

## ЗАРОЖДЕНИЕ И РАЗВИТИЕ СРЕДОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПЛАСТИКИ

УДК 725.94:7.036“19”

DOI: 10.24411/1998-4839-2020-15117

**Р.И. Алиева**

*Московская государственная художественно-промышленная академия  
им. С.Г. Строганова, Москва, Россия*

**А.В. Ефимов**

*Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия*

### Аннотация

Изменение жизни человека и общества в эпоху технологических революций требует создания качественно новой городской среды. Художники, дизайнеры и архитекторы в этой деятельности опирались на достижения пластических искусств, которые возглавили этот процесс в XX веке. Мировая эволюция пластических искусств демонстрирует переход от живописи к объему (скульптура, инсталляция, малая архитектурная форма) и к пространству (городская среда). Этот процесс проиллюстрирован творчеством мастеров различных художественных направлений, таких как супрематизм, неопластицизм, конструктивизм, пуризм и дадаизм. Вслед за абстрактной живописью в мировом художественном пространстве последовала абстрактная скульптура. Ее представители К. Бранкузи, А. Архипенко, Д. Смит, Г. Мур, Б. Николсон, Э. Каро, А. Колдер, В. Колейчук, К. Ольденбург, Д. Джадд, О. Хайек. Движение к новой стилистике средовой художественной пластики в XX веке опиралось на следующие принципы – геометричность, биоморфизм, функциональность, технологичность, эстетичность.<sup>1</sup>

**Ключевые слова:** городская среда, малые архитектурные формы, пластические искусства, художественные течения XX века, художники XX века, скульпторы XX века, дизайнеры и архитекторы XX века, принципы новой стилистики

## THE ORIGIN AND EVOLUTION OF ENVIRONMENTAL PLASTIC ART

**R. Alieva**

*Moscow State Art and Industry Academy them. S.G. Stroganov, Moscow, Russia*

**A. Efimov**

*Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia*

### Abstract

Changing the life of man and society in the era of technological revolutions requires the creation of a qualitatively new urban environment. Artists, designers and architects in this activity relied on the achievements of the plastic arts, which led this process in the 20th century. The world evolution of plastic arts demonstrates the transition from painting to volume (sculpture, installation, small architectural form) and to space (urban environment). This process is illustrated by the work of masters of various artistic fields, such as suprematism, neoplasticism, constructivism, purism and dadaism. Following abstract painting in the world of art, abstract sculpture followed. Its representatives K. Brancusi, A. Arkhipenko, D. Smith, G. Moore, B. Nicholson, E. Caro, A. Kolder, V. Koleichuk, K. Oldenburg, D. Judd, O. Hayek. The movement towards a new style of environmental artistic plastics in the 20th century was based

<sup>1</sup> **Для цитирования:** Алиева Р.И. Зарождение и развитие средовой художественной пластики / Р.И. Алиева, А.В. Ефимов // Architecture and Modern Information Technologies. – 2020. – №2(51). – С. 316–339. – URL: [https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17\\_alieva.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17_alieva.pdf) DOI: 10.24411/1998-4839-2020-15117

on the following principles — geometry, biomorphism, functionality, adaptability, and aesthetics.<sup>2</sup>

**Keywords:** urban environment, small architecture form, plastic arts, the main artistic movements of the 20th century, artists of the 20th century, sculptors of the 20th century, designers and architects of the 20th century, the principles of a new style

Русский художественный авангард, неоднократно предпринимал попытки переосмыслить классическое наследие, использовать новые художественные средства, утвердить новые эстетические ориентиры в стремлении преобразовать существующую средовую реальность. Основатель супрематизма *К. Малевич* постоянно подчеркивал социально-утилитарную роль супрематизма как художественного явления, нацеленного на создание нового формообразования в архитектуре. Несмотря на его плоскостной характер на первой стадии, супрематизм отдаленно намекал на «планы будущих объемных тел». Малевич был убежден в том, что супрематизм должен перейти в архитектуру, подтвердив тем самым статус большого стиля. Это относилось к витебскому периоду Уновиса (1920–1921 гг.) (рис. 1) [2, с.23].

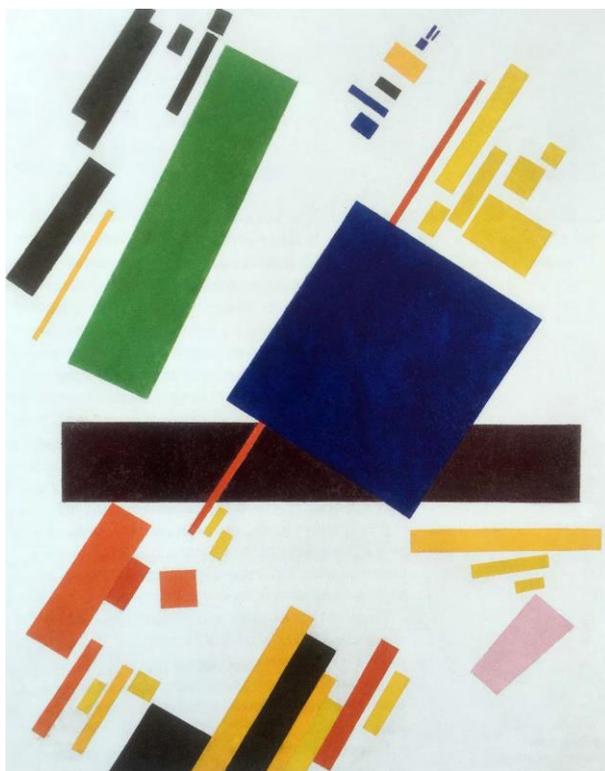


Рис. 1. Супрематическая композиция, К. Малевич, 1916 г.

В это время *Л. Лисицкий*, руководивший архитектурной мастерской Малевича, предложил перевести наработки супрематизма из плоскости в объем. Он создал «проекты утверждения нового» — проуны, аксонометрические изображения как некие композиционно-стилистические схемы будущих архитектурно-пространственных структур, считая, что «это не живопись и не архитектура, а промежуточная стадия от живописи к архитектуре». Лисицкий преподавал дисциплину проекционного черчения, приучал

<sup>2</sup> **For citation:** Alieva R., Efimov A. The Origin and Evolution of Environmental Plastic Art. Architecture and Modern Information Technologies, 2020, no. 2(51), pp. 316–339. Available at: [https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17\\_alieva.pdf](https://marhi.ru/AMIT/2020/2kvart20/PDF/17_alieva.pdf) DOI: 10.24411/1998-4839-2020-15117

учеников к объему и пространству, открывая тем самым супрематизм в его пространственной ипостаси. Малевич считал, что это укладывалось в общую эволюцию супрематизма, поскольку возникала «чистая форма», за которой могла уже последовать собственно архитектура [3, с.41].

