Т. Е. Глебовой²⁹, Е. Г. Михнова-Войтенко³⁰, Э. А. Штейнберга³¹, В. Н. Немухина³², В. А. Солянова³³ способствовали осмыслению значения языка неофициального искусства.

²⁵ Гройс Б. Е. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. 399 с.

²⁶ См.: *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art* / Ed. D. Neumaier. New Brunswick: The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum: The State University of New Jersey, 1995. 360 p.

²⁷ См.: *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War* / Ed. S. Mikkonen, P. Suutari. London: Routledge, 2017. 200 p.

²⁸ Sjeklocha P., Mead I. *Unofficial Art in the Soviet Union*. Los Angeles: University of California Press; London: Cambridge University Press, 1967. 213 p.

²⁹ Михнов о Михнове: записные книжки и беседы Евгения Михнова-Войтенко: художник глазами современников / Сост. Е. Сорокина. СПб.: Искусство России: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. С. 14.

³⁰ Глебова Т. Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // *Панорама искусств*. М.: Советский художник, 1988. С. 108–127.

³¹ Штейнберг Э. А. Опыт монографии. М.: Art Mif Publishers, 1992. 219 с.

Изучение направлений интерпретации авангарда в дискурсе неофициального искусства было бы невозможным без обращения к философским и культурологическим исследованиям, так как в синтезе с искусствоведческим подходом это способствовало уточнению методологии изучения данной проблемы. Важными исследованиями служили работы М. Фуко³⁴, Р. Барта³⁵, П. Бурдьё³⁶, М. Хайдеггера³⁷.

Теория П. Бурдьё анализирующего социальные механизмы систем и развития «символического универсума» позволила рассматривать наследие авангарда в неофициальной культуре в качестве «символического капитала». Согласно теории Бурдьё символический капитал представляет накопленный труд, который позволяет синтезировать достижения прошлого внутри современных концепций. Наследие прошлого становится неотъемлемой составляющей художественной культуры, формирующей новые концепции³⁸. Исходя из теории Бурдьё, для неофициальной культуры знаковые идеи XX в. представляют символический капитал, переосмысление которых становится важной задачей творчества неофициальных художников, стремившихся сохранить связь с наследием прошлого.

Настоящее исследование опирается на теорию дискурса М.Фуко³⁹. Согласно теории М. Фуко, дискурс может пониматься как совокупность высказываний принадлежащих к одной концептуальной идеи⁴⁰. Концепция М. Фуко представляла ценность в определении художественного дискурса неофициального искусства, воплощающего идеи авангарда: синтез искусств, концепцию цвета и формообразования, идеи художественного пространства на примере развития абстрактного, концептуального и метафизического направлений.

³² Немухин В. Н. Грани формализма / Ред.-сост. А. Ерофеев. М.: ММОМА, 2015. 191 с.

³³ Солянов В. А. Магеста: сб. Саратов: Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, 2003. 132 с.

³⁴ Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия, 2020. 413 с.

³⁵ Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 173 с.

³⁶ Бурдьё П. Практический смысл. СПб.: Алетейя, 2001. 523 с.

³⁷ Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Академический Проект, 2002. С. 49.

³⁸ Бурдьё П. Практический смысл. СПб., 2001. 523 с.

³⁹ Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия, 2020. 413 с.

⁴⁰ Там же. С. 212

В понимании значения идеи художественного пространства важным материалом были работы М. Хайдеггера⁴¹. Его исследования легли в основу параграфа 2.3, посвященного пониманию идеи воплощения художественного пространства в неофициальном искусстве. Хайдеггер подчеркивает событийный характер пространства и понимания его как сущности для раскрытия таких важных понятий, как «искусство», «истина», «творение», благодаря которым исследование обладает теоретической значимостью⁴². Эта концепция существенно отличает теорию М. Хайдеггера от других исследователей, рассматривающих проблему пространства — П. Флоренского⁴³, Э. Панофского⁴⁴. Несмотря на разные суждения, исследователи трактовали художественное пространство в искусстве «как выход в ирреальный мир»⁴⁵. В диссертации приведенные концепции хоть и учитываются, но не являются основополагающими, так как понимание пространства в неофициальном искусстве связано с идеей переосмысления существующей реальности.

Изучению идеи художественного пространства способствовала концепция Р. Барта⁴⁶. Семиотический подход, который использовал Р. Барт, важен в трактовке художественного пространства в произведениях независимых художников, развивающих метафизическое направление.

Необходимость обращения к теориям М. Хайдеггера и Р. Барта для понимания идеи художественного пространства отмечала Т. Е. Шехтер в исследовании «Искусство как пространство смыслов»⁴⁷. На примере творчества неофициальных художников исследователь рассматривала пространство в живописи представителей ленинградского андеграунда как сложный механизм, обладающий набором символов, связывающих современную действительность и традицию прошлого.

⁴¹ Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Академический Проект, 2002. С. 49.

⁴² Там же. С. 49.

⁴³ А. П. Флоренский: сб. ст. / Под ред. А. Н. Паршина, О. М. Седых. М.: РОССПЭН, 2013. 284 с.

⁴⁴ Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: ст. по истории искусства. СПб.: Акад. проект, 1999. 393 с.

⁴⁵ А. П. Флоренский: сб. ст. / Под ред. А. Н. Паршина, О. М. Седых. М.: РОССПЭН, 2013. 284 с.

⁴⁶ Барт Р. Работы о театре. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 173 с.

⁴⁷ Шехтер Т. Е. Искусство как образ мира: избранные работы по теории и истории. СПб.: СПбГУП, 2012. 390 с.

Выявлению особенностей связи искусства второй половины XX века с наследием авангарда способствовали исследования Т. Адорно⁴⁸, В. Беньямина⁴⁹, П. Бюргера⁵⁰, Б. Бухло⁵¹. В фундаментальном исследовании «Неоавангард и культурная индустрия»⁵² Б. Бухло рассматривалось явление послевоенного американского и европейского искусства, анализировалась специфика обращения к наследию европейского модернизма начала XX века. Теория Б. Бухло открывает новый взгляд на мировое искусство XX века, однако применение данной концепции к исследованию форм интерпретации авангарда в неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. в силу особенностей отечественной культуры XX века способствует возникновению серьезных противоречий. Стоит отметить и то, что использование термина «неоавангард» применительно к творчеству независимых художников 1960–1980-х гг. сегодня представляет одну из дискуссионных тем в отечественном искусствознании. По мнению исследователей⁵³, использование терминов «неоавангард» и «второй авангард» лишает неофициальных художников самостоятельного статуса.

Отдельные аспекты теории П. Бюргера⁵⁴ помогли в осмыслении понятия «исторический авангард» и его роли в дальнейшем развитии искусства. Исходя из теории Бюргера, исторический авангард видит неизбежный разрыв с традицией, вследствие которого меняется изобразительная система, при этом авангард является частью единой истории искусства XX столетия, которая влияет на весь художественный процесс и новые направления. Понимание авангарда в исследовании П. Бюргера схоже с восприятием авангарда в неофициальном искусстве. Новаторские идеи представителей русского авангарда воспринимались как часть единой традиции русского искусства.

⁴⁸ Адорно Т. В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 526 с.

⁴⁹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: МЕДИУМ, 1996. 240 с.

⁵⁰ Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C Press, 2014. 191 с.

⁵¹ Бухло Б. Х.-Д. Неоавангард и культурная индустрия: статьи о европейском и американском искусстве 1935–1975 годов. М.: V-A-C Press: Изд. Леонид Михельсон, 2016. 714 с.

⁵² Там же. С. 143.

⁵³ См.: Флорковская А. К. Художественное излучение в пространство. Средовой подход в искусстве СССР 1970–80-х гг. // Художественная аура: истоки, восприятие, мифология. М.: Индрик, 2011. С. 228–250.

⁵⁴ Бюргер П. Теория авангарда. М.: V-A-C Press, 2014. 191 с.

Рассматриваемые проблемы в диссертации ранее не являлись предметом комплексного искусствоведческого анализа, отдельные аспекты были изучены в рамках ряда гуманитарных дисциплин — искусствознания, философии, культурологии, истории, — чем обусловлен выбор и анализ обширного корпуса литературы. Таким образом, все вышеуказанные аспекты определили цель, объект, предмет и задачи настоящего исследования.

Объект исследования — художественные практики московских, ленинградских и саратовских независимых художников 1960-1980-х гг. в дискурсе неофициальной культуры.

Предмет исследования — направления интерпретации авангарда в неофициальном искусстве 1960–1980-х гг.

Цель исследования — выявить и проанализировать основные направления и особенности интерпретации авангарда в неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. в контексте отечественной художественной культуры.

Задачи исследования:

1. На основании историко-культурного подхода и методов искусствоведения определить теоретические основания и актуальные подходы к изучению связи неофициального искусства и наследия начала XX века;

2. изучить идею преемственности наследия авангарда в отечественной неофициальной культуре на основании концепции символического капитала П.Бурдьё и теории дискурса М.Фуко в творчестве неофициальных художников;

3. выделить на основании актуальной методологии искусствознания направления интерпретации авангарда в неофициальном искусстве;

4. проанализировать теоретические концепции и художественную практику независимых художников 1960–1980-х гг.;

5. изучить развитие проекта культуры авангарда через интерпретацию идей синтеза искусств, концепции цвета и формообразования, воплощения художественного пространства на примере художественных практик ленинградских, московских и саратовских неофициальных художников;

б. определить степень влияния искусства прошлого на трансформацию творческого метода неофициальных художников, развивавших новые направления в искусстве 1960–1980-х гг.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1. предлагается новое осмысление интерпретации авангарда в неофициальном искусстве на примере сравнения ведущих культурных центров — Москвы, Ленинграда (Санкт-Петербурга) — и одной региональной школы неофициального искусства (Саратова);

2. на основании историко-культурного подхода и актуальных концепций, развивающихся в отечественном искусствознании, обозначена идея преемственности с наследием авангарда в творчестве независимых художников;

3. определены значимые для неофициальной культуры идеи начала XX века: синтез искусств, идея цвета и формообразования, воплощение художественного пространства с позиций теории дискурса М. Фуко и концепции символического капитала П. Бурдьё;

4. в результате анализа произведений неофициальных художников выявлены основные направления интерпретации авангарда: абстрактное, метафизическое, концептуальное;

5. изучены характерные особенности, свойственные конкретным региональным школам неофициального искусства, и общие тенденции: ленинградские и саратовские художники, обращаясь к концепциям конца XIX — начала XX вв. и формальным приемам авангарда, развивают направления абстрактного искусства и метафизической живописи. В московском нонконформизме идеи прошлого получили яркое воплощение в концептуальном искусстве.

Теоретическая значимость работы заключается в следующем:

1. в разработке концептуальной модели исследования интерпретации авангарда в отечественном неофициальном искусстве 1960–1980-х гг., которая позволяет сформулировать ведущие направления искусства, связанные с традицией начала XX века;

2. в систематизации взглядов и подходов к исследованию интерпретации авангарда в художественно-историческом контексте неофициального искусства: проанализированы российские и зарубежные исследования; выявлены этапы формирования неофициального искусства;

3. в выявлении на основании искусствоведческой методологии и историко-культурного подхода основных направлений интерпретации авангарда в региональном дискурсе неофициального искусства;

4. в определении отличительных особенностей переосмысления искусства прошлого художниками московской, ленинградской и саратовской школ неофициального искусства;

5. в изучении форм и принципов интерпретации художественного наследия авангарда на примере анализа творчества московских, ленинградских и саратовских художников. Предложенные формы интерпретации авангарда можно проследить на материале исследования других региональных школ неофициального искусства.

Практическая значимость исследования заключается в анализе произведений неофициальных художников, ранее не рассмотренных с позиции исследования форм интерпретации авангарда в неофициальной художественной культуре, а также в возможности использования материалов настоящей работы в научной, образовательной и выставочной деятельности: организации образовательных проектов лекционных курсов, предполагающих взаимодействие столичных и региональных учреждений, создании выставок в пространстве музеев и галерей, посвященных искусству периода 1960–1980-х гг. и особенностям развития отечественной художественной культуры. Полученные результаты могут способствовать выработке концепции тематических выставок, связанных с творчеством конкретных художников неофициального искусства.

Методология и методы исследования. Методологическая основа диссертации предполагает использование искусствоведческих методов и историко-культурного подхода в изучении заявленной темы. Так, в работе

применены следующие специальные искусствоведческие и междисциплинарные подходы:

– *формально-стилистический подход* позволил рассмотреть особенности художественного языка представителей московской, ленинградской и саратовской школ в сравнении;

– *иконологический подход* способствовал выявлению характерных признаков интерпретации авангарда, свойственных творчеству неофициальных художников (нонконформисты создают собственные знаковые системы, соединяя элементы фигуративного и беспредметного искусства);

– *иконографический подход* определил основные типы изображения в образной системе неофициальных художников 1960–1980-х гг.;

– *семиотический подход* способствовал определению «образов-символов», распространенных в метафизическом направлении неофициальных художников;

– *историко-культурный подход* на основании концепции символического капитала П. Бурдьё и теории дискурса М. Фуко позволил проанализировать особенности неофициальной культуры, сохраняющей преемственность с наследием авангарда в творчестве неофициальных художников 1960–1980-х гг.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Неофициальное искусство сохраняет преемственность с традицией авангарда. Деятельность старшего поколения художников являлась важной составляющей возвращения интереса к идеям начала XX века в неофициальной культуре.

2. Для неофициальной культуры наследие авангарда представляло символический капитал, значимый как основа в создании новых направлений и концепций в искусстве.

3. Развитие проекта культуры авангарда через интерпретацию идей: исследования художественного пространства, синтеза искусств, концепции цвета и формообразования способствовало обновлению художественного языка неофициального искусства 1960-1980-х гг.

4. Обращение художников к традиции авангарда во многом обусловлено внутренними процессами дискурса неофициальной культуры. Для 1960 - х гг. характерна мифологизация авангарда, в связи с отсутствием свободного доступа к произведениям искусства начала XX века. В 1970 - х гг. неофициальные художники развивают собственный язык искусства, продолжая исследовать наследие авангарда. 1980 - е гг. отличаются многообразием новых подходов в неофициальном искусстве, что способствует размыванию границ с традицией прошлого.

5. В региональном дискурсе неофициальной культуры существовало взаимовлияние различных школ, что способствовало развитию новых художественных направлений. Абстрактное искусство воплощалось в лирическом и геометрическом направлениях. В рамках концептуального подхода художники по-новому переосмыслили наследие супрематизма, стремясь выработать универсальную систему знаков и идеографических символов, представляющих советскую действительность как определенный архетип. Метафизическое направление связано с сохранением мифологической и религиозной традиции.

6. Несмотря на ряд общих черт, каждая региональная школа обладает своими особенностями. Для московских художников характерна тенденция к переосмыслению предмета и среды. Ленинградские художники изучали философские идеи Серебряного века и формальные приемы авангарда, экспериментируя в направлении лирической абстракции и метафизической живописи. Неофициальное искусство Саратова сочетало тенденции рубежа XIX–XX вв., местную традицию декоративного символизма.

7. Исследование творческого метода неофициальных художников показало, что первоначальная интерпретация авангарда в неофициальном искусстве часто осуществлялась как визуализация философских концепций начала XX века, впоследствии — как трансформация живописных приемов. Художники Москвы, Саратова и Ленинграда (Санкт-Петербурга) переосмысливая наследие авангарда, создавали новые направления и темы в искусстве.

Степень достоверности и апробация результатов исследования.
Достоверность результатов диссертационного исследования определена применением научных методов, соответствующих паспорту специальности 5.10.1 «Теория и история культуры, искусства», целям и задачам настоящего исследования, искусствоведческим анализом объекта и предмета в диссертации, опорой на фактологический и иллюстративный материал.

Основные положения и результаты диссертации были представлены на научно-практических конференциях всероссийского и международного уровня: Международная научно-практическая конференция, Месмахеровские чтения (2018, 2020, 2022, 2024, Санкт-Петербург), Научно-практическая конференция молодых исследователей (студентов, магистров и аспирантов) «Культурная среда и культурные практики» (2018, 2021, 2023, Санкт-Петербург), IV Международная научно-практическая конференция «Идентичность кризиса диалога культур» (2023, Москва).

Структура данной работы обусловлена вышеперечисленными целями и задачами. Исследование состоит из введения, трех глав, восьми разделов, заключения, списка литературы, включающего 191 источник, списка и альбома иллюстраций, представляющих 109 наименований репродукций художников.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АВАНГАРДА В НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1960–1980-Х ГГ.

1.1. Актуальные концепции изучения связи неофициального искусства с наследием начала XX века

В искусствознании методология исследования интерпретации авангарда в неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. связана с определением актуальных концепций неофициальной культуры, позволяющих рассматривать творчество художников в целостности. Имеющиеся концепции исследователей свидетельствуют о наличии разных взаимодополняющих теорий.

Согласно первой теории, связь неофициальных художников с традицией авангарда объясняется цикличностью искусства⁵⁵. Художественные практики нонконформистов рассматриваются в едином контексте художественной культуры отечественного искусства XX века. Исследователи данной концепции, такие как Екатерина Деготь, видят параллели между искусством авангарда и внутренними процессами, которые происходили в период развития художественных практик 1960-х гг.

По мнению Екатерины Деготь, неофициальное искусство и наследие авангарда сближает внутренний конфликт, связанный, с одной стороны, со стремлением развивать новые художественные приемы, радикально отличающиеся от сложившихся канонов в искусстве своего времени, а с другой — с попыткой переосмысления традиции прошлого⁵⁶. Этой же проблеме уделяет внимание Борис Гройс⁵⁷, рассматривая понятие оригинальности в искусстве авангарда и в творчестве нонконформистов. Исследователь настаивал на том, что

⁵⁵ См.: Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века. М.: Трилистник, 2000. С. 120.

⁵⁶ Там же. С. 120.

⁵⁷ Гройс Б. Е. Московский романтический концептуализм // Искусство утопии. М.: Художественный журнал, 2003. С. 168–186.

авангард отрицал оригинальность, так как его целью являлось создание трансцендентальных повторяющихся образов, однако отсутствие уникальности само по себе можно считать оригинальным⁵⁸. С этой точки зрения неофициальное искусство, как и авангард, обращаясь к наследию прошлого, создает из уже имеющихся форм трансцендентальные образы, воплощающие идеи современности.

Изучение связи неофициального искусства и наследия авангарда в искусствознании способствовало развитию следующей концепции, согласно которой художественные практики в неофициальном искусстве 1960–1980-х гг.⁵⁹ рассматривались как вторичное явление по отношению к наследию начала XX века. Это способствовало развитию различных противоречивых терминов. Так, Михаил Гробман применяет к творчеству неофициальных художников термин «второй авангард», считая, что «стилевая принадлежность неофициалов была разнообразной, но эклектически сводилась к различным подражаниям, уже известным образцам авангарда»⁶⁰. Использование термина «второй авангард» подвергает сомнению оригинальность нонконформизма, лишает его самостоятельного статуса.

Применение термина «второй авангард» отмечается и в труде Лели Кантор-Казовской⁶¹. Исследователь рассматривает неофициальное искусство в контексте культуры холодной войны, отмечая связь творчества неофициальных художников с европейским искусством 1950–1960-х гг. Однако исследования Кантор-Казовской недостаточно при изучении общих тенденций неофициального искусства и искусства Европы второй половины XX века, так как автор сужает проблематику неофициального искусства, определяя протест традициям прошлого его общей чертой с авангардом.

Проблеме развития независимых художественных практик в искусстве второй половины XX века посвящены современные зарубежные исследования,

⁵⁸ Гройс Б. Е. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 53.

⁵⁹ Гробман М. Я. Левиафан: Дневники 1963–1971 гг. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 541 с.

⁶⁰ Там же. С. 55.

⁶¹ Кантор-Казовская Л. Гробман = Grobman. М.: Новое литературное обозрение, 2014. 262 с.

например, работа Бенджамина Бухло⁶². Б. Бухло применяет термин «неоавангард» к художественным практикам европейского и американского искусства 1955–1975 гг., настаивая на разграничении с историческим авангардом начала XX века. На сегодняшний день наблюдается попытка применения термина «неоавангард» к неофициальному искусству. Однако, как отмечалась ранее, данная концепция требует уточнений, поскольку необходимо учитывать особенности, характерные для отечественного искусства второй половины XX века.

Следующая концепция исследования форм интерпретации авангарда в неофициальной культуре связана с именами Екатерины Андреевой, Екатерины Бобринской, Татьяны Шехтер, Анны Демшиной, Глеба Ершова и Андрея Хлобыстина. Исследователи впервые рассматривают неофициальное искусство 1960-1980-х гг. как самостоятельное художественное явление, в котором обращение к традиции авангарда объясняется одним из способов развития художественного языка⁶³. Представители данной концепции не отрицают идею преемственности неофициального искусства и авангарда, что представляет несомненную ценность для данной диссертации, однако настаивают на уникальности творчества неофициальных художников. Так, Глеб Ершов писал: «Внутри неофициальной культуры начался побег, который имеет отношение к продолжению русского авангарда. Это очень важно — обнаружить преемственность, и это осознавалось нонконформистами как их личное право. Они взяли авангард и то, чего они добились, это их позиция»⁶⁴.

В современном искусствознании поиск актуальной методологии исследования настоящей темы открывает несколько важных вопросов, посвященных общим проблемам неофициального искусства, среди которых необходимо отметить вопросы периодизации, терминологии, региональных

⁶² Бухло Б. Х.-Д. Неоавангард и культурная индустрия: статьи о европейском и американском искусстве 1935–1975 годов. М.: Фонд V-A-C Press: Леонид Михельсон, 2016. 714 с.

⁶³ Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва — Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство-XXI век, 2012. С. 87.

⁶⁴ См.: Ершов Г. Ю. Нонконформизм и русский авангард. Проблемы соотнесения // Мифы и теории в искусстве 1970–2012-х гг.: научно-художественный проект. СПб.: [б. и.], 2013. С. 20.

аспектов неофициального искусства, а также возможности применения историко-культурного подхода.

Отсутствие единой терминологии в определении неофициального искусства в контексте неофициальной культуры способствует появлению противоречий. Распространенными на сегодняшний момент терминами являются «неофициальное искусство», «нонконформизм», «андеграунд», «другое искусство», которые считаются синонимичными друг другу. Однако некоторые исследователи настаивают на разграничении терминов и выборе одного понятия, объединяющего региональные школы неофициального искусства. Например, А. К. Флорковская считает термин «неофициальное искусство» наиболее универсальным и обобщающим опыт взаимоотношений между культурной политикой власти и художественным творчеством, выходящим за предписываемые искусству границы⁶⁵. Исследователь указывает на то, что эти границы не являются раз и навсегда определенными, а меняются в связи с конкретикой этапов истории неофициального искусства.

Одним из наиболее часто используемых терминов, применяемых к творчеству независимых художников 1960-х гг., является «нонконформизм». Алек Рапопорт, рассматривая ленинградское неофициальное искусство, заявлял о том, что нонконформистами считаются те, в чьих работах преобладает метафизичность. «Художники А. Д. Арефьев, Г. С. Богомолов, Е. Н. Горюнов, Ю. А. Жарких, И. И. Иванов, В. М. Рохлин, В. А. Овчинников были представителями петербургско-ленинградской художественной школы, не отрицающими предыдущую изобразительную культуру, но преобразующими ее. Оперировавшие открытыми вновь для себя формами, например, традиционным русским искусством или русским авангардом конца XIX — начала XX вв., художники шли гораздо дальше»⁶⁶.

Наличие разнообразной терминологии в искусствоведении связано и с региональными особенностями неофициального искусства. Так, Т. Е. Шехтер,

⁶⁵ Флорковская А. К. Художественное излучение в пространство. Средовой подход в искусстве СССР 1970–80-х гг. М.: Индрик, 2011. С. 228–250.

⁶⁶ Рапопорт А. Нонконформизм остается: Санкт-Петербург — Сан-Франциско. СПб.: ДЕАН, 2002. С. 13.

изучая особенности творчества ленинградских неофициальных художников, отмечает, что «“неофициальное искусство” — это не самое точное определение нового явления. Так называют художественное творчество, если оно противоречит общепринятым эстетическим нормам, создает свою эстетику взамен отвергнутой и вырабатывает собственные критерии творчества. Известно, что подобная деятельность возможна в демократической стране, позволяющей искусству существовать независимо, представляя перед зрителем в специальных салонах и залах, и проходить “тест” на актуальность, сражаясь с художественной критикой. Независимое искусство — явление чисто художественное. Природа же ленинградского андеграунда значительно сложнее. Его так и не сумели обозначить адекватным термином, поэтому до сих пор в ходу несколько определений»⁶⁷.

Вопросы терминологии связаны с определением границ неофициального искусства — с осмыслением значения «официального» и «неофициального» как таковых. Этой проблеме уделяли внимание как представители неофициального искусства, ставшие свидетелями различных художественных событий 1960–1980-х гг., среди которых И. И. Кабаков, Э. В. Булатов, так и различные исследователи — В. А. Тупицин, В. Вальран, А. В. Юрчак, — которые подчеркивали неоднозначность неофициальной культуры.

И. И. Кабаков анализировал в своих мемуарах опыт болезненной двойственности жизни «художественного подполья»⁶⁸. Художник отмечал, что «несмотря на значительные перемены, происходившие в 1960-е гг., когда казалось, что неофициальное искусство может выйти наружу, художники все равно оставались в тени, так как еще сильнее ощущали паническое чувство опасности, желание забиться и стать незамеченными...»⁶⁹ Тем не менее неофициальное искусство продолжало поиск новых идей для развития своего творчества.

⁶⁷ Шехтер Т. Е. Искусство как образ мира: избранные работы по теории и истории. СПб.: СПбГУП, 2012. 390 с.

⁶⁸ Кабаков И. И., Гройс Б. Е. Диалоги (1990–1994). М.: Ad Marginem, 1999. С. 19.

⁶⁹ Там же. С. 20.

Теоретик культуры Виктор Тупицин уделяет особое внимание идеям и стратегиям, доступным неофициальным художникам с начала 1960-х гг.⁷⁰ Исследование Виктора Тупицина охватывает историю неофициального искусства до 1990-х гг., что позволяет проследить характерные особенности каждого периода. Виктор Тупицин, как и неофициальные художники, обращает внимание на двойственность неофициальной культуры. С одной стороны, многие художники начинают работать в мастерских, выставляясь на небольших выставках, и принимать участие в официальной художественной жизни, оформляя книги для детей, с другой — продолжают развивать новое искусство, демонстрация которого запрещена в крупных музеях.

В современном искусствознании подчеркивается неоднозначное деление искусства на соцреализм и нонконформизм, так как стилистическая система эпохи 1960–1980-х гг. была значительно сложнее. Современные исследователи считают, что различные социальные и культурные факторы оказали влияние на развитие неофициального искусства в 1960-е, 1970-е, 1980-е гг. «Граница между этими явлениями менялась на протяжении трех десятилетий. Все то, что было невозможно для научного дискурса в 1960-е гг., стало приемлемым к 1980-м гг.»⁷¹

Валерий Вальран настаивает на разграничении между неофициальным искусством 1960-х, которое существовало в виде отдельных объединений, противопоставляющих свое искусство официальной культуре, и 1970-х гг., когда неофициальные художники стали активно предпринимать попытки демонстрации своих работ советскому зрителю⁷².

Другой исследователь — А. В. Юрчак — хотя и не предлагает полностью разделить искусство эпохи позднего соцреализма на «официальное» и «неофициальное», однако считает принципиальным упрощением разговор об этих компонентах как о бинарных⁷³. А. В. Юрчак пишет о возникновении в советский

⁷⁰ Тупицин В. Глазное яблоко раздора: беседы с Ильей Кабаковым. М.: Новое литературное обозрение, 2006. 224 с.

⁷¹ Там же. С 62.

⁷² Вальран В. Ленинградский андеграунд: Живопись, фотография, рок-музыка. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2003. 76 с.

⁷³ Юрчак А. В. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М.: Новое литературное обозрение, 2022. С. 66–70.

период новых альтернативных художественных практик, которые не находятся в оппозиции государству, но и не являются его частью, а существуют в сложном единстве⁷⁴.

Все вышеперечисленные концепции свидетельствуют о характерном для исследования неофициального искусства элементе конфликта, который проявляется на протяжении всего периода изучения отечественного искусства второй половины XX века. На сегодняшний день в силу различных процессов, существующих в современном искусствознании, ни одна из концепций не является главенствующей, однако многие исследователи оказали значительное влияние на дальнейшее изучение феномена неофициального искусства и проблемы его связи с культурным наследием.

При рассмотрении вопросов периодизации и определения границ неофициального искусства, настоящая диссертация опирается на концепцию Екатерины Андреевой, которая указывала, на то, что, несмотря на разные периоды и художественные особенности, существующие в 1960–1980 гг., неофициальных художников объединяло понятие «инаковости» в искусстве, которое отличало их от разных художественных процессов официального искусства⁷⁵.

В актуальных исследованиях связи неофициальных художников с искусством начала XX века дискуссионными остаются вопросы, посвященные региональным аспектам неофициальной художественной культуры и искусства. Впервые эта тенденция отмечалась в работах Екатерины Андреевой, изучающей школы Москвы и Ленинграда в едином контексте развития неофициального искусства. Другие исследователи — Т. Е. Шехтер, Е. А. Бобринская — подробно рассматривали особенности неофициального искусства на примере одной региональной школы.

На сегодняшний день нет комплексного, всестороннего исследования, посвященного анализу неофициального искусства на примерах нескольких

⁷⁴ Там же. С. 66–70.

⁷⁵ См.: Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва — Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство-XXI век, 2012. 467 с.

региональных школ, однако все больше наблюдается интерес к художественным практикам, развивавшимся за пределами крупных городов, Москвы и Ленинграда (Санкт-Петербурга).

В сравнении с ведущими культурными центрами, региональные особенности неофициального искусства долгое время не становились объектом пристального изучения. В иных регионах андеграунд не был известным явлением, отдельные художники почти не объединялись в группы. Однако идеи советского неофициального искусства распространились за пределы крупных городов и нашли свое оригинальное воплощение в местных центрах.

Тенденции неофициального искусства можно обнаружить в искусстве разных городов России — во Владивостоке, Перми, городах Сибири, Екатеринбурге, Челябинске, Саратове, — однако исследования их носят фрагментарный характер. Это связано с тем, что развитие неофициального искусства разных городах происходило нелинейно. Например, в городах Сибири (Омске, Новосибирске) формирование независимого искусства как целостного явления можно наблюдать к середине 1980-х гг., что обусловлено возникновением разнообразных художественных объединений, таких как группы «Тихая Мансарда», «Охта»; в то время как во Владивостоке и в Приморье формирование независимых художественных практик датируется приблизительно началом 1960-х гг.; в Екатеринбурге и Челябинске активное распространение искусства андеграунда относится к концу 1960-х гг.

Некоторые тенденции влияния наследия авангарда отмечались в исследованиях, посвященных творчеству художников Приморья, Екатеринбурга, Челябинска, Сибири, Перми: Александру Пыркову, Рюрику Тушкину, Федору Морозову, Михаилу Брусиловскому, Виталию Воловичу, Геннадии Мосину, Герману Метелеву и представителям «Уктусской школы» Виктору Бокареву, Николаю Аникину, Льву Гутовскому⁷⁶. Общей чертой художников являлся интерес к проблеме цвета и формообразования. Однако, несмотря на

⁷⁶ См.: Галеева Т. А. Современное искусство Екатеринбурга: учеб. пособие. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2017. 72 с.

значительный интерес к данной теме, на сегодняшний день отсутствуют научные труды, посвященные анализу особенностей связи с традицией прошлого в региональном неофициальном искусстве.

За последнее десятилетие наблюдается интерес к неофициальному искусству Саратова, отличающегося самобытной традицией местной школы декоративного символизма, которая находится в синтезе с современными художественными практиками 1960–1980-х гг.

Истоки формирования саратовского неофициального искусства впервые были рассмотрены в трудах Г. А. Беляевой⁷⁷ и Е. А. Дорогиной⁷⁸. Исследователи уделяли внимание истории формирования саратовского искусства второй половины XX века, проблемам освоения традиции местной школы искусства рубежа XIX–XX вв., вопросам реализации современных тенденций в искусстве своего времени. Е. А. Дорогина отмечает, что в искусстве Саратова, несмотря на правила, диктуемые временем и эпохой советской власти, продолжала развиваться линия свободного творчества, которая сохранила наследие искусства модернизма⁷⁹.

Изучение творчества художников Саратова в сравнении с московскими и ленинградскими нонконформистами является неотъемлемой частью данного диссертационного исследования в силу необходимости выявить общие закономерности интерпретации авангарда в неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. Неофициальное искусство Саратова ранее не становилось объектом глобального исследования, поэтому изучение данного феномена позволит ввести в научный оборот новые аспекты, связанные с историей формирования независимого искусства в разных регионах.

Изучение форм интерпретации авангарда в неофициальном искусстве необходимо во взаимодействии с исследованиями философии и культурологии,

⁷⁷ Беляева Г. А. Советский художник: конструирование профессиональной идентичности в государственной политике и ее региональных вариациях (1918–1932) // Человек как проект. Саратов: Лиска, 2016. С. 72–120.

⁷⁸ Дорогина Е. А. Художественная жизнь в Саратове конца 1940-х годов: истоки неофициального искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Ч. 2. С. 66–70.

⁷⁹ Там же. С. 66–70.

так как это позволит расширить круг вопросов о неофициальной культуре и посмотреть на данную проблему с разных точек зрения. В последнее время ученые пытаются определить не только особенности интерпретации авангарда, но и найти ответ на вопрос, насколько важна роль отдельной творческой личности в определении точек пересечения авангарда и нонконформизма в системе общественной жизни советской эпохи.

Важную роль играют концепции, которые находятся на стыке культурологии и философии. Исследователи отмечают, что особое значение приобретают вопросы определения границ искусства и связей между различными процессами художественного и нехудожественного порядка⁸⁰. Так, Андрей Хлобыстин, изучая особенности развития нонконформизма и проблему «политического» в искусстве, применяет культурологический подход, видя параллель в кризисе культуры начала XX века и в конце 1950-х гг.⁸¹ Анна Демшина рассматривает тенденции неофициального искусства с позиции постмодернизма. Исследователь пишет, что композиционные поиски, работа с формой отличали художников неофициального искусства от других представителей советского искусства. Переосмысляя идеи авангарда, представители Арефьевского круга обращались к фовизму и экспрессионизму. Многообразие наследия авангарда по-новому воплощается в работах Михаила Шемякина, Бориса Митавского, Евгения Михнова-Войтенко, отражавших элементы сюрреализма, русского космизма и абстрактного супрематизма⁸². С этой точкой зрения можно согласиться, так как для неофициальных художников данные приемы становились средством выстраивания альтернативной советской действительности.

Характерным примером является творческий метод Вадима Воинова. Художественная концепция Вадима Воинова заключалась в стремлении отразить

⁸⁰ Хлобыстин А. Л. Шизореволюция: очерки петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Borey Art center, 2017. С. 15.

⁸¹ Там же. С. 15.

⁸² См.: Коммуникативные стратегии и культурные практики в период социокультурных трансформаций: монография / Е. И. Булатова, А. Ю. Демшина, В. М. Дианова [и др.]. СПб.: ВВМ, 2018. 300 с.

историческую память. Воинов соединяет принципы авангарда и постмодернизма, его функциоколлажи являются нарративом истории и ее связи со временем. Предметы становятся символами, которые предоставляют зрителю возможность для интерпретации.

Развивающиеся идеи постмодернизма — интертекстуальность, апроприация, ирония — применялись с опорой на тенденции авангарда. Для неофициальных художников интерпретация становится способом осмысления прошлого и попыткой создать новые формы искусства. Для нонконформистов эти приемы явились средством выстраивания альтернативы советской действительности, а после — и способом освоения западной культуры.

Неофициальное искусство связано со сменой парадигмы творчества как в культуре, так и в философии. Некоторые исследователи, изучающие особенности неофициального искусства и отражения в нем идей авангарда, обращаются к понятию «социокультурное измерение». По мнению исследователей, единые обстоятельства социального существования определили сложность судеб и последующее восприятие событий. Лев Гудков пишет: «Складывается узкий круг отношения прошлого к существующей социальной реальности, таким образом, “шестидесятники” — это поколение, признаком которого считается не определенное знаковое событие, а особенности восприятия этого события как представление о своей эпохе»⁸³.

Проблемам неофициального искусства уделяет внимание В. Н. Дьяконов⁸⁴. В изучении неофициального искусства исследователь видит сложность в том, что период творчества нонконформистов потребовалось открывать заново в связи с тем, что большинство зрителей не были знакомы с этим явлением в художественной культуре либо имели лишь незначительное представление. Неофициальный художник и художник авангарда в массовом сознании виделся как протестующая личность.

⁸³ Гудков Л. Д. Постсоветский человек и гражданское общество. М.: Московская школа политических исследований, 2008. С. 20.

⁸⁴ Дьяконов В. Н. Московская художественная культура 1950–60-х гг.: возникновение неофициального искусства: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01. М., 2009. 213 с.

В заключении необходимо сделать вывод о том, что актуальные концепции исследования связи независимых художников с наследием авангарда характеризуют его как многообразие стилей и идей, в числе которых важное место занимает наследие авангарда. Главной задачей отечественных исследователей является попытка доказать преемственность неофициальной культуры с традицией начала XX века, опровергая устойчивый стереотип описания и анализа интерпретации авангарда в творчестве неофициальных художников как протест против системы соцреализма.

Анализ научных трудов позволил выделить несколько актуальных концепций, раскрывающих особенности развития неофициального искусства в 1960-е, 1970-е, 1980-е годы. Для поколения 1960-х гг. характерна мифологизация авангарда, которая связана с существующими ограничениями советской системы. А. Хлобыстин отмечал, что большинство произведений авангардистов хранилось в фондах музеев, доступ к которым был ограничен, поэтому знакомству с наследием прошлого для неофициальных художников служили библиотеки, сохранившие теоретические труды художников начала XX века.

1970-е годы отличаются большей свободой в плане развития неофициального искусства. В силу культурных и социальных изменений наследие авангарда становится доступно неофициальным художникам, что способствует переосмыслению традиции прошлого и развитию новых направлений. Периоду неофициального искусства 1970-х гг. посвящено значительное количество трудов современных исследователей (Е. Ю. Андреевой, Г. Ю. Ершова, Е. А. Бобринской, Т. Е. Шехтер), уделяющих внимание индивидуальным особенностям творчества конкретных художников. Для 1980-х гг. характерно многообразие направлений неофициального искусства, знакомство с творчеством западных художников, что способствует формированию нового взгляда на искусство начала XX века в общемировом контексте.

На сегодняшний день интерпретация авангарда в творчестве неофициальных художников является дискуссионной темой в современном искусствознании, для нее характерно наличие разных точек зрения. Так, влияние

авангарда в нонконформизме объясняется цикличностью искусства, копированием сложившихся приемов и стремлением к развитию новой художественной системы, воплощающей синтез традиции и современности.

Наличие большого количества синонимичных терминов — «нонконформизм», «андеграунд», «неофициальное искусство», «второй авангард», «другое искусство», «независимое искусство» — способствует накоплению различных противоречий.

Говоря о региональном аспекте неофициального искусства 1960–1980-х гг., следует заметить, что новые художественные направления быстрее развивались и изучались в ведущих культурных центрах — Москве и Ленинграде. Художественная жизнь в других регионах не позволяла осваивать новые веяния с большой скоростью, поэтому тенденции к интерпретации наследия авангарда отмечаются в конце 1970-х гг. Тем не менее представители других региональных школ стремились к развитию языка искусства и актуальных художественных практик.

Одним из важных вопросов настоящей работы является изучение историко-культурного контекста развития идей авангарда в неофициальном искусстве, чему посвящен следующий параграф диссертации.

1.2. Историко-культурный подход к исследованию развития идей авангарда в неофициальном искусстве

Применение историко-культурного подхода к исследованию форм интерпретации авангарда в неофициальном искусстве является неотъемлемой частью диссертационного исследования, поскольку творчество неофициальных художников во многом определялось особой культурной средой и условиями, в которых формировалось мировоззрение художников. Несмотря на художественное многообразие, которое было свойственно представителям неофициального искусства, творчество художников объединял общий контекст времени, сформировавший круг актуальных проблем. Илья Кабаков писал о существовании общей «метафизической идеи», которая развивалась в неофициальной художественной среде⁸⁵. Эта идея была связана с развитием нового искусства, воплощающего связь прошлого и современности. Представители неофициальной художественной культуры стремились к ее осмыслению, используя различные подходы.

Художественно-исторический контекст бытования неофициального искусства представляет собой сложный и нелинейный процесс, для которого характерны свои противоречия, отмеченные в первом параграфе диссертации. В рамках современного искусствознания данный феномен изучается не только с помощью собственно искусствоведческой методологии, но и с опорой на исследования смежных дисциплин.

Изучению связи неофициального искусства с наследием авангарда способствовало обращение к теории П. Бурдье⁸⁶, которая позволила выделить значимые для неофициальных художников идеи авангарда — синтез искусств, концепцию цвета и формообразования, идею художественного пространства — и рассмотреть исторический контекст неофициального искусства с позиции символического капитала.

⁸⁵ Кабаков И. И. Голоса за дверью. Вологда: Полиграф-Книга, 2011. 479 с.

⁸⁶ Бурдье П. Практический смысл. СПб.: Алтея, 2001. С. 67.

П. Бурдьё считал, что символический капитал формируется из большого количества смыслов, обладающих важным значением для будущих поколений. Для П. Бурдьё это смыслы культурные, включающие совокупность знаний и ценностей, и цивилизованные, складывающиеся в результате организации общественной жизни и культуры⁸⁷. П. Бурдьё рассматривал символический капитал как неэкономический капитал, понимаемый в общем смысле как все то, что приносит человеку ощутимую выгоду и позволяет ему мобилизовывать разнообразные ресурсы. Производство искусства в этом контексте представляет свою систему ценностей, что может стать полезным для будущих взаимодействий. «Искусство всегда содержит что-то невыразимое, то, что можно предвидеть, и аргументы исследователей в пользу вовлечения комплексного анализа, способного будто бы раскрыть эту невыразимость или, по крайней мере, рассчитывать на это в ближайшей перспективе»⁸⁸.