Малевич пытался заменить объемные проуны слоистыми моделями на базе супрематических планов. Эти композиции представляли собой выступающие из белого фона пересекающиеся геометрические плоскости, которые создавали слоистую структуру.

Лисицкий предложил также другой вариант превращения плоскостного супрематизма в объемный: его ученики видели в супрематических композициях планы будущих объемных форм, которые представлялись затем в аксонометрии. Подобные работы выполняли И. Чашник, Н. Суетин, Л. Хидекель и другие ученики.

Уновисский период развития супрематизма предшествовал его классическому периоду, во время которого (1923–1927 гг.) были созданы уникальные архитектонки как продукты объемного супрематизма, доказавшего своим рождением формообразующие возможности полихромии плоскостного супрематизма [4, с.37].

Теоретические поиски голландских художников и архитекторов группы «Де Стил» также оказали большое (отчасти сходное с русским) влияние на формирование новых принципов создания трехмерной формы. Основой творческой платформы группы была живопись *П. Мондриана* и позднее его коллеги Т. ван Дусбурга. Отсутствие в живописи индивидуальности и эмоционального начала, стремление ко всеобщему и универсальному привело к неопластицизму, проявлявшемуся в объемно-пространственной среде города. Стремление участников «Де Стиля» к созданию неких формальных принципов организации этой среды получило широкий отклик в творчестве многих архитекторов и дизайнеров. Формальный язык неопластицизма оказался востребованным во многих сферах жизни общества — одежде, рекламе, плакате, мебели и др. (рис. 2) [5, с.24; 6, с.38].



Рис. 2. Красно-синий стул, Г.Т. Ритвельд, 1918 г.

Конструктивизм – одно из самых значительных художественных направлений 1920-х годов, внесших существенный вклад в мировой художественный авангард пространственных видов искусств. Как концепция формообразования конструктивизм сыграл выдающуюся роль в интеграции художественного и инженерного творчества, решительно повлиял на современную ему стилистику предметно-пространственной среды. Стилеобразующий потенциал раннего конструктивизма объясняет его огромное влияние на архитектуру, театр, типографику и другие области художественного творчества. Особую роль играло взаимоотношение концепций формообразования раннего конструктивизма, а в области архитектуры – конструктивизма и рационализма.

Концепция конструктивизма, основанная на принципах функциональности и лаконичной выразительности объекта, удобного для массового производства, дала огромный толчок конструированию предметно-пространственной среды, а также архитектуре, которая подтверждает зрелость каждого стиля. Конструктивизм как метод творчества и как творческое течение, по словам С. Хан-Магомедова, «имеет ярко выраженную художественно-стилевую определенность, причем именно стилистика конструктивизма оказала большое влияние на стиль 20-го века в целом» [7].

*Владимир Татлин* – лидер русского конструктивизма, живописец, сценограф, дизайнер, архитектор. В 1912 году в его мастерской возник «кубистический кружок». Среди его коллег были братья Веснины, Л. Попова, иногда присутствовал К. Малевич. «Став ведущим живописцем русского авангарда, Татлин прерывает занятия станковой живописи, будучи убежденным, что «картина» в своем традиционном понимании исторически перестала быть актуальной», отмечал Н. Пунин [3].

В 1914 году Татлин посетил мастерскую П. Пикассо в Париже и, возвратившись в Москву, устроил в своей мастерской выставку «живописных рельефов» из дерева, металла, картона. «Живописные рельефы» Татлина были произведениями, которые ничего не изображали. Автор называл их «подборами материалов», именно они положили начало одному из ранних направлений абстрактного искусства. В 1915 году в Петрограде и в Москве Татлин экспонировал «Живописный рельеф» с элементами кинетизма, чем ощутимо повлиял на художников русского авангарда. Позднее рельефы Татлина отделились от картинной плоскости и самостоятельно повисли в пространстве, например, висячие «угловые контр-рельефы» (1915 г.). «Он понимал абстрактное искусство как предельный синтетизм, знаковость, выраженную в пластических формулах, что <...> переводило искусство из средства изображения «жизни» в потенциальное средство ее конструирования», — отмечал А. Стригалев [3]. Пространственные «контр-рельефы» Татлина отделял от архитектуры только один шаг.

В начале 1919 года Татлин задумал памятник III Интернационалу (Башня Татлина), а в течение следующего года он вместе с помощниками создал модель памятника, которая демонстрировалась в Петрограде и Москве. Это произведение стало гигантским скачком в развитии русского авангарда, в становлении конструктивизма (рис. 3).

Татлин всегда оставался убежденным сторонником гуманизации техники. По Татлину, художник «изобретает» нужную форму и выдвигает перед техникой задачу ее реализации. Яркий пример татлинского формообразования – «Летатлин» – безмоторный «летательный снаряд».

Несколько десятков лет Татлин оставался одним из ведущих театральных сценографов. В конце жизни Татлин вернулся к живописи «для себя», подчеркнуто скромной, глубокой, без внешних эффектов [3, с.49].

*Александр Веснин* — художник, архитектор, сценограф, педагог. «Вещи, создаваемые художником, должны быть чистыми конструкциями без баланса изобразительности», — считал мастер [7].

В начале 1918 года А. Веснин вместе с братьями Леонидом и Виктором разработал проект оформления Красной площади и Московского кремля к празднованию 1 мая. Тогда же они начали свою педагогическую деятельность в МВТУ, ВХУТЕМАСе и Московском архитектурном институте.

Работа «в стилях» была не по душе молодым архитекторам, поэтому они обратились к проектированию промышленных объектов. Внутренние пространства их построек отличались четким соответствием функциям, ясностью объемной композиции. Особенность их языка проявилась, в частности, в проектах магазина акционерного общества «Динамо» в Москве и ткацкого цеха Большой кинешемской мануфактуры (1916-1917 гг.).



Рис. 3. Модель памятника III Интернационалу, В. Татлин, 1919–1920 гг.