В соответствии с концепцией П. Бурдьё, для неофициальной культуры авангард обладал новыми художественными приемами, которые способствовали обновлению языка неофициального искусства на начальном этапе творчества. Обращаясь к традиции прошлого, независимые художники следуют собственным смысловым задачам, синтезируя философско-мировоззренческие концепции начала XX века и формальные приемы авангардистов.

Культура начала XX века являлась неотъемлемой частью формирования новых концепций в творчестве неофициальных художников 1960–1980-е гг. Для конкретного периода неофициального искусства характерно определенное отношение к традиции, которая была обусловлена различными культурными и историческими особенностями. Так, для периода 1960-х гг. характерна мифологизация авангарда. Поколение неофициальных художников, формирующихся в этот период, еще не имело свободного доступа к произведениям авангардистов, однако пути к развитию нового искусства были.

⁸⁷ См.: Бурдьё П. Воспроизводство: элементы теории и системы образования. М.: Просвещение, 2007. 267 с.

⁸⁸ Бурдьё П. Практический смысл. СПб.: Алтея, 2001. С. 69.

В послевоенное время были доступны работы теоретиков авангарда Н. Н. Пунина, В. Б. Шкловского, продолжали работать последователи авангарда. Андрей Хлобыстин отмечает: «Еще были живы и работали ученики титанов, совершивших переворот в искусстве начала XX века»⁸⁹. В московской и ленинградской школах появляются кружки и объединения, в которых сохраняется традиция отечественного авангарда. В Москве работал Полиграфический институт, где преподавали последователи искусства 1920-х гг., в Ленинграде (Петербурге) влияние авангарда отразилось в творчестве Осипа Сидлина и учеников П. Н. Филонова: Т. Н. Глебовой, П. М. Кондратьева.

Важными источниками информации о русском авангарде и западном модернизме служили библиотеки, позже о развитии мирового искусства неофициальные художники узнали благодаря общению с западными искусствоведами и коллекционерами. Московские художники посещали Георгия Костаки, собравшего коллекцию искусства начала XX века. В 1960-х гг. появляются коллекционеры послевоенного авангарда: Т. Н. Колодзей, Л. П. Талочкин, А. Д. Глезер. Представители неофициального искусства знакомятся с живописным наследием начала XX века: П. Н. Кузнецовым, В. В. Кандинским, К. С. Малевичем, М. В. Матюшиным, Р. Р. Фальком, В. А. Фаворским, А. Ф. Фонвизиным, А. В. Лентуловым, М. Ф. Ларионовым, Н. С. Гончаровой, М. З. Шагалом.

Независимые художники 1960-х гг. были создателями собственных студий и направлений. В качестве примера стоит назвать деятельность Элия Белютина и Владимира Стерлигова. Элий Белютин был учеником Аристарха Лентулова и Павла Кузнецова.

Изучая идеи авангардистов, Э. Белютин разрабатывает «теорию контактности» исходя из того, что только в искусстве реализуется духовная жизнь человека. Художник являлся педагогом и теоретиком искусства студии «Новая реальность» в Московском полиграфическом институте в начале 1950-х гг. Как

⁸⁹ Хлобыстин А. Л. Шизореволюция: очерки Петербургской культуры второй половины XX века. СПб.: Алтея, 2017. С. 76.

последователь экспрессионизма, Белютин привлекал новых сторонников беспредметного искусства в Архитектурном, Полиграфическом и Текстильном институтах. К концу 1960-х гг. студия насчитывала около шестисот последователей.

Владимир Стерлигов, переосмысляя философскую систему К. С. Малевича, стремился к раскрытию христианских основ творчества, отстаивая принципы духовно-нравственной аксиологии, оставляя цвет главным элементом пространственных решений. Ученики и последователи Стерлигова — Татьяна Глебова, Геннадий Зубков, Александр Батулин, Елизавета Александрова — переосмыслили концепцию своего учителя и отошли от позиций Малевича, развивая свой метод в искусстве.

Для 1970-х гг. характерно активное обращение к художественному наследию и развитие новых форм в искусстве. Художники неофициального искусства получают возможность выставлять свои работы, что приводит к значительному интересу как со стороны советского зрителя, так и на Западе. Распространению знаний о неофициальном искусстве на Западе способствовал журнал «А-Я», издававшийся в Париже с 1970-х по 1986 гг. Игорем Шелковским. Круг художников «А-Я» связан с поколением 1970-х гг., творчество которого представляло новый тип художественного мышления, основанного на синтезе реального и метафизического⁹⁰. Журнал должен был представлять работы современных русских художников и освещать теоретические и исторические вопросы, значимые в кругу представителей неофициального искусства. Структура номеров составлялась в зависимости от доступного и отобранного материала.

Фундаментальное значение имели тексты искусствоведов и философов, относящихся к неофициальной культуре. Внимание уделялось построению исторического контекста неофициального искусства и его связи с художественной традицией авангарда. Тексты, посвященные Павлу Филонову, Василию Кандинскому, Казимиру Малевичу, Михаилу Ларионову и Михаилу Матюшину,

⁹⁰ См.: Шехтер Т. Е. Искусство как реальность: очерки метафизики художественного. СПб.: Астерион, 2005. 256 с.

освещали важные вопросы искусства начала XX века и его параллелей с творчеством неофициальных художников. Главная задача журнала состояла в том, чтобы предоставить нонконформистам альтернативное выставочное пространство. Отбор работ осуществлялся с выявлением контекста и проблемы, таким образом, данное издание стало своеобразным пространством для коммуникации западных и советских художников.

В исследованиях период, посвященный неофициальному искусству 1970-х гг., характеризуется как важный этап в переосмыслении значения абстрактного искусства. Так, исследователь В. С. Турчин⁹¹ отмечает, что с середины 1970-х гг. представители неофициального искусства обращаются к наследию художественного авангарда, изучая абстрактные композиции художников. Анализируя творчество неофициальных художников, В. С. Турчин выделил несколько важных этапов. Первый этап воплощает развитие абстракции внутри живописного произведения: например, эксперименты с формой К. С. Малевича 1910-х гг. и литературы М. М. Шварцмана. Этот период в обновлении авангардных течений в неофициальном искусстве синтезирует глубокое философское содержание и сжатое визуальное решение. Второй этап олицетворяет синтез абстракции и фигуративного искусства. Неофициальные художники сохраняют поиски довоенного супрематизма и послевоенную техническую эстетику, дизайн и концептуальное творчество, что способствует развитию новых направлений в искусстве⁹². С исследованием В. С. Турчина можно согласиться, поскольку воплощение идей авангарда в неофициальном искусстве отражало не только живописное, но и теоретическое осмысление наследия и развитие собственной исследовательской деятельности.

В. С. Турчин считал, что прямой преемственности этих поколений художников не существует. Однако деятельность последователей авангарда,

⁹¹ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 246 с.

⁹² Там же.

преподающих в институтах, способствовала развитию все большего интереса к тенденциям начала XX века⁹³.

Преподаватели, читавшие лекции в институтах в 1960-х гг., являлись участниками довоенных новаторских движений в искусстве, поэтому сохранялась связь между художниками и поколениями. Исследователь А. Е. Асеева указывала на то, что многие московские нонконформисты учились у известных деятелей авангарда. «Яков Черников был учителем Леонида Ламма, Петр Митурич и Валерия Юрлова в Московском полиграфическом институте и Дмитрия Лиона, Лев Нусберг часто встречался с Анной Лепорской, а Николай Акимов был учителем Михаила Кулакова и Евгения Михнова-Войтенко во ЛГИТМИКе. Ф. Инфанте изучал живопись, а потом и дизайн, Васильев учился на графическом факультете Суриковского института. Р. Миел и Л. Борисов получили инженерное образование»⁹⁴.

Как и для представителей московского и ленинградского неофициального искусства, формированию новых направлений в разных регионах способствовало знакомство с наследием авангарда. Например, неофициальное искусство Екатеринбурга, в частности творчество «Уктусской школы», сохранило тенденции авангарда, воплощающие традицию футуристической книжной иллюстрации. Дальнейшее развитие независимых художественных практик екатеринбургских художников происходило в контексте перформанса и визуальной поэзии. В неофициальном искусстве Сибири интерес к искусству прошлого был обусловлен попыткой переосмысления значения цвета и формы. Знаковой фигурой здесь является художник Андрей Поздеев, живопись которого отличается особым тонким чувством цвета, проявляющееся в гармоничном сочетании ярких оттенков, образующих единство в композиции, что во многом способствовало сравнению творчества художника с методом Анри Матисса.

⁹³ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 76.

⁹⁴ Асеева Е. Е. Послевоенное абстрактное искусство в России (1950–80 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.09. СПб., 2002. С. 10.

В неофициальном искусстве Саратова также сильна традиция местной школы и художественное наследие начала XX века. Деятельность поколения художников 1940-х гг. Б. В. Миловидова, В. В. Кисимова, знакомство с творчеством художника-эмигранта Н. М. Гущина, воплощающего в живописи новаторские приемы европейского модернизма, способствовало выбору творческого пути саратовских нонконформистов. М. Н. Аржанова, В. А. Солянова, В. Ф. Чудина, В. В. Лопатина и Л. Е. Перерезову объединяло стремление найти новый путь в искусстве. Продолжая линию традиции саратовской школы, художники обращались к внутреннему миру человека, впоследствии создавая собственный живописный язык, отличающий саратовское независимое искусство от искусства представителей Москвы и Ленинграда.

Последний период неофициального искусства наступает после второй половины 1970-х гг. и охватывает 1980-е и 1990-е годы. Для этого периода характерно размывание границ понятия неофициального искусства. С 1975 г. начинается массовая эмиграция художников, которая способствовала проявлению интереса к советскому искусству на Западе. Значение авангарда в творчестве художников постепенно переосмысливается, возникает потребность в изучении новых художественных практик, развивающихся в европейском и американском искусстве.

В результате исследования историко-культурного подхода неофициального искусства 1960–1980-х гг. мы можем выделить новаторские идеи авангарда, представляющие символический капитал для неофициальных художников: синтез искусств, концепция цвета и формообразования, идея художественного пространства. Обращение к данным идеям позволяло нонконформистам развивать свой метод в искусстве, сохраняя связь с художественным наследием прошлого.

Идея синтеза искусств в творчестве неофициальных художников развивалась с конца 1960-х гг. как тенденция к созданию различных перформативных практик и пространственных объектов, а также экспериментов внутри картины. Представители неофициального искусства переосмыслиют значение идеи синтеза искусств, развивавшейся в творчестве художников рубежа

XIX–XX вв. и связанной с попыткой воплотить в живописи тенденции театра и музыки, и искусства авангарда, представлявшего синтез как объединение, органичное единство разнообразных видов искусств.

В современных исследованиях идея синтеза искусств, развивающаяся в творчестве неофициальных художников, рассматривается как тенденция к стиранию границ между различными видами искусств и характеризуется как «перформативный поворот». Данный термин был применен в исследовании Эрики Фишер-Лихте «Эстетика перформативности»⁹⁵. Исследователи считали, что искусство, музыка, литература в своем исполнении приближаются к театру, где участвуют не только художники, но и зрители. Непосредственное воздействие, которое оказывается при таком подходе разнообразными предметами и действиями, теряет связь с теми явлениями, которые им можно приписать.

Перформативный поворот в художественной культуре второй половины XX века повлиял не только на развитие отдельных видов искусства, в ходе этого процесса границы между разными его видами становились менее четкими, однако общий характер самого действия — более явным. На сегодняшний день понятие перформативного поворота примирительного к искусству указывает на переход от того, что изображает произведение искусства, к порождаемым ассоциациям или переживаниям. В результате перформативное меняет взгляд на произведение и на его смысл⁹⁶.

В творчестве неофициальных художников проявляются черты «живописи действия». Трансформация видения в искусстве характеризуется распадом чувственного восприятия, обусловленного всеческим дроблением драматического нарратива. Состояние повышенной концентрации внимания, обусловленное целостным характером создания художественного произведения, становится отличительной чертой независимых художников.

⁹⁵ Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М.: Play&Play: Канон-плюс, 2015. С. 38.

⁹⁶ Hantelmann D. von. How to Do Things with Art. The Meaning of Art's Performativity. London: JRP, 2010. 206 с.

Особенностью неофициального искусства является внимание к скрытым, противоречивым явлениям повседневности, когда узнаваемые вещи советской действительности превращаются в свою противоположность. В результате идея синтеза искусств в творчестве неофициальных художников позволила по-новому рассмотреть проблему границ искусства, художественного пространства, соединить разные элементы творческой деятельности в гармоничное единство. Роль зрителя меняется, становясь частью происходящего художественного процесса. Для представителей неофициального искусства, как и художников начала XX века, вовлечение зрителя в процесс создания искусства становится важной творческой задачей. «Если зритель с самого начала вовлечен в художественную практику, любая критика, которой он эту практику подтверждает, превращается в самокритику. В конечном счете в выигрыше оказывается именно художник, поскольку принесенная им жертва избавляет его от власти холодного взгляда безучастного зрителя»⁹⁷.

Следующая тенденция связана с интересом неофициальных художников к переосмыслению значения цвета и формы. Исследователь Татьяна Шехтер отмечала, что форма есть способ двух противоположных сфер бытия — духовной и материальной — выразить отношения между мыслью и вещью⁹⁸. На форму проецируются духовные и материальные составляющие. С одной стороны, форма зависит от воли художника, с другой — диктует свои требования, вступая в творческое взаимодействие. Самовыражение есть способ преодоления себя в процессе создания образа в произведении, который всегда будет отличаться от изначального замысла⁹⁹.

Исходя из теории Т. Е. Шехтер, можно предположить, что для неофициальных художников форма и цвет не сводятся только к материальной стороне произведения искусства, а представляют структурно-этическую систему в

⁹⁷ Гройс Б. Е. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2012. С. 232.

⁹⁸ Шехтер Т. Е. Искусство как образ мира и пространство смыслов: избранные работы по теории и истории искусства. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2022. С. 317.

⁹⁹ Там же. С. 317.

стремлении к воплощению авторской идеи и являются отражением собственной реальности.

Особенностью художественной формы в неофициальном искусстве выступает способность представить отношение к миру не только художника, но и зрителя. Эта концепция являлась важным инструментом художников в выражении миропонимания эпохи и творческой личности, отношения и самоопределения человека. Тенденции к развитию данной идеи были заложены еще в искусстве рубежа XIX–XX вв. — в творчестве В. Э. Борисова-Мусатова, П. Н. Уткина и Н. Н. Милиоти. Для художников форма и цвет выступали в качестве символов, воплощавших образ двоемирия в искусстве.

Для деятелей авангарда эта идея представляла основной способ выражения философско-утопических концепций своего времени с целью создания нового искусства. В авангарде знак часто воспринимался как непосредственное выражение определенной реалии, и художник лишь стремится найти для него то или иное знаковое выражение. Например, супрематическая теория К. Малевича и его произведение «Черный квадрат» или аналитическая теория Павла Филонова.

Цвет в авангарде являлся отражением особых психологических состояний, которые нашли яркое воплощение в абстрактном методе. Для художников авангарда В. В. Кандинского, М. В. Матюшина, М. Ф. Ларионова развитие тенденций абстрактной живописи являлось важной составляющей философских концепций своего времени, стремлением вывести беспредметность главным смыслообразующим элементом нового искусства.

Неофициальные художники 1960–1980-х гг., обращаясь к авангарду, переосмыслили идею цвета и формообразования в направлении абстракции и метафизической живописи. Восприятие формы в нонконформизме меняется, художники используют реальные предметы, которые понимаются как знаки или символы, имеющие определенное бытовое значение. Так, концептуальное искусство нонконформистов выстраивает в произведениях различные предметные формы, взаимодействие которых образуют смысловое единство.

Еще одна идея, представляющая символический капитал в неофициальном искусстве, был связан с воплощением художественного пространства с целью отражения субъективной реальности. Т. Е. Шехтер отмечает, что изначальное понимание пространства было заложено на рубеже XIX–XX вв. и воплотилось в дальнейшем в двух тенденциях. Первая представлена в творчестве Сезанна, развивавшего принципы композиционно-пространственного мышления, вторая связана с живописно-экспрессивной линией Ван Гога¹⁰⁰. Таким образом, в начале XX столетия формируются новые пространственные концепции, с одной стороны, утверждающие роль космического мировидения, с другой — осмысление понятия реального «пространственного восприятия», чему способствовали достижения в науке, технике и медицине.

Авангард 1910-х гг. рассматривал художественное пространство в произведении как область для конструирования новых форм, художники уделяли особое внимание пространственным измерениям и различным модификациям. Казимир Малевич, Василий Кандинский, Кузьма Петров-Водкин, Михаил Матюшин стали создателями оригинальных концепций пространственных решений в искусстве.

В неофициальном искусстве идея художественного пространства перестает быть простымместищем вещей, она воплощается в зависимости от определенных задач художников. Современное представление о пространстве, реальном и ирреальном, сформировалось в художественной культуре нонконформизма в ситуации «междувременья» или «послевременья», когда доверие к прежним ценностям исчезло. Последствия Второй мировой войны привели к состоянию утраты реальности и погружения в состояние инобытия и разочарования. В результате «границы воображению больше не ставятся, а искусство становится ареной нового мироощущения»¹⁰¹.

Изучение художественного пространства в неофициальном искусстве становится одной из дискуссионных тем в современном искусствознании. Среди

¹⁰⁰ Шехтер Т. Е. Искусство как образ мира и пространство смыслов: избранные работы по теории и истории искусства. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2022. С. 86.

¹⁰¹ Там же. С. 73.

философских исследований ценность представляют труды П. Флоренского, Э. Пановского. М. Хайдеггера. Настоящее исследование опирается на концепцию М. Хайдеггера, так как его понимание пространства как способа отражения реальности¹⁰² соответствует идеи художественного пространства, развивавшейся в творчестве нонконформистов. В неофициальном искусстве пространство уступило место идее, согласно которой пространство и его сущность необходимо исследовать в совокупности. В результате в творчестве неофициальных художников развивается концепция экспериментального пространства, в котором воплощаются принципы фигуративного и нефигуративного искусства.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что переосмысление идей авангарда в художественной культуре неофициального искусства 1960–1980-х гг. связано с особенностями, характерными для конкретного периода творчества независимых художников, влияющего на развитие новых форм в искусстве. Изучение связи творчества неофициальных художников с наследием авангарда необходимо в синтезе искусствоведческих, культурологических и философских подходов, так как это способствует более всестороннему взгляду на проблему преемственности в неофициальной культуре.

Применение концепции «символического капитала» П. Бурдьё в диссертации способствовало выявлению идей авангарда — синтеза искусств, цвета и формообразования, идеи художественного пространства, — представлявших ценность для неофициальных художников. Исходя из позиции П. Бурдьё, было установлено, что наследие начала XX века представляло художественную и культурную ценность, служащую важным этапом в формировании творческих поисков нонконформистов.

В ходе собственной творческой работы художники обращались к достижениям авангарда, видя в них возможности для развития новаторских подходов. При этом неофициальные художники обладали индивидуальной манерой, сочетающей синтез фигуративного и абстрактного искусства.

¹⁰² Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М.: Гнозис, 1993. 322 с.

Развитие идей авангарда в творчестве художников-нонконформистов тесно связано с внутренними особенностями конкретных региональных школ. В московском, ленинградском и саратовском неофициальном искусстве обращение к наследию начала XX века воспринималось как попытка воплотить в современной интерпретации собственные художественные задачи.

Переосмысление традиции являлось экспериментальной практикой художников, понимание авангардистского наследия обуславливалось контекстом современности. Неофициальное искусство 1960–1980-х гг. развивало достижения авангарда, определяя знаковые тенденции, применимые к современному дискурсу. Таким образом, нонконформисты интерпретировали внутреннюю концепцию художественного произведения как символ запрещенного знания, используя в качестве основы существующие идеи авангарда с целью развития новых направлений в искусстве, анализу которых посвящен следующий параграф диссертации.

1.3. Направления творческого переосмысления наследия авангарда в искусстве нонконформизма

Переосмысление наследия авангарда в неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. представляло сложный процесс, в котором была важна интерпретация идеи синтеза искусств, концепции цвета и формообразования, идеи воплощения художественного пространства внутри абстрактного, концептуального и метафизического направлений. Развивающиеся художественные направления формировали дискурс неофициального искусства.

В современном отечественном искусствознании существует традиция обращения к понятию дискурс при исследовании неофициальной культуры и искусства. Это во многом обусловлено стремлением найти общие черты и закономерности развития неофициального искусства в разных регионах. Так, Екатерина Андреева рассматривала особенности дискурса неофициального искусства на примере анализа московской и ленинградской школ. Е. Ю. Андреева отмечала общий характер творчества неофициальных художников, стремившихся к созданию новых форм в искусстве путем интерпретации наследия начала XX века, несмотря на существенные различия, которые были свойственны конкретным школам¹⁰³.

Понятие дискурса рассматривалось в трудах Т. Е. Шехтер¹⁰⁴, изучающей тенденции культуры ленинградского андеграунда. Т. Е. Шехтер анализировала проблему художественного пространства в творчестве нонконформистов. По мнению исследователя, идея художественного пространства в произведениях живописи ленинградского андеграунда воплощала традицию искусства рубежа XIX–XX вв. и современные художественные приемы, воплощающие направление абстракции, в результате формировался дискурс ленинградского неофициального искусства.

¹⁰³ Андреева Е. Ю. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 81.

¹⁰⁴ Шехтер Т. Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века: текст лекций. СПб.: Изд-во СПбГТУ, 1995. 135 с.

Исследования Е. А. Андреевой и Т. Е. Шехтер были необходимы в изучении проблемы творческого переосмысления наследия авангарда в неофициальной культуре.

Применение историко-культурного подхода вместе с искусствоведческим методом способствовало определению дискурса неофициального искусства, представляющего интерпретацию значимых идей авангарда в творчестве художников Ленинграда (Санкт-Петербурга), Москвы и Саратова. В исследовании применяется понятие дискурса М. Фуко¹⁰⁵. Согласно теории М. Фуко, «развитие» и «эволюция» формируют смысловое единство событий, «традиция» обеспечивает единство феномена во временном развитии, «влияние» обуславливает причинно-следственные связи, что в совокупности образует между существующими дискурсами смысловые и символические общности¹⁰⁶. По мнению исследователя, дискурс отражает переосмысление сложившихся установок в современном контексте, при этом создавая новые теории, которые становятся объектом дальнейших поисков и исследований.

М. Фуко анализировал проблему отношений субъекта и объекта, художника и зрителя, и пространство, в которое вписано произведение искусства. М. Фуко намеренно отказывается от традиционных критериев в изучении искусства, а исходит из феноменологической установки, в результате его анализ носит intersubjective характер, поскольку предполагает рассмотрение новых явлений в искусстве в семиотическом ключе. Можно предположить, что так Фуко впервые утвердил принцип intersubjectivity в качестве основы эстетического анализа, в котором соединяются принципы формального анализа и феноменологии. Философ рассматривает искусство в критическом ключе и постигает его посредством методологической концепции, которая вписывается в рамки феноменологии. Изучение культурных смыслов философ видит в intersubjective единстве произведения искусства и окружающего мира, который может способствовать созданию новых художественных направлений.

¹⁰⁵ Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия, 2020. 413 с.

¹⁰⁶ Там же. С. 64.

Искусствоведческий анализ в свою очередь влияет на исследование разнообразных форм художественной семантики, которые могут быть выражены в разных интерпретациях взаимодействия художника и зрителя, идеи и воплощения этих идей в картине, однако актуальным вопросом является «смысл искусства».

М. Фуко отмечал, что разнообразие культур подразумевает обращения и соблюдения определенного методологического подхода, применимого к той или иной культуре¹⁰⁷. Искусство на протяжении своего исторического развития строилось на интерпретации сложившихся тенденций, местной традиции, которая переосмыслялась и полностью преобразовывалась в новые художественные явления, влияющие на существование искусства. Фуко рассматривал дискурс в художественной культуре как совокупность речевых практик в историческом контексте, как социальные способы изучения мира. Дискурс представлял нейтральную среду, при этом для него характерны те или иные порядки. Дискурс, в понимании М. Фуко, воплощает многоуровневый характер, выражая разные теории структурной интерпретации: от глубинных, скрытых символов до поверхностных категорий и грамматики.

Данные характеристики обеспечивают непрерывность дискурса в его собственной событийности и неповторимости, в результате интерпретации образуется бесконечная область новых явлений в разных сферах человеческой деятельности. Теория М. Фуко помогла в определении особенностей художественного дискурса неофициального искусства переосмысляющего наследие авангарда:

1. неофициальное искусство с 1960-х гг. развивало новые художественные направления в разных регионах, ориентируясь на достижения авангарда, однако наследие прошлого переосмыляется в контексте современных художественных практик, в результате неконформисты формируют свой язык искусства, влияющий на дальнейшее развитие новых направлений;

¹⁰⁷ Фуко М. Археология знания. СПб.: Гуманитарная академия, 2020. 413 с.

2. в разных региональных школах, а именно в Москве, Ленинграде и Саратове, обращение к наследию авангарда воплощалось в абстрактном, концептуальном и метафизическом направлениях, однако для каждой школы было свойственно определенное направление.

После 1950-х гг. перед художниками неофициальной культуры возникает проблема собственной идентификации. Обращение к авангарду, с одной стороны, открывало возможности для осмысления отечественной традиции, с другой — способствовало сближению с западным искусством. Задача неофициальных художников состояла в расширении культурного поля за пределами пространственных и временных границ без выстраивания определенной иерархии. Поэтому в неофициальном искусстве важен вопрос трансформации смысла произведения в сферу его интерпретации. Если художественный объект — это данность, то необходимо создать разные варианты его воплощения.

Интерпретация традиции прошлого в творчестве нонконформистов выражалась в стремлении рассмотреть художественные тенденции авангарда в контексте философии и культуры искусства второй половины XX века. Содержание интерпретации в неофициальном искусстве зависело от того, какой контекст выбран в осмыслении разных явлений. Парадокс переосмысления достижений прошлого в творчестве независимых художников становится фундаментальным для ряда современных течений и выводит на первый план парадокс подобия формы. Именно применение интерпретации как способа переосмысления искусства начала XX века позволило неофициальным художникам развивать новые направления.

Как отмечалось ранее, интерпретация художественного наследия авангарда в творчестве неофициальных художников воплощалась на примере абстрактного, концептуального и метафизического направлений. В абстракции неофициальные художники развивали геометрическое и лирическое направления. Для лирического направления характерно выражение эмоциональных состояний, применение спонтанного метода исполнения. Геометрическое направление абстракции отличается аналитическим подходом к работе с цветом.

Е. Ю. Андреева, анализируя некоторые аспекты обращения неофициальных художников к наследию авангарда, также отмечала данные направления, воплощающие концепцию цвета и формы¹⁰⁸.

В метафизическом направлении неофициального искусства идеи авангарда рассматривались в качестве осуществимости синтеза фигуративного и нефигуративного в композициях, посвященных переосмыслению значения художественного пространства. Т. Е. Шехтер отмечала развитие метафизического направления в неофициальном искусстве как возможность сохранения единства философии и искусства¹⁰⁹.

Воплощение идей авангарда в концептуальном направлении способствовало развитию идеи синтеза искусств. Художники создавали новые пространственные объекты, переосмысляя значение коммуникации и зрителя.

До 1970-х гг. представители неофициального искусства переосмыслили наследие авангарда вне поддержки институтов, выставочных пространств, и достаточного теоретического контекста, основываясь лишь на необходимости развития художественного языка. В композициях неофициальных художников объектом изображения становится существующая советская действительность, которую неофициальные художники представляют в качестве особого пространства, населенного гротескными и сюрреалистическими образами, или пространства, в котором собраны различные забытые «вещи-призраки» советского быта. Другая тенденция: создание объектов, неподдающихся логическому анализу, сновидениям, безумию, трансцендентальным идеям существующей реальности. Неприятие эстетических или социальных норм определялось через аффект, иронию, выработку концептуальных идей.

Развитие абстрактного, концептуального и метафизического направлений, отражающих тенденции авангарда, происходило в соответствии с конкретными поисками неофициальных художников.

¹⁰⁸ См.: Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва — Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство-XXI век, 2012. С. 49.

¹⁰⁹ Шехтер Т. Е. Искусство как пространство смыслов: избранные работы по теории и истории искусства. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2014. С. 247.

Абстрактное направление воплощало стремление развивать формальные приемы в искусстве. В московской, ленинградской и саратовской школах неофициальные художники в разной степени обращались к эстетике сюрреализма, метафизической живописи и экспрессионизма. В творчестве неофициальных художников преобладал метафорический язык искусства, синтезирующий абстрактный и фигуративный методы. Представители неофициального искусства развивали направления геометрической и лирической абстракции.

Лирическое направление связано с работой В. В. Кандинского, М. В. Матюшина и развивалось в творчестве петербургских, московских, саратовских художников, сосредотачивающих внимание на постижении тайн материи, выявлении возможностей представить в пространстве предметный и беспредметный мир. Е. Г. Михнова-Войтенко, А. С. Соломон-Росин, Л. Н. Астрейн, Т. Н. Глебова, М. А. Кулаков, Э. М. Белютин, Л. Е. Кропивницкий и Л. А. Мастеркова, А. Т. Зверев, В. И. Яковлев, Э. А. Штейнберг, М. Н. Аржанов, В. Ф. Чудин, В. В. Лопатин отталкиваются от синтетических поисков в музыке, создавая композиции, в которых сочетания цветов схожи с ритмом музыкальных произведений.

Направление геометрической абстракции в неофициальном искусстве развивалось в творчестве московских художников, переосмысляющих традиции конструктивизма, супрематизма К. С. Малевича ¹¹⁰. Для геометрической абстракции характерны формальные приемы авангарда: технологичность, внимание к форме и параллельный поиск в дизайне и архитектуре. Примером воплощения геометрической абстракции в неофициальном искусстве являлось творчество группы «Движение». Художники Ф. Инфанте, Л. Н. Нусберг, анализируя пропорции простых форм, разработали принципы неоконструктивизма, используя световые эффекты и цветовые сочетания.

В ленинградском неофициальном искусстве направление геометрической абстракции можно найти в творчестве Е. Г. Михнова-Войтенко, выполняющего

¹¹⁰ См.: Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 246 с.

серию миниатюр с 1956–1960-е гг. («Абстрактная композиция» 1956–1959 гг.; ил. 1). В творчестве Михнова-Войтенко абстрактное изображение являлось важным элементом в формировании единой визуальной структуры. Картина в творчестве художника рассматривается как живой пространственный организм, где плоскость и поверхность формируют различные смыслы. Геометрия линий утрачивает свою нарративность, обретая самостоятельный характер в произведении.

В неофициальном искусстве Саратова геометрическое направление абстракции развивалось к концу 1970-х гг., олицетворяя стремление к рационально-теоретическому осмыслению, роднившее художников с формальными экспериментами авангарда. Данная тенденция наблюдалась в творчестве В. А. Солянова и В. Ф. Чудина, наделяющих геометрические формы — круг, квадрат, крест — символическим значением.

Дальнейшее переосмысление идей авангарда воплощалось в концептуальном направлении. Б. Гройс отмечает: «Концептуальное искусство, отталкиваясь от поиска правды и идеи, переносит эти “обязанности” не на существующие факты, а на универсальных персонажей, действующих в типичных условиях своего времени. В произведениях концептуалистов ирония — к происходящему, однако это можно отнести к развитию не только русского искусства, а к надвигающейся эпохе постмодернизма, для которой ирония становится неотъемлемой частью творчества»¹¹¹.

Концептуализм развивался в московском нонконформизме в 1960-х гг., воплощая отказ от традиционных форм изобразительности разными коммуникативными средствами: фотографией, печатным или рукописным текстом. Литературные и словесные источники являются носителями важной идеи, заложенной художниками. Это свойство роднит концептуальное искусство с традиционно русским, так как повествовательная и литературная форма была наиболее свойственна отечественному искусству¹¹². Внимание художников было

¹¹¹ Гройс Б. Е. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 74.

¹¹² Там же. С. 74.

направлено на ассоциативно-интеллектуальное восприятие артефакта, на процесс формирования идеи концепта произведения. Применение концептов в нетипичных контекстах возвращает к нарративам советской действительности, таким образом формируя символический капитал для последующего развития отечественного искусства. Самоидентификация собственного творчества, самодостаточность художественной формы в концептуализме переводили центральную проблематику искусства в другую плоскость, уделяя внимание не форме как таковой, а условиям ее возникновения в определенном контексте.

Концептуализм сформировал лингвистическое вторжение в визуальное искусство, начатое представителями авангарда¹¹³. Творческие эксперименты И. И. Кабакова, Д. А. Пригова, В. Д. Пивоварова, Э. В. Булатова впоследствии обретут известность и в европейском искусстве. В творчестве ленинградских и саратовских неофициальных художников, развивавших направление абстрактного искусства, концептуальное направление было менее конкретно.

Еще одним направлением в дискурсе неофициального искусства являлось метафизическое. Для него характерна многозначность образов, игра метафор и ассоциаций¹¹⁴. Важной составляющей метафизического направления является понимание метафизики как содержательного, духовного отражения художественного произведения. В творчестве московских и петербургских художников Михаила Шварцмана, Эдуарда Штейнберга, Владимира Вейсберга, Дмитрия Краснопевцева, Михаила Шемякина, Бориса Митавского пластическое воплощение метафизического содержания может быть разным, однако общей тенденцией можно считать синтез религиозно-мистических концепций Серебряного века и пластических идей авангарда. Композиции художников воплощают духовные откровения русской религиозной философии начала XX века и современные художественные тенденции.

Метафизическое направление неофициального искусства отражало стремление к осмыслению внутренней сути вещей и явлений видимого мира,

¹¹³ Гройс Б. Е. Политика поэтики. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 75.

¹¹⁴ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 56.

ставшими символами существующей реальности. Многоплановость и единство образов достигались при помощи пластических приемов, трактовки предметов и колорита в произведениях. Внимание к воплощению пластического предмета или объектов соединялось с разными художественными приемами. Особую роль для художников играло пространство. В произведениях неофициальных художников оно было условным, не обладающим привычными характеристиками, такими как протяженность, вещественность.

Пространство в творчестве неофициальных художников воплощает идею Ничто¹¹⁵, однако произведения представителей неофициального искусства (Эдуард Штейнберг) сохраняли религиозно-мистические тенденции Серебряного века и пластические идеи авангарда, в результате образуя смысловое единство. В работах художников метафизическое направление могло находиться в органичном синтезе с абстрактным искусством (Владимир Янкилевский, Михаил Шварцман). Таким образом, развивая метафизическое направление и переосмысляя идеи начала XX века, неофициальные художники конструировали более сложную живописную систему, олицетворявшую взаимодействие между собственным Я и миром Другого.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что дискурс неофициального искусства представлял развитие абстрактного, концептуального и метафизического направлений, символизирующих важные идеи начала XX века: синтез искусств, концепцию цвета и формообразования, идею художественного пространства. Изобразительные средства, которые исторически служили отображением чувственной реальности в авангарде — цвет, линия, форма, пространство, объем, — в неофициальном искусстве становятся самостоятельными элементами.

В неофициальном искусстве абстракция развивалась как геометрическая и лирическая тенденция, продолжающая традиции В. В. Кандинского,

¹¹⁵ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 58.

М. В. Матюшина. Геометрическая тенденция связана с переосмыслением концептуализма, супрематизма и эстетики дизайна.

Метафизическое направление развивалось после 1970-х гг., олицетворяя возможность отражения существующей реальности, представленной как «другой мир». Поиск художников определялся конкретными смысловыми задачами, поэтому, несмотря на эстетическое многообразие, для конкретной школы будет свойственно то или иное направление. Отличительной чертой ленинградского неофициального искусства являлось сохранение традиции Серебряного века в синтезе с формальными приемами авангарда, поэтому формирование новых направлений носило комплексный характер.

Наследие супрематизма по-новому воплощалось в творчестве московских нонконформистов, развивающих концептуальное направление. Формирующееся независимое искусство Саратова воплощало традицию местной школы декоративного символизма конца XIX — начала XX вв., отражающего лирические тенденции в живописи. Интерес саратовских художников к авангарду отмечается в конце 1970-х гг. — после знакомства с творчеством лианозовской группы.

В заключении первой главы исследования были сделаны следующие выводы: теоретические основания изучения переосмысления авангарда в неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. связаны с анализом внутренних художественных процессов, сформировавшихся в отечественной культуре второй половины XX века. На сегодняшний день существуют концепции, в которых обращение к традиции в творчестве независимых художников рассматривается как закономерное явление, объясняющееся цикличностью искусства и переосмыслением авангарда с целью создания нового языка искусства.

Выявлению значимых для неофициальных художников идей авангарда — синтеза искусств, концепции цвета и формообразования, воплощения художественного пространства — способствовало применение искусствоведческой методологии и междисциплинарных исследований, среди которых особую ценность представляла концепция «символического капитала»

Пьера Бурдьё. Наследие авангарда является «символическим капиталом», обладающим необходимой системой ценностей для обновления художественного языка неофициального искусства. Авангард заключал в себе множество культурных феноменов, представляя симбиоз новаторских взглядов на окружающую действительность, при этом его творческий поиск связан с изучением сакральных смыслов искусства. Возвращению интереса к искусству прошлого способствовала деятельность старшего поколения художников — Э. М. Белютина, В. В. Стерлигова, О. А. Сидлина, — развивавших формальные приемы авангарда.

Концепции Е. Ю. Андреевой, Т. Е. Шехтер и теория М. Фуко помогли в определении художественного дискурса неофициального искусства, представляющего интерпретацию знаковых идей начала XX века в абстрактном, концептуальном и метафизическом направлениях. По сравнению с авангардом, в творчестве неофициальных художников конкретное направление может сохранять элементы из других художественных практик. Лирическое и геометрическое направления абстракции находятся в синтезе с фигуративным искусством, в результате формируется язык изобразительности, соединяющий рациональное и иррациональное, предметное и импульсивное. Концептуальное направление воплощало тенденции метафизической живописи, метафизическое направление стремится к отражению многозначности образов, метафор и ассоциаций. Важной составляющей метафизического направления является понимание метафизики как содержательного, духовного отражения художественного произведения.

Выделены характерные черты, свойственные конкретным школам с 1960-х гг. Для петербургских художников свойственно обращение к философским идеям Серебряного века и формальным приемам авангарда, развивающееся в абстрактном и метафизическом направлениях. Для московского нонконформизма характерно направление абстракции и концептуализма.

В произведениях художников Саратова обращение к наследию начала XX века связано с развитием геометрической абстракции, воплощающей

философские идеи К. С. Малевича и В. В. Кандинского. Несмотря на художественное многообразие, представителей московской, ленинградской, саратовской школ объединяло противопоставление идеям соцреализма традиции авангарда и утверждение индивидуальной манеры. Анализ форм интерпретации традиции прошлого в неофициальном искусстве посвящена вторая глава диссертации.

ГЛАВА II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ КОНЦЕПЦИИ АВАНГАРДА В НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1960–1980-Х гг.

2.1. Синтез искусств в образной системе неофициального искусства

В творчестве художников неофициального искусства Москвы, Ленинграда и Саратова идеи авангарда связаны с развитием принципов мифологизации¹¹⁶ как особым видом мышления, переосмыслением значения художественной образности, идеи воплощения времени и пространства, создания особой эстетической среды: «Рождаясь из метафорических смыслов, наполняющих нашу жизнь, искусство создает “художественную реальность” как особый пласт нашего бытия. Мир, созданный искусством, развивается в своем времени и пространстве и обладает собственными законами развития, не подчиняющимися причинно-следственным связям»¹¹⁷. К общим чертам неофициальных художников относятся: осознанный экспериментальный характер, переосмысление традиционных форм искусства и стремление к развитию новых направлений, тенденция к синтезу искусств.

Важной составляющей идеи синтеза искусств на рубеже XIX–XX вв. являлось стремление максимально приблизить окружающую среду к идеальному образу, в авангарде — с целью создания нового искусства. В современных исследованиях синтез искусств определяется как взаимодействие разных видов искусства в едином художественном произведении, например, внутри картины, в результате формирующее гармоничный образ, и как перевод разных видов искусства в новые пространственные объекты¹¹⁸.

В творчестве неофициальных художников эта тенденция становится менее значимой, так как исторический опыт отечественной культуры XX столетия не

¹¹⁶ Шехтер Т. Е. Искусство как пространство смыслов: избранные работы по теории и истории искусства. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2014. С. 47.

¹¹⁷ Там же. С. 50.

¹¹⁸ См.: Азизян И. А. Диалог искусств XX века: очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: URSS, 2008. 575 с.

позволяет рассматривать поиск идеала как нечто необходимое. Для независимых художников советская действительность являлась основополагающим элементом творчества, однако видимая реальность в произведениях художников была представлена как другой мир.

В настоящем исследовании выделено две основные тенденции синтеза искусств в творчестве неофициальных художников. Первая представляет создание синтеза внутри картины, который достигается за счет использования различных художественных приемов, другая тенденция связана с созданием новых пространственных объектов и перформативными практиками.

Выявлению данных тенденций способствовало обращение к концепции И. А. Азизян¹¹⁹, указывающей на наличие двух принципиально различных понятий синтеза. Исследователь рассматривает существование синтеза и интеграции искусств. При интеграции сами виды искусства теряют свою специфику, в результате возникают новые виды. При «синтезе» все искусства не теряют своей специфики. «Каждая составляющая синтетического произведения сохраняет свою формальную и семантическую самостоятельность, а сложное целое формируется на основе художественного образа в самом произведении. Отсюда происходит еще один критерий — критерий среды. Комплексное формирование среды осуществляет органический сплав средств выразительности различных видов искусств, позволяя им пребывать в достаточной свободе друг от друга»¹²⁰.

Первая тенденция представления о синтезе искусств воплощалась в творчестве неофициальных художников, соединяющих элементы абстрактного и фигуративного искусства. Ленинградские художники создавали циклы работ, в которых подчеркивали синтез музыки и театра внутри картины. Главным элементом являлись многочисленные цветовые переходы и яркие контрасты, подчеркивающие музыкальность и движение в произведении.

¹¹⁹ См.: Азизян И. А. Диалог искусств XX века: очерки взаимодействия искусств в культуре. М.: URSS, 2008. 575 с.

¹²⁰ Там же. С. 70.

Идея воплощения синтеза музыки и живописи развивалась на рубеже XIX–XX вв. и в творчестве художников авангарда. Под воздействием музыкальных произведений А. Н. Скрябина такие художники, как В. В. Кандинский, М. В. Матюшин стремились к поиску новых выразительных средств, способных передать музыкальные впечатления. Такими средствами становятся цвет и форма как основные элементы в произведениях. Например, Василий Кандинский разработал систему цветовой символики, согласно которой каждый цвет обладал конкретным смысловым значением. В результате в живописи начала XX века происходит постепенное усиление семантики цвета, способного передавать определенные эмоциональные состояния.

В образной системе неофициальных художников выражение синтеза искусств отсылает к цветомузыкальным экспериментам В. В. Кандинского, М. К. Чюрлениса, М. В. Матюшина, П. Н. Филонова. Как и представители начала XX века, нонконформисты С. В. Ковальский, В. Н. Немухин, Л. А. Мастеркова уделяли внимание развитию абстрактного метода, направленного на косвенное, ассоциативное освоение возможностей музыкального мышления. Поиск синтеза музыки и живописи в творчестве нонконформистов был связан с разработкой новых форм, отражающих ощущение изменившегося пространства. Ярким примером развития идеи синтеза искусств является творчество ленинградской художницы Т. Н. Глебовой, ученицы П. Н. Филонова, стремившейся перевести музыкальные впечатления в зрительные.

Т. Н. Глебова создает произведения с сюжетами музыкальных выступлений и концертов. Например, в произведениях «Композиция» 1964 г. (илл. 2), «Хор» 1968 г. (илл. 3), «В концерте» 1930 г. (илл. 4) яркие сочетания красных, желтых, оранжевых цветов сменяются спокойными оттенками зеленого, синего, фиолетового цвета, воплощая гармоничное единство. Определение музыки как наивысшей формы искусства, стремление воплотить в живописи музыкальные ассоциации сближает творчество Т. Н. Глебовой с концепциями П. Н. Филонова. Татьяна Глебова наследует Филонову в плане пластической гибкости линий, создающих эффект движения на холсте, преодоления единства времени и

пространства. «Я нашла в творческом методе Филонова музыкальную незримую отвлеченность, которая соединилась со зримой изобразительной стихией. Драма с музыкой разрешалась в живописи. Но моя любовь к музыке не прошла, а стала моей музыкой в изобразительном творчестве»¹²¹.

Произведения Т. Н. Глебовой схожи с экспериментальными поисками М. В. Матюшина, развивавшего беспредметность в русле природных качеств и ценностей. Создание цветомузыкальной среды на картине Т. Н. Глебовой «Летающие формы» 1977 г. (илл. 5) подчеркивается во взаимодействии с различными абстрактными объектами, напоминающими геометрические фигуры, существующие в пространстве.

Влияние авангарда можно встретить и в произведениях Г. А. Устюгова. Идея синтеза искусств получила развитие в творчестве художника после 1980-х гг. Художник, как и Т. Н. Глебова, создает композиции на тему концертов. В произведениях Г. А. Устюгова запечатлены одиночные фигуры с музыкальными инструментами — гитарой или флейтой, женщины с лютней у клавесина или с арфой. В композиции «Слышу музыку» 1991 г. (илл. 6) образ девушки лишен конкретики и детализации, однако благодаря тонкой линии и плавным цветовым переходам живопись Г. А. Устюгова эмоционально наполнена.

Г. А. Устюгов создает и многофигурные композиции, представляющие музыкальное действие. Рассмотрим, например, композицию «Грустный концерт» 1990 г. (илл. 7). Для работ Г. А. Устюгова не характерно разнообразие цветов, но минимализм средств сменяется максимальным использованием выразительных возможностей конкретного цвета. Композиция принимает эффект незаконченности, однако у Геннадия Устюгова это намеренный прием, который усиливает таинственность художественного произведения. Музыкален и сам строй произведения художника, присущий ему драматизм подчеркивается экспрессивной манерой переходов красного и желтого цвета. Интенсивность цвета может быть относительна, красочный слой не плотен, однако фигуры

¹²¹ Я буду расписывать чертоги: Татьяна Николаевна Глебова, 1900–1985. Выставка произведений: каталог, статьи, воспоминания / Сост. Л. Н. Вострецова. СПб.: Музеум, 1995. С. 23.

подчеркнуты черной тонкой линией, отделяющей предметы от остальной композиции. Данный прием был характерен для творческого метода В. В. Кандинского, выделявшего абстрактные объекты черным контуром.

На картинах Г. А. Устюгов изображает свой внутренний мир, где абстрактные предметы становятся отображением определенной эмоции художника. Искусство Геннадия Устюгова обладает мощной энергетикой и эмоциональной проникновенностью: при помощи минимальных выразительных средств он способен передать ясный образ. Отказ от конкретного, сосредоточенность на самом процессе художественного творчества придают его манере философский характер. Несмотря на свою отстраненность от реальности, объектом чувств Г. А. Устюгова является современная ему действительность, которая приобретает новые смыслы и визуальное прочтение в произведениях.

Театр, как и музыка, являлся одной из центральных тем в культуре и искусстве начала XX века. Театр в высшей степени оказался способен осуществить синтез искусств, развивающийся на основе фантазии, игры, музыки. В неофициальном искусстве обращение к теме театра становится важным элементом развития живописной системы некоторых художников. Примерами значительного влияния театрального искусства на живопись являются произведения Валентина Громова.

В. В. Громова интересует сценическое построение в композиции, изображение декорацией, расположение фигур на сцене. Свой опыт наблюдения В. В. Громов переносит в произведение «Театр», 1972 г. (илл. 8). Точка зрения сбоку, из-за кулис, помогает увидеть происходящее на разных уровнях: зрительный зал или пространство за кулисами. Важным элементом в творчестве художника становится мотив зеркала, который вносит дополнительный эффект, фиксируя момент пересечения во времени и пространстве не связанных друг с другом объектов. Цветовые контрасты теплого и холодного приближены к природным явлениям, уверенные мазки краски создают эффект движения, что сближает живопись с театральным действием.

Идея синтеза искусств развивается в произведениях Е. Г. Михнова-Войтенко. Как отмечают исследователи, знакомству с достижениями авангарда способствовал период обучения с 1952 г. Е. Г. Михнова-Войтенко у режиссера и художника Николая Акимова, возглавлявшего с 1949 по 1965 гг. Ленинградский театр комедии¹²². Николай Акимов не препятствовал свободе творчества своих учеников, что во многом благоприятно отразилось на деятельности будущих представителей неофициального искусства. Ранние записи Е. Г. Михнова-Войтенко в период обучения у Акимова представляют театральные манифесты, в которых рассматриваются новые принципы постановки спектаклей и формы воздействия на зрителя.

Процесс создания произведения — одна из важных задач в творчестве художника. Театральное действие в понимании Михнова-Войтенко олицетворяет непрерывное движение. Изобразительное искусство в этом контексте рассматривается художником как действие, которое раскрывается по мере развития творческого процесса. В этом действии важна роль зрителя и его столкновение с художником и произведением, что образует смысловое единство.

Произведения раннего периода Михнова-Войтенко с 1956 по 1962 гг. выражают синтез теоретических концепций, связанных с пониманием искусства и визуального воплощения. От театрализованных фигуративных произведений Михнов-Войтенко переходит к методу абстрактного искусства, который воплощается в серии «Тюбики» 1956–1959 гг. (илл. 9) при помощи выдавливания краски из тюбиков на холст. Тем не менее, произведения тех лет еще схожи с элементами театрального действия. Так, работы, выполненные в технике нитроэмали, например, композиция «Вне измерений» 1960 г. (илл. 10), воплощают процесс раскрытия изображаемого, который выражается по мере интенсивности цвета, динамики живописных структур растекающейся краски. В результате композиция Михнова-Войтенко приобретает эффект незаконченности,

¹²² Андреева Е. Ю. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 31.

Идея синтеза искусств, воплощающаяся внутри художественного произведения, отмечается в работах Евгения Михнова-Войтенко на музыкальную тему. В произведении «Абстрактная композиция» 1958 г. (илл. 11) свободное движение кисти на холсте придает особую выразительность работе художника. «Абстрактная композиция» Михнова-Войтенко схожа с работами Василия Кандинского, выражающего в живописи «энергию жизненного потока», которая подчеркивалась за счет особого внимания к взаимодействию различных цветов, представляющих определенные ассоциации в музыке или воплощающие конкретный музыкальный инструмент. Например, зеленый — это скрипка, синий — виолончель.

Исследуя творчество Михнова-Войтенко, Е. Ю. Андреева отмечает: «Для художника музыка служила не просто фоном, Михнов-Войтенко стремился запечатлеть в живописи мгновенное переживание, что в музыке, в силу ее природы, происходит само собой. Создавая композиции, Михнов-Войтенко убеждает в особой конкретности искусства, в необходимости живого образа, который независимо от того, реалистический или абстрактный тип изображения выбран, и от того, проявляет ли себя этот образ в живописи, поэзии, музыки и театре»¹²³.

Идея синтеза как взаимодействия различных цветовых плоскостей отмечается в композициях В. Н. Немухина в конце 1950-х гг. Хаотичное движение кисти на холсте создает эффект движения, что сближает с представителями отечественного авангарда. Произведения В. Н. Немухина, такие как «Посвящение Баху» 1960 г. (илл. 12), отражают взаимодействие разнообразных линий, ярких пятен и фактур. В произведении В. Н. Немухина развитие живописной системы тяготеет к предметности и к стремлению подчеркнуть в произведении единство геометрических форм.

Особое внимание художник уделяет диалогу искусств, создавая композиции, в которые включены предметы, свойственные творческому методу

¹²³ Андреева Е. Ю. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. С. 32.

других нонконформистов и представителей авангарда — Владимиру Янкилевскому, Оскару Рабину, Михаилу Рогинскому, Казимиру Малевичу, Владимиру Татлину. Так, композиция «Земля и Воля» 2008 г. (илл. 13) была посвящена К. С. Малевичу: в ней художник соединяет традицию и современность в едином художественном пространстве, предоставляя зрителю свободу для интерпретации.

Обращение к синтезу искусств в творчестве неофициальных художников Саратова можно отметить после второй половины 1950-х гг., чему способствовало отделение театрально-декорационного искусства Саратовского училища — а именно знакомство и учеба у художника Николая Гущина. Мировоззрение Николая Гущина и его индивидуальный стиль сложились в начале XX века, вдохновленные поэзией Серебряного века — Александром Блоком, Николаем Гумилевым, а также наследием импрессионизма. Николай Гущин выработал яркий художественный стиль, который исследователи называют эмоциональным символизмом¹²⁴. Пребывание в эмиграции способствовало развитию живописной манеры художника, переосмыслившего новаторские направления искусства начала XX века.

Творческий метод Николая Гущина отличает создание сложной многослойной живописной поверхности, сочетание ярких динамичных разноцветных мазков, благодаря которым изображение становится похоже на роспись драгоценных камней, например, композиции «Весенний этюд» 1959 г. (илл. 14), «Сказочный лес» 1965 г. (илл. 15) отличаются экспрессивной манерой наложения контрастных, динамичных, многослойных цветовых мазков, которые создают ощущение пульсирующей поверхности в живописи. В результате пространство пейзажа становится воплощением изменчивой световоздушной среды. Энергичный ритм контрастных цветов делает композиции художников похожими на музыкальные произведения.

¹²⁴См.: Резник Р. А. Заметки о творчестве Н. М. Гущина // Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева: материалы и сообщения. Саратов: [б. и.], 1966. С. 75–87.

Вторая тенденция синтеза искусств воплощалась в стремлении выйти к созданию пространственных объектов и перформативным практикам. Это тенденция была связана с формированием направлений концептуального и кинетического искусства. Развитие концептуального направления рассматривалось как одна из новых форм переосмысления традиции авангарда. В сравнении с ленинградской и саратовской школами неофициального искусства, концептуальное направление получило яркое воплощение в московской школе. В московском неофициальном искусстве концептуализм развивался как переосмысление традиционной картины и создание различных инсталляций.

Тенденции к синтезу были свойственны И. И. Кабакову, В. Б. Янкилевскому, В. Д. Пивоварову, Б. С. Жуковскому, В. А. Комару и А. Д. Меламиду, являющимися реформаторами станковой картины, Э. В. Булатову и О. В. Васильеву, предпочитающим развивать новые приемы на картинах, и представителям группы «Движение», которые синтезировали эти два начала. Каждый художник обладал своей индивидуальной манерой, общим являлась критика действительности, интерес к графике и к коллажу, стремление к стиранию границ разных видов визуальных искусств.

Московские неофициальные художники переосмыслили традиции авангарда и открытия современного западного искусства. Так, в 1960-х гг. Илья Кабаков начал работу над первыми концептуальными проектами, в которых опыт книжного графика был использован для выработки художественного мировоззрения. Стоит отметить, что в концептуализме такие произведения, как картина, текст, объект, формируют процесс восприятия, наполненный ясно прочитываемыми литературными, социальными ассоциациями. Если в авангарде главной темой было создание «нового мира», то для нонконформистов — визуализация своего осмысления реальности. Желание уйти от традиционной графической и живописной манеры, заменив живопись репродукцией, представить синтез объекта и изображения можно рассмотреть в произведении художника «Рука и репродукция Рейсдаля» 1965 г. (илл. 16).

Развивая идеи концептуализма, к 1970 г. художник создает различные проекты инсталляций и альбомов. В 1983 г. на выставке «Акварель, рисунок, эстамп» И. И. Кабаков выставляет объект-инсталляцию, состоящую из одной графической работы — придуманной обложки детской книжки «Муравьи», выпущенной в издательстве «Детгиз» в 1953 г. Обложка сопровождается шестью страницами машинного текста-комментария, которые закреплены на паспорте, оформленном под стекло, как графика. Таким образом, художник развивает тему игры и иронии. Минимализация художественных средств, имитация произведения «без автора» — одна из характерных черт московских концептуалистов, стремившихся выйти за рамки традиционного понимания искусства.

Синтез искусств воплощается в творчестве Владимира Янкилевского, работающего в формате развернутых станковых форм, триптихов и пентаптихов, сочетающих элементы выразительных средств живописи, скульптуры и архитектуры. Знакомству с наследием авангарда способствовало обучение в Полиграфическом институте, где одним из преподавателей был Элий Белютин. Это могло способствовать осмыслению авангардной тенденции «материализации нематериального»¹²⁵ — по способу отражения реальности через призму художественного образа.

Произведение «Пейзаж сил» 1960–1961 гг. (илл. 17) — один из первых абстрактных циклов Владимира Янкилевского. Соединяя различные формы, художник создает определенный музыкальный ритм. Произведение было создано в период увлечения В. Б. Янкилевским барочной музыкой и под впечатлением виолончельных сюит И. С. Баха. Художник подчеркивает единство цвета и формы на картине, где каждый элемент визуализирует музыкальное произведение. Впоследствии свои музыкальные впечатления В. Б. Янкилевский развивал в монументальных проектах — полиптихах, которые стали любимой формой творчества В. Б. Янкилевского, например, пентаптих «Атомная станция (Пейзаж, Существо, Атомная станция, Гений, Предчувствие)» 1962 г. (илл. 18). Работы

¹²⁵ См.: Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 46.

отражают стремление художника к многослойности, к выходу за пределы пространства картины. В. Б. Янкилевский создает несколько триптихов, один из которых — «Триптих № 4: Существо во Вселенной» 1964 г. (илл. 19) — посвящен Дмитрию Шостаковичу. Владимир Янкилевский считал, что его концепция триптиха отличается от традиционной, представляющей все части, связанные между собой по смыслу сюжетом или формой, а воплощает модель авторского понимания мира¹²⁶. В его работе сочетания приглушенных цветов создают сложные образные структуры, которые формируют разнообразные ассоциации с музыкальным произведением. Обилие фактур и применение различных техник создает эффект многослойного произведения.

В московском нонконформизме стремление к синтезу продолжается и в произведениях Э. В. Булатова, О. В. Васильева, стремившихся создать произведение, которое выходит за пределы картинной плоскости. Творчество художников отличают изображение трансформации видимой реальности и попытка увидеть в привычном мире скрытый смысл. Эти черты сближают их с наследием начала XX века. С 1960-х гг. Эрик Булатов изучает проблему пространства и существования в нем различных форм, оставляя предмет таким, какой он есть, не деформируя его.

Творчество Э. В. Булатова отсылает к наследию авангарда. Так, художник вводит в картины текст, выполненный крупным, плакатным шрифтом, например, в произведении «Черный вечер белый снег» (илл. 20) Эрик Булатов создает конструкции, сталкивающие иллюзорное пространство классического пейзажа с фиксирующими плоскость холста структурами.

Опыты авангарда переосмысляются художником в современном контексте. В произведении «Горизонт» 1971–1972 гг. (илл. 21) линия и сюжет схожи с линией неба и земли, затянутой ордерной лентой. Колорит красного с золотым отсылает к картине К. С. Малевича «Красная конница» 1928–1931 гг. (илл. 22), где сочетание цветов маскирует горизонт, предоставляя зрителям возможность

¹²⁶ См.: Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 47.

увидеть в глубине картины вереницу всадников. В результате идея синтеза искусств воплощается в московском нонконформизме внутри концептуального направления, сохраняя тенденции к развитию станковой картины и стремление выйти за пределы картинной плоскости, создав новые пространственные объекты.

Синтез живописной формы и концептуальных тенденций, представленный как постепенное движение от абстракции к самостоятельным объектам, является характерной чертой художников группы «Движение» — Ф. Инфанте и Л. В. Нусберга. Важным этапом «Движения» была выставка «На пути к синтезу искусств», на которой экспонировались как графические листы, так и пространственные композиции. В работе Франциско Инфанте «Жизнь треугольника» 1977 г. (илл. 23) характерной чертой являлось использование линейных конструкций, в основе которых были представлены определенные геометрические формы. Франциско Инфанте с 1960-х гг. начинает исследование возможностей языка изобразительного искусства, развивая идею создания принципов устройства Вселенной. Художник обращается к наследию авангарда и соединяет открытия начала XX века с достижениями науки и техники. Ф. Инфанте создает абстрактные произведения, повторяя искусственные изображения компьютерной графики, например, «Пространство, движение, бесконечность» 1963 г. (илл. 24). В работе Ф. Инфанте геометрические фигуры воспринимаются как искусственные формы, созданные при помощи компьютерных технологий, помещенных в специальное выставочное пространство.

Воплощая геометрические структуры в живописи и графике, Франциско Инфанте стремился к конструированию формы, которая бы отражала единство объектов в пространстве. Такой формой для художника стало изображение спирали. «Если взять за основание два вектора — идеальную вертикаль и идеальную горизонталь, пересекающиеся под углом в девяносто градусов, — и от этой системы отсчета наблюдать за движениями линии и спирали, то увидим бесконечное стремление как к линии вертикали, так и к горизонтали. Видимая спираль — это предметное деление “тела” спирали, а точка и производные от нее

— линия, круг, треугольник, квадрат — это знаки идеального измерения. То, что свойственно форме спирали, а именно смена направленности и тенденций движения, фиксированных в актуально бесконечную глубину, благодаря дискретному метафизическому пункту — точке, — свойственно и другим бесчисленным формам бытия»¹²⁷.

В произведении «Динамическая спираль. (Конструкция спирали)» 1964 г. (илл. 25) Ф. Инфанте изучает возможности взаимодействия линейных конструкций для создания концентрического движения. На белом фоне из точки центра раскручивается спиральная линия, от которой внешнее пространство отделяется множеством прямых. Сочетания оттенков голубого, нежно-розового создают эффект пульсирующего движения. Конструкция спирали становится итогом размышлений художника о возможных способах ее изображения в пространстве. Впоследствии художник обращается к матричным элементам системы мироздания, таким как круг, квадрат, треугольник, конструируя собственную искусственную вселенную из существующих геометрических структур.

Развитие кинетического искусства как одна из форм воплощения синтеза искусств продолжалось в творчестве Л. В. Нусберга. Термин «кинетическое искусство» представляет новое направление в современной изобразительной практике, ориентирующееся на пространственные и динамические эксперименты, обыгрывающие движение всего произведения или его отдельных частей. Истоки формирования кинетизма приходятся на 1920–1930-е гг. Его предтечами являются художники Владимир Татлин, Александр Родченко, Наум Габо¹²⁸.

Идеи создания новых условий визуального восприятия развивались в творчестве авангардистов в беспредметном искусстве. Концепция кинетизма Льва Нусберга представляла художественный и футурологический ответ идеям начала

¹²⁷ См.: Изумленное пространство: размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга: сб. ст. и эссе / Сост. Г. Маневич. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 50.

¹²⁸ См.: Пересекая пространство: каталог выставки, 15 апреля 2021 — 31 января 2022. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 97 с.

XX века. Первым итогом ее разработки была статья 1962 г. «К синтезу»¹²⁹, в которой анализ возможностей статической и динамической симметрии прояснял особый художественно-эстетический ресурс асимметрии как своеобразное начало фантазии и динамики. Художник отмечал, что только движение способно придать скованным пространственно-временным структурам энергию саморазвития, в результате главной задачей является создание динамической среды¹³⁰. С появлением этой среды будет преодолен барьер, отделяющий нас от искусства. Таким образом, идея Л. Нусберга возвращает к философии космизма. Теория космизма представляла развитие синтеза искусств, который соединял свет, цвет, движение и музыку в единое символическое пространство. Характерным примером является творчество М. Ю. Чюрлениса, в частности его произведение «Соната звезд. Аллегро» 1908 г. (илл. 26), воплощающее музыкальные ассоциации в гармоничном живописном пространстве. М. Ю. Чюрленис изобразил единство образно-структурных элементов, напоминающих виды отдельных планет.

Освоение принципов передачи динамики в произведениях понималось как процесс, в котором пространство и время взаимосвязаны друг с другом. Практические поиски Л. Нусберга привели к открытию множества новых формообразующих систем с определенными принципами построения, разнообразными вариантами комбинаций, трансформаций и преобразований. Например, в произведении «Композиция № 29» 1965 г. (илл. 27) была заложена идея подобия и разворачивания в плоскости в пространстве, что является характерной чертой искусства начала XX века. В произведении художника язык абстрактного искусства направлен на создание визуальных объектов, вызывающих эмоциональную реакцию зрителя. Геометрические формы в композиции способствуют возникновению объема и выхода в реальное пространство. Различие форм и цветовых пятен, ритм плоскостей воплощали эффект пульсации, свечения поверхности в произведении художника.

¹²⁹ Пересекая пространство: каталог выставки, 15 апреля 2021 — 31 января 2022. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 97.

¹³⁰ Там же. С. 98.

В творчестве Льва Нусберга дальнейшее создание работ на основе бинарного орнамента, представляющего комбинацию сложных орнаментальных комбинаций, стало предшествующим этапом на пути к развитию компьютерного искусства, что становится одним из новаторских явлений в творчестве неофициальных художников.

Актуальность кинетического искусства Льва Нусберга заключается в существовании исторической преемственности, синтезе науки, искусства и техники. Художник создает кинетические скульптуры, используя разнообразные материалы — дерево, металл, пластик, стекло, — создавая абстрактные геометрические фигуры, используя контрастные цвета, ритм и чередование различных плоскостей. Так, в работе «Композиция (На фоне морской волны)» 1962 г. (илл. 28) художник создает иллюзию движения и пульсации, подобные музыкальному действию. Как отмечает Л. В. Нусберг, идея синтеза искусств является одной из главных творческих задач группы «Движение», отражающей поиск возможностей, которые смогли бы совместить технические средства и классические художественные формы¹³¹.

Обращение к достижениям авангарда служило отправной точкой в попытке перенести самые знаковые конструкции в современное пространство, при этом сохраняя первоначальную форму. Переосмысляя наследие авангарда, неофициальные художники также обращались к геометрическим и орнаментальным образам. В пространственных композициях художники «Движения» использовали приемы комбинаторики для выявления модели самоорганизации формы, продолжая дальнейший поиск объемных решений и путей выхода в пространство.

Стремление к синтезу искусств в творчестве неофициальных художников являлось попыткой воплотить мироощущение своего времени. Каждый элемент в произведениях нонконформистов взаимодействовал между собой по определенным законам, интерпретация искусства прошлого видится важным

¹³¹ См.: Кинетизм. Группа Движение, 1962–1976. М.: Знак, 2013. С. 10.

этапом в создании новых экспериментальных проектов, выражающих идеи современности.

Подводя итог вышесказанному, необходимо сделать вывод о том, что неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. сохраняется линия преемственности с наследием авангарда в выражении идеи синтеза искусств. Как и представители авангарда, неофициальные художники стремятся к созданию единства живописи, музыки и театра, что способствует развитию новых художественных систем.

Взаимодействие с другими видами искусств в творчестве нонконформистов позволяло раскрыть важные задачи искусства второй половины XX века: попытку выйти за пределы чисто художественной образности и подчеркнуть идею создания организованной эстетической среды. Визуализируя известные музыкальные произведения композиторов, например, Вольфганга Моцарта, Дмитрия Шостаковича, Александра Скрябина, некоторые представители ленинградского, московского и саратовского независимого искусства — Т. Н. Глебова, Г. А. Устюгов, В. В. Громов, Е. Г. Михнов-Войтенко, М. Н. Аржанов, В. А. Солянов — переосмысливают художественные приемы В. В. Кандинского, М. В. Матюшина, Н. М. Гущина, создавая работы, основанные на развитии экспрессивной манеры письма, ярких, динамичных цветовых переходах. Как авангардисты, неофициальные художники создают образные структуры, воплощающие эффект движения в пространстве, развивая направление абстракции.

Вторая тенденция характеризуется созданием различных перформативных практик и пространственных объектов. Данная тенденция развивалась в московской школе в направлениях концептуального и кинетического искусства. Концептуальное направление выразилось как отказ от традиционных форм изобразительности и представления идей коммуникативными средствами — печатным, рукописным текстом или созданием различных инсталляций. Московские концептуалисты исследовали не только процессы мышления, язык, текст, но и символический язык своей культуры, ритуалы и мифы. Изучая

знаковые системы и скрытые структуры мышления, художники создавали концептуальные объекты.

Новые формы к воплощению синтеза искусств во многом осуществлялись благодаря наследию В. А. Фаворского, Р. Р. Фалька и Э. М. Белютина, которое сохранилось в художественных студиях, где обучались О. В. Васильев, Э. В. Булатов. В произведениях неофициальных художников картина, объект и текст формировали сложный процесс переосмысления традиции, начавшийся с экспериментальных поисков авангарда и продолжавшийся в неофициальном искусстве. В новых проектах московских художников Льва Нусберга и Франциско Инфанте взаимодействие с авангардом происходило в синтезе с достижениями науки и техники, развиваясь в проектах с использованием компьютерной графики. Художники стремились запечатлеть скрытую от непосредственного опыта реальность и найти закономерные принципы ее воплощения, проникнуть во внутренние законы психики человека, что во многом способствовало определению кинетического развития искусства XX века. Дальнейшее переосмысление наследия авангарда связано с интерпретацией концепции цвета и формообразования, чему посвящен следующий параграф диссертации.

2.2. Концепция цвета и формообразования как свойство живописной системы неофициальных художников

В неофициальном искусстве стремление к обновлению художественного языка связано с исследованием динамичных качеств цвета, роли фактуры и формы. Цвет являлся главным элементом в передаче эмоций и обладал конкретным символическим значением. Обращение неофициальных художников к наследию авангарда оказало влияние на дальнейшее развитие абстрактного и метафизического направлений в искусстве. В абстрактных произведениях неофициальных художников развивались геометрическое и лирическое направления¹³². Геометрическое направление в неофициальном искусстве основано на правильных, четко очерченных конфигурациях, создании геометрических конструкций; лирическое выражалось в изображении свободных форм, использовании ярких цветовых контрастов.

Во второй половине XX века в искусстве появляются все более сложные способы визуализации. Роль художника, зрителя, исследователя переосмысливается, значение художественного произведения не меняется, однако меняются критерии его оценки и уровни восприятия. В результате абстрактное искусство становится метафорой освобождения от лишних способов повествования, оставляя безграничные возможности для интерпретации. «Традиционное искусство побуждает смотреть, абстрактное — вглядываться. Простой взгляд традиционен и неподвижен, его интенсивность меняется по мере усиления или ослабления интереса к предмету, пристальный взгляд близок к вечности»¹³³.

Абстрактное искусство в творчестве неофициальных художников воплощало аналитический взгляд на процессы творчества, переосмысление значения формы и содержания художественного произведения. Неофициальное искусство использует метафорический язык абстракции для трансляции идей и внутренних переживаний.

¹³² Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 20.

¹³³ Сонтаг С. Образы безоглядной воли. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. С. 9.

При исследовании интерпретации идеи авангарда в произведениях неофициальных художников необходимо рассмотреть особенности направлений лирической и геометрической абстракции, характерные для искусства XX века. В авангарде с 1910-х гг. представителями лирического направления были В. В. Кандинский и М. В. Матюшин, геометрического — К. С. Малевич, К. Е. Татлин, О. В. Розанова, стремившиеся воплотить в искусстве различные архетипы и духовные сущности¹³⁴.

Художниками авангарда были переосмыслены или отвергнуты традиционные принципы изобразительной живописности, заложенные в различных формах представления реальности. В начале XX века отношение к цвету и форме менялось в соответствии с радикальными идеями. Представляя предметный мир как комбинацию различных форм, художники постепенно развивали методы абстрактного искусства. Несмотря на то, что у авангардистов были схожие задачи, они получили разные выражения. Так, К. С. Малевич освободил геометрическую форму от чувственной предметной составляющей, выделив важные геометрические фигуры: квадрат, круг и треугольник. Этот переход с языка предметно-чувственных форм на язык культурных форм, осмысленных художником, означал выход в другую реальность. Примером может служить его «Красный квадрат (Живописный реализм крестьянки в двух измерениях)» 1915 г. (илл. 29). В 1917 г. К. С. Малевич создавал картины из серии «Белое на белом», которые свидетельствуют о безграничных возможностях внутри одного цвета. Еще один художник – Александр Родченко в следующем году откликнулся циклом работ «Черное на черном», отсылающим к черному пространству в центре «Квадрата» Малевича и к «белой» серии работ самого художника. Оба цикла были представлены на 10-й Государственной выставке в Москве в 1919 г.

Другая тенденция была связана с желанием воплотить духовное в искусстве при помощи цвета, что способствовало развитию лирического направления

¹³⁴ См.: Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 246 с.

абстракции. В. В. Кандинский обозначил принцип внутренней необходимости, согласно которому форма и цвет на картине — это «действующие существа, отвечающие скрытой конструкции и предназначенные не столько для глаза, сколько для души»¹³⁵. К примеру, рассмотрим «Синий гребень» 1917 г. (илл. 30).

Анализируя искусство XX века, исследователь В. С. Турчин отмечал: «Исучая возможности цвета, художники авангарда обращались к наследию импрессионистов и фовистов — Анри Матиссу и Андре Дерену, — выявляя дополнительные оттенки красно-зеленых, оранжевых, голубых и желтовато-фиолетовых оттенков»¹³⁶. Стремление к передаче чистоты цвета в авангарде привело к образованию раздельного мазка, наполняющего картину чистыми красками.

В неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. направления геометрической и лирической абстракции, воплощающие концепцию начала XX века, находились в синтезе. Неофициальные художники смогли последовательно ввести спонтанный метод в произведениях, переосмысляя значение различных геометрических фигур и цветовых конструкций. Примером развития геометрического направления абстракции являлось творчество группы Владимира Стерлигова. Художник продолжает концепцию К. С. Малевича, однако очищает авангардную традицию от каких-либо связей с советской идеей, возвращаясь к духовному содержанию.

В. В. Стерлигов, продолжая эксперименты, начатые искусством XX века, анализирует процессы возникновения формы, создавая абстрактные композиции, в которых четко очерчивает линию горизонта, разбивая произведение на несколько частей, состоящих из разных геометрических фигур, выполненных определенным цветом. Например, в композиции «Розовое море» 1962 г. (илл. 31) у Владимира Стерлигова, как и у авангардистов, каждый изображаемый абстрактный предмет несет определенную нагрузку, что вместе с сочетанием голубых, синих, желтых оттенков образует смысловое единство. В. В. Стерлигова интересовала концепция формообразующих свойств цвета М. В. Матюшина —

¹³⁵ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука-Аттикус, 2023. С. 36.

¹³⁶ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 246 с.

стремление теплых оттенков «круглиться», а холодных «звездиться»¹³⁷. М. В. Матюшин обнаружил три состояния цвета в теории расширенного смотрения: цвет среды, основной и сцепляющий цвет — например, «Сток сена» 1922 г. (илл. 32). У Владимира Стерлигова соединение матюшинской гаммы и элементов супрематизма открыло новые возможности в развитии направления геометрической абстракции, где прием расширенного смотрения М. В. Матюшина привел к обновлению живописной системы, получившей название «окружающей геометрии», согласно которой форма делает форму, представляя новый способ организации художественной плоскости и возможность заново объяснить окружающий мир.

В произведениях В. В. Стерлигова форма образует пространство, существующее между предметами, где явления материального и нематериального совпадают: предметная форма утрачивает вещественность, однако пустотное пространство приобретает форму. Изображения на картинах пребывают в покое, символизируя современное состояние и художника, и изображаемого. В творчестве художника нет сопротивления временным процессам — оно тяготеет к покою.

Воплощение идеи авангарда отмечается в творчестве последователей В. В. Стерлигова Алексея Гостинцева и Татьяны Глебовой. У Алексея Гостинцева композиции напоминают сетчатые структуры. В произведениях «Ангел» 1975 г. (илл. 33), «Натюрморт» 1997 г. (илл. 34) художник уделяет внимание взаимодействию формы с формой, пространства с пространством. Реальный мотив в произведениях А. С. Гостинцева сводится к прямоугольным формам, геометрия отражает, но не рационализирует, воплощаясь как способ уйти от буквального выражения, представив композицию как намек и недосказанность действия. В работах А. С. Гостинцева бестелесность изображения уравновешена многослойностью краски, что создает эффект вещественности небольшим работам художника.

¹³⁷ Там же. С. 22.

У Т. Н. Глебовой взаимодействие цвета и геометрических структур представляет главную смыслообразующую функцию. Например, в работе «Мадригал» 1967 г. (илл. 35) контрасты ярких цветовых переходов выделяются четкой линией, создавая эффект разделения на несколько частей в композиции, таким образом, осуществляется принцип «сделанности», отсылающий к наследию П. Н. Филонова. Художница считала цвет одним из важных элементов в произведении, способным передать весь спектр скрытых чувств и взаимоотношений. «Освобожденная от натуралистического восприятия цвета, я начала прислушиваться к внутреннему голосу, звучавшему в моей душе. Иногда в соответствии с натурой, а иногда самостоятельно рождающемуся. И я думаю, цвет выявляет форму не меньше, чем рисунок, и в живописи их разделять нельзя. Они крепко сплетаются в сознании художника»¹³⁸.

В московском неофициальном искусстве тенденция к переосмыслению цвета и формы в качестве самостоятельного элемента способствовала возникновению новых художественных систем. В творчестве Эдуарда Штейнберга развивалась тенденция к полному переосмыслению традиции геометрической абстракции. Художник развивает искусство метагеометрии, представляющее несколько периодов творческой деятельности, в основе которых был синтез философии, художественных концепций искусства рубежа XIX–XX вв. и наследия авангарда. Исследователь Евгений Барабанов называет 1970-е гг. отправной точкой в формировании новаторских концепций¹³⁹. Этот период именуется «догеометрической чувственностью» к умозрительному миру идеальных сущностей, к языку геометрии, к языку Пифагора, Платона, Плотина, первохристианских катакомб»¹⁴⁰, что способствовало переходу к пластическому языку геометрии.

Концептуальной составляющей пластического языка геометрической абстракции для художника Эдуарда Штейнберга во многом служил супрематизм

¹³⁸ См.: Глебова Т. Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове // Панорама искусств. М.: Советский художник, 1988. Вып. 11. С. 108–127.

¹³⁹ Там же. С. 110.

¹⁴⁰ См.: Изумленное пространство: размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга: сб. ст. и эссе // Сост. Г. Маневич. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 50.

Казимира Малевича. Изучая символические образы христианской культуры и приемы супрематической геометрии, Эдуард Штейнберг выстраивает новые пространственно-геометрические композиции. Например, в произведении «Композиция» 1977 г. (илл. 36) абстрактные фигуры, взаимодействуя друг с другом, образуют смысловое единство, которое подчеркивается благодаря сочетаниям красного, синего и белого цветов. Изображая одиночные фигуры в пустом пространстве, Эдуард Штейнберг взаимодействует с наследием Казимира Малевича, воплощая метафизические идеи искусства начала XX века в контексте современности.

Переосмысляя супрематическую концепцию Казимира Малевича, Эдуард Штейнберг переходит к изображению разнообразных знаков-«первоэлементов» — крестов, квадратов, кругов, треугольников, — которые становятся не столько набором геометрических фигур, сколько предметом философских размышлений. Штейнберг писал: «Интерес к геометрической абстракции пришел постепенно, через русский авангард, прежде всего супрематизм Казимира Малевича. Но я практически ничего нового не открыл, я только дал русскому авангарду другой ракурс. Какой? Скорее, религиозный. Моя маленькая заслуга состоит в том, что я чуть-чуть перевернул русский авангард»¹⁴¹. Внимание Штейнберга к различным объектам и метаязыкам способствовало развитию концепции видимого и невидимого, что стало одним из отличительных элементов его творчества. Так, в композиции «Цветы» 1967 г. (илл. 37) все предметы натюрморта распадаются на части, оставляя только очертания фигур, подчеркнутые белым цветом.

Э. А. Штейнберг соединяет концептуальные идеи и символическое художественное выражение, которое сводится к стремлению вернуть метафизику в бытовое содержание повседневности. Концепция «белого на белом» воплощается художником в абстрактных композициях, где белый — чистый цвет — представляет процесс воплощения образа, света и материала в единые пространственные структуры. Философская направленность отмечается в работе

¹⁴¹ См.: Изумленное пространство: размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга: сб. ст. и эссе // Сост. Г. Маневич. М.: Новое литературное обозрение, 2019. С. 50.

«Натюрморт с птицей и головой» 1968 г. (илл. 38), в которой все элементы картины — перламутровая раковина, гипсовый бюст, чучело птицы — образуют смысловое единство. Композиция, в которой основным цветом является чистый белый цвет, создает ощущение всеобщей гармонии.

Интерпретация наследия авангарда отмечается в творчестве Владимира Вейсберга. У него сложные сочетания едва различимых разноцветных частиц в результате образуют композиции, наполненные белым цветом. Концепция цвета и формообразования в произведениях Владимира Вейсберга отражает философскую идею Ничто. Художник создает форму, при которой стремление «оторваться от предметного мира помогло создать незримую гармонию, в которой растворился бы весь предметный мир»²³.

Взаимодействуя с наследием авангарда, Владимир Вейсберг создает синтез двух систем: геометрической, отражающей простые формы, и метафизической, раскрывающей внутреннее содержание композиции. Как и в произведении Э. Штейнберга, в работе В. Вейсберга «Белые перчатки и шарфик на белом столике» (илл. 39) все элементы, находящиеся на белом фоне, соподчинены друг другу. Перчатки, шарфик практически неразличимы в композиции, вместе они представляют символический образ, лишенный конкретики.

Примером развития геометрического направления абстракции являлось упомянутое ранее творчество группы «Движение». Художники Ф. Инфанте и Л. В. Нусберг интерпретируют супрематистские тенденции К. С. Малевича, сосредоточиваясь на выявлении свойств и качеств цвета и на теории В. В. Кандинского. В произведениях «Композиция» 1961 г. (илл. 40), «Движение» 1962 г. (илл. 41) Лев Нусберг, синтезируя опыты авангарда, соединяет техническую эстетику конструктивизма и философское понимание мироздания. У Л. В. Нусберга воплощается тенденция к созданию сверхсимметричности и сверхорганизации. Работы художника характеризует линейный стиль и жесткость формы, взаимодействие всех элементов друг с другом.

С 1970-х гг. в творчестве неофициальных художников Саратова отмечается стремление к воплощению метода рационально-теоретического осмысления,

роднившего творческие поиски художников с формальными экспериментами авангарда. Владимир Солянов пришел к выводу, «что из реалистического этюда можно извлечь его геометрическую сущность, даже если этюд тяготел к цветовому и импрессионистическому решению. Все геометрические фигуры-символы имеют значение, связанное с собственным мироощущением»¹⁴².

Художник стремился к тому, чтобы находить в природе организующее геометрическое начало и подчеркивать то, что лежало глубже визуальной поверхности. В произведениях «Горы-птицы» 1969 г. (илл. 42), «Пустыня» 1970 г. (илл. 43) композиционно-пространственное начало, зеркальная симметрия левой и правой частей картин, низкий горизонт и динамическое развитие снизу вверх стало важным художественным принципом, за которым стоял духовный смысл. В. А. Солянов настаивал на том, что поиск формы как антропоморфной структуры, где центром внимания является духовная сущность человека, могла бы стать ключевым критерием в понимании и оценке непредсказуемо новых тенденций искусства своего времени¹⁴³.

Концепция В. А. Солянова отсылает к теоретическим воззрениям представителей авангарда, к теории К. С. Малевича, основанной на поиске и создании идеальной формы. Как и авангардисты, В. А. Солянов выделяет геометрические знаки-символы — круг, квадрат, прямоугольник и крест, — смысловая роль которых становится неотъемлемой частью художественной формы. «Я ввожу геометрические знаки в контексте какой-то плоскости, и они выстраивают общую систему визуальной энергии, так как это самые экономные в начертании знаки и самые древние, узнаваемые любым человеком, независимо от его этнической и культурной принадлежности»¹⁴⁴.

Переосмысление значения цвета в неофициальном искусстве являлось важным этапом в развитии художественного языка. Цвет представлял возможность отражения психологических состояний. Неофициальные художники

¹⁴² Солянов В. А. Магеста: сб. Саратов: Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, 2003. С. 74.

¹⁴³ Там же. С. 74

¹⁴⁴ Там же. С. 75.

продолжили развивать экспрессионистические тенденции в беспредметной живописи, подчеркивая деформацию объектов, резкие тональные контрасты, проецируя внутренний мир на внешний, что способствует созданию деформаций предметов и явлений внешнего мира. Эта черта сближает представителей неофициального искусства с наследием отечественного авангарда и западного фовизма, в частности с концепцией «чистого цвета» Андре Дерена. А. Дерен моделировал форму цветом, стремясь к сочетанию холодных и теплых тонов через тонкую систему рефлексов, сохраняя в композициях традиции прошлого и современную действительность. Обращаясь к искусству авангарда 1910-х гг., неофициальные художники переосмысливают философское понимание цвета, уделяя внимание способам воплощения новых пластических конструкций.