Практика живописи кубизма и футуризма создала почву, на базе которой возникла система конструктивизма со своей логикой формообразования. А. Веснин оставил эти принципы также в полиграфии и сценическом искусстве. В 1919–1920 годах он работал в Малом театре над оформлением ряда постановок, затем в театре для детей Н. Сац, и, наконец, в Московском камерном театре совместно с А. Таировым. Макетируя театральные постановки, А. Веснин не порывал с живописью и цветом. Его работы в театре – «это вехи, по которым проходил его путь от кубизма к конструктивизму» [1].

Братья Веснины приняли участие в конкурсе на сооружение Дворца труда в Москве (1922–1923 гг.), который был важен для новой ориентации советской архитектуры. Их проект выделялся рациональностью плана и необычностью композиции, новаторским использованием конструкции и материалов. «Веснинский конструктивизм декларировал: «Простота – это большое достижение, наш идеал. Но мы должны стремиться к мудрой простоте как к определенному синтезу, который включал бы в себя все богатство мыслей, сведенное к самым простым, сжатым формам» [7].

Конкурсный проект здания «Ленинградской правды» (1927 г.) продемонстрировал большие эстетические возможности новой архитектуры. Этот проект Весниных – подлинное творческое открытие архитектуры XX века. В этом проекте прочитывается близкое родство с «Башней Татлина». А. Веснин и Татлин, экспериментируя в рисунке и живописи, выработали новый пространственно-конструктивный язык, который у Татлина отличил абстрактно-романтический акцент, а у Веснина – строгая архитектурная логика (рис. 4).

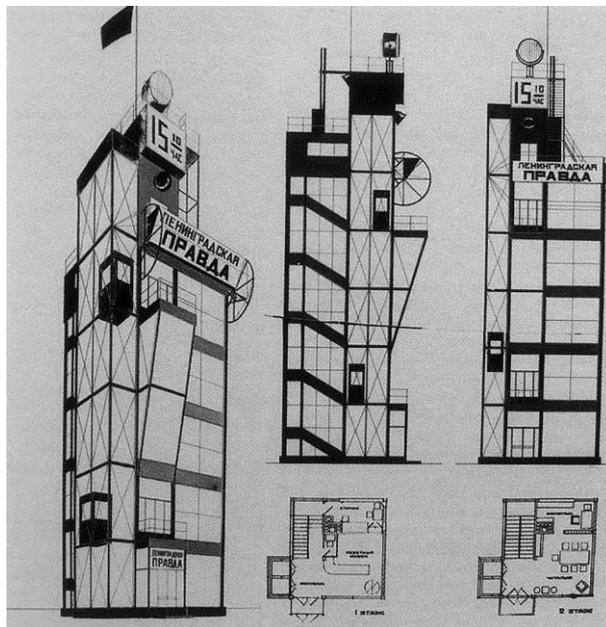


Рис. 4. Макет здания «Ленинградской правды», А. Веснин, 1924 г.

Ранний архитектурный конструктивизм принципиально отвергал синтез с живописью и скульптурой в их традиционном понимании. Он использовал достижения этих искусств в их беспредметном выражении, и это был наиболее плодотворный путь сотрудничества архитектуры и пластических искусств. Именно на этом пути возникла архитектура конструктивизма, пропитанная достижениями авангардной живописи и пластики.

А. Веснин ориентировал студентов ВХУТЕМАСа, прежде всего, учитывать функцию, но одновременно подчеркивал, что «объемно-пространственная композиция не является механическим следствием этой функции, что необходимо искать художественно-выразительную форму» [3]. В 1926–1930 годах Веснины выполнили проекты нескольких крупных зданий: вокзал в Киеве, Уральский облсполком в Свердловске, Универмаг на Красной Пресне, Библиотека им. В.И. Ленина в Москве и другие, в которых воплотили свое видение новой архитектуры. Конкурсы на проектирование Дворца Советов проходили в 1932–1933 годах в условиях новой архитектурно-стилистической ориентации, в атмосфере резко отрицательного отношения к конструктивизму как «формалистическому заблуждению».

История показала, что конструктивизм явился исторически закономерным явлением. Маяковский в те годы с явной гордостью отмечал, что «в первый раз новое слово в искусстве – конструктивизм – появилось не из Франции, а из России». Ле Корбюзье назвал А. Веснина «основателем конструктивизма» [7, с.25].

Пуризм и дадаизм также имели некоторые черты беспредметности, что способствовало появлению новых форм в предметном дизайне и архитектуре. Однако отказ от авангардного абстрактного экспериментирования и последующее увлечение сюрреализмом и поп-культурой сменили вектор движения пластических искусств в пользу смыслового толкования цвета и формы.

Основатели пуризма – одного из проявлений модернизма в пластических искусствах – А. Озанфан и Ле Корбюзье – стремились исключительно к рационалистически упорядоченной передаче устойчивых и лаконичных предметных форм, «очищенных» от деталей, к изображению «первичных» элементов, которые должны были выразить внутреннюю сущность объекта. Художники-пуристы отрицали перспективу, которая придает предметам «случайный аспект».

Пуризм почти не получил дальнейшего развития в станковых формах, но его принципы нашли воплощение в архитектуре, главным образом в произведениях Ле Корбюзье. Произошло редкое в искусстве явление – стилистика живописного направления воплотилась в конкретные архитектурно-пространственные формы минуя стадию абстрагирования, формализации, которая служит выявлению формальной сути живописи и предшествует появлению основы новой материальности (рис. 5) [8, с.20, с.36].



Рис. 5. Интерьер монастыря Санта-Мария де ля Туретт. Ле Корбюзье, 1956–1960 гг.

Ханс (Жан) Арп – немецкий и французский художник, мастер коллажа, один из основателей дадаизма и органической скульптуры. «Так же легко, как след зверя на снегу, искусство должно теряться в природе, оно должно даже смешиваться с ней», — считал Х. Арп [1].

В 1912 году Арп встретился с Кандинским, в котором увидел самого активного и смелого борца за новые формы в живописи, претворяющего в теории и на практике принципы абстрактного искусства. Через три года в Цюрихе Арп выставил геометрические коллажи и рельефы. И здесь же в 1916 году Арп стал одним из зачинателей «Кабаре Вольтер», места встреч художников-дадаистов: «Дадаистское кредо вне смысла» не является бессмыслицей или дурачеством – это не бессмыслица в такой же мере, как и растения, детский рисунок, музыка, красота, любовь».

Арп начал создавать абстрактные рельефы, которые затем были названы «биоморфными». «У нас нет желания подражать природе, нет желания отображать – мы

хотим изображать, как растения приносят свои плоды...», – писал Арп [1]. В конце 1920-х годов Арп вновь обратился к «биоморфным абстракциям» – плоским формам, группирующимся в различных вариациях. В 1930 году его антропоморфные абстракции обрели третье измерение. Называя эти скульптуры «человеческими сращениями», он пытался выразить в них «естественный процесс сжатия, уплотнения, сгущения и совместного роста». Он делал эти композиции без цоколя, говоря зрителю, что созданные человеком формы могли бы возникнуть в природе, как, например, возникают грибы.

Арпа и близких ему русских мастеров-авангардистов роднит использование минимальных художественных средств – черного и белого цветов, а главное – переход от плоскостных построений к пространственным. Арп, Малевич и Татлин почти одновременно обратились к собственно объемной форме, выраженной в скульптуре или архитектуре. При этом находка Арпа заключалась в том, что реверсивность черного и белого на плоскости нашла свое выражение в пластике объемно-пространственной формы как взаимодействие масс и пустот (рис. 6) [10, с.19].



Рис. 6. Структура, Х. Арп, 1960 г.

Арп принадлежал к художникам-реформаторам 20-го столетия, отказавшимся от буквального воспроизведения природы, создал свой вариант абстрактного искусства вне жестких геометрических схем и экспрессионистической спонтанности как предложение и собственное прочтение форм существующей реальности.

Представители оптического искусства – оп-арта – В. Вазарели, Х.Р. Сото, Б. Райли использовали для создания своих станковых произведений и объемных композиций стандартные элементы и цвета, вызывающие в определенных сочетаниях при перемене точек восприятия иллюзию движения.

В. Вазарели – французский художник венгерского происхождения – стал известен в 1950-х годах благодаря своим кинетическим картинам, в которых главная роль принадлежала зрителю. «Между двумя прозрачными плоскостями появляется интенсивно вибрирующее динамическое поле, которое также влияет на сами структуры <...> В моих кинетически глубоких картинах главная роль принадлежит двигающемуся зрителю. Как только он приближается или отступает назад, или пойдет вдоль картины, она начинает непрестанно меняться – один эмоциональный шок сменяется другим, и работа начинает оживать, она становится визуально разнообразной» [1], так Вазарели комментировал процесс восприятия своих «кинетических глубоких» картин.

В 1954 году мастер создал монументальные произведения, названные «архитектурными интеграциями». Он стал автором не менее пятидесяти подобных работ – например, для университета Каракаса в Венесуэле (архитектор К.-Р. Вильянуэва). Она представляет собой изогнутую керамическую стену площадью более ста метров с широким фризом и кинетическую стену из алюминиевых полос. Вазарели спроектировал кинетическую пятидесятиметровую стену ледового катка в Гренобле для зимних Олимпийских игр 1968 года, где предполагалось реализовать стробоскопический эффект. Подобные кинетические решетки он осуществил для стены в Монпелье в 1966 году (рис. 7).

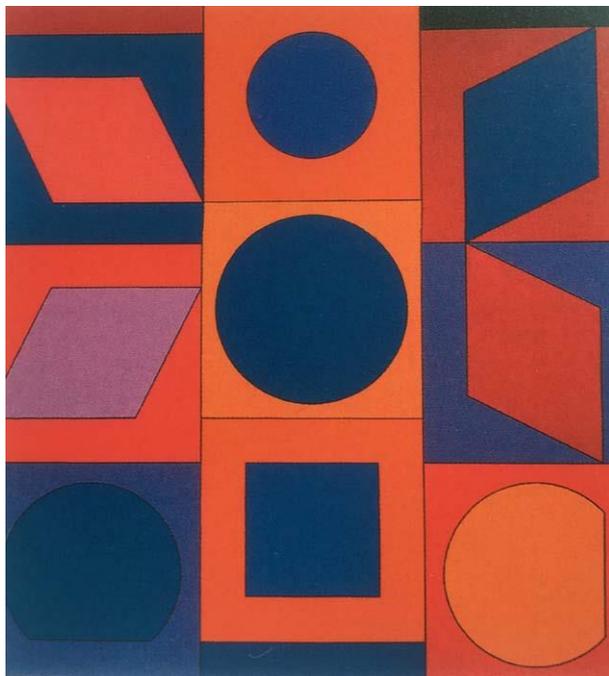


Рис. 7. Алфавит V. R., В. Вазарели, 1960 г.

Вазарели объяснял особенности кинетического искусства и способы его внедрения в повседневную жизнь. Основной элемент композиции кинетического искусства – «пластическая единица», которая образуется двумя контрастными цветоформами. Форма этой единицы представляет собой монохромный квадрат 10×10 см, в который вписывается контраст по цвету, ахроматическая или хроматическая фигура меньшего размера: квадрат, круг, эллипс и т.д. Художник оперировал шестью основными цветами; затем он расширил эту шкалу вдвое, представив ее в двенадцати светлотных ступенях плюс черный.

Создавая универсальный визуальный язык, Вазарели с помощью «пластической единицы» реализовал свою мечту об «объективном искусстве», которое легко входит в повседневную жизнь. Художник настойчиво и с огромным оптимизмом пытался преобразить визуальную среду города [11, с.33].

Эволюция взаимодействия искусств показала, что первый новаторский шаг в пластических искусствах, как правило, совершает художник, а затем скульптор, дизайнер, архитектор, осознавая эту новизну, берет инициативу в свои руки и ищет пути внедрения художественного открытия в существующую реальность в виде новых архитектурных форм, малых или больших.

Линию обращения к реальности исповедовали художники дадаизма: Х. Арп, К. Швиттерс, М. Дюшан отрицали классические формы искусства, игнорировали какое-либо идеологическое давление, отрицали абстракцию, однако прислушивались к эстетике органических форм.

За абстрактной живописью в мировом художественном пространстве последовала и абстрактная скульптура. Ее создатели – мастера фовистско-кубической линии в живописи – вдохновлялись скульптурой древних цивилизаций Африки, Океании, Северной Америки и Востока. Эта линия явно прочитывалась в пластике А. Матисса, А. Дерена, П. Пикассо, А. Модильяни и подлинных родоначальников скульптурной абстракции К. Бранкузи, А. Архипенко, У. Боччони и др.