Особую роль в переосмыслении значения цвета оказала теория Василия Кандинского. Исходя из теории художника, сочетания цветов способны оказывать физическое и психологическое воздействие на глаз человека. «Цвет способен вызвать “внутренний резонанс-эффект”, при котором цвет соприкасается с духовным началом человека»¹⁴⁵. Художник считал, что цвет и звук можно воспринимать через призму музыки, в результате Кандинский стал создателем универсальной символики цвета и системы взаимодействия цветов. Он считал, что если художник сможет доверять своему глазу, а не душе, его искусство останется фотографичным, а если научиться доверять чувствам, то его живопись приобретет черты экспрессивного и абстрактного. Для Кандинского звучание предмета идет вразрез со звучанием абстрактной формы, если же органические формы идут на второй план, абстрактное выходит на первый, в результате цвет озвучивает картину. Смыслообразующими цветами для художника являлись желтый, синий, белый и черный, олицетворяющие свет и темноту, тепло и холод.

Воплощение в цвете драматичных событий своего времени проявляется в произведениях А. Д. Арефьева «Отчаяние» 1950 г. (илл. 44), Соломона Россина «Ночной поезд (диптих)» 1982 г. (илл. 45). Произведения художников отличает

¹⁴⁵ Кандинский В. В. О духовном в искусстве. СПб.: Азбука, 2018. 236 с.

экспрессивная манера, гротескность образов и постепенная деформация фигур, представленных в условном пространстве. Все геометрически правильное устраняется, чувственное воплощается за счет цвета. Сочетание ярко-красных, синих, оранжевых оттенков, создают впечатление нарастающей тревоги, неумолимо отражающую экспрессионистскую абсурдность современной художникам действительности. Представители ленинградского неофициального искусства, отталкиваясь от синтетических поисков в музыке, создают цветовые сочетания, подобные музыкальным рефлексиям, формируя сходство с ранними исследованиями в области цветомузыки В. В. Кандинского и формальными экспериментами М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, П. Н. Филонова.

Неофициальные художники продолжали развивать тенденции абстрактной живописи, начатые авангардистами с целью отражения проблемы выражения невыразимого. Обращение к абстрактному методу являлось проводником иррациональных идей и концептуальной основой неофициального искусства 1960–1980-х гг. Так, беспредметные композиции Михаила Кулакова отсылают к цветомузыкальным экспериментам М. В. Матюшина и В. В. Кандинского, однако работы художника отличает экспрессивная манера крупных и ритмичных мазков, придающих подчеркнутый драматизм произведениям, что сближает его с творческим методом Е. Г. Михнова-Войтенко, Е. Л. Рухина и московскими художниками В. Н. Немухиным и В. И. Яковлевым.

М. А. Кулаков, как и другие представители неофициального искусства, развивает абстрактный метод, создавая беспредметные композиции, выделяя широкие полосы, яркие пятна, круги, брызги краски, которые контрастируют со светлым фоном. В работах проступают едва уловимые человеческие фигуры или религиозные образы. Цвет становится способом передачи важных чувств или ассоциаций. Так, кроваво-красный колорит воплощает боль и ужас в произведении «Распятие» 1968 г. (илл. 46), им выделено все пространство картины и абстрактная фигура Христа. Весь драматизм происходящего передает экспрессивное звучание красной краски.

Обращение к религиозной теме в произведениях неофициального искусства представляло важный этап в переосмыслении наследия прошлого. С авангардистами художников сближает стремление к передаче конкретного религиозного канона, используя язык беспредметного искусства.

В творчестве Е. Г. Михнова-Войтенко особое внимание к цвету являлось одним из факторов в построении художественного произведения и проблеме изучения влияния цвета на человека. В произведении «Кричащий крест» 1961 г. (илл. 47) художник, как и В. В. Кандинский, воплощает в столкновениях красок и линий энергию жизненного потока, однако, Е. Г. Михнов-Войтенко развивает свой метод, продолжая создавать новые приемы. Все пространство композиции образует единое цветовое пятно, таким образом усиливая эффект нарастающей тревоги. Е. Г. Михнов-Войтенко находит способ соединить случайные эффекты свободно растекающейся краски, используя разнообразные технические приспособления, например, подвижный стол, позволяющий менять угол и тем самым скорость разлива краски. В результате вся поверхность холста образует градации плотности, насыщенности цвета и разнообразную текстуру пятен — волокнистую, и объемную, — что создает ощущение разной пространственной глубины.

Дальнейшее развитие творческого метода художника не ограничивается только приемами абстрактного искусства. Е. Г. Михнову-Войтенко важна идея свободного, независимого произведения, существующего в художественном процессе, поэтому конечное произведение не является окончанием философских рассуждений художника. Евгений Михнов-Войтенко убеждает в конкретике искусства, необходимости создания живого образа в произведении. Его композиции воссоздают суть событий навстречу взгляда художника и зрителя, способного преодолеть возможную дистанцию от изначального материала до законченного образа. Художник конструирует убедительный образ, свободный от изначального замысла и не препятствующий развитию новых визуальных форм. Его метод становится своеобразной переоценкой искусства и новых способов мышления.

Переосмысление формальных приемов авангарда можно отметить в творчестве Ларисы Астрейн. Для метода художницы, напротив, характерно стремление к аналитическому способу воплощения пластических и цветовых решений. Л. А. Астрейн акцентирует внимание на делении обобщенных геометризованных форм, их взаимодействии друг с другом, что сближает с концепцией цвета М. В. Матюшина. Так, в работах «Гитаристка» 1998 г. (илл. 48), «Натюрморт» (илл. 49) отражена мерцающая, динамичная паутина штрихов, мелких мазков и пятен, которая образует единство движения и света. Предметы и фигуры переданы обобщенно, главной темой становится цветовое пространство, воплощающее музыкальное начало в живописи.

Развитие концепции цвета и формы отражено в произведениях художников школы Осипа Сидлина. Художники неофициального искусства продолжают концепцию чистой живописи, начатую К. С. Малевичем, выделяя главным приемом цветовую линию, разделяющую контуром цветовые массы, которые являются знаковыми элементами в произведении. Так, работам Анатолия Басина присущ обобщенный колорит. В сравнении с предшествующими художниками, его отличают неяркие тона, сближенные до монохромности цветовые отношения. В произведении «Девушка с цветами» 1994 г. (илл. 50), соединяя графичность изображения и ритмичность цвета, А. Н. Басин сосредоточивает свое внимание на отношении между художником и холстом. Художник переосмысляет идею К. С. Малевича, очищая живопись от всякого постороннего содержания, уделяя внимание передаче цветового обобщения. Его работы отличает непрозрачность, пастозность и плоскостность, принцип цветового созвучия.

Подобно ленинградским художникам, в неофициальном искусстве Москвы формальные эксперименты с цветом, представляющие синтез идей авангарда, и современные художественные практики развивались в направлении лирической абстракции. Характерным примером является деятельность художников студии Элия Белютина. Теорию всеобщей контактности, разработанную Э. М. Белютиным, можно рассматривать как своеобразную интерпретацию концепции цвета В. В. Кандинского и изучение его философских воззрений.

Художник создает теорию, согласно которой каждый цвет имеет свой психологический импульс, а форма, линия передают определенную эмоцию.

В творчестве Элия Белютина можно найти отсылки к концепции В. В. Кандинского, видевшего в определенном цвете влияние на психику человека. У Элия Белютина цвет, форма и способ наложения краски имеют свое значение.

Метод, разрабатываемый в студии, воплощает теорию об универсальном значении визуальных кодов, а элементы цвета являются графическим отображением того или иного эмоционального состояния. В картине «Двое» 1970-х гг. (илл. 51) абстрактные формы-символы напоминают автоматическое письмо, фигуры, которые человек чертит, задумавшись. Художник не использует традиционную композицию, фигуры удерживаются на плоскости благодаря динамике цветовых мазков, создающих эффект эмоциональной насыщенности. Стоит отметить, что для всех последователей студии Э. М. Белютина характерно сочетание ярких красок, густая фактура, стилизация и деформация форм. Используя абстрактный метод, который синтезируется с плакатным решением, художники добивались создания напряженного образа.

Опираясь на концепцию В. В. Кандинского, представители студии Э. М. Белютина уделяют внимание цветовой символике: человеческие фигуры отражены как графический знак, в результате живопись становится воплощением индивидуальных поисков художников. В. И. Преображенская в произведении «Красный стан» 1969 г. (илл. 52) выстраивает колорит подобно музыкальному ритму, рассматривая проблему непрерывного движения в искусстве. Живописный язык художников студии Э. М. Белютина продолжает концепцию ее основателя, визуализируя мысль о том, что «в основе развития искусства положено не формальное изучение изобразительных средств, а взаимодействие с действительностью. Это заставляет художника менять характер своего искусства и понимание того, что есть скульптура или живопись»¹⁴⁶.

¹⁴⁶ Белютин Э. М. Искусство в тебе: педагогическая система Элия Белютина. М.: Новая реальность, 2004. С. 67.

Интерпретируя концепцию авангарда, представители Лианозовской школы создали свою систему, отказавшись от повествовательности и передачи в живописи легко узнаваемого сюжета. В творчестве О. Я. Рабина, Л. Е. Кропивницкого, Л. А. Мастерковой обращение к наследию авангарда связано с изучением живописи «Бубнового валета» и исследованием возможностей сочетания разных цветов, созданных «живым мазком». Так, в абстрактном произведении Л. Е. Кропивницкого «Композиция» 1961 г. (илл. 53) эмоциональное, свободная манера письма, ярко выраженная фактурность красочного слоя, сближает с абстрактными композициями В. В. Кандинского. Как и представители авангарда, Лев Кропивницкий уделяет особое внимание цвету, который в произведении воплощает функцию повествования важных идей своего времени.

Схожее лирическое мироощущение Лидии Мастерковой. Абстрактные композиции Л. А. Мастерковой, выполненные длинными мазками, где волнообразные линии направлены ввысь, схожи с работами М. В. Матюшина, соединявшего геометрические образы с органическими формами музыки и природы. Композиционное сходство можно рассмотреть в работе Л. А. Мастерковой «Без названия» 1963 г. (илл. 54), отражающей динамичную структуру ярко-зеленых, красных, синих, желтых, оранжевых мазков, перетекающих друг в друга, с усилением яркости света в центре композиции. Картина художницы схожа с работой Михаила Матюшина «Пространство» 1918 г. (илл. 55), представляющей вертикальное расположение абстрактных фигур, напоминающих листья деревьев, единым потоком устремленных вверх. Однако точное и фрагментарное расположение мазков, подчиненное единому порыву, свойственное М. В. Матюшину, у Л. А. Мастерковой заменяется экспрессивной живописной манерой. Художница создает свое представление о «новом искусстве», постепенно соединяя абстракцию и фигуративные элементы в композиции.

Наследие авангарда переосмыслялось в творчестве Анатолия Зверева. Особое тонкое чувство цвета художник наследует из пейзажной живописи рубежа

XIX– XX вв., постимпрессионизма, экспрессионизма, фовизма и приемов русского авангарда. Художник утвердил свое видение мира и своеобразный язык искусства, соединяя абстрактное и предметное изображение. Анатолий Зверев использует метод разлива, смешанную технику, соединяя акварель, масло и тушь, уделяя внимание не столько самому произведению, сколько самому процессу создания работы, что сближает его с творческим методом Е. Г. Михнова-Войтенко. Некоторые представители неофициальной культуры, в частности Георгий Костаки, утверждали, что ранние работы художника свидетельствуют об открытии им ташизма — разновидности абстрактного искусства, в котором «экспрессия достигается цветовыми мазками и пятнами»¹⁴⁷.

Сам художник неоднократно упоминал об изобретении данной техники в ремесленном училище ¹⁴⁸. От натурализма Анатолий Зверев переходит к условности, подчеркивая значимые детали, которые передают важную суть предмета или портретируемого. В произведении «Букет» 1986 г. (илл. 56), как и для представителей авангарда, у художника внимание к цвету и форме, спонтанность и выражение внутренней свободы служили новым этапом в развитии абстрактного искусства в 1960–1980 гг. Однако Анатолий Зверев преодолевает спонтанный метод в искусстве и формальный радикализм русского авангарда, сохраняя стремление к взаимодействию традиции и современности.

Авторский стиль Владимира Яковлева также обладал ярко выраженной экспрессией. Динамизм цвета несет в себе глубинный смысл, так как, с одной стороны, цвет передает обобщенную суть изображения, а с другой, визуализирует внутренний мир художника. Яковлев воплощает в изображениях тему природы, наделяя ее образами-символами. В композиции «Деревня» 1974 г (илл. 57). путем минимальных средств художник преобразовывает геометрические формы в яркие цветовые плоскости, линия трансформируется в цветное пятно, воплощающее условный деревенский пейзаж, запечатленный через призму абстрактного искусства.

¹⁴⁷ Уральский М. Л. Немухинские монологи. Портрет художника в интерьере андеграунда. СПб.: Алетейя, 2012. С. 101.

¹⁴⁸ Там же. С. 102.

Создавая в произведениях своеобразную игру форм и очертаний, художник пишет легкие по звучанию работы. Так, произведение «Натюрморт с цветами и яблоками» конца 1980-х гг. (илл. 58) отличается динамикой и эмоциональностью, органичной целостностью, его образы лишены каких-либо культурных отсылок, реминисценций, они воплощают эмоциональное восприятие и синтез собственных чувств. Художник сознательно упрощал и деформировал изображение, выбирая плоскостное письмо, что обусловлено стремлением показать структуру предмета.

В сравнении с творчеством Анатолия Зверева, у Владимира Яковлева нет подчеркнутого артистизма, его работы отличает органичность переживания за происходящее. «Живопись Яковлева — это мир незащищенной реальности, простых предметов, фигур, животных, цветов, который, при всей своей тревожной неустойчивости, впечатляет уверенностью знания»¹⁴⁹. Важной задачей художника являлось не только достижение формально эстетического эффекта в композиции, но и выражение внутреннего мира как самой сути изображаемого.

Воплощение субъективных цветовых впечатлений — это важная черта в живописи неофициальных художников Саратова с конца 1960-х гг. Представители саратовского неофициального искусства придают цвету особое символическое значение и создают цветовые конструкции, отражающие взаимодействие различных форм друг с другом. В сравнении с художниками Москвы и Ленинграда, Виктор Чудин был не так отягощен проблемами передачи индивидуального стиля в контексте многообразия языка неофициального искусства. Советская действительность и актуальные проблемы развития неофициального искусства были одинаково чужды художнику, важной оставалась тема трансцендентального и возвышенного.

Ранние работы Виктора Чудина свидетельствовали о поисках пластического языка и экспериментах с цветом, например, в произведении «Донгуз» 1966 г. (илл. 59) художник создает сложные цветовые переходы, используя динамичные

¹⁴⁹ Уральский М. Л. Немухинские монологи: портрет художника в интерьере андеграунда. СПб.: Алетейя, 2012. С. 26.

мазки, создающие эффект непрекращающегося движения. Впоследствии художник все больше уделяет внимание поиску новых приемов, способных подчеркнуть сочетания основных цветов.

С конца 1960-х гг. В. Ф. Чудин развивал концепцию формулы цвета, символизирующую поиск создания форм существующей реальности. Идея художника заключалась в сочетании трех цветовых плоскостей — желтого, красного, синего, — при этом плоскости образуются благодаря смешению разных оттенков. Например, в «Композиции с фигурами» 1960-х гг. (илл. 60) взаимодействие основных и дополнительных цветов придают абстрактным формам эмоциональное звучание.

В творчестве Виктора Чудина пластика природных мотивов выражала философские размышления о проблеме времени и бытия. Художник разрабатывает линейные, геометрические конструкции основных и дополнительных цветов, чтобы подчеркнуть идею бесконечного пространства, единства человека и природы. Так, в композиции «Формула цвета № 1. Строенная композиция» 1990–1991 гг. (илл. 61) различные геометрические фигуры и символы являются, как и у представителей авангарда, смыслообразующими элементами.

Важной задачей Виктора Чудина являлось сохранение баланса на грани узнаваемого предмета и свободных цветовых переходов. Характерная особенность Виктора Чудина — использование черного контура, которым подчеркивается граница между фигурами, отделяющими одну геометрическую форму от другой. Яркие, интенсивные цвета контрастируют с локальными оттенками, воплощая стремление к бестелесному образу. Виктор Чудин писал: «Я разделил квадрат на пространство и на три части. Следом, опять же, возникли три цвета — красный, синий, желтый. Эти три цвета, они сами по себе, основные. Белый цвет символизирует для меня свет верхний. Следовательно, он ложится наверх. Черный цвет вызывает разные ассоциации с тьмой, он идет вниз. Получается, что белый, желтый, красный, синий и черный — важные цвета. Любой из основных цветов, в данном случае при наложении на него белого или

черного, имеет склонность как в одну, так и в другую сторону. И получается, что каждого цвета существует по три: три желтых, три красных и три синих. И эту схему я стал применять. Цвет на цвет накладываю, и получается последний (белый и черный), цвета смешиваются, и получается завершающее явление года — вечность. Мне больше подходит название того, что делаю — “цвет-природа-свет”. Кто-то посмотрит на мои работы и скажет: “Да это радуга”»¹⁵⁰.

Концепция художника являлась выражением его жизненной философии, воплощающейся посредством различных абстрактных образов. В результате композиции соответствуют общему замыслу сохранения единства мирового порядка. Например, произведение «Формула цвета № 3. Композиция из 11 произведений» 1990–1991 гг.» (илл. 62).

Младшее поколение саратовских независимых художников, В. В. Лопатин и Л. Е. Перерезова, продолжают развивать абстрактный метод в искусстве. В. В. Лопатин переосмысляет основные приемы «формулы цвета» В. Ф. Чудина, создавая серии композиций, в которых экспериментирует с сочетанием основных спектральных цветов. В произведении «Весна» 1987 г. (илл. 63) художник выстраивает свою систему, для которой характерна свободная и экспрессивная манера, резкие цветовые переходы, крупное наложение мазков, образующих динамичные фигуры, которые представляют абстрактные пейзажи, отражают чередование разных цветовых плоскостей от светлых к темным и символизируют переход времени суток.

После 1970-х гг. Л. Е. Перерезова экспериментирует в разных цветовых направлениях, уделяя внимание выработке органичной формы живописного языка. Л. Е. Перерезову отличает особая точность в передаче абстрактных образов, умение балансировать на грани колористического напряжения и мягкого созвучия. В произведении «Аллея с привидениями» 1978 г. (илл. 64), развивая собственный подход к языку искусства, Л. Е. Перерезова исследовала

¹⁵⁰ Дорогина Е. А. Виктор Чудин: в поисках выразительности цвета (по неопубликованным материалам из фонда Саратовского музея им. А. Н. Радищева) // Слово молодых ученых: актуальные вопросы: сб. ст. по материалам XVIII Всерос. науч.-практ. конф. аспирантов и студентов. Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2018. С. 466–471.

пограничные сферы реального и метафизического, выявляя в интерпретации авангардной идеи цвета и формообразования мистическое звучание своей эпохи. При помощи крупных мазков художница создает объемную композицию, в которой едва улавливаются фигуры, напоминающие человека. Все пространство на картине сводится к хаотичному движению кисти на холсте, в результате работа приобретает эффект незаконченного произведения.

Подводя итог вышесказанному, необходимо сделать вывод о том, что концепция цвета и формообразования в неофициальном искусстве воплощалась как постепенное развитие направлений геометрической и лирической абстракции. В произведениях неофициальных художников эксперименты с цветом схожи с произведениями авангардистов, сочетающими обобщенность и конкретность, стремление свести абстракцию и геометрию к предметному началу.

Взаимодействуя с наследием В. В. Кандинского, М. В. Матюшина, П. Н. Филонова, М. Ф. Ларионова, К. С. Малевича, художники московского, ленинградского и саратовского неофициального искусства при помощи минимальных живописных средств создавали разнообразные формы, отражающие собственное восприятие действительности.

Представители ленинградского андеграунда Владимир Стерлигов, Татьяна Глебова, Евгений Михнов-Войтенко, Евгений Рухин, Михаил Кулаков, Лариса Арстейн с помощью языка абстракции превращали плоскость картины в пространство, воплощая идею созерцания человеком его внутреннего мира.

В московском неофициальном искусстве переосмысление функционального значения цвета связано с деятельностью художников студии Элия Белютина и его теории всеобщей контактности, согласно которой элементы цвета являются частью единой живописной системы абстрактного искусства. Интерпретируя концепцию авангарда, художники круга Лианозова создали живописную систему, отказавшись от повествовательности и передачи легко узнаваемого сюжета в произведениях.

Живопись московских художников не воздействует на интеллект или подсознание, а символизирует интуитивное восприятие и полное погружение в

произведение. Эдуард Штейнберг и Владимир Янкилевский являлись представителями символично-геометрической абстракции, переосмысляя традицию В. Э. Борисова-Мусатова и М. А. Врубеля и супрематистскую теорию К. С. Малевича, развивая в абстрактных композициях пространственную глубину и динамику.

Пластическая система авангарда обладала необходимым потенциалом для создания на ее основе новых концепций. В неофициальном искусстве Саратова идея цвета и формообразования воплощается в развитии рационально-теоретического подхода к живописи, стремлением создать новые художественные концепции. Виктор Чудин развивал теорию формулы цвета, которая символизировала поиски новых пластических форм, раскрывающих идею сближения природы и человека. Серии работ художника демонстрируют круг земного существования, подобно тому, как происходит смена времен года.

В. А. Солянов, как и авангардисты, выделял значимые геометрические фигуры, такие как круг, квадрат, прямоугольник и крест, организующая роль которых носит символический характер, поскольку изобразительные элементы представляют простейшие архетипические знаки. Таким образом, переосмысляя наследие авангарда, неофициальные художники создали сложную живописную систему, синтезируя направления абстракции, элементы фигуративного искусства и философские поиски своего времени. Дальнейшая эволюция художественного языка в неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. связана с развитием новой философии, соединяющей изобразительность и информативную наполненность пространства, чему посвящен следующий параграф диссертации.

2.3. Идея воплощения художественного пространства в неофициальном искусстве

Воплощение художественного пространства являлось отражением внутренних поисков представителей неофициального искусства с начала 1960-х гг. Исторические и культурные события оказали значительное влияние на формирование мировоззрения художников. Окружающая действительность, наполненная различными противоречиями, становится предметом исследования в творчестве нонконформистов. Художники обращаются к философии и теоретическим концепциям, посвященным проблеме воплощения художественного пространства¹⁵¹, находя параллели в отечественной культуре начала XX века. Переосмысляя опыты авангарда, представители московской, ленинградской и саратовской школ создают сложную систему, олицетворяющую взаимоотношения между миром Я и миром Другого.

В современном искусствознании изучение данной темы необходимо с опорой как на искусствоведческие, так и на культурологические и философские подходы, позволяющие рассмотреть проблему воплощения художественного пространства в целостности. Исследование опирается на теорию пространства Т. Е. Шехтер¹⁵², Мартина Хайдеггера¹⁵³ и семиотическую концепцию Ролана Барта¹⁵⁴. Исследователи рассматривали идею художественного пространства в искусстве как один из способов отражения существующей субъективной реальности.

Т. Е. Шехтер изучала проблему пространства на примере анализа творчества художников ленинградского андеграунда. Татьяна Шехтер определяла пространство в живописи художников как сложный механизм, обладающий

¹⁵¹ Андреева Е. Ю. Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века. СПб.: Азбука-Классика, 2007. С. 392.

¹⁵² Шехтер Т. Е. Искусство как пространство смыслов: избранные работы по теории и истории искусства СПб.: Изд-во СПбГУП, 2014. 370 с.

¹⁵³ Хайдеггер М. Мысли. Постулаты. Афоризмы. Философские интерпретации. Минск: Современное слово, 1988. 382 с.

¹⁵⁴ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс: Универс, 1994. 615 с.

набором символов, связывающих современную действительность и традицию прошлого¹⁵⁵.

Концепция М. Хайдеггера представляла пространство как «картину мира, сущностно понятую, означающую не картину, изображающую мир, а понятый смысл такой картины. Превращение мира в картину означает одновременно превращение человека в субъект: составляя себе такую картину, человек и самого себя выводит на сцену, на которой сущее должно впредь представлять, показывать себя, т. е. быть картиной»¹⁵⁶. Художественное пространство, согласно М. Хайдеггеру, воплощало значимые идеи и свойства, которые придают целостность произведению, однако пространство многообразно и не сводится только к одному понятию. Искусство является не только способом функционирования культурных процессов, но и средством для их поддержания и существования. Пространство отражает историческую эпоху и культуру, взгляд художника на события своего времени.

Применение теории М. Хайдеггера позволяет выделить главные задачи в творчестве неофициальных художников, среди которых важна проблема классификации феноменов окружающей действительности и ее трансформация в художественном произведении. С одной стороны, художественное пространство является результатом восприятия, а с другой, интерпретацией увиденного сквозь призму идей художника. В произведениях художников неофициального искусства пространство воспринимается как взаимодействие реального и метафизического.

Понимание значения художественного пространства на примере анализа произведений неофициального искусства невозможно без обращения к истории формирования данной идеи в искусстве начала XX века. Идея художественного пространства была заложена в творчестве художников-символистов. Задачей символистов являлось воплощение сверхчувственного.

¹⁵⁵ Шехтер Т. Е. Искусство как пространство смыслов: избранные работы по теории и истории искусства. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2014. С. 70.

¹⁵⁶ Хайдеггер М. Мысли. Постулаты. Афоризмы. Философские интерпретации. Минск: Современное слово, 1988. С. 78.

Представление ирреального пространства являлось попыткой переосмысления идеи жизнеустройства мира, понимаемого в качестве религиозно-нравственного сознания. В творчестве символистов это способствовало поиску новых приемов: изменению и сокращению перспективы, созданию сложных ракурсов, проработке световоздушной среды и созданию эффектов мерцающей фактуры за счет послойного наложения цветowych мазков. Примером может служить творчество В. Э. Борисова-Мусатова, П. В. Кузнецова. Произведения художников перестают быть простым отражением реальности, они вводят зрителя в «другой мир», где предметы растворяются в едином символическом пространстве. Например, работа В. Э. Борисова-Мусатова «Призраки» 1903 г. (ил. 65). Стремление символистов к недосказанности и потусторонности привело к развитию новой живописной системы, созданию картины-панно, однако дальнейшие эксперименты художников начала XX века были устремлены к беспредметности.

Концепция художественного пространства по-новому развивается в искусстве авангарда, воплощаясь в абстрактном направлении. Авангардисты синтезировали философские идеи русского космизма и важные открытия своего времени в области науки и техники, которые способствовали изменению представлений о бытии. В авангарде пространство приобретает важные характеристики: динамичность, подвижность, пластичность. Цвет, пятно, линия в композиции, как и само произведение, становятся самостоятельными элементами, образуя смысловое единство.

В неофициальном искусстве с 1970-х гг. интерпретация идеи авангарда отражала новые способы представления реальности. Особое внимание было акцентировано на проблемах, связанных с художественной формой. В пространстве неофициальных художников реальный предмет концентрирует ирреальное, сам материал, фактура, и его свойства концептуальны. Отмечается стремление к усложнению образа и пространственного построения, поиску новой пластической системы, в которой реальное и ирреальное могут меняться местами.

Формы интерпретации идеи художественного пространства воплощались в произведениях ленинградских, московских и саратовских неофициальных художников.

В искусстве Ленинграда (Санкт-Петербурга) символически-абстрактный язык, наследие рубежа XIX–XX вв., и формальные приемы авангарда не противоречили друг другу, а находились в органичном синтезе. Центральной темой ленинградских художников являлся город, который воплощал связь времен. Художественное пространство в работах представителей ленинградского андеграунда представляло культурный архетип, наполненный скрытыми символами, поэтому изучение особенностей неофициального искусства Ленинграда невозможно без обращения к междисциплинарным подходам. В исследовании анализу интерпретации наследия прошлого в ленинградском неофициальном искусстве способствовало обращение к семиологическому подходу и концепции знака Ролана Барта¹⁵⁷.

Искусство рассматривается Р. Бартом как семиологическая система, воплощающая категории означающего и означаемого, где знак выступает как результат взаимодействия всех элементов друг с другом. Философом была разработана собственная теория мифа, на основе которой Барт изучал разные коммуникативные явления. «Миф представляет особую систему, и эта особенность заключается в том, что он создается на основе некоторой последовательности разных знаков, которая существует до него. Миф — это вторичная семиологическая система, а знак первой системы становится означающим во второй системе»¹⁵⁸. Теория мифа, рассмотренная философом, применима к изучению идеи воплощения художественного пространства в ленинградском неофициальном искусстве.

В творчестве ленинградских художников пространство города служит метафорическим образом, наполненным различными знаками, воплощающими связь прошлого и современного. «Прошлое, просвечивая сквозь настоящее,

¹⁵⁷ Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс: Универс, 1994. 615 с.

¹⁵⁸ Там же.

углубляет наше восприятие, делает его более острым и чутким, и нашему духовному взору раскрываются новые стороны, до сих пор скрытые»¹⁵⁹.

В живописи художников Арефьевского круга изображение пространства рассматривалось как возможность мифологизации повседневности. В произведениях художников идеи начала XX века выражались в синтезе с элементами абстракции, работой с геометрическими формами и объемом, в результате была осуществлена попытка изменения пластического языка. В работе Александра Арефьева «Художник, рисующий ночью» 1972–1974 гг. (илл. 66) пространство города отражает память об исторических событиях послевоенного времени. Мощные потоки краски создают общую естественную фактуру, определенную композицией и пластикой фигур. Некоторое сходство можно обнаружить с творчеством П. Н. Филонова за счет интенсивности цвета, искажения перспективы, подчеркивавшего значимые качества и понятия, такие как время и движение материи. Филонов изображал не поверхность явлений, а их суть, структуру, процессы, происходящие в пространстве и доступные взгляду художника-аналитика. Например, «Нарвские ворота» 1929 г. (илл. 67). В философско-живописной системе П. Н. Филонова художественный образ, взаимодействуя с пространством, создает новый культурный ландшафт, пространство открывается зрителю как логическая схема: «Что мыслимо, то и возможно, что анализируется, то и существует»¹⁶⁰.

В работах Ш. А. Шварца и Р. Р. Васми идея пространства связана со стремлением раскрыть внутреннюю стихию живописи. Художники используют геометрические фигуры и предметы, конструирующие городской пейзаж. У Шварца ощущение пространства подобно случайному взгляду идущего человека, темный цвет придает выразительность простым предметам, обращая взгляд зрителя на мелкие детали. В произведении «Улица» 1950-х гг. (илл. 68) черным полукругом художник обводит дома и фигуры, объединяя их в единые

¹⁵⁹ Анциферов Н. П. Душа Петербурга. Париж: YMCA press, 1978. 226 с.

¹⁶⁰ Филонов П. Н. Дневники. СПб.: Азбука, 2000. С. 20.

динамичные массы, одновременно создавая эффект обратной перспективы, где линии канала и улиц образуют движение вглубь.

С приемами авангарда художника Р. Р. Васми, как и Ш. А. Шварца, сближает обобщенность рисунка, стремление передать эмоциональный импульс от реального объекта с последующей свободной переработкой. В произведениях художника умение привести мотив к знаку отсылает к формальным поискам К. С. Малевича, для которого символ и знак представляли живую материю в пространстве. К. С. Малевич проходит через кубистическую и фигуративную фазу, погружаясь в беспредметность, олицетворяющую видимый мир. У Р. Р. Васми пространство предстает как очищенная идея, город оживлен не столько фигурами людей, сколько движущимися объектами: автомобилями, поездами или лодками. Например, «Баржи» 1962 г. (илл.69). В плоских, лишенных чувственной данности образах Рихард Васми создает мир, отдельные объекты которого выступают как самостоятельные наблюдаемые явления. Подобно авангардистам, художник вписывает в картину каждый элемент, сохраняя его целостность.

В произведениях арэфьевцев выразительность пространства подчеркивается за счет разнообразных цветовых сочетаний и динамичной линии, обозначающей отдельные фигуры. Так, в композиции «Двор» 1996 г. (илл. 70) у В. Н. Шагина живописная линия является отдельным смыслообразующим элементом, раскрывающим основные мотивы в произведении, изобразить пространство, которое воплощает единый ритм цвета и формы.

В дальнейшем идея пространства в ленинградском андеграунде развивается в направлении метафизической живописи с преобладанием различных структур, воплощающих существующую реальность, мир гротескных и сюрреалистических образов. Например, метафизическая живопись М. М. Шемякина, Б. Н. Митавского отражала пространство города, представленное как культурный код, сохранивший свое историческое наследие. Художники визуализируют действительность, изображая город как образ мистического сновидения. Например, произведение Б. Н. Митавского «Трактир» 1972 г. (илл. 71) синтезирует образы литературных

сюжетов Федора Достоевского, поэзию Александра Блока, используя приемы метафизической живописи: искажение перспективы, изображение гротескных образов, создание неестественного освещения. Взаимодействуя с наследием искусства начала XX века, Борис Митаский подчеркивает значимость идеи художественного пространства и переводит ее на язык современности.

Переосмысляя традицию прошлого, Митавский стремится к созданию образа Петербурга — города-призрака, города трагических судеб. Характерной особенностью в композиции Б. Митавского является внимание к деталям, проработка отдельных фигур, художник становится создателем собственной мифологии, наполненной символическими аллюзиями. Нарративность образного изобразительного ряда позволяет рассматривать творчество Митавского как единую целостную систему в контексте развития отечественного неофициального искусства.

Обращаясь к идеям прошлого, Михаил Шемякин синтезирует реальное и ирреальное в единую пространственную среду, в результате творчество является переплетением подлинной и субъективной культурной памяти. Экспериментируя, художники уделяют внимание свойствам живописной линии и способам ее деформации, что носит стилеобразующий характер. Сами фигуры могут иметь несколько лиц, выражающих разные эмоции. В композиции «Святой Христофор» 1976-х гг. (илл. 72) серый фон, заполняющий пространство между линиями и фигурами, препятствует проявлению эмоционального и чувственного начала. Свое направление Михаил Шемякин называл «метафизическим синтезом», основная суть которого состояла в обращении к широкому наследию прошлого. В отличие от авангардистов, пространство М. М. Шемякина символическое и двойственное, однако это не выдуманное пространство, художник, переосмысляя реальность, стремится показать ее зеркальное отражение. Взаимодействуя с искусством начала XX века, Михаил Шемякин развивает систему изображения, отвечающую духовному поиску 1970-х гг.

Мифологизация повседневности — одна из главных черт в творчестве В. А. Овчинникова: используя фигуративный язык, художник создавал

мифологическую реальность, основанную на трансформации символов культуры и узнаваемых нарративов советской действительности, пропущенных через призму субъективного. В его работах, как и в произведениях многих представителей неофициального искусства, сюжет становился олицетворением внутреннего разговора художника со своей душой. В произведении «Сад забытых вещей» (илл. 73) картина может возникать не только из сильных чувств, но и из совокупности впечатлений, внутренней необходимости увековечить бессловесную красоту — ту красоту, которая возникает из потребности художника видеть и чувствовать ее¹⁶¹. В результате скрытый смысл картины воплощается усилием сознания, направленного на смутные ощущения и подробности глубинной душевной жизни.

Следующая тенденция воплощения пространства была связана с представлением различных архетипов культуры. Художники Москвы и Ленинграда Д. П. Плавинский, О. Я. Рабин, Г. С. Богомолов, В. С. Михайлов уделяли внимание мифологической, древнерелигиозной символике, изображая в пространстве отдельные элементы — кресты, церковные книги и предметы советского быта, — наделяя их конкретным значением. Например, у Дмитрия Плавинского произведения становились не только воплощением чувств и ассоциаций, но и попыткой переосмысления сложившейся традиции религиозной живописи в особом символическом пространстве. В произведении «Слово» 1967 г. (илл. 74) фактура живописи напоминает многослойный рельеф, в котором проступают фигуры и надписи сквозь объемный красочный слой. Художник создает эффект намеренной незавершенности композиции, предоставляя зрителю свободно интерпретировать изображенные структуры и символы.

Обращение к религиозной и мифологической теме можно обнаружить в работах В. С. Михайлова и Г. С. Богомолова, изучающих наследие древнерусского искусства и живописи авангарда с точки зрения эволюции

¹⁶¹ Андреева Е. Ю. Угол несоответствия: школы нонконформизма, Москва — Ленинград, 1946–1991. М.: Искусство-XXI век, 2012. С. 157.

формальных задач. Для их творчества характерен особый интерес к поверхности картины.

Художники создают объемные рельефные композиции, лишая религиозный образ выраженной конкретики, используя не только краску, но и дополнительные средства и предметы: синтетические смолы, фольгу или золото. Так, в произведениях на религиозную тему «Мафорий» 1997 г. (илл. 75) Г. С. Богомолов достигает впечатления особой плотности за счет наслаивания плоскостей тонкими линиями, игры разнообразных фактур. Художник использует отжившие вещи как метафору, соединяя сложный интеллектуальный контекст и внутреннюю философию, благодаря чему произведения кажутся своеобразным артефактом.

У В. С. Михайлова пространство всегда представлялось фантастическим, что отличается от философско-мировоззренческой концепции понимания пространства в авангарде, однако, как и для представителей начала XX века, его идея художественного пространства была способом к постижению тайн материи. В произведении «Набережная реки Фонтанки» 1981 г. (илл. 76) художник уделяет внимание поверхности картины, нанося несколько слоев левкаса, что способствует появлению выпуклой фактуры, превращая картину в объект пристального всматривания.

Подобные приемы использовал Оскар Рабин, создавая объемные композиции, в которых соединение фигуративного языка искусства с фрагментами церковной утвари придает сакральный смысл разрушенным пейзажам городских окраин — например, в произведении «Нечаянная радость» 1964 г. (илл. 77). Таким образом, в неофициальном искусстве появляется тенденция устранения из живописной среды человека, заменяя эффект присутствия безмолвием вещей.

Воплощая идею художественного пространства, Э. А. Штейнберг продолжает развивать приемы метагеометрии, ориентируясь на супрематизм К. С. Малевича и наследие религиозной философии, что способствовало синтезу пластики авангарда и иконописи.

Его работы воплощают концептуальные тенденции и символическое художественное выражение. Развивая идеи искусства начала XX века, художник осознает различие картинной плоскости и изобразительного пространства картины. Переосмысляя художественное наследие, Эдуард Штейнберг развивал две основные концепции. Согласно первой концепции, пространство формируется живописной средой, движением цветовых масс и их взаимодействием. Например, в «Композиции» 1975 г. (илл. 78) изображаемое пространство моделируется постепенно, по типу пейзажа, а изображение включает разные точки зрения.

Вторая концепция организации пространства связана с разработкой приемов метагеометрии, выражая диалог с искусством символизма и авангарда. Метагеометрия у Штейнберга представляет геометрическое мышление, которое воплощается в пространстве живописи и в образах разнообразных геометрических фигур-символов: треугольников, крестов, кругов, взаимодействующих друг с другом¹⁶². У художника преобладает пустое пространство, в котором балансируют геометрические формы и конструкции.

Изучая теорию К. С. Малевича, Эдуард Штейнберг визуализирует свое понимание супрематизма в живописи в серии работ, где геометрические структуры находятся в синтезе с экспрессионистическими образами. В произведениях «Композиция с птицей» 1978 г. (илл. 79), «Земля Фисы Зайцевой» 1989 г. (илл. 80) художник переосмысляет язык пластических символов Казимира Малевича и Михаила Ларионова. Однако его работы лишены радикального, утопического пафоса, присущего авангардистам. Штейнберг продолжает концепцию супрематизма, синтезируя абстракцию и предметный мир, духовное и конкретное. «Для меня этот язык — универсум, но в нем есть тоска по истине и по трансцендентальному, некое родство апофатическому богословию... Черный квадрат, в нем ночь и смерть, и снова вопрос — будет ли Воскресенье?»¹⁶³.

¹⁶² Барабанов Е. В. Метагеометрия художника Штейнберга. М.: Московский музей современного искусства, 2017. С. 30.

¹⁶³ Там же. С. 40.

В таких работах, как «Маша, Леша, Фиса Сулоевы» 1980-х гг. (илл. 81), конкретные образы могут быть представлены в качестве определенных геометрических знаков-символов: крестов, треугольников, помещенных в беспредметное пространство, благодаря чему скрытая сущность представлена в определенной форме. Ускользящие облики людей увенчаны фигурами крестов, обведенных черным контуром, который разделяет пространство и существующие в нем фигуры.

Слово в произведениях Эдуарда Штейнберга также является важным элементом на картине ¹⁶⁴. Обращаясь к наследию авангарда, Штейнберг придерживается созерцательной позиции по отношению к действительности. Авангард воспринимается художником не с точки зрения утилитарных тенденций в искусстве, а как отражение философского представления о бытии, понятии времени и пространства. В этом состоит принципиальное отличие неофициального искусства от авангарда. Для неофициальных художников наследие начала XX века не символ новаторства, а способ отражения созерцательной природы искусства.

Эдуард Штейнберг видит основной задачей искусства отказ от собственного Я. Его восприятие времени отличается от понимания авангарда, обращенного к будущему.

У Э. Штейнберга это взаимодействие с прошлым и обращение к собственной памяти, поэтому его работы направлены на созерцательное отношение со зрителем. В произведении «Композиция с черным крестом» 1991 г. (илл. 82) художник сочетает элементы геометрической абстракции и метафизической живописи. Символический язык художника обусловлен сложной системой знаков, подчиненных единому композиционному ритму. Каждая геометрическая фигура фиксирует определенное место в пространстве и четкую эмоциональную связь с другими фигурами, таким образом являясь органической частью всего изображения.

¹⁶⁴ Барабанов Е. В. Метагеометрия художника Штейнберга. М.: Московский музей современного искусства, 2017. С. 32.

Использование геометрических форм, чисел, христианских символов, существующих в метафизическом пространстве, становится теоретическим основанием для формирования творческого метода Штейнберга. В своих произведениях Штейнберг очищает изображаемую реальность от сиюминутного и деструктивного, создавая во взаимодействии абстрактных фигур гармоничное единство. В переосмыслении значения цвета и формы, в синтезе беспредметного и предметного художник по-новому реконструирует достижения авангарда, придавая его главным идеям символическое значение.