Поворот к скульптурной абстракции был поддержан В. Татлиным, А. Родченко, Э. Лисицким, а также А. Певзнером и Н. Габо, Л. Мохой-Надем, Ж. Вантонгерлоо, другими мастерами. В конце 1920-х – начале 1930-х годов появились абстрактные работы основателя железной скульптуры Х. Гонзалеса и мобили А. Колдера, адресованные большим городским пространствам.

Жесткие металлические скульптуры сменились биоморфной пластикой Г. Мура, Б. Хепурт, Х. Арпа. Ж. Тэнгли привнес в абстрактную скульптуру принудительное движение, Г. Юккер использовал структуры из множества гвоздей, В. Колейчук создал пространственные самонесущие конструкции.

Минимал-арт 1960-х годов довел скульптурный лаконизм до наивысшей черты. А Э. Каро стал создавать серийную абстрактную скульптуру из металлических пластин и стержней. Теоретик искусства К. Гринберг уверял, что если в живописи «чистота» проявляется в виде отказа от третьего измерения, то в скульптуре это сконструированность, смонтированная из отдельных частей, причем материалы могут быть сталь, стекло, пластик и другое. Это проявление модернизма в искусстве скульптуры выразилось в ее динамике, полихромии, во взаимодействии с природным и архитектурным контекстом, оно привнесло новые технологии, родственные современному дизайну, и самое главное – новую эстетику [1, с.309].

*Константин Бранкузи* – французский скульптор румынского происхождения – один из родоначальников абстракционизма в европейской пластике. В своем «Поцелуе» по контрасту с романтически-возвышенном «Поцелуем» Родена он свел пластику до элементарных абстрактных форм, переломив греко-римскую скульптурную традицию возвратом к каменной глыбе. Утверждая монолитность формы, он стал основателем «пуризма современной скульптуры». В конце 1909 года он нашел свою самую важную первичную форму – изменяемую яйцевидную сферу, «форму, рождающую жизнь». В 1918 году художник начал свою серию «Бесконечные колонны», которая преодолела барьер между скульптурой и архитектурой. Американские художники-минималисты, вдохновленные «Бесконечной колонной», более чем через два десятилетия заимствовали у Бранкузи принцип серийности, широко используемый ныне в создании малых архитектурных форм по всему миру (рис. 8) [6, с.92].



Рис. 8. Спящая муза, К. Бранкузи, после 1910 г.

*Александр Архипенко* – один из пионеров абстрактной скульптуры, который «искал язык сильный и убедительный, однако очень простой», отмечал П. Ковтун [1]. В 1910-х годах, общаясь в Париже с основателями кубизма П. Пикассо, Ж. Браком, а также с С. Делоне, А. Эстер, он перенес принципы живописи кубизма в свое скульптурное творчество, стал строить форму и подвинул пластику к неожиданным возможностям.

Архипенко отмечал, что пассивным искусством является изобразительный подход (натурализм, реализм), а активным – то, что строит новые формы, новые образотворческие возможности. «Художник дает зрителю импульс, толкающий его, зрителя, согласно законам универсального движения. Если представить зрителю символ, он должен сам начать творчески мыслить <...> Символ подсказывает, наталкивает на мысль, на ощущение, символ существует трехмерно в пространстве», – считал мастер [1].

Впервые в практике мировой скульптуры Архипенко исполнил фигуры со сквозными отверстиями, трактуя пространство внутри «пустоту» и материал как равнозначные пластические элементы. В работе «Женщина, расчесывающая волосы» он подтвердил значимость «нулевой» сквозной формы.

Продолжая творить в русле абстрактной конструктивной скульптуры, Архипенко разработал вошедшую в историю искусства «архитектуру», подвижную живопись, которая при помощи механизма по желанию художника преобразовалась в определенные композиции. Этот принцип позднее положил в основу своих «мобилей» В. Колдер.

Архипенко стал символом новаций в мировой художественной жизни. Его считали учителем Джакометти, Мур, Цадкин, Манцу, Колдер и др. (рис. 9) [12, с.57].

*Дэвид Смит* – американский мастер скульптурных композиций, построенных по новым принципам формообразования. Молодой скульптор начал с работ, созданных под влиянием кубизма, коллажи из предметов, наложенных на холст, создавали автономные трехмерные объекты. «Живопись переросла в разноуровневую структуру на холсте. Постепенно холст стал основанием, а живопись – скульптурой», – писал он [1]. Сборочный конвейер «Студебеккера», на котором он когда-то работал, подсказал скульптору мысль о создании структур, собранных из отдельных частей.

В середине 1930-х годов он работал над горизонтальными скульптурами, реализуя трехмерные модели своих картин и рисунков. В начале 1940-х он работал на заводе, сваривая броню для танков, а через десять лет этот опыт отразил в работах, где

использовалась сталь. Смит освободил свои работы от пьедестала и начал объединять их в своеобразные серии.



Рис. 9. Женщина, расчесывающая волосы, А. Архипенко, 1915 г.

Последние работы Смита – крупные конструкции, составленные параллелограммами из нержавеющей стали, которые созвучны огромным картинам американских художников, олицетворяющих искусство 1960-х годов. Смит был озабочен возможностями цвета в скульптуре и восторгался поверхностью изменяющейся при свете дня. Он заменил краску, покрывающую его предыдущие работы, на изменяющуюся рефлексирующую фактуру нержавеющей стали (рис. 10) [13, с.49].

*Генри Мур* – английский скульптор, решительно повлиявший на возрождение роли скульптуры в искусстве XX века. На формирование его стиля оказала влияние ацтекская и негритянская скульптура, творчество Микеланджело, Родена, Бранкузи, Эпстайна, Добсона – столь противоречивые факторы. С середины 1920-х годов Мур часто посещал Париж и был хорошо знаком с французским художественным авангардом. Его первый заказ – рельеф «Западный ветер» для здания управления лондонского метро – был выполнен в портлендском камне и адресован общественному пространству.

В работах Мура 1930-х годов, как и последующих скульптора интересовала, прежде всего, форма, которую он сводил к пространству овала. Он разъял плотную массу скульптуры, отыскивая равновесие между материей и пустотой. «Знаменитые дыры Мура стали основой его стиля и индивидуальности...», — писал поэт А. Вознесенский.

Мур сумел использовать и пейзаж и небо в качестве дополнительных выразительных элементов. Его уникальный сквозной прорыв формы позволил исследовать не только

внешние, но и внутренние поверхности, что позволило привязать скульптуру к окружающей среде, одновременно увеличивая скульптурный объем. Он добился того, что и пейзаж, и небо присутствуют не только вокруг его фигур, но и пронизывают их.



Рис. 10. Кубики XIX, Д. Смит, 1964 г.

В конце 1930-х годов Мур начал создавать скульптуры, предназначенные для инсталляции в пейзаже. «Предпочитаю, чтобы мои скульптуры устанавливались в ландшафте, а не перед зданиями, пусть даже великолепными» [1]. Пластика Мура требовала для своего осознания огромного нейтрального пространства.

Во время войны Мур взялся за карандаш. Станции метро, занятые лежащими вплотную друг к другу телами укрывшихся от бомб, уходящие в черноту тоннеля – полуабстрактный графический язык этих работ мастера безусловно повлиял на пластику его будущих произведений. Важнейшим заказом для Мура в конце 1950-х была скульптура «лежащая женщина» перед зданием ЮНЕСКО в Париже (1958 г.), созданным М. Брейером, Л. Нерви и Б. Зерфюсом. Тема лежащей женщины повторялась в творчестве Мура многократно, утверждая идеи мира и материнства (рис. 11).

В иллюзорном пространстве современного города небоскребов скульптура повышенной объемной выразительности, как у Мура, обеспечивает ей значение своеобразного средства связи человека с городской средой. Скульптура Мура вносит в пространство города символ вечного присутствия органического начала [14, с.38].

*Бен Николсон* – английский художник-абстракционист, автор белых и полихромных геометрических рельефов. Он стоял перед выбором: что главенствует в арсенале художественных средств – цвет или форма? Скорее он склонялся в пользу формы, которую передавал тональными контрастами, подсознательно конструируя визуальный рельеф на картинной плоскости.



Рис. 11. Лежащая женщина, Г. Мур, 1958 г.

1930-е годы отмечены переходом Николсона к абстракции и к созданию рельефов. Его знакомство с Мондрианом предопределило движение к геометрической абстракции. По мнению Г. Рида, Николсон испытал на себе пуристское влияние не только Мондриана, но и Арпа. Он создал «рельеф», который оказался очень важным для его дальнейшего творчества. «Это в прямом смысле рельеф – геометрическое деление площади картины не столько цветовыми различиями, сколько различием уровней <...> такие рельефы – живопись или скульптура <...> в результате архитектурной концепции живописи цвета на картинной плоскости появляется рельеф» [1]. В 1934 году Николсон стал автором первых белых рельефов, состоящих из ступенчатых, наложенных друг на друга прямоугольных и квадратных пластин и правильных окружностей. На смену иллюзиям пространства в живописи пришла реальность физического пространства рельефа, цвета были заменены абсолютным белым. Эти ахроматические работы повлияли на уход от реального мира к искусству абстракции.

Николсон осуществил оформление балета Л. Мясина в Лондоне на музыку седьмой симфонии Бетховена. Эскиз театрального занавеса к постановке отразил период его творчества, в котором абстрактная геометрическая цветовая композиция уже созрела для перехода в третье измерение (рис. 12).

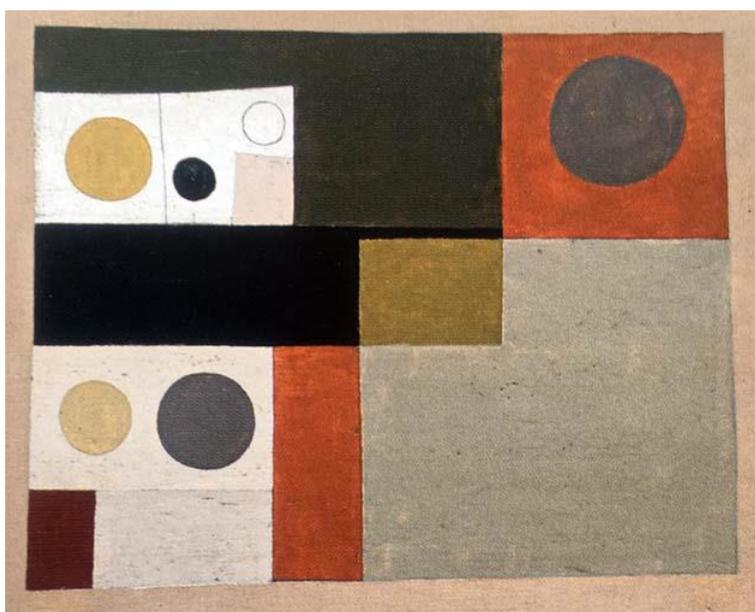


Рис. 12. Занавес для балета по Седьмой симфонии Бетховена, Б. Николсон, 1934 г.

В 1935–1937 годах Николсон под сильным влиянием неопластицизма и супрематизма обратился к абстрактной геометрической живописи, одновременно создавая и белые рельефы. Он не считал себя теоретиком, но высказывания художника точно отражают суть его творческой позиции: «Картины, которые я нахожу интересными, не обязательно только предметно-изобразительные или абстрактные, они одновременно должны быть музыкальными и архитектурными, и архитектурная конструкция в них должна использоваться для выражения «музыкальных» соотношений формы, тона, цвета» [15, с.29].

*Энтони Каро* – американский скульптор, расширивший возможности скульптуры за счет включения ее в диалог с архитектурой, живописью и музыкой. Одно из открытий Каро – устранение пьедестала. Скульптура стояла прямо на земле, она оказалась в непосредственной близости к человеку. «Моей целью всегда было сделать скульптуру более реальной, более ощутимой, доступной для восприятия <...> Я чувствовал, что фигуративность работы препятствует этому, и вынужден был сделать скульптуру абстрактной, если мне хотелось большей выразительности» [1].

Его первая абстрактная скульптура из стали – работа «Двадцать четыре часа» (1960 г.), в которой художник отрицал какой-либо намек на фигуру, скульптурную массу и вертикальную форму. «Я хочу, чтобы моя скульптура, подобно музыке, где ряд нот составляет мелодию, с помощью материала выражала мои чувства» [1]. Пространство явилось основой разрабатываемого им стиля, что свело на нет образные мотивы, относящиеся к прошлому скульптуры. Работа «Однажды утром» (1962 г.) – невесомая и без признаков массы – экономно определяет и четко формулирует пространство. Она справедливо считается одной из значительнейших скульптур раннего абстракционизма (рис. 13).