Если некоторые представители авангарда (К. С. Малевич) стремились к формотворчеству и сбалансированности, то Штейнберг, напротив, предлагает зрителю «посредством символической семантизации абстрактных форм определенную понятийность»¹⁶⁵.

Проведя анализ работ художника, можно сделать вывод о том, что иерархически сложный язык Эдуарда Штейнберга воплощал преодоление философско-художественных идей авангарда, древней христианской традиции и стремления создать свой символический абстрактный язык, в котором подчеркивалась связь духовных поисков современности и традиций прошлого. Символическая структура метагеометрии обуславливается сложной системой функциональных знаков, подчиненных единому композиционному ритму и пространственной ориентации.

Изображаемое не всегда было представлением определенного явления или образа, цвет мог воплощать аспекты разных смыслов. Так, белый цвет у художника означал форму, символ и цвет «предвечного безмолвия», включающий разные художественные реминисценции, например, «Белое на белом» К. Малевича, чистый холст Р. Раушенберга. Создавая пластические пространства, Э. Штейнберг развивал концепцию метагеометрии в гармоничном перемещении линий и плоскостей, образующих метафизическое пространство.

¹⁶⁵ Барабанов Е. В. Метагеометрия художника Штейнберга. М.: Московский музей современного искусства, 2017. С. 32.

Разработанные авангардистами концепции воспринимаются Штейнбергом сквозь призму искусства рубежа XIX–XX вв. Если художественный язык Малевича обращен к предметности в абстрактном изображении, то у Штейнберга — к символическому осмыслению «фигуративных» схем и знаков. В результате метод Штейнберга заключался не в присваивании, а в переосмыслении идей авангарда внутри собственной системы.

В творчестве Михаила Шварцмана художественное пространство представляло особую систему иератур. Как и произведения Эдуарда Штейнберга, работы художника иллюстрируют символическую абстрактную тенденцию, в которой соединились метафизические поиски послевоенного времени и формальный язык авангарда. Так, в работе «Присмиренность» 1982 г. (илл. 83) символическое пространство Шварцмана с изображением иератур свидетельствует о создании художником своей формулы картины и внутренней философии, что отсылает к традиции иконописи как литературно-художественного явления. Само пространство воспринимается как текст с преобладанием в нем фигур-символов. Название и изображение дополняют друг друга. В результате слово-символ, знак-образ представляют важную роль в творчестве Михаила Шварцмана, формируя пространство как систему артефактов. В беспредметных композициях художник запечатлел размышления о духовном, мистический опыт и переживания обычного человека.

В неофициальном искусстве Саратова воплощение пространства являлось продолжением местной традиции декоративного символизма рубежа XIX–XX вв., где главной темой творчества являлась природа. До 1970-х гг. пространство в пейзажах Михаила Аржанова, Виктора Чудина, Вячеслава Лопатина отражало лирическое настроение в живописи. Работы М. Н. Аржанова «Лес» 1950-х гг. (илл. 84), «Зимка» 1957 г. (илл. 85) характеризует сложный ритм изогнутых линий, яркий, благодаря послойному наложению мазков, колорит, построенный на созвучии голубых, фиолетовых, серых и розовых светящихся тонов. Саратовские художники воплощали в работах другую реальность, предметы в композициях воспринимаются как компоненты общей пространственной среды,

наполненной солнечным светом, который передан соотношениями ярких цветowych пятен, а цвет воспринимается как важный элемент, подчеркивающий предметную форму. Эта тенденция сближала саратовских художников с наследием неофициального искусства Москвы и Ленинграда, стремившихся по-новому передать образы советской действительности.

В заключении необходимо сделать следующие выводы.

В неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. идея художественного пространства развивалась в изображении существующей реальности и являлась размышлением о философских структурах мироздания. Художники московской, ленинградской и саратовской школ развивали абстрактное и метафизическое направления, выражая тенденции современности и переосмысляя наследие начала XX века. Если в идеологической основе русского авангарда лежал эксперимент к отражению нового мирозерцания, которому соответствовал бы новаторский пластический язык, то в неофициальном искусстве сохраняется традиция прошлого и конструирование новых способов воплощения реальности.

В творчестве неофициальных художников пространство рассматривалось как культурный архетип. Первая тенденция была связана с изображением города, который символизировал связь времен и современную советскую действительность. Следующая тенденция воплощала взаимодействие нонконформистов с мифологической и религиозной традицией. В произведениях московских и ленинградских художников, например, Дмитрия Плавинского, Оскара Рабина, Вячеслава Михайлова, Глеба Богомолова, наследие древнерусского искусства, как и для представителей авангарда, рассматривалось с точки зрения эволюции формальных задач, особого интереса к поверхности картины. Эдуард Штейнберг и Михаил Шварцман развивали приемы абстрактного искусства, опираясь на супрематизм Малевича и наследие религиозной философии, что способствовало синтезу пластики авангарда и иконописи.

В искусстве Саратова проблема воплощения пространства выражалась в экспериментальной, но все еще фигуративной по своему содержанию живописи.

В определенной степени представления саратовских неофициальных художников о задачах искусства были связаны с продолжением традиции декоративного символизма русских художников конца XIX — начала XX вв., где главной темой являлась природа или человек в природном окружении.

В завершении второй главы диссертационного исследования были сделаны следующие выводы: художественные тенденции авангарда в неофициальном искусстве рассматривались на примере развития идеи синтеза искусств, концепции цвета и формообразования, идеи художественного пространства, которые воплощались внутри абстрактного концептуального и метафизического направлений неофициального искусства.

Внимание к синтезу искусств в образной системе неофициальных художников связано с развитием разнообразных перформативных практик, экспериментов внутри картины. Ленинградские и московские художники Т. Н. Глебова, Г. А. Устюгов, В. В. Громов, Е. Г. Михнов-Войтенко создавали композиции на тему концертов и театральных постановок, визуализируя музыкальные впечатления. Художники переосмыслили тенденции авангарда 1910-х гг. и опыт предыдущих эпох, используя цветомузыкальные тенденции абстрактного искусства В. В. Кандинского, М. В. Матюшина: экспрессивную манеру письма, резкие цветовые переходы, динамику линий, таким образом, создавая произведения, в которых абстракция являлась мифотворческим языком в отражении невыразимых ценностей.

В концептуальном направлении тенденция к синтезу искусств проявлялась как постепенный отказ от традиционных форм изобразительности и представления идей коммуникативными средствами: печатным или рукописным текстом или путем создания различных инсталляций. Произведения «Сретенского бульвара» представляли соцреалистические картины, заимствованные из массовой печати, журналов, в которых сохраняются элементы искусства авангарда. В творчестве Ф. Инфанте, Л. В. Нусберга, Э. В. Булатова,

И. И. Кабакова происходит стремление к созданию самостоятельных объектов, существующих в пространстве.

Концепция цвета и формообразования в образной системе неофициальных художников способствовала развитию абстрактного метода. Художники ленинградского андеграунда Е. Г. Михнов-Войтенко, Е. Л. Рухин, М. А. Кулаков, Л. Н. Арстейн создавали абстрактные композиции, подчеркивая важность самого процесса создания произведения.

В искусстве Саратова внимание к концепции цвета и формы связано с влиянием Николая Гущина, воплощающего наследие европейского модернизма. Михаил Аржанов, Владимир Солянов, Виктор Чудин наследуют от Гущина стремление к передаче эмоционального ощущения за счет использования разнообразных цветовых нюансов, которые образуют гармоничную структуру.

В конце 1970-х гг. в работах художников отмечается стремление к воплощению метода рационально-теоретического осмысления, роднившего творческие поиски нонконформистов с авангардом. В. Ф. Чудин создает свою «формулу цвета», символизирующую поиски пластических форм существующей реальности. В. А. Солянов выделяет геометрические знаки-символы: круг, квадрат, прямоугольник и крест.

В московском неофициальном искусстве переосмысление значения цвета являлось важным этапом творчества художников студии Элия Белютина. Метод, разрабатываемый в студии, основан на идее об универсальном значении визуальных структур, а элементы цвета являются отражением определенного эмоционального состояния.

Интерпретируя концепцию авангарда, художники Лианозово развивали приемы беспредметного искусства. В творчестве Оскара Рабина, Льва Кропивницкого, Лидии Мастерковой, Владимира Немухина обращение к наследию авангарда 1910-х гг. связано изучением живописи «Бубнового валета». Особое чувство цвета А. Т. Зверев и В. И. Яковлев наследуют из пейзажной живописи импрессионизма, сменяющегося светоносной живописью М. Ф. Ларионова. Э. А. Штейнберг и М. М. Шварцман являются представителями

символико-геометрической тенденции, интерпретируя наследие философской системы К. С. Малевича.

Идея художественного пространства воплощалась в метафизическом и абстрактном направлениях, представляющих культурные коды и архетипы разных эпох. Центральной темой ленинградских и московских художников являлся город, отражающий связь времен и современную советскую действительность. Для представителей Арефьевского круга пространство становилось способом мифологизации повседневности.

Метафизическая живопись Михаила Шемякина, Бориса Митавского воплощала пространство города, представленное как культурный код, сохранивший свое историческое наследие. Художники Б. Н. Митавский, Г. С. Богомолов, В. С. Михайлов, Д. П. Плавинский, О. Я. Рабин уделяли внимание мифологической и древнерусской символике. Наследие древнерусского искусства, как и для представителей авангарда, рассматривается с точки зрения эволюции формальных задач, особого интереса к поверхности картины.

В искусстве Саратова воплощение пространства являлось продолжением местной художественной традиции конца XIX — начала XX вв., где главной темой являлась природа. До 1970-х гг. пространство в пейзажах Михаила Аржанова, Виктора Чудина, Вячеслава Лопатина отражало лирическое настроение в живописи. Дальнейшее развитие абстрактного метода в творчестве художников способствовало созданию новых теоретических концепций, в которых данная идея рассматривается как постепенный выход из картинной плоскости в область архитектуры.

Переосмысляя наследие авангарда, представители неофициального искусства 1960–1980-х гг. создают новые художественные практики, сохраняя баланс между анализом формы, метафизикой сюжета и экспрессией цветовых решений. Анализу новых концепций нонконформистов посвящена третья глава диссертационного исследования.

ГЛАВА III. ВЛИЯНИЕ АВАНГАРДА НА ФОРМИРОВАНИЕ АВТОРСКИХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ В НЕОФИЦИАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

3.1. Синтез предметного и беспредметного как новый прием авангарда в произведениях нонконформистов

Художники неофициального искусства 1960–1980-х гг. стремились к визуализации теоретических концепций в искусстве, чему способствовали достижения авангарда. Обращаясь к идеям начала XX века, неофициальные художники Москвы, Ленинграда, Саратова создавали произведения, которые отражали тенденции беспредметного и предметного искусства, совмещая наследие прошлого и современные художественные практики.

Для дальнейшего изучения синтеза предметного и беспредметного в неофициальном искусстве необходимо рассмотреть особенности его развития в искусстве авангарда. Так, в творчестве авангардистов данная тенденция рассматривалась как возможность отражения принципов фигуративного и нефигуративного в искусстве. В начале XX века основы фигуративного изображения были заложены в творчестве кубистов, фовистов, экспрессионистов и т. д. Формирование фигуративного принципа воплощало не только создание пластического объема, но и отражение изобразительного ряда различных знаков. Используя геометрические фигуры и символы, художники воплощали философские идеи своего времени. Применение нефигуративного означало отказ от принципа зримого подобия и отражения эмоционального переживания¹⁶⁶. Развитию фигуратива в авангарде должны были способствовать конструктивные и цветопластические особенности произведения. В результате синтез фигуративного и нефигуративного в искусстве сформировал активное творческое

¹⁶⁶ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. С. 25.

поле, в котором были объединены метафизическое, психологическое и реальное измерения человеческого сознания.

В авангарде идея беспредметности являлась олицетворением дематериализации формы, которая наиболее полно воплощалась в абстрактном искусстве ¹⁶⁷. Дематериализация воспринималась как способ отражения подсознательного и необходимость осмысления законов Вселенной, язык абстрактного искусства сформулировал различные символические знаки, условно обозначающие идеи современности. Казимир Малевич, Василий Кандинский, Павел Филонов, Михаил Матюшин, Владимир Татлин, Александр Родченко разработали концепции пространственных решений произведений искусства, в которых пересечение духовного и природного, рационального и иррационального, трансцендентального и конкретного являлось важной составляющей формирования новой художественной системы.

Представители неофициального искусства 1960–1980-х гг. синтезируют опыты авангарда, направления абстрактной и фигуративной живописи, олицетворяющей внутреннее содержание, ощущение спонтанности и непредсказуемости. Философский смысл отражения предметного и беспредметного в неофициальном искусстве заключался в выражении взаимодействия художника и зрителя. Художественное произведение для нонконформистов, как и для представителей авангарда, выступало как культурный код своей эпохи, выражение концепции мироустройства и роли человека в нем.

В творчестве неофициальных художников, среди которых В. Б. Янкилевский, Д. П. Плавинский, В. С. Михайлов, данная тенденция характеризует сосредоточенность на постижении тайн материи и тех скрытых истин, которые символизируют поиски нонконформистов соединить беспредметное творчество и объектный мир.

¹⁶⁷ Дронник М. В. Иконография русского классического авангарда: Постановка проблемы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2016. № 5 (67). С. 76–80.

В. Б. Янкилевский, обращаясь к опытам авангарда, сохраняет синтез концептуализма и метафизической живописи. В его работах условные схемы и образные структуры, запечатленные в композициях в виде разнообразных триптихов и пентаптихов, отражают пластику форм, экспрессию цветового мазка и минималистический язык концептуализма. В творчестве В. Б. Янкилевского важное значение имеет собственная философско-художественная концепция, которая представляет осмысление внутренних законов Вселенной, что роднит его с творческим методом Эдуарда Штейнберга.

В отличие от авангардистов, Янкилевский не стремился к созданию радикальных форм отражения нового искусства, уделяя внимание изучению законов универсума. В композициях из серии «Пространство переживаний» 1981 г. (илл. 86) художник разделяет изображение тонкими горизонтальными линиями, в верхней части картины едва обозначенная штриховка создает пространственную глубину. В пространство Янкилевский помещает различные абстрактные формы, которые напоминают архаические символы и сюрреалистические образы. Как и Эдуард Штейнберг, в этом цикле художник через игру образов-персонажей передает зрителю свое представление и переживание о мире, что является важной темой его творчества. Можно предположить, что действительность становится центром напряженной гармонии, воплощающей иррациональную сторону жизни, выходящую за художественное пространство, условно разделенное на две части, и является отражением земного и небесного, при этом на картине присутствуют схематичные изображения различных чертежей и форм. Геометрия формы соединяется с символикой цвета, таким образом, Владимир Янкилевский создает мир, где существуют собственные законы.

Для Янкилевского важно отражение в произведениях нескольких миров: космического, вечного и настоящего. «Для меня значимо понятие антропоморфности, а мои абстрактные образы всегда носят человеческие переживания. Каждый человек носит в себе образ земли, образ горизонта. То, что делаю я в абстрактных вещах, это всегда скрытая человечность. Его внутренний

человек и есть человек внешний, одежда очень меняет его облик. Абстрактные образы — это внутренний человек, а фигуративные — внешний»¹⁶⁸.

В творческом методе Дмитрия Лиона абстрактное искусство сохраняет элементы предметной живописи, символизируя философские и религиозные искания. Произведения художника «Холокост. Война» 1960–1970 гг. (илл. 87), «Без названия» 1960-е гг. (илл. 88) отражают стремление передать невыразимое, сохраняя своеобразный подтекст, таким образом, соединяя концептуальное и абстрактное. Свои живописные композиции художник выдерживает в едином черном приглушенном цвете, едва обозначая фигуры, отмечая только важные детали — глаза как особый символ, отражающий ужас военного времени. Дмитрий Лион соединял религиозные и философские искания и формальные приемы авангарда, используя фигуративные и не фигуративные элементы, сосредоточивая внимание на определенных знаках, которые в живописи воспринимаются как текст.

Философская наполненность произведения, переданная минимальными художественными средствами, отсылает к концепции К. С. Малевича, где идейное содержание представлено как скрытый мистический поиск. Произведения художника являются посланиями, преодолевающими относительность временных границ, двойственность духовного и физического. Отталкиваясь от того или иного текста, Д. Б. Лион стремится к воплощению визуального эквивалента текста, представляя его индивидуальное прочтение.

Изучая идеи начала XX века, Дмитрий Плавинский разрабатывает художественную систему структурного символизма, изображая в абстрактных графических работах символы христианской культуры, древнерусских летописных миниатюр, фресок и храмов, которые помещены в существующее пространство города. В работах «Синий пейзаж» 1970-х гг. (илл. 89), «Небесное знамение над Иерусалимом» 2005 г. (илл. 90) детализация и смысловая наполненность, смещение временных и пространственных форм сближает

¹⁶⁸ Янкилевский В. Б. И две фигуры: Рассказы для друга. М.: Новое литературное обозрение, 2003. С. 45–47.

творчество Дмитрия Плавинского с методом М. К. Чюрлениса. Как и для Чюрлениса, главными темами художника являются понятия времени и бесконечности и их формообразующие эквиваленты.

Картины Дмитрия Плавинского существуют в двух планах восприятия и понимания. С одной стороны, произведения художника можно рассматривать с точки зрения воплощения формальных задач, с другой — как особый текст, наполненный древними архаическими символами. В результате вещественный и предметный мир исчезает, образуя иррациональное пространство. Как и М. Чюрленису, Д. Плавинскому важен ритмический и геометрический принцип создания композиции. Так, в произведении «Небесное знамение над Иерусалимом» 2005 г. (илл. 90) пространство преодолевает различные фактуры или добавочные элементы, при этом не исключая, а создавая единый образ. Ритмическая организация произведения и гармоничный колорит, основанный на сочетании определенных цветов, например, голубого или золотого, способствует трансформации пространственных соотношений и временному восприятию произведения. Художник не стилизует, а утверждает непрерывность времени, его обращение к прошлому носит не прямой, а конкретный характер, воплощающий связь современности с древней традицией.

В произведениях художника многократно повторяются детали, образы и знаки, однако при изображении предметов Плавинский вводит неопределенные, абстрактные элементы. «В искусстве Плавинского торжествует мертвая стихия, в которой гибель органического материала есть качество эстетического порядка, а все мертвое, погибшее образует собой археологию, т. е. интеллектуальные глубины живой культуры. Однако самое удивительное заключается в том, что живопись Плавинского образует “Единое целое”, в котором низ-верх, покой-движение, распад-синтез, жизнь-смерть практически неразличимы»¹⁶⁹. Синтез предметного и беспредметного как важная черта авангарда рассматривается

¹⁶⁹ Уральский М. Л. Немухинские монологи: портрет художника в интерьере андеграунда. СПб.: Алетейя, 2011 С. 113.

Павлинским в качестве модели для создания пространственных структур, образующих последовательностью символов единый мифологический мир.

Схожую тенденцию можно отметить в творчестве Вячеслава Михайлова. У художника телесность формы взаимодействует с абстрактным видением и создает особую энергию чистой живописи, которая преобладает над натурализмом. Поиск гармонии и воплощения органичной формы способствует развитию новой художественной системы, где каждое изображение содержит определенный код.

В произведениях на религиозную или мифологическую тему В. С. Михайлов погружается в самую суть вещей и, переосмысляя их, создает образы, которые преобладают над окружающей действительностью, при этом всегда сохраняют элементы реального пространства. Как и для Дмитрия Плавинского, реальность представляется художнику вместилищем различных культурных символов. Например, в композиции «Средний проспект, 45» (илл. 91) пейзаж, воплощающий, на первый взгляд, другой мир, является конкретным изображением улиц, домов, однако изображаемое пространство переосмыслено и искажено за счет объемных форм, оттенков, штрихов, которые создают ощущение монолитности изображения.

Композиции Вячеслава Михайлова на религиозную тему, как и у Дмитрия Плавинского, сохраняют синтез абстрактного и фигуративного. Постигание смысла иконы у художника схоже с формальными поисками авангарда. В абстрактных композициях художник создает конкретные религиозные сюжеты, выделяя значимые фигуры и символы в пространстве. Так, композицию «Тайная Вечеря» 1984 г. (илл. 92) отличает особая фактурная выразительность, предоставляющая возможность зрителю долго наблюдать за движением различных форм, рельефов и дополнительных конструкций. Философская наполненность его работ отражается в абстрактных формах, сохраняющих наследие начала XX века и отражающих идеи современности. При этом создается ощущение целостности произведения.

В неофициальном искусстве Саратова синтез предметного и беспредметного развивается в жанре портрета. В данном контексте интерес к

искусству авангарда можно отметить в переосмыслении значения цвета и попытке передать образ, в котором абстрактная форма не противоречит элементам фигуративной живописи. В произведении «Портрет М. А. Богадельщиковой» 1963–1964 гг. (илл. 93) образы близких художнику людей представлены условно, Михаил Аржанов не стремится воплотить психологический облик, а сконцентрирован на цветовом построении картины. Все изображение балансирует на грани фигуративного и абстрактного, художник прорабатывает только лица, условно обозначая остальные детали, в результате создается впечатление случайной фиксации конкретного образа в бесконечном потоке абстрактных цветовых плоскостей. Цветовое пятно при этом является основным формообразующим элементом в произведении.

В своих автопортретах 1963–1964 гг. художник, напротив, передает психологический образ находящегося в размышлениях человека, что подчеркивается контрастными цветовыми сочетаниями, мощной и многослойной динамикой цветовых мазков. В произведении «Автопортрет» 1964 г. (илл. 94) яркая, пульсирующая поверхность в живописи создает эффект наполненного светом пространства. Уделяя внимание сложному цветовому построению композиции, Михаил Аржанов стремился к обобщению целого и условности деталей, в результате портретное изображение сводилось к фиксации впечатления от модели, акцент смещался на яркую, пульсирующую живопись.

Этот принцип можно рассмотреть и в творчестве Л. Е. Перерезовой. В произведениях «В ожидании гостей. Нонна Айзенштейн» 1963–1964 гг. (илл. 95) художница уделяла внимание взаимодействию различных цветов и передаче определенного эмоционального состояния. Предметы интерьера написаны условно, представляя абстрактные цветовые пятна, в которых сохраняется ощущение незавершенности. Крупные мазки на поверхности холста нанесены не экспрессивными, как у М. Н. Аржанова, а мягкими движениями. Л. Е. Перерезова исключает контрасты, отсутствуют четко обозначенные границы, вся композиция строится по кругу, центром которого является красная кофта девушки, и по отношению к ней выстраиваются остальные цвета, в результате создавая эффект

мягкой поверхности. Творчество Людмилы Перерезовой отличается большей зрелостью и выражает стремление к освоению актуальных художественных явлений, прежде всего теории и практики абстракционизма.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что, воплощая синтез предметного и беспредметного, нонконформисты создают язык искусства, стремясь к символическому и абсолютному изображению разнообразных фигур и символов, помещенных в беспредметное пространство. Изучение закономерностей художественного процесса в неофициальном искусстве позволило рассмотреть в произведениях нонконформистов особенности, которые характеризуют и определяют критерии художественного. В результате анализа форм переосмысления авангарда в дискурсе неофициального искусства стоит отметить, что в основе художественного многообразия лежит определенная система творческих методов, интерпретация которых определяла характер неофициального искусства в целом и каждого художника в отдельности.

Творческий метод неофициальных художников представляет конкретный способ осуществления переосмысления искусства прошлого в художественных практиках второй половины XX века, что способствует развитию новых направлений.

У Владимира Янкилевского условные схемы и образные структуры сохраняют пластику форм, экспрессию цветового мазка и минималистический язык концептуализма. Дмитрий Плавинский и Вячеслав Михайлов разрабатывают художественную систему, изображая в абстрактных графических работах символы христианской культуры, представленные в реальном пространстве города.

Саратовские нонконформисты Михаил Аржанов, Людмила Перерезова развивают современные живописные тенденции, в основе которых — идея творческого исследования цвета, пространства и формы. Саратовских художников отличает особая точность в передаче образа и умение балансировать на грани фигуративного и абстрактного искусства, однако в своих портретных композициях художники изображали не столько конкретных людей, сколько

собираемый портрет человека советской эпохи, наполненной многочисленными противоречиями. Взаимодействие нонконформистов с традицией прошлого способствовало развитию новых живописных систем, изучению которых посвящен последний параграф диссертации.

3.2 Развитие авторских художественных систем в неофициальном искусстве

В неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. наследие авангарда воспринималось с точки зрения развития формальных приемов и как выражение философских идей, многие независимые художники являлись создателями разнообразных концепций. Творчество московских, ленинградских и саратовских нонконформистов, развивающих новые художественные системы, менялось в соответствии с внутренними задачами, поэтому взаимодействие с наследием прошлого было закономерным явлением на этапе формирования творческих поисков художников неофициального искусства. В исследовании проведен анализ концепции чашно-купольного пространства В. В. Стерлигова, рассматривается эволюция художественного языка Е. Г. Михнова-Войтенко на примере произведений 1970-1980-х гг., изучается система иератур М. М. Шварцмана, сюрреалистическая концепция Н. В. Вечтомова, система артефактов Ф. Инфанте, теория «Магесты» В. А. Солянова.

В неофициальном искусстве переосмысление авангарда было связано не столько с концепцией развития нового художественного языка, отличающегося от предшествующих тенденций соцреализма, сколько с причастностью к традиции прошлого, которая представлялась как передача на языке форм и красок восприятия и познания окружающего мира, сути творчества как такового, поэтому в неофициальном искусстве была важна категория символической интерпретации.

В творчестве неофициальных художников особенности символической интерпретации авангарда представляли рождение новых образов и смыслов, часто противоположных авангардному мышлению. Обращение к авангарду выражало стремление преодолеть конкретность изображения и рассмотреть такие категории, как предмет, объект или явления в более широком контексте.

Художники неофициального искусства уделяли внимание не поискам идеального мира, а изучению социокультурной реальности, чему способствовало переосмысление авангарда. Художники визуализируют свое видение действительности через мифологизацию повседневности. Взаимодействуя с элементами абстрактного и фигуративного искусства, нонконформисты представляли свою мифологическую реальность, которая была основана на трансформации символов культуры и образов советской действительности. В результате художники используют метафорический подход для выражения собственных идей. Так, система чашно-купольного пространства у Владимира Стерлигова — это принципиально новое понимание видения мира как пластического единства и выражение разнообразных форм бытия. В произведениях художника изображение пейзажа, представленное в пространстве, отражает «другой» мир.

Неофициальное искусство создает новую форму художественного дискурса, в котором современные и исторические смыслы и образы выражают разные возможности визуального воплощения, а вместе образуют гармоничное единство. Интерпретация наследия прошлого в качестве единого культурного смысла проявляется в виде различных трансформаций художественного языка, что позволяет ощутить неразрывность эпох, синтез современного миропонимания и исторических концепций.

Между неофициальным искусством и экспериментами авангарда нет видимых противоречий, так как стремление к созданию нового искусства переосмысливается неофициальными художниками как раскрытие духовного наследия и попытка преодолеть утопические идеи начала XX века сквозь призму неофициальной культуры. Развивая новую систему, неофициальные художники объединяли канонический язык прошлого и символические тенденции современности.

В неофициальном искусстве обостренное самосознание, стремление к преобразению существующей реальности, обращение к истокам

трансцендентного являлись возможностью создания внутренней независимости в условиях жесткой цензуры.

Обращение к религиозным и мифологическим сюжетам определяло темы работ многих неофициальных художников, выражая движение к духовному идеалу. Утопические концепции авангардистов представляли особый интерес, способствуя их переосмыслению в контексте своего времени.

В 1960–1980-е гг. в неофициальном искусстве отмечается своеобразный синтез между пространственным видением авангарда, олицетворяющим незримые миры, запечатленные в геометрической форме, и развитием абстрактного, метафизического, концептуального направлений в искусстве. Художники стремятся работать с несколькими пространственными измерениями, формируя новые системы живописного изображения. Воплощением этого стремления является концепция, разработанная В. В. Стерлиговым.

Владимир Стерлигов предпринял попытку соединить художественный язык современности и философские теории 1920-х гг. сквозь призму христианского мировосприятия. Изучая философские основы теории К. С. Малевича, художник применяет прибавочный элемент — кривую линию, которая в композициях образует чашно-купольное пространство. Выделив в качестве главного элемента кривую линию, Стерлигов заменяет теорию супрематизма К. С. Малевича концепцией сферической геометрии: «Я учился у Малевича, и после Квадрата я поставил Чашу»¹⁷⁰. Свое открытие художник называет новым прибавочным элементом «прямой-кривой». Изучая, что такое прямая-кривая, В. В. Стерлигов обращается к прямой К. С. Малевича, которая представляется художником в произведении «Черный квадрат», интерпретирующем Вселенную как абсолютное Ничто, беспредметность и нуль форм. В результате искусство авангарда открыло новую форму понимания духовного.

Развитие абстрактного направления способствовало переосмыслению значения психологии восприятия художественного произведения. Картина за счет

¹⁷⁰ Гуревич Л., Герман М., Карасик И. Пространство Стерлигова: альбом. СПб.: Деан, 2001. С. 45.

образности и сюжетной линии воздействовала на психологию зрителя, вызывая в нем эмоциональные переживания. Авангард противопоставил беспредметности определение природы происхождения реальности через художественную форму.

Изучая наследие Казимира Малевича и философскую проблему восприятия духовного, Владимир Стерлигов стремился к созданию особой вибрации прямой, зафиксировав на ней одну точку. Так, в произведении «Кривая проблема № 2», 1970 г. (илл. 96) прямая в системе В. В. Стерлигова разделяет «мир» и «антимир», соединяющиеся в центре. «Состояние условной прямой трансформируется в состояние кривой и, если допустить условную точку, то концы по обе стороны этой точки стремятся показать себя чашей, в которой они отражаются друг в друге, но в обратном отражении. Зеркальность — это антимир»¹⁷¹. Художник не разделяет понятия фигуративного и нефигуративного, подчеркивая, что свойства беспредметного могут развиваться и в фигуративных композициях.

Владимир Стерлигов воспринимает значение искусства и творчества как отражение нравственного состояния человека и духовного преобразования. Ориентируясь на традиции начала XX века, художник развивает принципы геометризации, являющиеся важным элементом пластического видения и началом пластического формообразования. В этом случае на картине важно взаимодействие предмета и пространства, которое воплощается при помощи разных художественных приемов.

Владимир Стерлигов придает значение межпредметному пространству, которому следует уделять внимание при создании композиции. По мнению художника, пустотного пространства не существует, а все видимое — форма. Тем не менее, «окружающая геометрия» представляет нечто большее, чем сумму формальных приемов в изображении. Можно предположить, что художник таким образом развивает идею целостности и единства изначального осмысления мира.

Композиции В. В. Стерлигова представляют синтез конструкции отдельных фигур и их символическое значение в пространстве. Например, в произведении

¹⁷¹ Гуревич Л., Герман М., Карасик И. Пространство Стерлигова: альбом. СПб.: Деан, 2001. С. 47.

«Первая бабочка» 1969 г. (илл. 97) эксперименты с цветом воплощают стремление к концентрации материи, созданию своего мира, пониманию фона и предмета как разнозначного явления. Концепция чашно-купольного пространства не только являлась работой с пространством и формой, но и представляла нравственную и религиозную ценность. Религиозное видение раскрывается у художника в начале 1960-х гг. и воплощается в новом пластически-пространственном принципе, основанном на сферическом элементе формообразования.

В работах художника 1960-х гг. наблюдается тенденция к преодолению противоречий между предметом и беспредметностью. Произведения фигуративные и натурные содержат элементы абстракции, однако и сама беспредметность раскрывает в пластическом мире природные ощущения. Эта черта роднит метод Стерлигова с художественной системой органической пластики Матюшина, в которой целое представляет не сумму всех частей, а выступает единством изменяющихся конструкций. «Предметы становятся беспредметными только в сравнении с устоявшимся видением и ни в коем случае не абстрактными»¹⁷².

Соединив некоторые элементы кубизма, супрематизма, теорию Малевича и метод расширенного смотрения Михаила Матюшина, Владимир Стерлигов создает собственную пространственную систему, продолжая по-своему развивать идеи русского авангарда. Если у К. С. Малевича, например, на картине «Супрематизм» 1916 г. (илл. 98) супрематистская прямая меняла структуры композиции в беспредметные геометрические построения, то В. В. Стерлигов главным элементом произведения называет кривую в композиции. Таким образом, концепция пространства В. В. Стерлигова создает новые условия для осуществления теории божественного. Он использует язык авангарда 1910-х гг. и новые формальные приемы для передачи духовного опыта, преодолевая разрыв между авангардом, традицией и современностью.

¹⁷² Матюшин М. В. Справочник по цвету: закономерность изменчивости цветовых сочетаний. М.: Аронов, 2007. С. 25.

Художественный язык Е. Г. Михнова-Войтенко развивается на протяжении всего творчества, исходя из собственных склонностей и интересов, не ограничиваясь приемами абстрактной живописи, однако обращение к беспредметному искусству, вопреки дискуссиям многих исследователей, можно рассматривать как попытку внутреннего диалога с наследием XX века, а именно с творчеством Казимира Малевича, Василия Кандинского и Павла Филонова. Особенностью интерпретации Михнова-Войтенко является его романтическое восприятие, переживание наследия прошлого как субъективного опыта. Это позволяет художнику достичь созвучия современного мироощущения и традиции прошлого.

Погружение в процесс создания художественного произведения у Михнова Войтенко убеждает в бесконечности трансформации искусства, в котором раскрываются важные идеи своего времени. Именно процессуальность становится необходимой категорией творческого метода Е. Г. Михнова-Войтенко, конечный результат важен, но он не является определяющим в значении самого произведения искусства. От начала создания композиции Е. Г. Михнов-Войтенко всегда движется к раскрытию творческого потенциала, поэтому сам процесс представляет своеобразное исследование, которое сохраняется в творчестве художника.

Цитируемая многими исследователями фраза Михнова-Войтенко «Моя живопись не изображает событие, она являет собой событие. Поэтому совершенно неверно считать ее абстрактной, а событийной или конкретной...»¹⁷³ является важным звеном в исследовании творчества художника и еще раз подчеркивает неоднозначность определения его искусства только с точки зрения развития абстрактного метода. Искусство, по мнению Михнова-Войтенко, представляет собой философию, изучение которой требует от исследователя (художника) полного погружения в процесс, в котором раскрывается и сам художник. «Живопись становится творческим актом, когда она является

¹⁷³ Михнов и о Михнове. Записные книжки и беседы Евгения Михнова-Войтенко. Художник глазами современников / Сост. Е. Сорокина. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. С. 76.

завершенным синтезом, естественным как дыхание. Помнить, что картина — это краска, разлитая на плоскости, и ничто другое, но искусство начинается там, где исчерпывается это определение...»¹⁷⁴.

Произведения Михнова-Войтенко призывают к размышлению о контексте, о вещах, скрытых от человеческого глаза сквозь призму иллюзорности. Само изображение является лишь частью глубокого размышления, и к этому размышлению Михнов-Войтенко призывает зрителя. С авангардистами художника сближает тонкое чувство цветового многообразия и композиционного равновесия. Работы Михнова-Войтенко ассоциативны, гармоничный строй его картин подобен музыкальным произведениям.

Как и представители авангарда, художник уделяет внимание проблеме формообразования в искусстве. В композициях цветовые сочетания способны создать эстетическое многообразие, смысловую наполненность произведения. Работы, выполненные в абстракции, воплощали единство формы, преобразуя ее, однако форма в творчестве Михнова-Войтенко приобретает чувственный аспект.

Исследователь Юрий Филатов отмечал, что особая структура картин художника заключалась в широко развитом всеобъемлющем принципе полисемантичности, составной частью которого являлась «вторичная фигуративность»¹⁷⁵. С этим высказыванием отчасти можно согласиться, так как фактура произведений Е. Г. Михнова-Войтенко многозначна, она рождает различные ассоциативные связи у зрителя и в то же время представляет конкретность изображаемого. Для подтверждения данной гипотезы необходимо проанализировать поздний период Е. Г. Михнова-Войтенко и его «Квадраты» 1970–1980-х гг.

С конца 1960-х гг. Е. Г. Михнов-Войтенко работает в технике беспредметной живописи, создавая эффект свободно растекающейся краски по поверхности. Используя разнообразные художественные приемы, уделяя внимание функциональным возможностям цвета, художник создает различные

¹⁷⁴ Михнов и о Михнове. Записные книжки и беседы Евгения Михнова-Войтенко. Художник глазами современников / Сост. Е. Сорокина. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. С. 76.

¹⁷⁵ Там же. С. 123.

формы, при этом композиции Михнова-Войтенко отличает особая точность и продуманность действий, которые направлены на сам процесс создания произведения. Стоит отметить, что понимание беспредметного в неофициальном искусстве идет дальше представлений о нем в русском авангарде — в силу восприятия его не только как подсознательного, но как внутреннего и интуитивного видения. Ввиду разных обстоятельств, в числе которых невозможность свободного творчества, художники обращаются к своему внутреннему миру, вмещающему представления о реальности и трансцендентный опыт человечества.

В «Квадратах» Е. Г. Михнов-Войтенко стремится к переосмыслению и преодолению концепции Ничто и черного квадрата К. С. Малевича. Его темперные абстракции 1970-х гг., «Композиция» 1978 г. (илл. 99), «Без названия» 1980-х гг. (илл. 100) воплощают постепенное движение к черному цвету, представленное в гармоничном единстве цветовых плоскостей. Е. Ю. Андреева отмечает: «Сумеречно отсвечивает черный иероглиф лабиринта на темном квадратном поле, которое в нескольких местах проясняется еле уловимой синевой, пробивается светом из потустороннего мира и превращается в пустотное пространство»¹⁷⁶. Размышляя о теории Малевича, художник писал: «Малевич свел всю предшествующую живопись в черный квадрат, но потом размельчал его, а не порвал. Я бы сделал белый — знак того, что дорог нет, их надо прокладывать. У каждого художника должен быть белый холст (как пауза). Белый — антиуказатель»¹⁷⁷. Приближаясь к черному, заполненному пространству, Е. Г. Михнов-Войтенко преодолевает его, и с 1980-х гг. в композициях можно отметить нарастающее воздействие белых вкраплений краски, которые потом приводят к чистому белому цвету, заполняющему «Квадраты».

¹⁷⁶ Андреева Е. Ю. Все и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 188.

¹⁷⁷ Михнов и о Михнове. Записные книжки и беседы Евгения Михнова-Войтенко. Художник глазами современников / Сост. Е. Сорокина. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. С. 81.

В работе «Композиция» 1982 г. (илл. 101) фрагменты белого в совокупности образуют мозаичную структуру, где каждый элемент не повторяется, а взаимодействует другими.

С развитием творческого метода художника, размышлением над философскими теориями авангардистов у Е. Г. Михнова-Войтенко можно отметить стремление к преодолению экспрессивного движения краски по поверхности к новому синтезу живописных приемов, которые образуют органическую форму разных структур. Сосредоточенность на самом методе в создании художественного произведения заставляет вспомнить о творчестве Павла Филонова и его аналитическом методе, воплощающем эффект «сделанности» и «проработанности» пространства. Несмотря на разницу живописной манеры, впечатление сходства с произведениями П. Н. Филонова создается благодаря тщательной продуманности композиции, в которой Михнов-Войтенко развивает сложные абстрактные формы.

Живопись Михнова-Войтенко представляет постепенное утверждение интеллектуальных принципов восприятия формы и материи, которые в процессе создания художественного произведения приобретают новое изображение.

В результате проявляется эволюция формы и содержания на картине, фрагменты вкраплений краски развиваются в непрерывном взаимодействии друг с другом, образуя единство. Ритм цветowych пятен и пространственное решение создают динамику и пластическую изменчивость ассоциативных образов. Так, в произведении «Квадрат» 1982 г. (илл. 102) тонкие линии высветленной голубовато сиреневой краски заполняют все пространство, создавая гармоничное изображение.

Композиции Е. Г. Михнова-Войтенко имеют некоторое сходство с творчеством П. Н. Филонова. В композициях Павла Филонова «Формула периода» с 1904 г. по июль 1922 г. и «Вселенский сдвиг через русскую революцию и мировой расцвет» (илл. 103) вся плоскость представляет динамичное воздействие небольших фрагментов, имеющих простые очертания, постепенно рассеивающихся в пространстве. У Павла Филонова анатомическая

структура произведений приобретает протяженность действия, развивающегося в природе. Пространство моделируется и расщепляется на атомы, все детали произведения взаимодействуют как один организм. Несмотря на уникальную художественную манеру Евгения Михнова-Войтенко, стремление к ясности образа и попытка «не изображать, а представлять событие изнутри наружу, подобно природным стихиям»¹⁷⁸ сближает его с концепцией авангарда. Преодолевая разрыв между искусством начала XX века и современностью, Михнов-Войтенко отражает постепенный переход абстракции к предметному началу.

М. М. Шварцман, соединяя новаторские подходы 1910-х гг. и современные художественные приемы, помещает в абстрактные композиции изображение разнообразных архитектурных форм. В композиции «Млечный путь» 1972 г. (илл. 104) архитектоника, представленная как абстрактная материя, сохраняет ландшафтно-пространственную и антропологическую память.

Обращаясь к формальным приемам авангарда, художник создает структуры иератур, представленных в живой органической форме. В пластическом выражении иературы являлись воплощением символического образа, обращенного к сложным философско-религиозным аспектам бытия. Художник обращается к искусству авангарда, следуя идее пространственного прорыва и единого цветового поля картины, стремясь к тому, чтобы его произведение сохраняло единство.

Индивидуальная манера Михаила Шварцмана определяется художником как язык третьего тысячелетия, который воплощается в системе иератур и апеллирует к новому зрителю и человеку будущего¹⁷⁹. Эта идея сближает его с утопическими концепциями авангардистов в создании нового искусства.

Важным элементом произведений Михаила Шварцмана является слово. На картинах художника название отсылает не к изображаемому, но к

¹⁷⁸ Михнов и о Михнове. Записные книжки и беседы Евгения Михнова-Войтенко. Художник глазами современников / Сост. Е. Сорокина. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. С. 76.

¹⁷⁹ Благодатов Н. И. Ленинградские группы андеграунда в 1950–1960-е годы. Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы: сб. по мат. конф. 2012 года / Ред.-сост. А. К. Флорковская. М.: БуксМАрт, 2014. С. 45–52.

подразумеваемому и имеет скрытый смысл, не являясь при этом прямым значением изображаемых форм. В композиции «Безмятежность» 1988 г. (илл. 105) название и само изображение дополняют друг друга, что отличает его от представителей искусства авангарда. Слово и изображение могут не в полной мере отражать смысловую нагрузку, однако взаимодействие представляет возможность зрителю постичь смысл произведения. Взаимопроникновение вербального и визуального в неофициальном искусстве становится одной из форм общения со зрителем, попыткой передать внутреннее состояние и замысел художника.

Некоторые исследователи считают, что атрибутивные признаки работ Шварцмана свидетельствуют о том, что у истоков иератической живописи художника стоит иконописное искусство¹⁸⁰. Однако данная точка зрения требует уточнения, так как Михаил Шварцман не вводил тексты в свои изображения, как предполагает иконопись, он развивал синтез изображения и авторского слова, что способствовало созданию различных ассоциаций. Слово в произведениях Михаила Шварцмана заставляет зрителя обратиться к своему внутреннему миру, исходя из собственных знаний, и анализировать творчество художника, найдя связь с идеей, поняв ее пластическое выражение. Названия формируют специфику творческого метода Шварцмана, являясь основой диалога художника с внешним миром. Шварцман продолжает поиск синтеза искусств, который выражается во взаимодействии литературы и живописи. Благодаря сочетанию слова и изображения, художник выстраивает свой диалог со зрителем через пластические и вербальные композиции.

Сложность и многосоставность произведений художника обусловлены логикой внутреннего развития. Михаил Шварцман по-новому подходит к образу человека и мироздания, реализуя свое видение в разнообразных концепциях иератур. В произведении «Безмятежность» 1988 г. (илл. 105) художник, как и П. Н. Филонов, ставит своей задачей выразить в многоструктурных элементах

¹⁸⁰ См.: Барабанов Е. В. Метагеометрия художника Штейнберга. М.: Московский музей современного искусства, 2017. С. 85.

нравственное начало. Беспредметные формы Шварцман воспринимает как знаки, указывающие на духовную суть различных явлений мира. В произведении Михаила Шварцмана важную роль играет линия, которая подражает природе, формируя целостное художественное произведение. Данная концепция схожа с теорией Василия Кандинского, однако в системе Михаила Шварцмана линия не обладает живой экспрессией, она является статичной и соединяет геометрические фигуры в единый образ. «С позиции иерата природные формы имеют свою иерархию, непохожую на известную систему в теории видов. Иерат видит мир заново, через призму кривых линий и особых пространств. Линии создают формы, а форма — свою иерархию»¹⁸¹.

Иератические знаки являются результатом преодоления экспрессии, в результате содержание работ Шварцмана постигается интуитивно, что наделяет их особыми художественными и эстетическими качествами.

Художник Николай Вечтомов продолжает традицию начала XX века, воплощая синтез идей авангарда, сюрреализма и метафизической живописи. Используя сочетания красного и черного, художник выстраивает пространство своих работ. В композиции «Без названия» 1962 г. (илл. 106) красный цвет воплощает окружающее пространство, свет, небо, являясь эквивалентом жизненной энергии, а черным цветом художник обозначает конструкции, фигуры, архитектуру, предметы. Николай Вечтомов продолжает начатую авангардистами идею мироустройства вселенной, в обломках руин и ландшафтах художник создает свою систему артефактов. Вечтомов реабилитирует значение черного цвета, делая его узнаваемым приемом своих работ, что сближает его с искусством начала XX века. Абстрактные и фигуративные изображения образуют эстетически гармоничный образ, в котором художник воплощает различные природные формы.

Художник стремится видеть мир по-другому, запечатлеть то, что не лежит на поверхности и связано с общими закономерностями бытия. При помощи цвета

¹⁸¹ См.: Барабанов Е. В. Метагеометрия художника Штейнберга. М.: Московский музей современного искусства, 2017. С. 85.

Николай Вечтомов создает беспредметно-сюрреалистические, моноцветные композиции, которые отражают пластически обобщенные формы в незамкнутом космическом пространстве. На картине «Без названия» 1962 г. (илл. 106) смыслообразующим началом выступает пространство, являющееся во всех работах доминирующим фактором. В произведении пространство обладает различными качествами и свойствами насыщенной жизненной среды, активной, как все живое. В абстрактных пейзажах художник создает иллюзию преодоления трехмерного изображения за счет использования исключительно одного цвета. Частым мотивом его работ становится представление различных парящих фигур и невесомых объектов, создающих впечатление полета.

Абстрактно-беспредметные формы Вечтомова обретают фигуративность и воспринимаются как изобразительные элементы, становясь живыми структурами картин. Антропоморфные фигуры представляют своеобразный молчаливый мир, раскрывающийся в беспредметно-недвижимом пространстве. Образный строй картин художника приобретает двойственность значений и смыслов, однако присущая им обратимость не создает возможные противоречия. Биоморфные структуры, с одной стороны, несут в себе скрытое значение, с другой — являются отображением существующей реальности, представленной как параллельный мир.

Формообразование у Вечтомова становится отражением целого множества систем, где подчеркивается символический подтекст, изображаемый в разных категориях, поэтому произведения художника представляют своеобразный артефакт. Благодаря внутреннему видению Николай Вечтомов на картине изображает мир, который возникает за поверхностью холста в беспредметном пространстве. Таким образом, обращение к авангарду рассматривается как своеобразный эксперимент создания синтеза геометрической абстракции и элементов фигуративного искусства.

Отдельное направление интерпретации авангарда в дискурсе неофициального искусства воплощается в постепенном стремлении выйти за пределы картинной плоскости, к созданию самостоятельных объектов. Примером

трансформации художественного языка является деятельность Ф. Инфанте. Франциско Инфанте создает абстрактные инсталляции в природных ландшафтах, используя различные дополнительные предметы и оптические иллюзии с целью отражения синтеза природного и искусственного.

С 1970-х гг. Ф. Инфанте конструирует объекты, цитируя известные произведения авангардистов, создавая иллюзию особого пространства. В контексте артефакта как художественной системы природа заключает в себе функцию бесконечности, а искусственный объект-артефакт — символ технической части мира. Ф. Инфанте взаимодействует с супрематистскими конструкциями К. С. Малевича и конструктивистскими идеями Р. Р. Фалька, В. Е. Татлина, так как художник считает, что именно авангард отражает наследие геометрического искусства. Связь с тенденциями авангарда Франциско Инфанте видит в общности между понятием «Ничто» Казимира Малевича и природой в системе артефакта. «Переосмысляя супрематистские картины К. С. Малевича и находясь при этом в точке переживания мира, где действует артефакт, видишь, что супрематистские формы наделены смыслом: там, где взаимодействует артефакт и природа, возникает игровое поле»¹⁸². Создавая систему артефактов, художник становится одним из представителей движения «инвайронмент», предвосхищая развитие средового дизайна, соединяющего концепции авангарда и интерес к развитию новых технологий.

Авторская концепция артефакта определяет творческий метод художника как действие на границе идеи и материи, повседневности и метафизики. После 1970-х гг. Инфанте создает серию работ на открытом воздухе, его артефакты сводятся к архетипическому образу. В артефакте из цикла «Супрематические игры» 1968 г. (илл. 107) художник конструирует различные пространственные объекты, используя дополнительные материалы, например, зеркало. Применение зеркал в творчестве Инфанте воплощает двойственность изображения и многообразие смыслов, которые способствуют рождению различных ассоциаций

¹⁸² Инфанте Ф. Монография. М.: Экспериментальная фотография, 1999. С. 34.

с искусством прошлого. Создавая пространственные объекты, повторяющие супрематистские композиции авангардистов К. С. Малевича, В. В. Кандинского, художник фиксирует их на фотоаппарат, это позволяет остановить мгновение и показать его в метафизическом значении.

Для Инфанте понятие артефакта представляется как видение или как нечто эфемерное, запечатленное на снимке, но отсутствующее в первоначальном изображении видимой реальности. Воплощая новые конструкции в пространстве, фиксируя момент творчества и результат в создании художественного произведения на фотоаппарат, Инфанте представляет диалог между искусственно созданным и природным. Художник постепенно формирует означаемое, а не означающее, выделяя на первый план содержание произведения как свидетельство подлинности происходящего. Важными элементами становятся репрезентативность, стремление к синтезу современного искусства и традиции прошлого.

Работа с фотографией является попыткой создания чистой зрелищности искусства, важной особенностью которого выступает изображение, полученное художником в результате его фиксации. Обращаясь к идеям авангарда, Инфанте возвращает его в контекст всей истории искусства, что позволяет воспринимать это явление как артефакт художественного наследия в бесконечном единстве. Эта тенденция сближает Инфанте с концепцией Вадима Воинова.

В творчестве В. Воинова система артефактов представляет новое осмысление традиции авангарда. Художник разрабатывает систему функциоколлажа, важной темой которого становятся разнообразные вещи и предметы быта, сохраняющие историческую память: книги, столовые приборы, детали мебели, фотографии, письма. В функциоколлажах Воинова эти предметы являются воплощением скрытых символов, представленных в сложных пространственных комбинациях.

Художник обращается к проблеме переосмысления ценностей артефактов и их предназначения в современной среде. Такой новаторский подход воплощен, в частности, на картине «Икона в кобуре» 1990 г. (илл. 108). Помещая в свои

работы отдельно взятые предметы, выхваченные из контекста, художник придает им особую ценность, превращая их в знаки и символы прошедшего времени, таким образом, продолжая традицию рефлексии над феноменом вещи и ее взаимоотношениями с социокультурной средой. «Моя цель — вскрыть ценность вещей и показать их как выразительные знаки прошедшего времени»¹⁸³. Характер предметов, используемых Вадимом Воиновым, в каждом случае отражает новые приемы сочетания объектов и их конструирования в определенном сюжете.

Развитие авторских художественных систем отмечается и в неофициальном искусстве Саратова. Концепция саратовского художника В. А. Солянова воплощает стремление выйти из области живописи в область архитектуры. На протяжении творчества главной задачей для Солянова являлась организация пространства в искусстве. «В 80-х годах у меня потребность просто возникла перейти на чистую геометрию. Но, когда говорят о геометрии, думают, что это нечто однообразное и единое. Я думаю, вряд ли можно называть это абстракцией, потому что, я считаю, что это реализм, только на другой ступени осознания»¹⁸⁴. Переосмысляя теорию К. С. Малевича, главным элементом Владимир Солянов выделяет геометрические фигуры, смысловая и организующая роль которых была заложена в художественной форме. Такие категории, как цвет и линия, соподчиняют пространство, воплощая единство материи и духа. Впоследствии Солянов разрабатывает тип экспозиционного пространства, называя его «храмовым». В это понятие художник вкладывает концепцию построения современного храма, в котором человек смог бы прийти к соприкосновению с самим собой.

Смыслообразующими фигурами для воображаемого храма, по мнению В. А. Солянова, являются круг, крест, прямоугольник, квадрат, представляющие культурный архетип и связь современного мира с наследием прошлого. Владимир Солянов считал, что абстрактно-геометрический символизм носит скрытый

¹⁸³ Мифы и теории в искусстве России 1970–2012-х гг.: научно-художественный проект: сб. избр. мат. СПб.: Музей нонконформистского искусства, 2013. С. 265.

¹⁸⁴ Солянов В. А. Магеста: сб. Саратов: Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, 2003. С. 49.

подтекст в искусстве, поскольку изобразительные элементы отражают простейшие архетипические знаки. В 2000 г. В. А. Солянов создал «Магесту» — проект храма искусств (ил. 109). Работа художника заключалась в том, чтобы доступными средствами, применяя символический смысл знака или геометрической фигуры, создать особое пространство визуальной среды «Магесты» для медитативных практик¹⁸⁵. Создавая систему «Магесты», художник воплощает символизирующий культ художественной формы и пространства. На основе древней символики Солянов делает попытку найти пути возврата к древним духовным истокам. Поиск художественной формы, центром которой является духовная сущность человека, по мнению Солянова, мог бы стать одним из критериев в понимании и оценке непредсказуемо новых тенденций в искусстве.

Подводя итог вышесказанному, можно сделать вывод о том, что, переосмысляя теории авангарда, представители независимого искусства В. В. Стерлигов, Е. Г. Михнов-Войтенко, М. М. Шварцман, Н. В. Вечтомов, Ф. Инфанте, В. А. Солянов, синтезируя язык абстрактной и фигуративной живописи, визуализируют свое видение действительности через мифологизацию повседневности.

В творчестве неофициальных художников обостренное самосознание, стремление к преобразению существующей реальности, обращение к истокам трансцендентного являлись возможностью создания внутренней независимости в условиях жесткой цензуры. Нонконформисты уделяли внимание не поискам идеального мира, а изучению социокультурной реальности, чему способствовало переосмысление авангарда.

Исключая утилитарные тенденции начала XX века, неофициальные художники воплощают созерцательное понимание природы искусства, важной категорией которого становится репрезентативность, стремление к синтезу современного искусства и традиции прошлого. Стратегия нонконформистов

¹⁸⁵ Там же.

заклучалась не в заимствовании достижений авангарда, а в интерпретации его формальных приемов с целью создания искусства, воплощающего синтез фигуративной и абстрактной живописи.

В заключении третьей главы диссертационного исследования были сделаны следующие выводы: взаимодействуя с наследием авангарда, представители московской, ленинградской и саратовской школ неофициального искусства формируют новые художественные системы, в которых тенденции авангарда рассматриваются с точки зрения их концептуальной целостности. Изучив утопические идеи авангардистов, независимые художники конструируют свой язык, значимый для понимания феномена неофициального искусства 1960–1980-х гг.

У неофициальных художников синтез предметного и беспредметного развивается в абстрактном и метафизическом направлениях и в жанре портрета — как своеобразная попытка представить философские идеи начала XX века в визуальной форме. Московские художники Владимир Янкилевский и Эдуард Штейнберг воплощают свое понимание супрематизма, выражая синтез геометрической абстракции и религиозной философии, сохраняя в произведении пластику форм, экспрессию цветового мазка и минималистический язык концептуализма. В неофициальном искусстве Саратова сохраняется идея переосмысления значения цвета, пространства и формы. Михаила Аржанова, Людмилу Перерезову отличала особая точность в передаче образа и умение балансировать на грани фигуративного и абстрактного искусства, создавая собирательный портрет человека советской эпохи, наполненной многочисленными противоречиями.

Трансформация художественного языка в неофициальном искусстве направлена к взаимодействию абстракции, концептуализма и философских идей искусства прошлого, что способствовало развитию новых направлений. Владимир Стерлигов, продолжая супрематистскую концепцию Казимира Малевича и идею расширенного смотрения Михаила Матюшина, развивает концепцию чашно-купольного пространства, которая представляет новую форму организации

художественной плоскости, понимания фона и предмета изображения как возможность заново объяснить окружающий мир.

Развитие творческого метода Евгения Михнова-Войтенко, синтезирующего собственные представления о значении искусства и художественного произведения, одним из главных элементов которого является сам процесс творчества, которое, подобно природным стихиям, связано с переосмыслением наследия начала XX века и актуальными тенденциями своего времени. В результате художник достигает эффекта «сделанности» и «конкретности» произведения, что отсылает к аналитическому методу в искусстве.

Изучая важные мировоззренческие теории начала XX века, М. М. Шварцман воплощает структуры иератур, представляющие различные геометрические, стереометрические фигуры в пространстве. Преобразуя систему метагеометрии, Ф. Инфанте формирует систему артефактов, становясь одним из представителей движения «инвайронмент», предвосхищая развитие средового дизайна, соединяющего концепции авангарда и интерес к развитию новых технологий. Соединяя проекты с геометрическими конструкциями авангардистов, Франциско Инфанте раскрывает идею бесконечности пространства и связь времен.

В неофициальном искусстве Саратова интерпретация авангарда воплощается как постепенная тенденция к развитию геометрической абстракции и самостоятельных структур. Владимир Солянов создает концепцию «Магесты» — храма искусств, в котором архитектурное пространство воплощается при помощи геометрических фигур — кругов, квадратов, треугольников, — являющихся архетипами культуры.

Таким образом, от традиции авангарда как законченного произведения нонконформисты приходят к искусству в форме события, что открывает для всех участников возможность преобразования художественного языка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Заключение содержит выводы и итоги исследования, а также перспективы дальнейшего изучения интерпретации авангарда в неофициальном искусстве 1960–1980-х гг. Анализ творческого наследия московских, ленинградских и саратовских неофициальных художников с применением формально-стилистического, иконографического, семиотического подходов, а также изучение специализированной литературы позволили сделать вывод о том, что обращение к авангарду в художественном дискурсе представителей ведущих и региональных школ неофициального искусства осуществлялось с целью переосмысления философских концепций начала XX века и трансформации художественных приемов.

Актуальность исследования обусловлена стремлением к изучению целостности отечественного искусства, частью которого являются неофициальные художественные практики 1960–1980-х гг. Несмотря на наличие научных трудов, посвященных проблеме влияния авангарда на неофициальную культуру, ряд вопросов остаются неразрешенными, в частности важным аспектом является изучение художественного многообразия нонконформистов в свете наследия авангарда — анализ сходств и различий в интерпретациях авангарда, связанных с региональным дискурсом неофициального искусства, а также рассмотрение важности для самих художников понимания преемственности собственного творчества по отношению к культуре авангарда. С одной стороны, неофициальное искусство 1960–1980-х гг. на протяжении долгого времени формировало свой опыт не синхронно с актуальным мировым художественным процессом, с другой, методология искусствоведения дает возможность увидеть достижения независимых художников с новой стороны.

В ходе исследования определены теоретические основания и изучены актуальные подходы к выявлению интерпретации авангарда в неофициальном искусстве, связанные с существующими концепциями отечественных

исследований, согласно которым проблема развития авангардных тенденций в творчестве неофициальных художников объясняется цикличностью искусства (Б. Е. Гройс, О. С. Давыдова, М. Н. Неклюдова), копированием сложившихся приемов (М. Я. Гробман) и стремлением к созданию новой художественной системы (Е. Ю. Андреева, Е. А. Бобринская, А. К. Флорковская, Т. Е. Шехтер, А. Л. Хлобыстин).

Подчеркивается необходимость обозначения и уточнения общих вопросов методологии исследования преемственности культуры авангарда и неофициального искусства, охватывающих терминологические аспекты, периодизацию и региональные особенности неофициальной культуры при выявлении общих закономерностей обращения нонконформистов к наследию начала XX века. Установлено, что наличие большого количества синонимичных терминов — «нонконформизм», «неофициальное искусство», «андеграунд», «другое искусство», — не подтвержденных в специальных исследованиях, свидетельствует о еще неустоявшихся формах научного знания.

Применение историко-культурного подхода к изучению неофициального искусства способствовало выявлению идеи преемственности творчества неофициальных художников и традиций прошлого. Деятельность старшего поколения художников, среди которых следует упомянуть В. А. Фаворского, Н. П. Акимова, Э. М. Белютина, В. В. Стерлигова, О. А. Сидлина, Н. М. Гущина, стала важным этапом для формирования творческих поисков художников неофициального искусства.

На основании искусствоведческой методологии, концепции символического капитала П. Бурдьё и философии дискурса М. Фуко выделены значимые для неофициальных художников идеи авангарда: синтез искусств, концепция цвета и формообразования, воплощение художественного пространства. Обращение к традиции авангарда объединяет разнообразные региональные школы нонконформизма в стремлении создать синтез современных художественных практик и искусства прошлого.

Изучение актуальных концепций современных исследователей позволило сделать вывод об особенностях обращения к наследию авангарда, характерных для конкретных периодов неофициального искусства. Для 1960-х гг. свойственна определенная мифологизация авангарда, так как поколение неофициальных художников, формирующихся в этот период, не имело свободного доступа к авангардистским произведениям, хранящимся в фондах крупных музеев. Взаимодействие с наследием прошлого во многом осуществлялось благодаря изучению представленной в библиотеках литературы, посвященной отечественному авангарду. Многие неофициальные художники поколения 1960-х гг. визуализировали теоретические концепции авангардистов в живописи, формируя свой опыт изучения искусства начала XX века.

В 1970-х гг. в силу некоторых культурных и социальных изменений неофициальные художники получают большую возможность в исследовании наследия авангарда, что способствует развитию новых форм в искусстве. В этот период художники активно взаимодействуют с идеями начала XX века: идеей синтеза искусств, концепцией цвета и формообразования, идеей воплощения художественного пространства. Переосмысляя идеи авангарда, неофициальные художники развивают абстрактное, концептуальное и метафизическое направления. Художники получают возможность выставлять свои работы, что приводит к значительному интересу со стороны советского зрителя. В это время интерес к неофициальному искусству появляется и на Западе.

Последний период неофициального искусства отмечается после второй половины 1970-х гг. и охватывает 1980-е и 1990-е годы. Для этого периода характерно размытие границ понятия неофициального искусства. С 1975 г. начинается массовая эмиграция художников, которая способствовала проявлению интереса к советскому искусству на Западе. Значение авангарда в творчестве художников постепенно переосмыляется, возникает потребность к изучению новых художественных практик, развивающихся в европейском и американском искусстве.

В сравнении с авангардом, в творчестве неофициальных художников конкретное направление сохраняло формальные приемы из других художественных систем. Абстрактное, развивая лирическое и геометрическое направления, находилось в синтезе с фигуративным искусством, формируя язык изобразительности, соединяющий рациональное и иррациональное. Концептуальное развивала тенденции метафизики в искусстве, продолжая поиск правды и идеи в контексте существующей реальности. Принцип «внутренней необходимости», развивающийся в авангарде, в творчестве нонконформистов переосмысливается как создание пространственных объектов и различных перформативных практик.

Выделены особенности, характерные для московского, ленинградского и саратовского неофициального искусства. Переосмысление художественного наследия начала XX века обусловлено внутренними задачами отечественной неофициальной культуры в целом и реализовывалось в рамках конкретных региональных школ. С 1960-х гг. московский нонконформизм развивал направление концептуализма, переосмысляя теорию Казимира Малевича и Владимира Фаворского. Отличительной чертой московских неофициальных художников являлась интерпретация предмета и среды, в которой все предметы находятся во взаимодействии. Особую роль для художников приобретает проблематика языка, московские нонконформисты визуализируют литературные тексты в художественном произведении.

Художники ленинградского андеграунда изучали философские идеи Серебряного века и формальные приемы авангарда, экспериментируя в направлении лирической абстракции и метафизической живописи. Неофициальные художники Саратова сохраняли традицию местной школы декоративного символизма, постепенно осваивая рационально-теоретические идеи Казимира Малевича, Михаила Матюшина и создавая концепцию формулы цвета.

Применение искусствоведческих методов при анализе неофициального искусства определило особенности интерпретации идей авангарда. Синтез

искусств в образной системе неофициальных художников воплощается как тенденция к созданию новых пространственных объектов и различных перформативных практик.

Художники ленинградской и московской школ В. В. Стерлигов, Т. Н. Глебова, Г. А. Устюгов, Е. Г. Михнов-Войтенко, Э. М. Белютин, Л. А. Мастеркова создавали композиции на тему концертов, в которых разрабатывали типы художественных образов: фигуры с изображением людей, играющих на музыкальных инструментах, или абстрактные композиции, воплощающие фрагменты партитуры музыкальных произведений.

Вторая тенденция характеризуется попыткой создания новых пространственных объектов. В творчестве Е. Л. Рухина, О. Я. Рабина, В. Б. Янкилевского синтез искусств выражался в соединении с абстрактными композициями, в которых геометрические фигуры существовали вместе с фрагментами разных предметов. В концептуальном направлении данная тенденция проявлялась как постепенный отказ от традиционных форм изобразительности или путем создания различных инсталляций.

Концепция цвета и формообразования как важная часть художественных систем нонконформистов воплощалась в направлении лирической и геометрической абстракции. Переосмысляя философско-художественные теории авангардистов, неофициальные художники смогли последовательно ввести спонтанный метод в искусстве, соединяя геометрию фигур и динамику цвета. Понимание характера цвета, линий, создание из простых геометрических фигур композиций, наделенных различными духовными свойствами, сближало представителей неофициального искусства с идеями авангардистов. Несмотря на художественное многообразие, одной из главных задач неофициальных художников являлся поиск равновесия между цветами и развитие идеи силы и самодостаточности цвета.

Для ряда художников ленинградского андеграунда соединение матюшинской гаммы и супрематических контрастов открыло новые возможности в развитии лирической абстракции, где прием расширенного смотрения

М. В. Матюшина и расширенное сознание В. В. Стерлигова привели к обновлению живописной системы, получившей название «окружающей геометрии».

Интерпретируя концепцию авангарда, нонконформисты Лианозовской школы создали живописную систему, отказавшись от повествовательности и передачи легко узнаваемого сюжета, развивая принципы беспредметного искусства. В творчестве О. Я. Рабина, Л. Е. Кропивницкого, Л. А. Мастерковой, Н. В. Немухина обращение к наследию авангарда 1910–1920-х гг. связано с изучением творчества «Бубнового валета», разнообразия возможностей цветовых переходов, созданных живым мазком.

Переосмысление идеи цвета и формообразования в неофициальном искусстве Саратова представлено деятельностью Н. М. Гущина, воплощавшего наследие европейского модернизма. Философско-мировоззренческая концепция Н. М. Гущина оказала влияние на творческие поиски саратовских художников в области цвета. В конце 1970-х гг. в работах художников отмечается стремление к развитию метода рационально-теоретического осмысления, роднившего творчество саратовских неофициальных художников с формальными экспериментами авангарда. Так, В. Ф. Чудин создает формулу цвета, символизирующую поиски пластических форм существующей реальности.

Идея художественного пространства в неофициальном искусстве развивалась в абстрактном и метафизическом направлениях. В метафизическом направлении пространство воплощалось как культурный архетип. Центральной темой художников являлся город, отражающий связь времен, современную советскую действительность.

В произведениях московских и ленинградских художников Д. П. Плавинского, О. Я. Рабина, В. С. Михайлова, Г. С. Богомолова искусство прошлого, как и для представителей авангарда, рассматривалось с точки зрения эволюции формальных задач, особого интереса к поверхности картины. Переосмысляя идею художественного пространства, Э. А. Штейнберг и М. М. Шварцман развивают приемы абстрактного искусства, опираясь на

супрематизм К. С. Малевича и наследие религиозной философии, что способствовало синтезу пластики авангарда и иконописи.

В неофициальном искусстве Саратова воплощение художественного пространства являлось продолжением местной традиции искусства рубежа XIX–XX вв., главной темой которой являлась природа. М. Н. Аржанов и В. А. Солянов создавали пейзажи, подчеркивая глубину пространства, единство всех композиционных элементов, выделяя главными цветовые переходы, воплощающие эффект движения.

Синтез беспредметного и конкретного как новый прием авангарда в неофициальном искусстве развивается в соответствии с внутренними поисками художников, стремившихся отразить философские идеи начала XX века, представленные в визуальной форме. В произведениях московских и ленинградских нонконформистов В. Б. Янкилевского, Д. П. Плавинского, В. С. Михайлова элементы предметного и конкретного сохраняются в композициях, созданных на религиозную тему. Трансформация художественного языка была направлена к взаимодействию абстракции, концептуализма и философских идей, что способствовало развитию новых направлений. В. В. Стерлигов разрабатывает концепцию чашно-купольного пространства, являющуюся продолжением теории авангарда и воплощающуюся в стремлении к концентрации материи, пониманию фона и предмета изображения, его духовному осмыслению.

Е. Г. Михнов-Войтенко в «Квадратах» 1970–1980-х гг., размышляя над философской теорией К. С. Малевича, при помощи выразительных средств достигает эффекта «сделанности» и «проработанности», что отсылает к аналитическому методу П. Н. Филонова. Ф. Инфанте создает свою систему артефактов, становясь одним из представителей движения «инвайронмент», предвосхищая развитие средового дизайна. В неофициальном искусстве Саратова данная тенденция воплощается как постепенное развитие геометрической абстракции и создание самостоятельных структур. В. А. Солянов создает теорию

«Магесты» — храма искусств, в котором архитектурное пространство подобно геометрическим фигурам.

Проведенная работа показывает, что интерпретация авангарда в творчестве независимых художников 1960–1980-х гг. связана с развитием новых художественных практик, в которых абстрактный метод не противоречит языку фигуративного искусства. Некоторые неофициальные художники переходят к синтетическому искусству, сохраняющему литературный контекст и внешнюю живописную форму. Таким образом, уникальность неофициального искусства 1960–1980-х гг. заключается в стремлении преодолеть двойственность эпохи, сохраняя преемственность между наследием авангарда и неофициальной культурой.

Если авангард, отрицая художественное наследие, конструировал новые формы, то неофициальные художники, напротив, изучая достижения разных периодов, сопоставляли их с идеями авангарда и с современностью, благодаря чему им удалось сформировать собственный язык, представляющий синтез беспредметного и фигуративного искусства

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. А. П. Флоренский : сб. ст. / Под ред. А. Н. Паршина, О. М. Седых. — Москва : РОССПЭН, 2013. — 284 с.
2. Адорно Т. В. Эстетическая теория / Т. В. Адорно. — Москва : Республика, 2001. — 526 [1] с.
3. Азизян И. А. Диалог искусств XX века : очерки взаимодействия искусств в культуре / И. А. Азизян ; Российская академия архитектуры и строительных работ, Научно-исследовательский институт теории архитектуры и градостроительства. — Москва : URSS, 2008. — 575 с.
4. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура / К. Аймермахер. — Москва : Дом интеллектуальной книги, 1998. — 258 с.
5. Аймермахер К. От единства к многообразию : разыскания в области «другого» искусства 1950–1980-х гг. / К. Аймермахер ; под ред. Н. Маргулис. — Москва : Изд-во РГГУ, 2004. — 374 с.
6. Альтшулер Б. Авангард на выставках. Новое искусство в XX веке / Б. Альтшулер. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. — 302 [1] с.
7. Альфонсов В. Н. Ау, Михнов! : книга о художнике / В. Н. Альфонсов. — Санкт-Петербург : Журнал Звезда, 2012. — 173 [2] с.
8. Андреева Е. Ю. Все и Ничто : символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е. Ю. Андреевна. — 3-е изд. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2019. — 584 с.
9. Андреева Е. Ю. Мультиэкранное время : искусство 1910–2010 годов / Е. Ю. Андреева. — Санкт-Петербург : ДА, 2023. — 272 с.
10. Андреева Е. Ю. Орден непродávющихся живописцев и ленинградский экспрессионизм / Е. Ю. Андреева. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2017. — 62 [1] с.
11. Андреева Е. Ю. Параллельные современности : тексты о российском искусстве 1980–2010-х годов / Е. Ю. Андреева. — Санкт-Петербург : Искусство XXI век, 2021. — 384 с.

12. Андреева Е. Ю. Постмодернизм : искусство второй половины XX — начала XXI века / Е. Ю. Андреева. — Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2007. — 484 [1] с.
13. Андреева Е. Ю. Угол несоответствия : школы нонконформизма, Москва — Ленинград, 1946–1991 / Е. Ю. Андреева. — Москва : Искусство-XXI век, 2012. — 457 с.
14. Анциферов Н. П. Душа Петербурга / Н. П. Анциферов. — Париж : Брокгауз-Ефрон, 1978. — 226 с.
15. Асеева Е. Е. Послевоенное абстрактное искусство в России (1950–80 гг.) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Асеева Елена Евгеньевна ; Гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург, 2002. — 21 с.
16. А-Я: журнал неофициального русского искусства, 1979–1986 / Под ред. И. Шелковского, А. Обуховой. — Москва : АртХроника, 2004. — 472 с.
17. Барабанов Е. В. Метагеометрия художника Штейнберга / Е. В. Барабанов. — Москва : Московский музей современного искусства, 2017. — 149 с.
18. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. — Москва : Прогресс : Универс, 1994. — 615 с.
19. Барт Р. Работы о театре / Р. Барт. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. — 173 [1] с.
20. Белютин Э. М. Искусство в тебе : педагогическая система Элия Белютина. «Новая реальность» / Э. М. Белютин. — Москва : Новая реальность, 2004. — 695 с.
21. Белютин Э. М. Начальные сведения о рисунке / Э. М. Белютин. — Москва : Искусство, 1954. — 39 с.
22. Белютин Э. М. Основы изобразительной грамоты / Э. М. Белютин. — 2-е изд., доп. — Москва : Советская Россия, 1961. — 231 с.
23. Белютин Э. М. Теория всеобщей контактности / Э. М. Белютин. — Москва : Новая реальность, 2013. — 131 [2] с.

24. Беляева Г. А. Советский художник : конструирование профессиональной идентичности в государственной политике и ее региональных вариациях (1918–1932) / Г. А. Беляева. — Саратов : Лиска, 2016. — 120 с.
25. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости : избр. эссе / В. Беньямин ; предисл., сост., пер., примеч. С. А. Ромашко ; Нем. культур. центр им. Гете. — Москва : Медиум, 1996. — 240 с.
26. Бердяев Н. А. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. — Москва : АСТ, 2018. — 414 с.
27. Беспредметность и абстракция : сб. ст. / Под ред. Г. Ф. Коваленко ; Российская академия наук, Научный совет «Историко-теоретические проблемы искусствознания», Комиссия по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов, Министерство культуры Российской Федерации, Государственный институт искусствознания. — Москва : Наука, 2011. — 629 [1] с.
28. Благодатов Н. И. Ленинградские группы андеграунда в 1950–1960-е годы / Н. И. Благодатов // Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы : сб. по мат. конф. 2012 г. / Ред.-сост. А. К. Флорковская. — Москва : БуксМАрт, 2014. — С. 45–52.
29. Бобринская Е. А. Русский авангард : границы искусства / Е. А. Бобринская. — Москва : Государственный институт искусствознания : Новое литературное обозрение, 2006. — 294 [2] с.
30. Бобринская Е. А. Чужие? Т. 1. Неофициальное искусство : мифы, стратегии, концепции / Е. А. Бобринская. — Москва : Арт-медиа, 2013. — 495 с.
31. Богадельщикова М. А. Документальное повествование о художнике Михаиле Николаевиче Аржанове (1924–1981) / М. А. Богадельщикова // Волга-XXI век. — 2007. — № 7. — С. 18–19.
32. Бретон А. Манифест сюрреализма / А. Бретон // Называть вещи своими именами : программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — Москва : Прогресс, 1986. — С. 40–73.

33. Булатов Э. В. Горизонт / Э. В. Булатов. — Вологда : БМК, 2013. — 333 [1] с.
34. Бурдые П. Воспроизводство : элементы теории и системы образования / П. Бурдые, Ж.-К. Пассрон. — Москва : Просвещение, 2007. — 265 [2] с.
35. Бурдые П. Практический смысл / П. Бурдые. — Санкт-Петербург : Алтейя ; Москва : Институт экспериментальной социологии, 2001. — 562 с.
36. Бухло Б. Х.-Д. Неоавангард и культурная индустрия: статьи о европейском и американском искусстве 1935–1975 годов / Б. Х.-Д. Бухло ; пер. с англ. Д. Потемкина. — Москва : Фонд V-A-C Press : Леонид Михельсон, 2016. — 714 с.
37. Бычков А. С. Авангард как нонконформизм : эссе, статьи, рецензии, интервью / А. С. Бычков. — Санкт-Петербург : Алтейя, 2017. — 208 с.
38. Бюргер П. Теория авангарда / П. Бюргер. — Москва : V-A-C Press, 2014. — 195 [1] с.
39. Вальран В. Ленинградский андеграунд : Живопись, фотография, рок-музыка / В. Вальран. — Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2003. — 76 [1] с.
40. Воинов В. С. Словомонограммы : альбом / В. С. Воинов. — Санкт-Петербург : НП-Принт, 2014. — 60 с.
41. Воинов В. С. Те, кто вне смерти : венки и лавры / В. С. Воинов. — Санкт-Петербург : Деан, 2016. — 175 с.
42. Володина Т. И. Город Серебряного века : пространство города в русском изобразительном искусстве и литературе Серебряного века / Т. И. Володина. — Москва : РИП-холдинг, 2017. — 336 с.
43. Всегда другое искусство : избранные произведения из собрания Виктора Бондаренко / Авт. идеи, сост. каталога С. Попов. — Москва : Книги WAM, 2010. — 94 [1] с.
44. Газаневская культура о себе : альбом / Ред. А. Басин. — Ленинград ; Иерусалим : [б. и.], 1989. — 343 [5] с.

45. Галеева Т. А. Современное искусство Екатеринбурга : учеб. пособие / Т. А. Галеева. — Екатеринбург : Изд-во Урал. гос ун-та. 2017. — 250 с.
46. Геннадий Устюгов : живопись, графика : альбом / Под ред. Л. Ю. Гуревич. — Санкт-Петербург : П.Р.П., 2002. — 206 с.
47. Герман М. Ю. Воспоминания о XX веке : мемуары / М. Ю. Герман. — Санкт-Петербург : Азбука-Аттикус, 2018. — 329 с.
48. Герман М. Ю. Модернизм : искусство первой половины XX века / М. Ю. Герман. — Санкт-Петербург : Азбука-Классика, 2008. — 476 [1] с.
49. Глебова Т. Н. Воспоминания о Павле Николаевиче Филонове / Т. Н. Глебова // Панорама искусств. — Москва : Советский художник, 1988. — С. 108–127.
50. Гробман М. Я. Левиафан : дневники 1963–1971 гг. / М. Я. Гробман. — Москва : Новое литературное обозрение, 2002. — 541 [2] с.
51. Гройс Б. Е. Василий Кандинский / Б. Е. Гройс. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 51 с.
52. Гройс Б. Е. Комментарии к искусству / Б. Е. Гройс. — Москва : Художественный журнал, 2003. — 341 [1] с.
53. Гройс Б. Е. Московский романтический концептуализм / Б. Е. Гройс // Искусство утопии. — Москва : Художественный журнал, 2003. — С. 168–186.
54. Гройс Б. Е. Политика поэтики : сб. ст. / Б. Е. Гройс. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2012. — 399 с.
55. Гройс Б. Е. Русский космизм : антология / Б. Е. Гройс. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2015. — 235 с.
56. Гройс Б. Е. Утопия и обмен / Б. Е. Гройс. — Москва : Знак, 1993. — 373 [1] с.
57. Гройс Б. Е. Частные случаи / Б. Е. Гройс. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2020. — 217 [2] с.
58. Гудков Л. Д. Интеллигенция : заметки о литературно-политических иллюзиях / Л. Д. Гудков, Б. В. Дубинин. — Санкт-Петербург : Изд-во Ивана Лимбаха, 2009. — 299 [4] с.

59. Гудков Л. Д. Постсоветский человек и гражданское общество / Л. Д. Гудков, Б. В. Дубин, Н. А. Зоркая. — Москва : Московская школа политических исследований, 2008. — 93 [2] с.
60. Гуревич Л. Ю. Арефьевский круг : из материалов к Лексикону художников ленинградского андеграунда / Л. Ю. Гуревич. — Санкт-Петербург : Борей-Арт, 1998. — 36 с.
61. Гуревич Л. Ю. Круг Шемякина / Л. Ю. Гуревич ; сост., авт. доп. текстов М. Шемякин. — Санкт-Петербург : Ленинград Центр, 2014. — 590 [1] с.
62. Гуревич Л. Ю. Портреты на фоне холстов / Л. Ю. Гуревич. — Санкт-Петербург : Борей-Арт, 2017. — 193 [2] с.
63. Гуревич Л. Ю. Пространство Стерлигова : альбом / Л. Ю. Гуревич, М. Герман, И. Карасик. — Санкт-Петербург : Деан, 2001. — 207 с.
64. Гуревич Л. Ю. Сборник статей / Л. Ю. Гуревич. — Санкт-Петербург : Борей-Арт, 2001. — 84 [3] с.
65. Гуревич Л. Ю. Художники ленинградского андеграунда : биографический словарь / Л. Ю. Гуревич. — Санкт-Петербург : Искусство, 2007. — 318 с.
66. Давыдова О. С. Иконография русского модерна и символизма / О. С. Давыдова. — Москва : Арт Родник, 2009. — 297 с.
67. Даниэль С. М. Искусство видеть : о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. — 2-е изд. — Санкт-Петербург : Амфора, 2006. — 203 [3] с.
68. Деготь Е. Ю. Русское искусство XX века / Е. Ю. Деготь. — Москва : Трилистник, 2002. — 223 [6] с.
69. Дорогина Е. А. Виктор Чудин: в поисках выразительности цвета (по неопубликованным материалам из фонда Саратовского музея им. А. Н. Радищева / Е. А. Дорогина // Слово молодых ученых: актуальные вопросы : сб. ст. по материалам XVIII Всерос. науч.-практ. конф. аспирантов и студентов. — Саратов : Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2018. — С. 466–471.

70. Дорогина Е. А. Третий путь в саратовском изобразительном искусстве 1930–1940 / Е. А. Дорогина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2018. — № 4 (90). — С. 120–125.

71. Дорогина Е. А. Художественная жизнь в Саратове конца 1940-х годов: истоки неофициального искусства / Е. А. Дорогина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2017. — № 12 (86). — Ч. 2. — С. 66–70.

72. Дронник М. В. Иконография русского классического авангарда: Постановка проблемы / М. В. Дронник // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. — 2016. — № 5 (67). — С. 76–80.

73. Дух символизма : русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века / Науч. ред.-сост. М. В. Нащокина ; Межинститутская научная группа «Европейский символизм и модерн». — Москва : Прогресс-Традиция, 2012. — 686 [1] с.

74. Дьяконов В. Н. Московская художественная культура 1950–60-х гг.: возникновение неофициального искусства : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Дьяконов Валентин Никитич. — Москва, 2009. — 213 с.

75. Дюшан М. Беседы с Пьером Кабанном / М. Дюшан. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2019. — 220 с.

76. Ершов Г. Ю. Нонконформизм и русский авангард. Проблемы соотнесения / Г. Ю. Ершов // Мифы и теории в искусстве 1970–2012-х гг. : научно-художественный проект. — Санкт-Петербург : [б. и.], 2013. — С. 20–23.

77. Жумати Т. П. Уктусская школа (1965–1974). К истории уральского андеграунда / Т. П. Жумати // Известия Уральского государственного университета. — 1999. — № 13. — С. 125–127.