Рис. 13. Однажды ранним утром, Э. Каро, 1962 г.

Каро считал, что для полного восприятия скульптуры стоит увидеть ее изнутри. Мастер создавал скульптуры, физически вовлекающие зрителя в свое пространство, он называл их «скульптектура». Каро считал, что «скульпторы могут учиться у архитекторов потому, что архитекторы чувствуют масштаб и пространство». В 1987 году он построил «поселок» с архитектором Фрэнком Гери, а в 1991 году для выставки в Галерее Гейт создал работу «Башня открытия». Помещенная в центре зала, скульптура из стали являла собой одновременно и архитектурный объект. Вместе с архитектором Норманом Фостером и инженером Крисом Вайсом Каро создал пешеходный мост Миллениум через Темзу.

Суть достижений Каро – в углублении выразительного потенциала скульптуры, в приближении ее к жизни [16, с.71].

*Александр Колдер* – американский художник, дизайнер, один из основателей кинетической скульптуры. Колдера завораживало цирковое искусство. В 1926 году появились первые фигурки «Цирка Колдера» – миниатюрного макета цирковой арены с фигурками из проволоки, кусочков дерева и бумаги, которые двигались, балансируя на тросах и даже издавая звуки. Техника проволочных профилей привела Колдера к своеобразному пониманию объема, который появился при движении тонкой металлической линии в трех измерениях, формируя нематериальный пространственный объем. Несколько фигурок, подвешенных к потолку, стали прообразом его будущих мобилей, движимых колебаниями воздуха. В 1932 году после очередного представления Колдера Миро благословил его на создание новой динамической скульптуры.

После знакомства Колдера с Питом Мондрианом в его парижской студии скульптор сосредоточился на создании абстрактных конструкций. Родилась идея соединения движения как изначальной категории творчества Колдера и первичных цветов, приверженцем которых был Мондриан. В 1930-е годы в конструкциях Колдера, двигавшихся с помощью моторчика, под влиянием Мондриана, Миро и Леже цвет начал играть ключевую роль.

В 1931 году Марсель Дюшан, после знакомства с работами Колдера, предложил термин «мобиль», который использовал для описания своей движущейся скульптуры «Велосипедное колесо» в 1913 году. Первые мобили начала 1930-х годов совершили прорыв в традиционной скульптуре, освободив ее от жесткого сцепления с полом и позволив ей находиться в независимом движении.

Колдер был также занят созданием монтируемых из стальных листов «стабилей». Термин «стабиль» был предложен Хансом Арпом в 1932 году после первой выставки Колдера в Париже. Первые стабилы были небольшими проволочными скульптурами на неподвижном основании, но позднее они развивались в сторону монументальности.

Скульптуры Колдера живут по всему миру – Париж, Чикаго, Нью-Йорк и многие другие города. Собранные из листовой стали, покрашенные большей частью в черный и красный цвета, они похожи на фантастических птиц и динозавров (рис. 14).



Рис. 14. Фламинго, А. Колдер, 1974 г.

В 1939 году Колдер спроектировал «водный» балет на Нью-Йоркской выставке. Проект не был осуществлен, но в 1956 году аналогичные представления состоялись в Уоррене,

штат Мичиган и в парижском «Одеоне», в Оперном театре в Риме в шоу он соединил мобили со звучанием электронной музыки.

Относительно одной из выставок в Нью-Йорке пресса писала: «Ни один из выставленных объектов не страдает недостатком остроумия, все они светятся изобразительностью и неожиданностью...» Эти слова по праву можно отнести ко всему творчеству Колдера [17, с.55].

*Вячеслав Колейчук* – художник, конструктор, музыкант, изобретатель новых способов формообразования. В 1960-е годы Колейчук общался с художниками московской группы «Движение», участвовал в выставке-представлении кинетического искусства, которую предварял «Манифест русских кинетов». В середине 1960-х Колейчук впервые обратил внимание на самонапряженные конструкции, состоящие из едва видимых нитей (вант), благодаря которым тяжелые стержни, не касаясь друг друга, парят в пространстве. Визуально эфемерное представляло собой устойчивую конструкцию.

В 1967 году вместе с конструктором Г. Рыкуновым и создателем электронной музыки Л. Терменом Колейчук впервые в отечественной практике реализовал идею свободно движущейся пространственной композиции. На площади Курчатова, в Москве, была установлена объемно-пространственная форма «Атом» диаметром 6 метров при общей высоте 12 метров, которая свободно вращалась в пространстве. Рождалось принципиально новое понимание пространственной пластики (рис. 15).

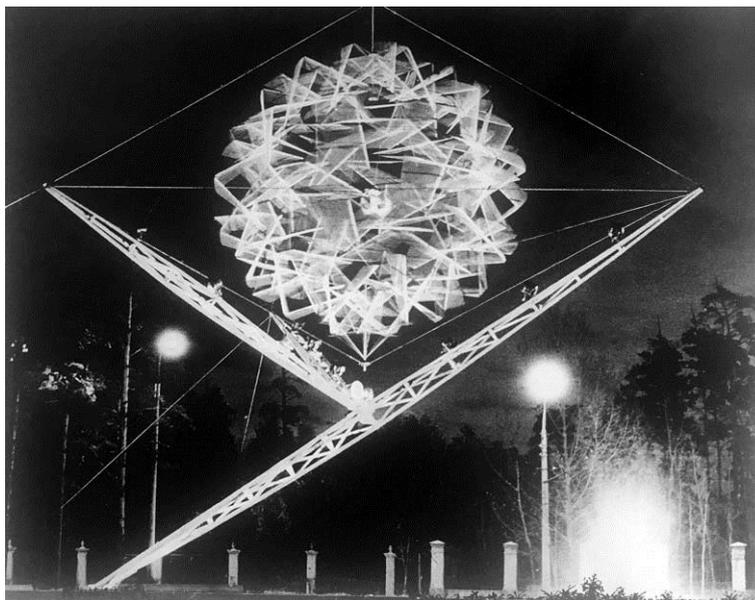


Рис. 15. Атом, В. Колейчук, 1967 г.