78. Изумленное пространство : размышления о творчестве Эдуарда Штейнберга : сб. ст. и эссе / Сост. Г. Маневич. — Москва : Новое литературное обозрение, 2019. — 350 [1] с.

79. Инфанте Ф. А. Артефакты : ретроспектива / Ф. А. Инфанте. — Москва : [б. и.], 2004. — 380 с.
80. Инфанте Ф. А. Дремучий пришелец / Ф. А. Инфанте. — Москва : [б. и.], 2009. — 96 с.
81. Инфанте Ф. А. Монография / Ф. А. Инфанте. — Москва : [б. и.], 1999. — 271 с.
82. Исаченко С. В. Альтернативная культура в позднесоветском социуме : региональное измерение : автореф. дис. ... канд. ист. наук : 24.00.01 / Исаченко Сергей Владимирович. — Волгоград, 2014. — 26 с.
83. Кабаков И. И. Голоса за дверью / И. И. Кабаков. — Вологда : Полиграф-Книга, 2011. — 479 с.
84. Кабаков И. И. Диалоги (1990–1994) / И. И. Кабаков, Б. Е. Гройс. — Москва : Ad Marginem, 1999. — 191 с.
85. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости / В. В. Кандинский. — Санкт-Петербург : Азбука, 2018. — 236 [2] с.
86. Кантор-Казовская Л. Гробман = Grobman / Л. Кантор-Казовская. — Москва : Новое литературное обозрение, 2014. — 262 с.
87. Кинетизм : группа «Движение», 1962–1976 : альбом. — 2-е изд., доп. и испр. — Москва : Знак, 2016. — 279 с.
88. Кислякова И. В. Советское искусство послевоенного периода / И. В. Кислякова. — Москва : Советский художник, 1963. — 117 с.
89. Ковальский С. В. Из падения в полет : независимое искусство / С. В. Ковальский. — Санкт-Петербург : П.Р.П., 2006. — 576 с.
90. Ковтун Е. Ф. Русская футуристическая книга / Е. Ф. Ковтун. — Москва : Книга, 1989. — 246 [1] с.
91. Коммуникативные стратегии и культурные практики в период социокультурных трансформаций : монография / Е. И. Булатова, А. Ю. Демшина, В. М. Дианова [и др.]. — Санкт-Петербург : ВВМ, 2018. — 300 с.
92. Костин Б. В. Оскар Рабин : поиски смыслов. Станция Лианозово, барак № 2 : очерк / Б. В. Костин, Е. В. Пуятин. — Москва : Перо, 2015. — 51 с.

93. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / Р. Краусс. — Москва : Художественный журнал, 2003. — 317 с.
94. Крусанов А. В. Русский авангард, 1907–1932 : исторический обзор: В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие / А. В. Крусанов. — Санкт-Петербург : Новое литературное обозрение, 1996. — 319 [3] с.
95. Кушнир И. Я. Художники ленинградской андеграунда / И. Я. Кушнир. — Санкт-Петербург : П.Р.П., 2017. — 318 с.
96. Ленинградский андеграунд. Начало : Александр Арефьев, Рихард Васми, Валентин Громов, Владимир Шагин, Шолом Шварц, Роальд Мандельштам. — Ленинград : Ленинградская галерея, 1990. — 80 с.
97. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. — Москва : Институт экспериментальной социологии ; Санкт-Петербург : Алетейя, 1998. — 159 с.
98. Лифшиц М. А. Кризис безобразия : от кубизма к поп-арт / М. А. Лифшиц, Л. Я. Рейнгардт. — Москва : Искусство, 1968. — 201 с.
99. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / А. Ф. Лосев. — Москва : [б. и.], 1927. — 251 с.
100. Малевич К. С. Черный квадрат / К. С. Малевич. — Санкт-Петербург : Азбука, 2017. — 282 [2] с.
101. Матюшин М. В. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний : справочник по цвету / М. В. Матюшин ; вступ. ст. Л. А. Ждановой. — Москва : Аронов, 2007. — 72 с.
102. Мережковский Д. С. Эстетика и критика. / Д. С. Мережковский. — Т. 1. — Москва : Искусство, 1994. — 672 с.
103. Мислер Н. Филонов. Аналитическое искусство / Н. Мислер, Дж. Э. Боулт. — Москва : Советский художник, 1990. — 247 с.
104. Миф и художественное сознание XX века / Ред. Н. А. Хренов. — Москва : Государственный институт искусствознания, 2011. — 686 с.

105. Мифы и теории в искусстве России, 1970–2012-х : научно-художественный проект : сб. избр. материалов / Арт-центр Пушкинская-10. — Санкт-Петербург : Музей нонконформистского искусства, 2013. — 265 с.

106. Михнов и о Михнове : записные книжки и беседы Евгения Михнова-Войтенко : художник глазами современников / Сост., подгот. текста Е. Сорокиной. — Санкт-Петербург : Искусство России : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2006. — 165 [2] с.

107. Мочалов Л. В. Малевич и Стерлигов. Квадрат и купол. В круге Малевича : каталог выставки / Л. В. Мочалов. — Санкт-Петербург : Государственный Русский музей, 2000. — 296 с.

108. Музей нонконформистского искусства : каталог коллекции: В 3 т. Т. 1. Неофициальное искусство, Ленинград, 1930–1990. — Санкт-Петербург : Деан, 2018. — 245 с.

109. Наков А. Б. Русский авангард / А. Б. Наков. — Москва : Искусство, 1991. — 190 [1] с.

110. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX — начала XX века / М. Г. Неклюдова. — Москва : Искусство, 1991. — 395 с.

111. Неофициальное искусство в СССР, 1950–1980-е годы : сб. по материалам конф. 2012 г. / Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств ; ред.-сост. А. К. Флорковская. — Москва : БуксМАрт, 2014. — 478 [1] с.

112. Немухин В. Н. Грани формализма / В. Н. Немухин ; ред.-сост. А. Ерофеев. — Москва : ММОМА, 2015. — 191 с.

113. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства : ст. по истории искусства / Э. Панофский ; пер. с англ. В. В. Симонова. — Санкт-Петербург : Акад. проект, 1999. — 393 [2] с.

114. Переломные восьмидесятые в неофициальном искусстве СССР : сб. материалов / Сост. Г. Кизевальтер. — Москва : Новое литературное обозрение, 2014. — 683 с.

115. Пересекая пространство : каталог выставки, 15 апреля 2021 — 31 января 2022. — Москва : Новое литературное обозрение, 2021. — 97 с.
116. Попов С. В. Эрик Булатов: картина после живописи / С. В. Попов. — Москва : BREUS, 2017. — 142 [1] с.
117. Пospelов Г. Г. Михаил Ларионов : живопись, графика, театр : книга-альбом / Г. Г. Пospelов, Е. А. Илюхина ; Гос. ин-т искусствознания [и др.]. — Москва : Галарт : RA, 2005. — 407 с.
118. Пospelов Г. Г. Русское искусство начала XX века : Судьба и облик России / Г. Г. Пospelов ; Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. — Москва : Наука, 2000. — 126 [1] с.
119. Рапопорт А. Нонконформизм остается : Санкт-Петербург. Сан-Франциско / А. Рапопорт. — Санкт-Петербург : Деан, 2002. — 237 с.
120. Резник Р. Заметки о творчестве Н. М. Гущина / Р. Резник // Саратовский художественный музей им. А. Н. Радищева : матер. и сообщ. — Саратов : [б. и.]. — 1966. — С. 75–87.
121. Русский авангард столицы и провинция : альбом / Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева ; авт.-сост. Е. И. Водонос [и др.]. — Саратов : Саратовский гос. художественный музей им. А. Н. Радищева, 2015. — 104 [1] с.
122. Русское искусство. XX век: Исследования и публикации. / Ред. Г. Ф. Коваленко. — Т. 3. — Москва : Наука, 2009. — 805 с.
123. Русское искусство. XX век: Исследования и публикации / Ред. Г. Ф. Коваленко. — Т. 2. — Москва : Наука, 2008. — 1008 с.
124. Савицкий С. А. Андеграунд : История и мифы ленинградской неофициальной литературы / С. А. Савицкий. — Москва : Новое литературное обозрение ; [Хельсинки] : Кафедра славистики университета Хельсинки, 2002. — 223 с.
125. Сарабьянов А. Д. Русский авангард. И не только / А. Д. Сарабьянов. — Москва : АСТ : Времена, 2023. — 300 с.

126. Сарабьянов Д. В. История русского искусства конца XIX — начала XX века / Д. В. Сарабьянов. — 2-е изд. — Москва : АСТ-Пресс : Галарт, 2001. — 301 [2] с.
127. Сарабьянов Д. В. Русская живопись конца 1900-х — начала 1910-х годов : очерки / Д. В. Сарабьянов. — Москва : Искусство, 1971. — 143 с.
128. Семидесятые как предмет истории русской культуры : сб. ст. / Ред.-сост. К. Ю. Рогов. — Москва : Объединенное гуманитарное изд-во ; Венеция : [б. и.], 1998. — 301 [1] с.
129. Сергеева-Зельфонд Е. А. Русское неофициальное искусство второй половины XX века / Е. А. Сергеева-Зельфонд. — Москва : Московский музей современного искусства, 2015. — 54 с.
130. Серебрякова Е. Г. Рассказы о художниках : история искусства XX века / Е. Г. Серебрякова. — Воронеж : Кварта, 2018. — 457 с.
131. Символизм в авангарде / Рос. акад. наук, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, Комиссия по изучению искусства авангарда, 1910–1920-х г. ; редкол. Г. Ф. Коваленко, И. Н. Карасик, Н. Д. Адаскина [и др.]. — Москва : Наука, 2003. — 442 [1] с.
132. Скиф Р. Двенадцать на Васильевском / Р. Скиф // Часы. — 1979. — № 22. — С. 281–298.
133. Советское станковое искусство : сб. / Сост. В. Зименко. — Москва : Советский художник, 1974. — 223 [8] с.
134. Современная социальная теория: Бурдье, Гидденс, Хабермас : учеб. пособие / Сост., вступ. ст. А. В. Леденевой. — Новосибирск : Изд-во Новосиб. ун-та, 1995. — 119 [1] с.
135. Современное западное искусство : к критике буржуазной художественной культуры XX в. : сб. ст. / Редкол. Г. А. Недошивин, А. С. Богемская, Д. П. Шестаков [и др.]. — Москва : Наука, 1972. — 240 с.
136. Современное западное искусство. XX век : проблемы и тенденции / Отв. ред. Б. И. Зингерман ; Академия наук СССР, ВНИИ искусствознания. — Москва : Наука, 1982. — 317 с.

137. Современные трансформации российской культуры : монография / Отв. ред. И. В. Кондаков. — Москва : Наука, 2005. — 751 с.
138. Солонин Ю. Н. Кризис культуры и жизненная перспектива человека XX века / Ю. Н. Солонин // Гуманитарные науки : из опыта теоретической интерпретации : сб. науч. тр. / Отв. ред. Б. Я. Мисонжников. — Санкт-Петербург : Фантомы, 1993. — С. 105–112.
139. Солянов В. А. Магеста : сб. / В. А. Солянов ; сост., авт. вступ. ст. Л. П. Красноперова ; Министерство культуры Российской Федерации, Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева. — Саратов : Саратовский государственный художественный музей им. А. Н. Радищева, 2003. — 157 с.
140. Сонтаг С. Болезнь как метафора : сб. эссе / С. Сонтаг. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2016. — 175 с.
141. Сонтаг С. Образы безоглядной воли / С. Сонтаг. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2018. — 311 с.
142. Сталинская Е. Некрасова-Каратеева Ольга Леонидовна — художник-педагог-ученый / Е. Сталинская // Петербургские искусствоведческие тетради. — 2016. — Вып. 41. — С. 20–31.
143. Территория свободы : материалы науч. конф. «Территория свободы», [10 ноября 2014 года, Санкт-Петербург] : посвящается 50-летию знаковых выставок неофициальных художников Ленинграда. — Санкт-Петербург : Деан, 2015. — 205 с.
144. Трифонова Г. С. Рефлексии об искусстве Урала. Живопись Челябинска : основные тенденции за 100 лет / Г. С. Трифонова // Вестник ЮУрГУ. Социально-гуманитарные науки. — 2017. — Т. 17. — № 3. — С. 98–108.
145. Тупицин В. Глазное яблоко раздора : беседы с Ильей Кабаковым / В. Тупицын. — Москва : Новое литературное обозрение, 2006. — 224 с.
146. Турчин В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем : художники и их концепции. Произведения и теории / В. С. Турчин. — Москва : Прогресс-Традиция, 2003. — 644 [3] с.

147. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. — Москва : Изд-во МГУ, 1993. — 246 [1] с.
148. Уральский М. Л. Избранные, но незваные : историография независимого художественного движения / М. Л. Уральский. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2012. — 551 с.
149. Уральский М. Л. Немухинские монологи : портрет художника в интерьере андеграунда / М. Л. Уральский. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2011. — 183 с.
150. Филонов П. Н. Дневники / П. Н. Филонов. — Санкт-Петербург : Азбука, 2000. — 664 с.
151. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. — Москва : Play&Play : Канон-плюс, 2015. — 375 с.
152. Флорковская А. К. Художественное излучение в пространство. Средовой подход в искусстве СССР 1970–80-х гг. / А. К. Флорковская // Художественная аура : истоки, восприятие, мифология / Отв. ред. О. А. Кривцун ; Российская академия художеств, Институт теории и истории изобразительных искусств. — Москва : Индрик, 2011. — С. 228–250.
153. Фуко М. Археология знания / М. Фуко. — Санкт-Петербург : Гуманитарная академия, 2020. — 413 [2] с.
154. Фуко М. Это не трубка / М. Фуко. — Москва : Художественный журнал, 1999. — 142 [1] с.
155. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне : сб. лекций / Ю. Хабермас. — Москва : Весь мир, 2003. — 414 [1] с.
156. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. — 4-е изд, испр. — Москва : Академический Проект, 2013. — 447 [1] с.
157. Хайдеггер М. Мысли. Постулаты. Афоризмы. Философские интерпретации / М. Хайдеггер. — Минск : Современное слово, 1988. — 382 с.
158. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / М. Хайдеггер. — Москва : Гнозис, 1993. — 322 с.

159. Хлобыстин А. Л. Шизореволюция : очерки петербургской культуры второй половины XX века / А. Л. Хлобыстин. — Санкт-Петербург : Borey Art center, 2017. — 503 с.
160. Хозикова Л. Евгений Михнов-Войтенко: жизнь вопреки правилам : дневники, записки, материалы из личного архива / Л. Хозикова. — Санкт-Петербург : Береста, 2008. — 622 с.
161. Чакина Л. Л. Новая визуальность : ракурс и точка зрения в живописи и литературе русского модернизма / Л. Л. Чакина // Слово молодых ученых : сб. ст. по материалам Всероссийской науч.-практ. конф. аспирантов. — Саратов : Изд-во СГК им. Л. В. Собинова, 2013. — С. 45–64.
162. Чакина Л. Л. Перспектива как зримый образ мира / Л. Л. Чакина // Фундаментальные исследования. — 2014. — № 9 (12). — С. 2788–2792.
163. Чакина Л. Л. Феномен новой визуальности в живописи и словесном искусстве русского модернизма : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / Ч. Л. Леонидовна. — Саратов, 2015. — 33 с.
164. Чудакова М. О. Проза Оттепели / М. О. Чудакова // Оттепель / Сост. А. С. Курляндцева, Ю. В. Воротынцева. — Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2017. — С. 56–105.
165. Чудецкая А. Ю. Закрыто в открытом режиме: о выставках группы Девять / А. Ю. Чудецкая // Неофициальное искусство в СССР. 1950–1980-е годы / Ред. А. К. Флорковская. — Москва : БуксМАрт, 2014. — С. 143–154.
166. Шехтер Т. Е. Искусство как образ мира : избранные работы по теории и истории искусства / Т. Е. Шехтер ; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУП, 2012. — 390 с.
167. Шехтер Т. Е. Искусство как пространство смыслов : избранные работы по теории и истории искусства / Т. Е. Шехтер ; Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУП, 2014. — 370 с.

168. Шехтер Т. Е. Искусство как реальность : очерки метафизики художественного / Т. Е. Шехтер. — Санкт-Петербург : Астерион, 2005. — 256 [1] с.
169. Шехтер Т. Е. Неофициальное искусство Петербурга (Ленинграда) как явление культуры второй половины XX века : текст лекций / Т. Е. Шехтер ; Санкт-Петербургский государственный технологический университет. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГТУ, 1995. — 135,[2] с.
170. Штейнберг Э. А. Опыт монографии / Э. А. Штейнберг. — Москва: Art Mif Publishers, 1992 . — 219 с.
171. Эвола Ю. Абстрактное искусство / Ю. Эвола. — Москва : Циолковский, 2019. — 139 [2] с.
172. Эйдинова И. И. Русское искусство второй половины XIX века / И. И. Эйдинова. — Москва : Советский художник, 1963. — 135 с.
173. Элий Белютин : жизнь, творчество, теория / А. Добровичинская, Н. Брилинг, С. Кусков [и др.]. — Москва : Мир культуры, 1990. — 64 с.
174. Эпоха символизма : встреча литературы и искусства : сб. ст. / Сост. М. А. Ариас-Вихиль, К. Л. Лукичева, И. Е. Светлов. — Москва : Азбуковник, 2016. — 608 с.
175. Это было навсегда, 68/85 : каталог выставки «Ненавсегда. 1968–1985», Москва, 10 апреля — 16 августа 2020, проходившей в рамках фестиваля искусств «Черешневый лес» / Государственная Третьяковская галерея ; вступ. сл. З. Трегулова. — Москва : Государственная Третьяковская галерея, 2020. — 487 [1] с.
176. Юрчак А. В. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение / А. В. Юрчак. — Москва : Новое литературное обозрение, 2022. — С. 66–70
177. Я буду расписывать райские чертоги. Татьяна Николаевна Глебова, 1900–1985 : выставка произведений : каталог, статьи, воспоминания / Авт. вступ. ст., сост. Л. Н. Вострецова. — Санкт-Петербург : Музеум, 1995. — 117 [2] с.

178. Якимович А. К. Василий Кандинский / А. К. Якимович. — Москва : Искусство-XXI век, 2018. — 280 с.
179. Якимович А. К. Восстановление модернизма : живопись 1940–1960-х годов на Западе и в России : альбом / А. К. Якимович. — Москва : Галарт : ОЛМА-Пресс, 2001. — 174 с.
180. Якимович А. К. На пороге двадцатого века. Беседы о проблемах искусства и культуры / А. К. Якимович. — Кн. 1. — Москва : БуксМАрт, 2018. — 288 с.
181. Янкилевский В. Б. И две фигуры: рассказы для друга / В. Б. Янкилевский. — Москва : Новое литературное обозрение, 2003. — 120 с.
182. «Другое искусство»: Москва 1956–1988 / Сост. И. Алпатова, Л. Талочкин, Н. Тамручи. — Москва : Галарт : Государственный центр современного искусства, 2005. — 431 с.
183. «Инаки», арт-группа (Санкт-Петербург). Юбилейная выставка. ИНАКИ. Виктор Богорад, Сергей Ковальский, Борис Митавский : живопись, графика, коллаж, скульптура, фотография, объект, инсталляция, текст : юбилейная выставка [Арт-группы] 1973–2013 : каталог / Авт.-сост. С. Ковальский. — Санкт-Петербург : ДЕАН, 2013. — 177 [3] с.
184. «Минувших дней опальная череда...» : художник Евгений Рухин и его время / Сост. М. А. Унксова. — Санкт-Петербург : Изд-во им. Н. И. Новикова, 2005. — 94 [1] с.
185. Beyond Memory : Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art / Ed. D. Neumaier. — New Brunswick : The Jane Voorhees Zimmerli Art Museum : The State University of New Jersey, 1995. — 360 p.
186. Hantelmann D. von. How to Do Things with Art. The Meaning of Art's Performativity. — London : JRP, 2010. — 206 p.
187. Jones P. The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era / P. Jones. — London : Routledge, 2006. — 279 p.

188. Komaromi A. *Uncensored : Samizdat Novels and the Quest for Autonomy in Soviet Dissidence* / A. Komaromi. — Evanston : Northwestern University Press, 2015. — 300 p.

189. *Music, Art and Diplomacy: East-West Cultural Interactions and the Cold War* / Ed. S. Mikkonen, P. Suutari. — London : Routledge, 2017. — 200 p.

190. NONконформизм : границы смысла : подходы к исследованию ленинградского экспериментального изобразительного искусства : материалы конф. / Под ред. С. В. Ковальского. — Санкт-Петербург : Арт-центр Пушкинская-10, 2009. — 103 с.

191. Sjeklocha P. *Unofficial Art in the Soviet Union* / P. Sjeklocha, I. Mead. — Los Angeles : University of California Press ; London : Cambridge University Press, 1967. — 213 p.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрация 1. Михнов-Войтенко Евгений Григорьевич. Абстрактная композиция. 1956–1959 гг. Бумага, масло. 59,3 x 41,3 см. Музей современного искусства ART4. Москва.

Иллюстрация 2. Глебова Татьяна Николаевна. Композиция. 1978 г. Бумага, акварель. 63 x 49,5 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 3. Глебова Татьяна Николаевна. Хор. 1968 г. Картон, темпера. 50 x 57,6 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 4. Глебова Татьяна Николаевна. В концерте. 1930 г. Бумага, акварель, гуашь. 25 x 34,5 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 5. Глебова Татьяна Николаевна. Летающие формы. 1977 г. Бумага, пастель. 69 x 53 см. Ярославский художественный музей. Ярославль.

Иллюстрация 6. Устюгов Геннадий Афанасьевич. Слышу музыку. 1991 г. Холст, масло. 100 x 70 см. Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 7. Устюгов Геннадий Афанасьевич. Грустный концерт. 1990 г. Холст, масло. 62 x 46,7 см. Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 8. Громов Валентин Владимирович. Театр. 1972 г. Картон, масло. 50 x 39 см. Музей нонконформистского искусства. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 9. Михнов-Войтенко Евгений Григорьевич. Композиция из серии Тюбики. 1956–1959 гг. Бумага, масло. 42 x 60 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 10. Михнов-Войтенко Евгений Григорьевич. Вне измерений. 1960 г. Картон, нитроэмаль. 74 x 110 см. DiDi Gallery. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 11. Михнов-Войтенко Евгений Григорьевич. Абстрактная композиция. 1958 г. Бумага, масло. 40,5 x 58,5 см. Музей современного искусства ART4. Москва.

Иллюстрация 12. Немухин Владимир Николаевич. Посвящение Баху. 1960 г. Холст, масло. 117 x 95 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 13. Немухин Владимир Николаевич. Земля и Воля. 2008 г. Холст, акрил. 50 x 50 см. Галерея VLADY. Москва.

Иллюстрация 14. Гуцин Николай Михайлович. Весенний этюд. 1959 г. Картон, масло. 48 x 34 см. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 15. Гуцин Николай Михайлович. Сказочный лес. 1965 г. Холст, масло. 99,6 x 69,5 см. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 16. Кабаков Илья Иосифович. Рука и репродукция Рейсдаля. 1965 г. Смешанная техника. 120 x 150 x 13. Коллекция Ильи и Эмилии Кабаковых.

Иллюстрация 17. Янкилевский Владимир Борисович. Этюд № 10. Из цикла «Пейзаж сил». 1961 г. Оргалит, масло. 50 x 77 см. Музей ART4. Москва.

Иллюстрация 18. Янкилевский Владимир Борисович. Атомная станция (Пейзаж, Существо, Атомная станция, Гений, Предчувствие). Пентаптих. 1962 г. Картон, масло. Музей Людвиг. Кельн.

Иллюстрация 19. Янкилевский Владимир Борисович. Триптих № 4: Существо во Вселенной (посвящается Дмитрию Шостаковичу). 1964 г. Металл, ДВП, масло. Тейт Модерн. Лондон.

Иллюстрация 20. Булатов Эрик Владимирович. Черный вечер, белый снег, 1999 г. Бумага, цветные карандаши. 200 x 200 см. Коллекция семьи Седых.

Иллюстрация 21. Булатов Эрик Владимирович. Горизонт. 1971–1972 гг. Холст, масло. 150 x 180 см. Музей искусства авангарда «МАГМА». Москва.

Иллюстрация 22. Малевич Казимир Северинович. Скачет красная конница. 1932 г. Холст, масло. 91 x 140 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 23. Инфанте-Арана Франциско. Жизнь Треугольника. 1976 г. Фотобумага, цветная печать. 49,5 x 59 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Иллюстрация 24. Инфанте-Арана Франциско. Пространство, движение, бесконечность. 1963 г. (2005 г.). Капроновая нить, нержавеющая сталь, светодиоды, электромеханизм. 190 x 150 x 150 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Иллюстрация 25. Инфанте-Арана Франциско. Динамическая спираль (конструкция спирали). 1964 г. Холст, масло. 80 x 80 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Иллюстрация 26. Чюрленис Микалоюс Константинас. Аллегро (Соната звезд). 1908 г. Холст, масло. 72,2 x 61,4 см. Национальный художественный музей М. К. Чюрлениса. Каунас.

Иллюстрация 27. Нусберг Лев Вальрамович. Композиция № 29. 1965 г. Бумага, смешанная техника. 42 x 63 см. Галерея Vladey. Москва.

Иллюстрация 28. Нусберг Лев Вальрамович. Композиция (На фоне морской волны). 1962 г. Бумага, смешанная техника. 21,5 x 21,5 см. Коллекция Дениса Хамиляйне.

Иллюстрация 29. Малевич Казимир Северинович. Красный квадрат (Живописный реализм крестьянки в двух измерениях). 1915 г. Холст, масло. 53 x 53 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 30. Кандинский Василий Васильевич. Синий Гребень. 1917 г. Холст, масло. 133 x 104 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 31. Стерлигов Владимир Васильевич. Розовое Море. 1962 г. Холст, масло. 102,5 x 120 см. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 32. Матюшин Михаил Васильевич. Стог сена. 1922 г. Бумага, гуашь. 38,2 x 46,6 см. Музей культуры. Коломна.

Иллюстрация 33. Гостинцев Алексей Николаевич. Ангел. 1976 г. Картон, масло. 17 x 20 см. Галерея «12 июля». Санкт-Петербург.

Иллюстрация 34. Гостинцев Алексей Николаевич. Натюрморт. 1977–1978 гг. Картон, масло. 28 x 36 см. Галерея «12 июля». Санкт-Петербург.

Иллюстрация 35. Глебова Татьяна Николаевна. Мадригал. 1967 г. Картон, темпера. 50,6 x 64,6 см. Собрание А. Б. Стерлигова. Москва.

Иллюстрация 36. Штейнберг Эдуард Аркадьевич. Композиция. 1977 г. Холст, масло. 50 x 60 см. Галерея VLADYU. Москва.

Иллюстрация 37. Штейнберг Эдуард Аркадьевич. Цветы. 1967 г. Холст, масло. 80 x 70 см. Галерея. VLADYU. Москва.

Иллюстрация 38. Штейнберг Эдуард Аркадьевич. Натюрморт с птицей, головой и ракушкой. Оргалит, масло. 110,3 x 124,5 см. Коллекция Музея ART4. Москва.

Иллюстрация 39. Вейсберг Владимир Григорьевич. Белые перчатки и шарфик на белом столике. 1960 г. Холст, масло. 75 x 57 см. Галерея Art4. Москва.

Иллюстрация 40. Нусберг Лев Варламович. Композиция 1961 г. Холст, масло. 43 x 31 см. Галерея VLADYU. Москва.

Иллюстрация 41. Нусберг Лев Варламович. Движение. 1962 г. Фанера, масло. 100 x 66 см. Галерея VLADYU. Москва.

Иллюстрация 42. Солянов Владимир Алексеевич. Горы-птицы. 1969 г. Картон, темпера. 46,4 x 64 см. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 43. Солянов Владимир Алексеевич. Пустыня. 1970 г. ДВП, масло. 58 x 62 см. Саратовский государственный художественный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 44. Арефьев Александр Дмитриевич. Отчаяние. 1950 г. Бумага, гуашь. 31,5 x 43 см. Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 45. Россин Соломон. Ночной поезд. Диптих. 1982 г. Холст, масло. 196 x 139 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 46. Кулаков Михаил Алексеевич. Распятие. 1968 г. Холст, масло. 200 x 150 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 47. Михнов-Войтенко Евгений Григорьевич. Кричащий крест. 1961 г. Нитроэмаль. 150 x 147 см. Частное собрание.

Иллюстрация 48. Астрейн Лариса Аркадьевна. Гитаристка. 1998 г. Холст, масло. 50 x 40 см. Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков Санкт-Петербург.

Иллюстрация 49. Астрейн Лариса Аркадьевна. Натюрморт. 1996 г. Холст, масло. 50 x 60 см. Галерея «12 июля». Санкт-Петербург.

Иллюстрация 50. Басин Анатолий Нисонович. Девушка с цветами. 1994 г. Холст, масло. 98 x 80 см. Музей нонконформистского искусства. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 51. Белютин Элий Михайлович. Звери (Двое). 1967 г. Холст, масло. 120 x 90 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 52. Преображенская Вера Ивановна. Красный стан. 1969 г. Холст, масло. 42 x 29 см. Частное собрание.

Иллюстрация 53. Кропивницкий Лев Евгеньевич. Композиция. 1961 г. Холст на картоне, масло. 60 x 50 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 54. Мастеркова Лидия Алексеевна. Без названия. 1963 г. Холст, масло. 40 x 50 см. Семейное собрание Цуканова.

Иллюстрация 55. Матюшин Михаил Васильевич. Пространство. 1934 г. Холст, масло. 86 x 59,4 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 56. Зверев Анатолий Тимофеевич. Букет. 1986 г. Картон, масло. 65,5 x 45 см. Галерея VLADEY. Москва.

Иллюстрация 57. Яковлев Владимир Игоревич. Деревня. 1974 г. Бумага, гуашь. 84,5 x 57 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 58. Яковлев Владимир Игоревич. Натюрморт с цветами и яблоками. Конец 1980-х гг. Бумага, гуашь. 51 x 73 см. Новый музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 59. Чудин Виктор Федорович. Донгуз. 1966 г. Картон, масло. 38 x 50,5 см. Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 60. Чудин Виктор Федорович. Композиция с фигурами. 1960-е гг. Холст, масло. 90 x 90 см. Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 61. Чудин Виктор Федорович. Формула цвета № 1. Строенная композиция. 1990–1991 гг. Холст, масло. 50 x 150,5 см (50 x 50 см; 50 x 50 см; 50 x 49,8 см). Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 62. Чудин Виктор Федорович. Формула цвета № 3. Композиция из 11 произведений. 1990–1991 гг. Холст, масло. 50 x 151 см (50 x 50 см; 50 x 50 см; 50 x 50,2 см). Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 63. Лопатин Вячеслав Владимирович. Весна. 1987 г. Холст, масло. 55 x 71 см. Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 64. Перерезова Людмила Евгеньевна. Аллея с привидениями. 1979 г. Бумага, масло. 73,5 x 53,3 см. Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 65. Борисов-Мусатов Виктор Эльпидифорович. Призраки. 1903 г. Холст, масло. 117 x 144,5 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Иллюстрация 66. Арефьев Александр Дмитриевич. Художник, рисующий ночью. 1972–1974 гг. Холст, мало. 87,5 x 87,5 см. Галерея KGallery. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 67. Филонов Павел Николаевич. Нарвские ворота. 1930–1932 гг. Бумага, дублированная на холст, масло. 54,3 x 43 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 68. Шварц Шолом Аронович. Улица. Начало 1950-х гг. Холст, масло. Музей искусства Санкт-Петербурга XX–XXI веков.

Иллюстрация 69. Васми Рихард Рудольфович. Баржи. 1953–1954 гг. Холст, темпера. Частное собрание. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 70. Шагин Владимир Николаевич. Двор. 1964 г. Холст, масло
Размеры неизвестны. Частное собрание.

Иллюстрация 71. Митавский Борис Николаевич. Трактир. 1974 г. Холст,
масло. Размеры неизвестны. Частное собрание.

Иллюстрация 72. Шемякин Михаил Михайлович. Святой Христофор.
1976 г. Холст, масло. 130 x 89 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 73. Овчинников Владимир Афанасьевич. Сад забытых вещей.
1980-е гг. Холст, масло. 140 x 110 см. Музей современного искусства «Эрарта».
Санкт-Петербург.

Иллюстрация 74. Плавинский Дмитрий Петрович. Слово. 1967 г. Холст,
коллаж, масло. 200 x 150 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва.

Иллюстрация 75. Богомолов Глеб Сергеевич. Мафорий. 1997 г. Холст,
смешанная техника. 67 x 72 см. Музей современного искусства «Эрарта». Санкт-
Петербург.

Иллюстрация 76. Михайлов Вячеслав Савич. Набережная реки Фонтанки.
1981 г. Смешанная техника. 45 x 60 см. Музей современного искусства «Эрарта».
Санкт-Петербург.

Иллюстрация 77. Рабин Оскар Яковлевич. Нечаянная радость. 1964 г.
Холст, масло. Собрание Е. Нутовича, Москва.

Иллюстрация 78. Штейнберг Эдуард Аркадьевич. Композиция. 1975 г.
Холст, масло. 100 x 100 см. Галерея VLADY. Москва.

Иллюстрация 79. Штейнберг Эдуард Аркадьевич. Композиция с птицей.
1978 г. Холст, масло. 43,5 x 88 см. Галерея VLADY. Москва.

Иллюстрация 80. Штейнберг Эдуард Аркадьевич. Земля Фаисы Зайцевой.
1989 г. Холст, масло. 80 x 60 см. Музей ART4. Москва.

Иллюстрация 81. Штейнберг Эдуард Аркадьевич. Маша, Леша, Фиса
Сулоевы. 1980-е гг. Картон, гуашь, пастель. 60 x 39 см. Музей ART4. Москва.

Иллюстрация 82. Штейнберг Эдуард Аркадьевич. Композиция с черным
крестом. 1991 г. Картон, акрил. 99,5 x 74 см. Музей AZ (Анатолия Зверева).
Москва.

Иллюстрация 83. Шварцман Михаил Матвеевич. Присмиренность. 1982 г. Доска, левкас, темпера. 100 x 75 см. Галерея VLADEY. Москва.

Иллюстрация 84. Аржанов Михаил Николаевич. Лес. 1950 г. Картон, масло. 49 x 52 см. Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 85. Аржанов Михаил Николаевич. Зимка. 1957 г. Картон, масло. 70 x 54 см. Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 86. Янкилевский Владимир Борисович. Пространство переживаний из цикла «Пространство переживаний». 1981 г. Бумага, пастель, влажная кисть. 50 x 65 см. Частное собрание.

Иллюстрация 87. Лион Дмитрий Борисович. Холокост. Война. 1960–1970 гг. Бумага, пастель. 52 x 59,8 см. Музей ART4. Москва.

Иллюстрация 88. Лион Дмитрий Борисович. Без названия. 1960-е гг. Бумага, тушь. 42,5 x 31 см. Музей ART4. Москва.

Иллюстрация 89. Плавинский Дмитрий Петрович. Синий пейзаж. 1970-е гг. Холст, масло, темпера, гипс, коллаж. 61,5 x 87 см. Галерея VLADEY. Москва.

Иллюстрация 90. Плавинский Дмитрий Петрович. Ночное видение над Иерусалимом. 2005 г. Холст, масло, коллаж. 150 x 150 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 91. Михайлов Вячеслав Савич. Средний проспект, 45. 2000 г. Оргалит, левкас, масло. 154,5 x 110,5 см. Музей современного искусства «Эрарта». Санкт-Петербург.

Иллюстрация 92. Михайлов Вячеслав Савич. Тайная вечеря. 1984 г. 120 x 210 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 93. Аржанов Михайлович Николаевич. Портрет М. А. Богадельщиковой. 1963–1964 гг. Картон, масло. 50 x 39 см. Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 94. Аржанов Михаил Николаевич. Автопортрет. 1964 г. Картон, масло. 50 x 41 см. Саратовский государственный музей имени А. Н. Радищева. Саратов.

Иллюстрация 95. Перерезова Людмила Евгеньевна. В ожидании гостей. 1963–1964 гг. Холст, масло. Размеры неизвестны. Собрание В. В. Лопатина. Саратов.

Иллюстрация 96. Стерлигов Владимир Васильевич. Кривая проблема. Композиция № 2. 1970 г. Холст, масло. 83,8 x 107,3 см. Из собрания А. Б. Стерлигова. Москва.

Иллюстрация 97. Стерлигов Владимир Васильевич. Первая бабочка. 1969 г. Холст, масло. 83 x 59 см. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 98. Малевич Казимир Северинович. 1916 г. Холст, масло. 79,5 x 70,5 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 99. Михнов-Войтенко Евгений Григорьевич. Композиция. 1978 г. Бумага, торшон, темпера, процарапывание. 72,5 x 67,5 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 100. Михнов-Войтенко Евгений Григорьевич. Композиция. 1980 г. Бумага, уголь, акварель, смешенная техника. 62,5 x 59 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 101. Михнов-Войтенко Евгений Григорьевич. Композиция. 1982 г. Бумага, темпера, ПВА, процарапывание. 65,5 x 62 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 102. Михнов-Войтенко Евгений Григорьевич. Квадрат. 1982 г. Бумага, темпера. 64,5 x 5 x 62 см. Частное собрание.

Иллюстрация 103. Филонов Павел Николаевич. Формула периода 1904 по июль 1922 (Вселенский сдвиг через Русскую революцию в мировой расцвет). 1920–1922 гг. Холст, масло. 186 x 186 см. Государственный Русский музей. Санкт-Петербург.

Иллюстрация 104. Шварцман Михаил Матвеевич. Млечный путь. 1972 г. 99,6 x 74,9 см. Частное собрание.

Иллюстрация 105. Шварцман Михаил Матвеевич. Безмятежность. 1988 г. Доска, холст, темпера. 100 x 75 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 106. Вечтомов Николай Евгеньевич. Без названия. 1962 г. Холст, масло. 54 x 63 см. Коллекция Дениса Химиляйне.

Иллюстрация 107. Инфанте-Арана Франциско. Артефакт из цикла «Супрематические игры». 1968 г. Фотография. 50 x 50 см. Музей AZ (Анатолия Зверева). Москва.

Иллюстрация 108. Воинов Вадим Серафимович. Икона в Кобуре 1990 г. Смешанная техника. 94 x 64 см 37 1/8 x 25 1/4. Галерея VLADY. Москва.

Иллюстрация 109. Солянов Владимир Алексеевич. Магеста. Проект Храма искусств. Бумага, графитовый карандаш, масло. 2000 г. Собрание В. А. Солянова. Саратов.

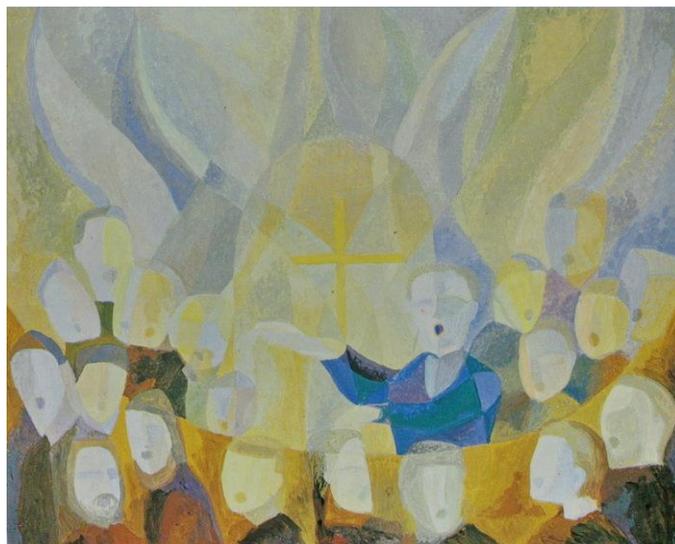
АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ



Илл.1. Михнов-Войтенко Е. Г. Абстрактная композиция. 1956–1959 гг.



Илл.2. Глебова Т. Н. Композиция. 1978 г.



Илл.3. Глебова Т. Н. Хор. 1968 г.



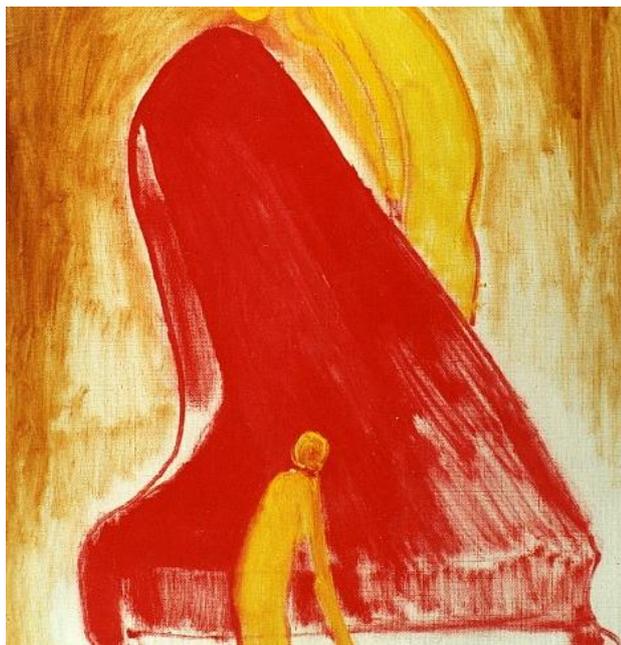
Илл.4. Глебова Т. Н. В концерте. 1930 г.



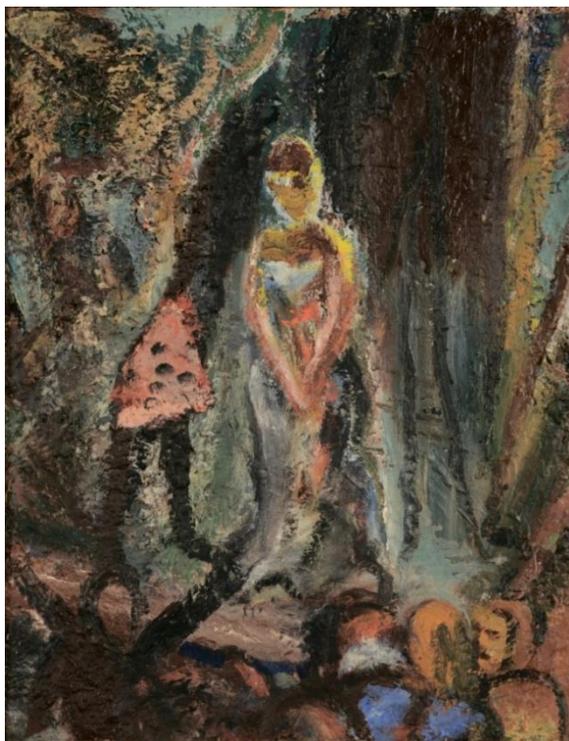
Илл.5. Глебова Т. Н. Летающие формы. 1977 г.



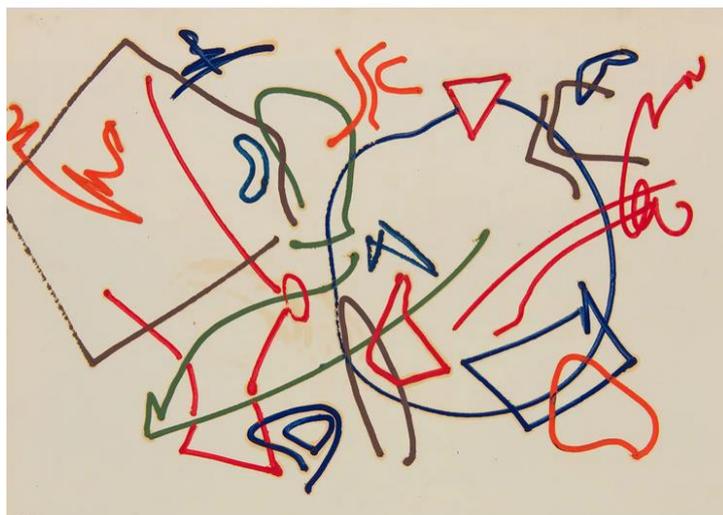
Илл.6. Устюгов Г. А. Слышу музыку. 1991 г.



Илл.7. Устюгов Г. А. Грустный концерт. 1991 г.



Илл.8. Громов В. В. Театр 1972 г.



Илл.9. Михнов-Войтенко Е. Г. Композиция из серии «Тюбики». 1956–1959 гг.



Илл.10. Михнов-Войтенко Е. Г. Вне измерений. 1960 г.



Илл.11. Михнов-Войтенко Е. Г. Абстрактная композиция. 1958 г.



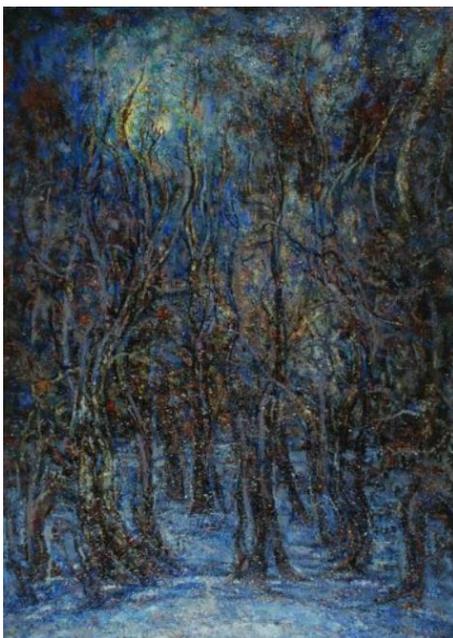
Илл.12. Немухин В. Н. Посвящение Баху. 1960 г.



Илл.13. Немухин В. Н. Земля и Воля. 2008 г.



Илл.14. Гуцин Н. М. Весенний этюд. 1959 г.



Илл.15. Гуцин Н. М. Сказочный лес. 1965 г.



Илл.16. Кабаков И. И. Рука и репродукция Рейсдаля. 1965 г.



Илл.17. Янкилевский В. Б. Этюд № 10. Из цикла «Пейзаж сил». 1961 г.



Илл.18. Янкилевский В. Б. Атомная станция (Пейзаж, Существо, Атомная станция, Гений, Предчувствие). Пентаптих. 1962 г.



Илл.19. Янкилевский В. Б. Триптих № 4: Существо во Вселенной (посвящается Дмитрию Шостаковичу). 1964 г.



Илл.20. Булатов Э. В. Черный вечер, белый снег. 1999 г.



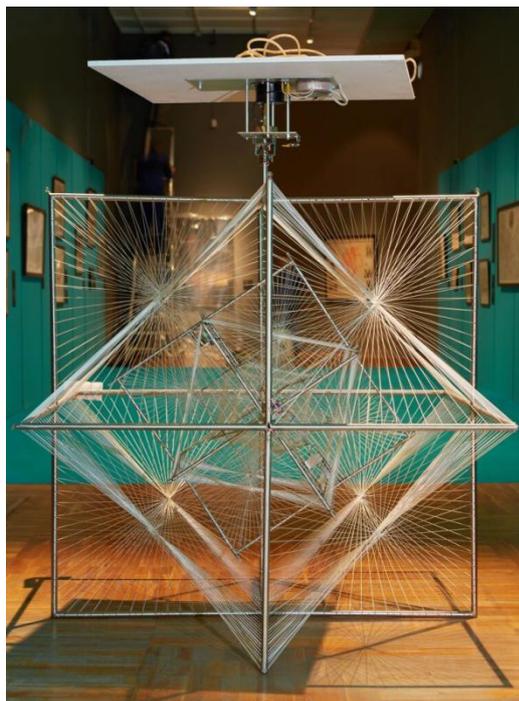
Илл.21. Булатов Э. В. Горизонт. 1971–1972 гг.



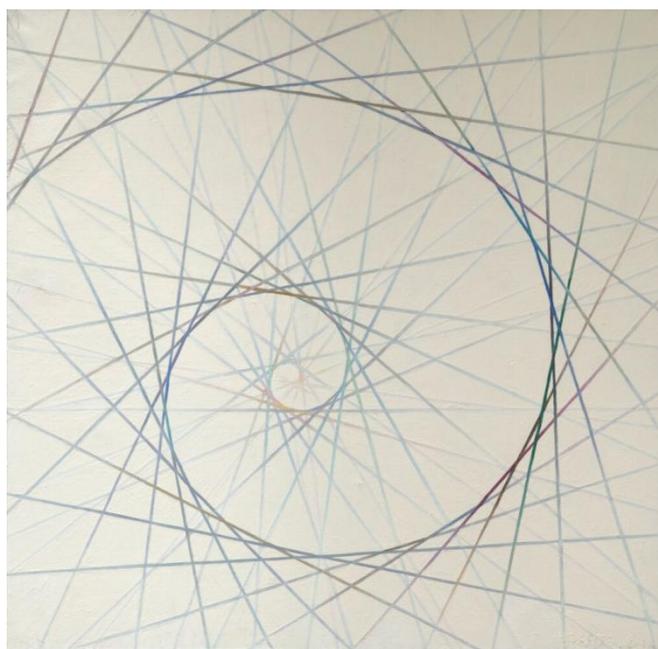
Илл.22. Малевич К. С. Скачет красная конница. 1932 г.



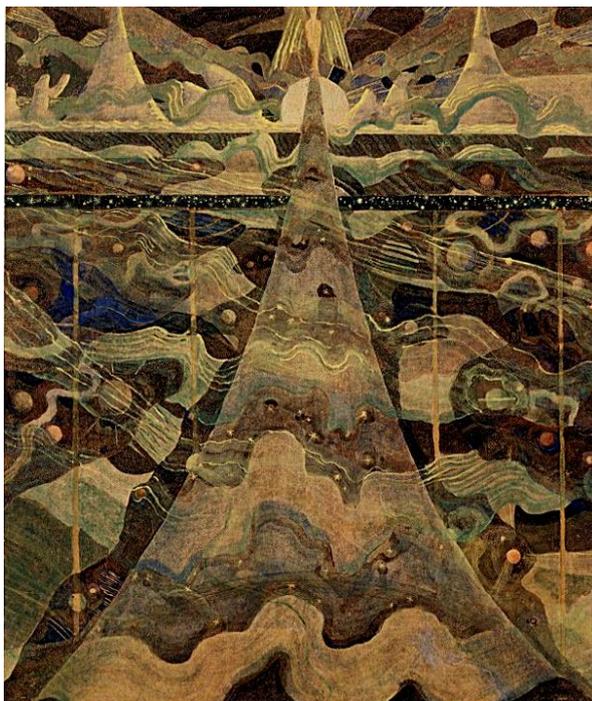
Илл.23. Инфанте-Арана Ф. Жизнь Треугольника. 1976 г.



Илл. 24. Инфанте-Арана Ф. Пространство, движение, бесконечность.
1963 г. (2005 г.)



Илл.25. Инфанте-Арана Ф. Динамическая спираль (конструкция спирали). 1964 г.



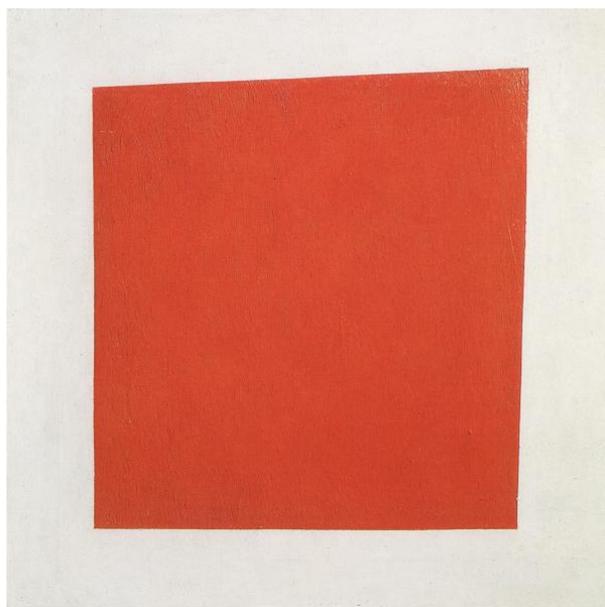
Илл.26. Чюрленис М. К. Аллегро (Соната звезд). 1908 г.



Илл.27. Нусберг Л. В. Композиция № 29. 1965 г.



Илл.28. Нусберг Л. В. Композиция (На фоне морской волны). 1962 г.



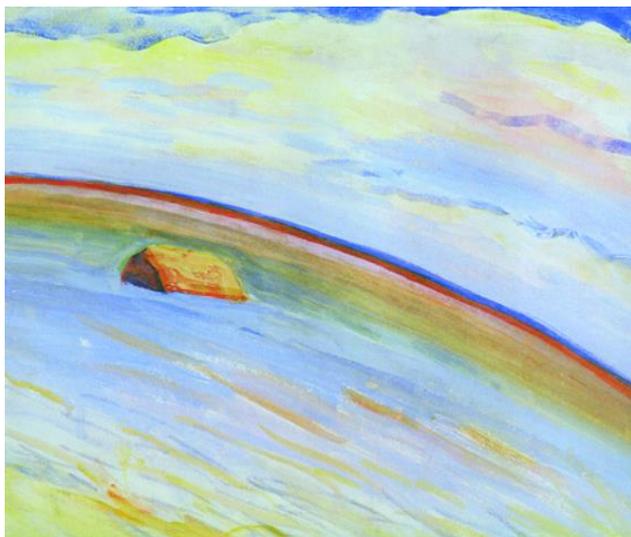
Илл.29. Малевич К. С. Красный квадрат. 1915 г.



Илл.30. Кандинский В. В. Синий гребень. 1917 г.



Илл.31. Стерлигов В. В. Розовое Море. 1962 г.



Илл.32. Матюшин М. В. Стог сена. 1922 г.



Илл.33. Гостинцев А. Н. Ангел. 1976 г.



Илл.34. Гостинцев А. Н. Натюрморт. 1977–1978 гг.



Илл.35. Глебова Т. Н. Мадригал. 1967 г.



Илл.36. Штейнберг Э. А. Композиция. 1977 г.



Илл.37. Штейнберг Э. А. Цветы. 1967 г.



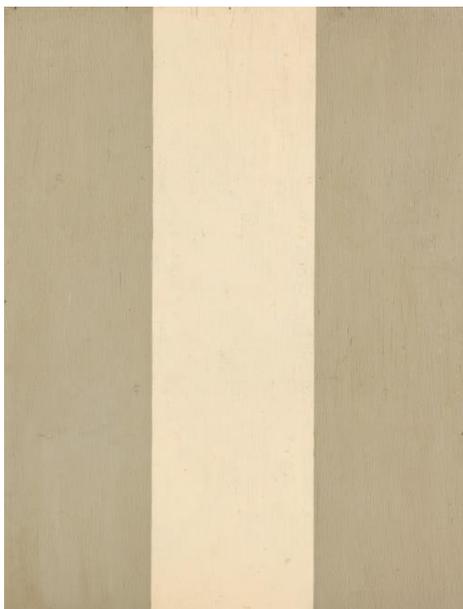
Илл.38. Штейнберг Э. А. Натюрморт с птицей, головой и ракушкой. 1968 г.



Илл.39. Вейсберг В. Г. Белые перчатки и шарфик на белом столике. 1960 г.



Илл.40. Нусберг Л. В. Композиция 1961 г.



Илл.41. Нусберг Л. В. Движение. 1962 г.



Илл.42. Солянов В. А. Горы-птицы. 1969 г.



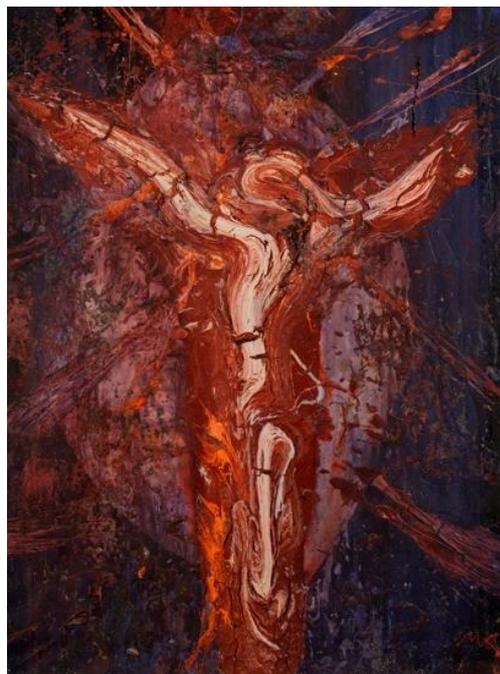
Илл.43. Солянов В. А. Пустыня. 1970 г.



Илл. 44. Арефьев А. Д. Отчаяние. 1950 г.



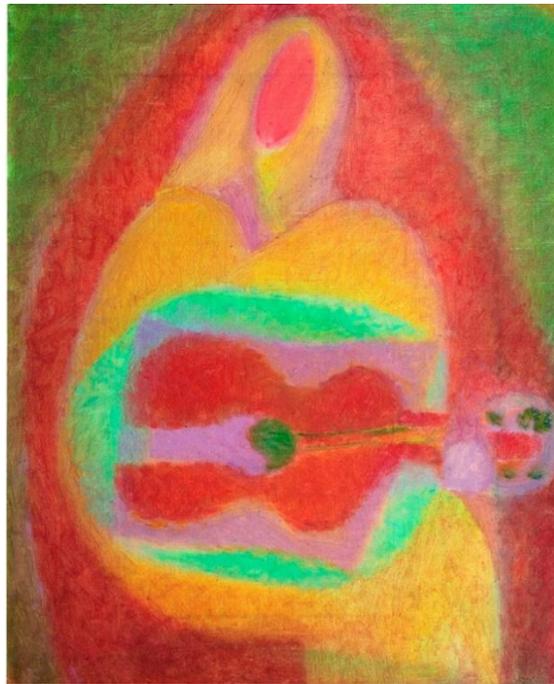
Илл.45. Россин С. Ночной поезд (диптих). 1982 г.



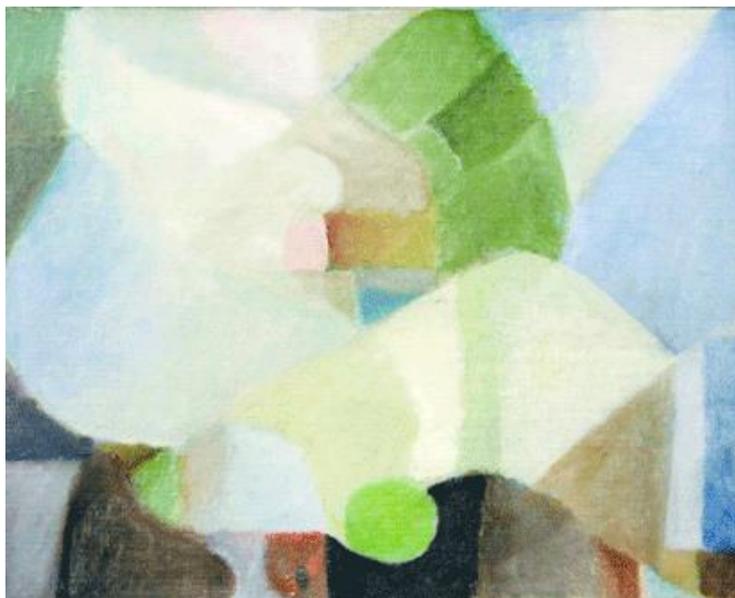
Илл.46. Кулаков М. А. Распятие. 1968 г.



Илл.47. Михнов-Войтенко Е. Г. Кричащий крест. 1961 г. Частное собрание



Илл.48. Астрейн Л. А. Гитаристка. 1998 г.



Илл.49. Астрейн Л. А. Натюрморт. 1996 г.



Илл.50. Басин А. Н. Девушка с цветами. 1994 г.



Илл.51. Белютин Э. М. Звери (Двое). 1967 г.



Илл.52. Преображенская В. И. Красный стан. 1969 г.



Илл.53. Кропивницкий Л. Е. Композиция. 1961 г.



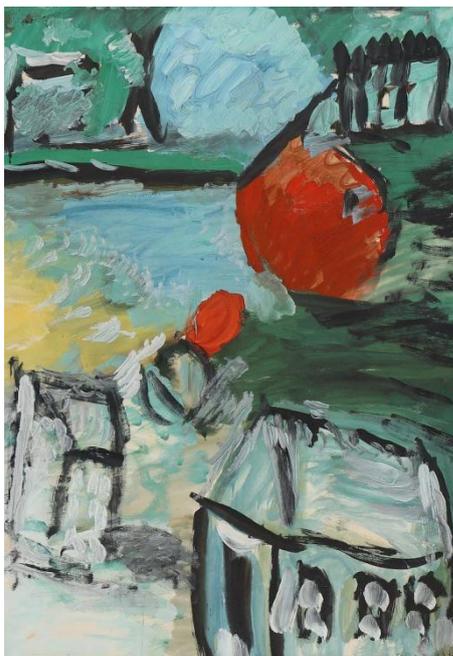
Илл.54. Мастеркова Л. А. Без названия. 1963 г.



Илл.55. Матюшин М. В. Пространство. 1934 г.



Илл.56. Зверев А. Т. Букет. 1986 г.



Илл.57. Яковлев В. И. Деревня. 1974 г.



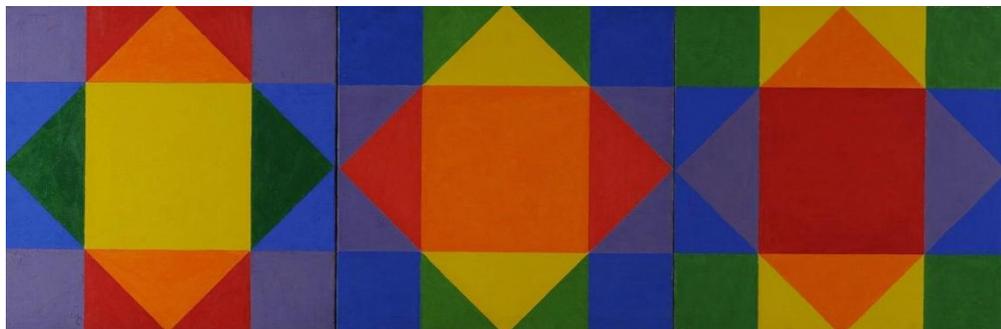
Илл.58. Яковлев В. И. Натюрморт с цветами и фруктами. Конец 1980-х гг.



Илл.59. Чудин В. Ф. Донгуз. 1966 г.



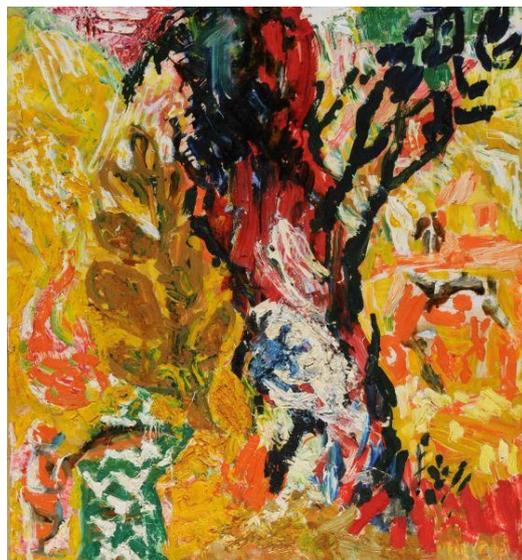
Илл.60. Чудин В. Ф. Композиция с фигурами. 1960-е гг.



Илл.61. Чудин В. Ф. Формула цвета № 1. Строенная композиция. 1990–1991 гг.



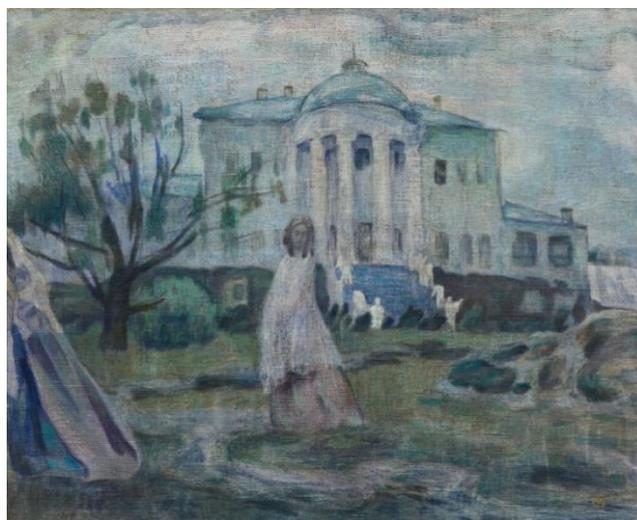
Илл.62. Чудин В. Ф. Формула цвета № 3. Композиция из 11 произведений. 1990–1991 гг.



Илл.63. Лопатин В. В. Весна. 1987 г.



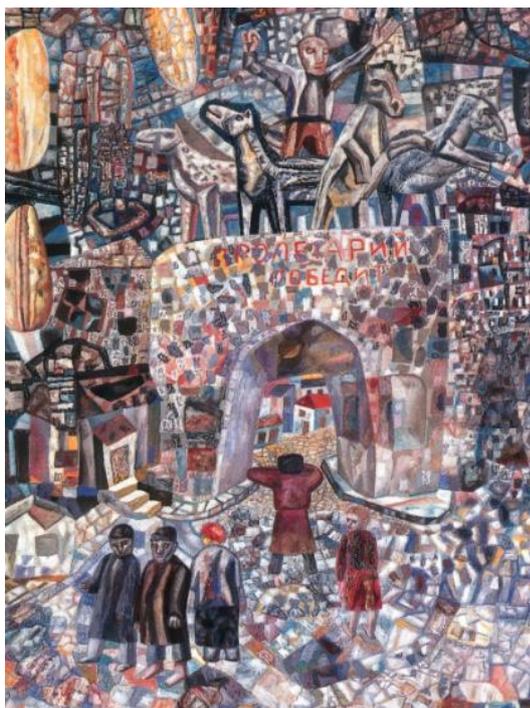
Илл.64. Перерезова Л. Е. Аллея с привидениями. 1979 г.



Илл.65. Борисов-Мусатов В. Э. Призраки. 1903 г.



Илл.66. Арефьев А. Д. Художник, рисующий ночью. 1972–1974 гг.



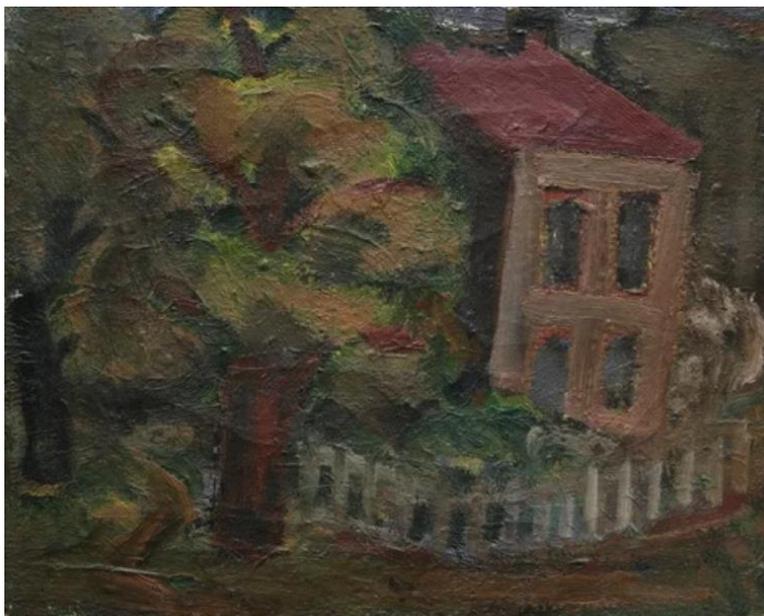
Илл.67. Филонов П. Н. Нарвские ворота. 1930–1932 гг.



Илл.68. Шолом Ш. А. Улица. Начало 1950-х гг.



Илл.69. Васми Р. Р. Баржи. 1953–1954 гг.



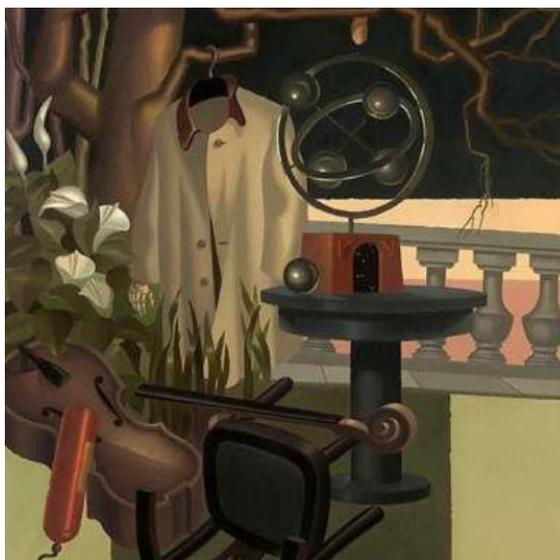
Илл.70. Шагин В. Н. Двор. 1964 г.



Илл.71. Митавский Б. Н. Трактир. 1974 г.



Илл.72. Шемякин М. М. Святой Христофор. 1976-е гг.



Илл.73. Овчинников В. А. Сад забытых вещей. 1980-е гг.



Илл.74. Плавинский Д. П. Слово. 1967 г.



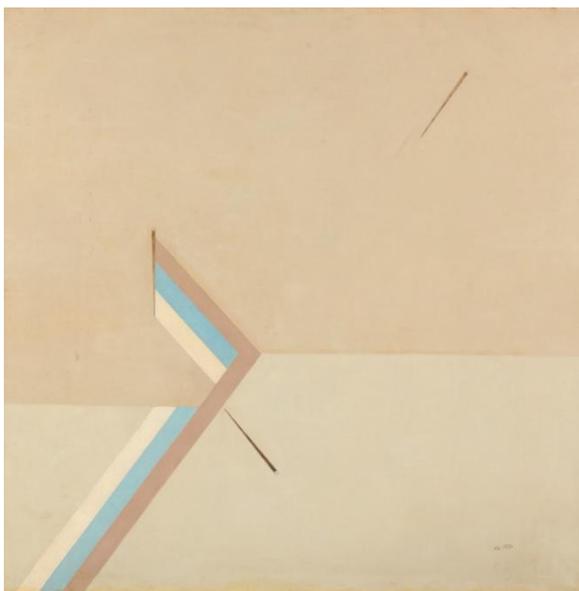
Илл.75. Богомолов Г. С. Мафорий. 1997 г.



Илл.76. Михайлов В. С. Набережная реки Фонтанки. 1981 г.



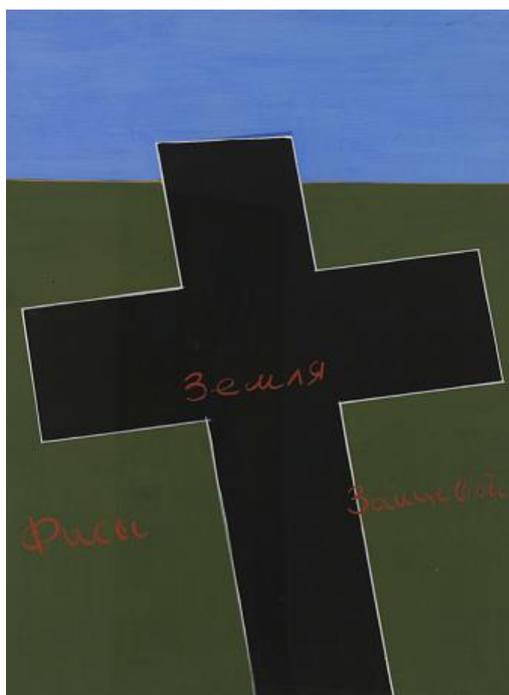
Илл.77. Рабин О. Я. Нечаянная радость. 1964 г.



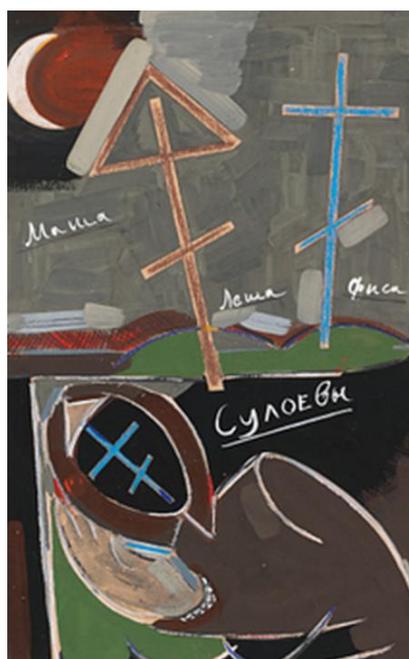
Илл.78. Штейнберг Э. А. Композиция. 1975 г.



Илл.79. Штейнберг Э. А. Композиция с птицей. 1978 г.



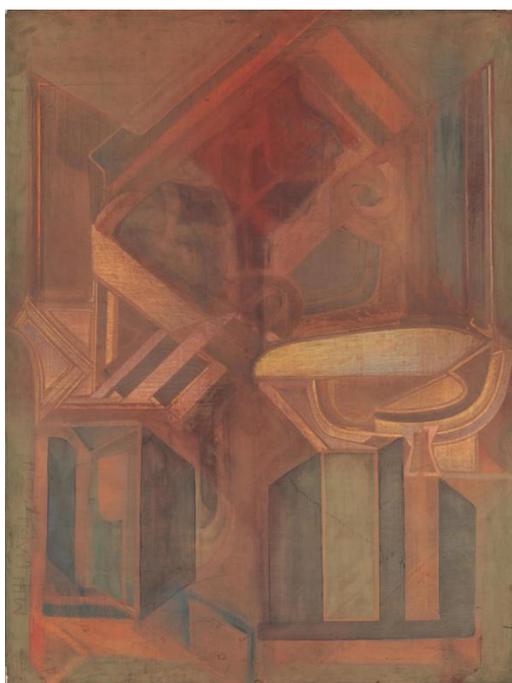
Илл.80. Штейнберг Э. А. Земля Файсы Зайцевой. 1989 г.



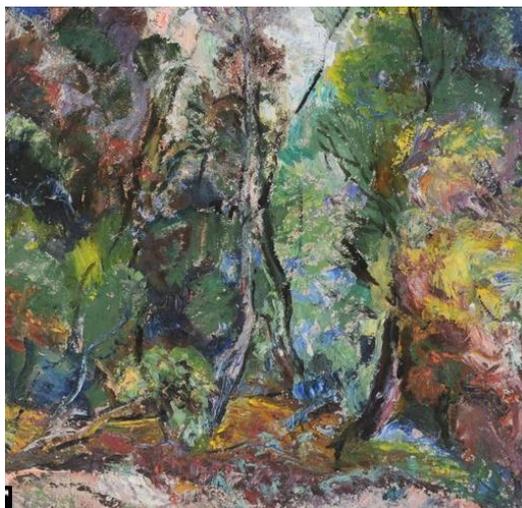
Илл.81. Штейнберг Э. А. Маша, Леша, Фиса Сулоевы. 1980-е гг.



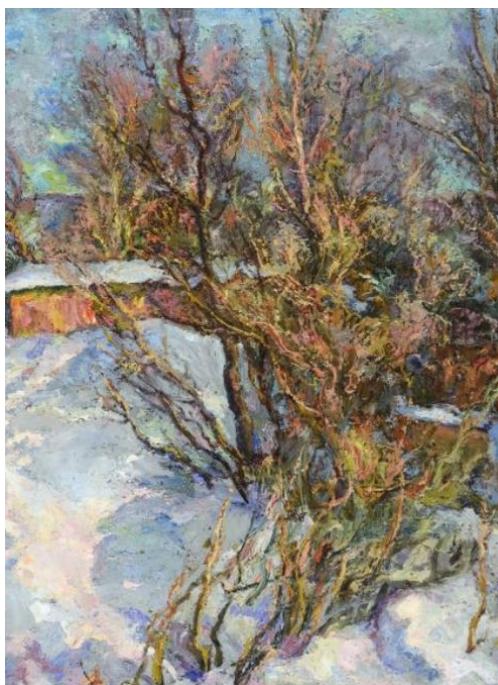
Илл.82. Штейнберг Э. А. Композиция с черным крестом. 1991-е гг.



Илл.83. Шварцман М. М. Присмиренность. 1982 г.



Илл.84. Аржанов М. Н. Лес. 1950 г.



Илл. 85. Аржанов М. Н. Зимка. 1957 г.



Илл.86. Янкилевский В. Б. Пространство переживаний. 1981 г.



Илл.87. Лион Д. Б. Холокост. Война. 1960–1970 гг.



Илл.88. Лион Д. Б. Без названия. 1960-е гг.



Илл.89. Плавинский Д. П. Синий пейзаж. 1970-е гг.



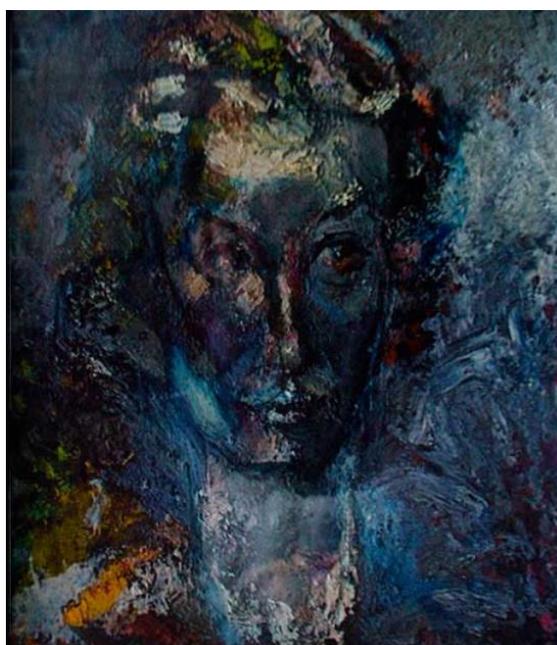
Илл.90. Плавинский Д. П. Ночное видение над Иерусалимом. 2005 г.



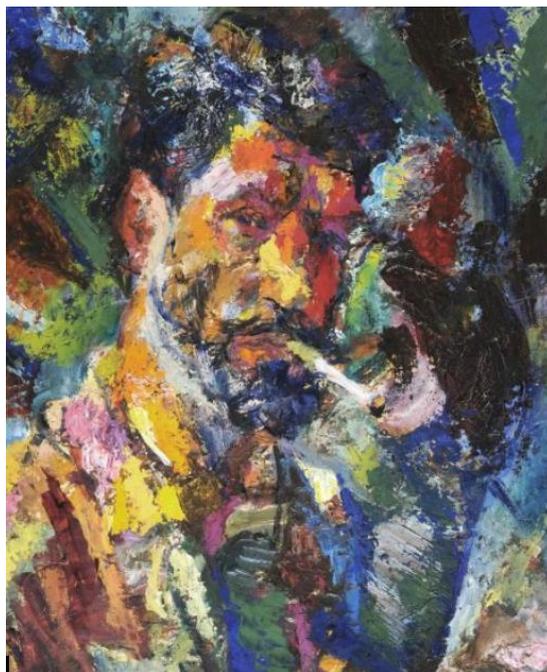
Илл.91. Михайлов В. С. Средний проспект, 45. 2000 г.



Илл.92. Михайлов В. С. Тайная вечеря. 1984 г.



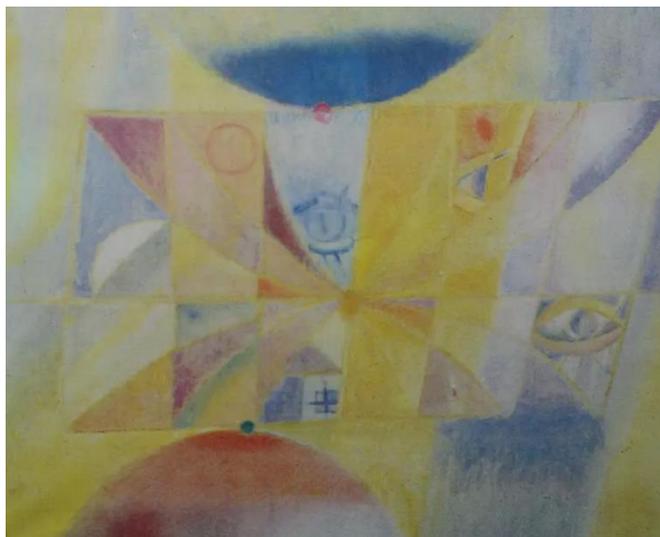
Илл.93. Аржанов М. Н. Портрет М. А. Богадельщиковой 1963–1964 гг.



Илл.94. Аржанов М. Н. Автопортрет. 1964 г.



Илл.95. Перерезова Л. Е. В ожидании гостей. Нона Айзенштейн. 1963–1964 гг.



Илл.96. Стерлигов В. В. Кривая проблема. Композиция № 2. 1970 г.



Илл.97. Стерлигов В. В. Первая бабочка. 1969 г.



Илл.98. Малевич К. С. Супрематизм. 1916 г.



Илл. 99. Михнов-Войтенко Е. Г. Композиция. 1978 г.



Илл.100. Михнов-Войтенко Е. Г. 1980 г.



Илл.101. Михнов-Войтенко Е. Г. Композиция. 1982 г.



Илл.102. Михнов-Войтенко Е. Г. Квадрат. 1982 г.



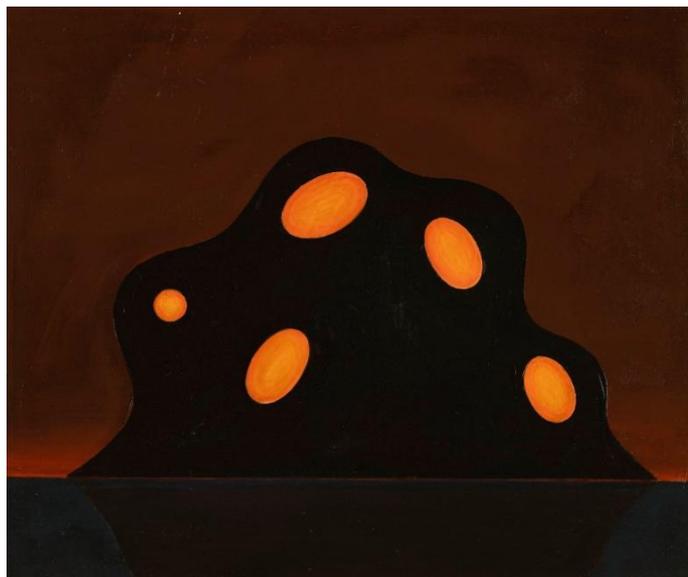
Илл.103. Филонов П. Н. Формула периода 1904 по июль 1922
(Вселенский сдвиг через Русскую революцию в мировой расцвет). 1920–1922 гг.



Илл.104. Шварцман М. М. Млечный путь. 1972 г.



Илл.105. Шварцман М. М. Безмятежность. 1988 г.



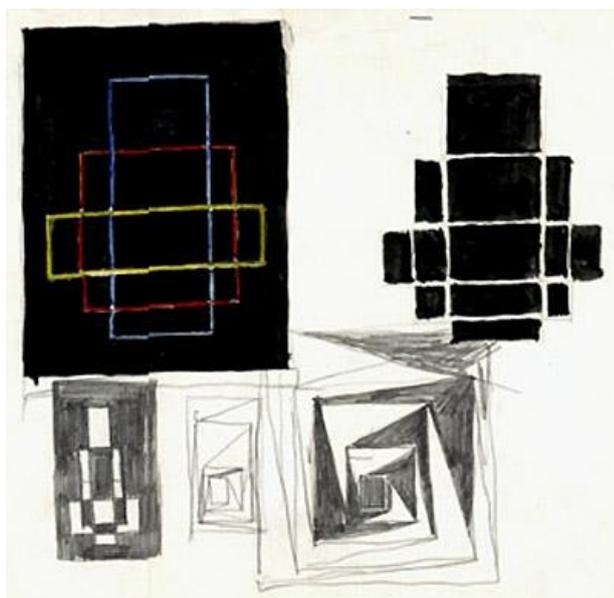
Илл.106. Вечтомов Н. Е. Без названия. 1962 г.



Илл.107. Инфанте-Арана Ф. Артефакт из цикла «Супрематические игры». 1968 г.



Илл.108. Воинов В. С. Икона в Кобуре. 1990 г.



Илл.109. Солянов В. А. Магеста. Проект Храма искусств. 2000 г.