Колейчук реконструировал скульптурную работу Родченко «Овалы» (1968), выполнил реконструкции композиций Карла Иогансона и других мастеров. Восстанавливая эти работы, он постигал пластический язык конструктивистов. В 1990-х годах Колейчук воссоздал целую выставку объединения молодых художников (ОБМОХУ) 1921 года, которая в настоящее время находится в экспозиции Третьяковской Галереи на Крымском валу. «Художники русского авангарда, – считал автор, – мои единомышленники, если хотите – учителя. Реконструкции работ Родченко, Габо, Иогансона, Татлина – мой долг перед ними и утверждение их первичности» [1].

Колейчука всегда интересовали парадоксы и феномены зрительного восприятия, оптические иллюзии. В пику утверждениям, что этих объектов не может быть, исследователь создал их трехмерные модели и опубликовал их в журнале «Техника –

молодежи». Трансформирующиеся конструкции Колейчука – парящие в воздухе полупрозрачные объекты – интригуют гармонией форм и фантастической ирреальностью. Колейчук – автор первой книги на русском языке о кинетизме «Кинетизм» (1994 г.). Развивая идею кинетизма, он значительно расширил пределы понимания движения и пространства. Движущийся объект перевоплощался, возникая в принципиально новом качестве, обладая не только внутренней логикой построения, но новой эстетикой.

Светостереографика – наиболее яркое изобретение Колейчука. Эта рукодельная голографика является новой оригинальной технологией формообразования. «Оказывается, просто так, руками гравирова металл, можно создавать пространственные композиции, освещая гравировку светом (точечным источником), как в голографии. В стереографии можно оглядывать объект с разных сторон, вращать его <...> Эффект пространственности настолько сильный, что зрители, особенно дети, норовят потрогать руками изображение, но, увы, это – фантом, иллюзия. Хороший стимул для зрителя призадуматься о виртуальной реальности», – писал Колейчук [1].

Еще раз Колейчук заявил о себе уже как изобретатель музыкального инструмента – овалоида. Это – два дюралюминиевых диска овальной формы, стоящие на деке, которые предполагают три типа звукоизвлечения. Овалоид обладает богатой тембровой окраской и широким звуковым диапазоном по высоте и силе звука, поэтому сам автор называет его «металлосинтезатором». Инструмент заинтересовал многих музыкантов и нашел применение в музыкальном оформлении пьесы В. Фокина «Превращение» по Кафке.

Художественная система Колейчука, названная им «тотальный театр», продолжает традиции русского авангарда, интегрируя в себе мобильные пространственные конструкции, акустические объекты, овалоиды, видеопроекцию [18, с.79].

Поп-арт сделал объектом своего искусства вместо возвышенного повседневное, изделия массового производства. Стер различия между высокой и массовой культурой.

*Клас Ольденбург* – шведско-американский художник, автор гигантских скульптур и понятия «антимонумент». В 1956 году в Нью-Йорке Ольденбург создавал композиции под влиянием абстрактного экспрессионизма, однако его интересовал сам город: узлы и перекрестки, открытые витрины, мусор на улицах, граффити. Двигаясь к городской среде, художник отработывал приемы своего искусства на небольших объектах, которые выставлял в витринах одного из крупных универсамов. Это были в основном пародии из пищевых продуктов. Параллельно художник создавал мягкие скульптуры из парусины, которые выставлял на хеппингах. В объеме «Гигантские окурки» (1967 г.), выполненном из полиуретановой пены, автор выявил устрашающие особенности повседневности. Помещенные на скульптурное основание окурки приобретают скульптурное звучания и теряют свое первоначальное свойство как мусора. Тривиальное возводится у Ольденбурга до уровня искусства.

В конце двадцатого столетия Ольденбург начал представлять огромные скульптуры из стали: 14-метровой величины «Прищепка» была установлена на центральной площади Филадельфии (1974 г.). Впечатляют огромные размеры произведения, «Ложка, мост и вишня» (1985–1988 гг.) – 15 метровая ложка, лежащая в луже из латексного шоколада, а в ней вишня весом 1200 фунтов. За основу своих творений мастер, как правило, брал абсолютно обыденные объекты, увеличивая их в сотни раз (рис. 16).



Рис. 16. Волан, К. Ольденбург, 1994 г.

Представители поп-арта использовали цвет и форму как знаковый элемент в обращении к массовому потребителю. Влияние поп-арта на городскую среду выразилось лишь в прямом цитировании известных объектов в гипертрофированных размерах [19, с.37].

Американские художники-минималисты Д. Джадд, Р. Бладен, Д. Флавин и др. отошли от создания «штучных» произведений и перешли к их серийному созданию, чем существенно расширили пространственные возможности и степень их влияния на городскую среду. Они до предела сократили использование различных художественных средств. Их произведения строились на основе многократно выверенной структурной логики, узкой палитры предметных цветов – металла, камня, дерева, пластмассы или ахроматики (рис. 17).



Рис. 17. Без названия (Бобу и Пэт Ром), Д. Флавин, 1970 г.

Обычно светящаяся неоновая трубка, диагонально прикреплённая к стене, необработанные деревянные балки или лежащие на полу металлические плиты, сложенные в простые структуры, коробка из металла и плексигласа, организованные в простые ряды, кубы и другие стереометрические базовые формы из фанеры, алюминия или стали – так выглядели многочисленные выставки художников-минималистов США. В 1960-х годах еще доминировал поп-арт, живопись абстрактного экспрессионизма и пост-живописная абстракция.

Произведения художников минимал-арта безличны и имперсональны, они не несут в себе следов руки художника, сделанные промышленным способом, обезличены и исключают

любые ассоциации с реальным миром, представляя собой логические конструкции сознания, реализованные в чистых материалах.

Минимал-арт реально повлиял на театр и кинематограф, но особенно – на формообразование в архитектуре и дизайне окружающей среды [6, с.89; 20, с.95].

*Отто Хайек* – немецкий художник-скульптор, мастер полихромных форм в городском пространстве. Немногие художники откровенно ставили свои произведения на службу обществу как Хайек, который задумывался не о том, чтобы разместить свою работу в пространстве, а о том, чтобы сформировать пространство исходя из представлений о создании полноценной жизненной среды.

«Сегодня речь идет не о том, чтобы создать картину, речь идет об общественном пространстве, оно не абстрактно, его окружают люди, оно осязаемо, оно становится осознанным <...> Чтобы его почувствовать, нужны художественное мышление и художественный образ действий», – убежден Хайек [21, с.22].

С 1967 года работы Хайека уверенно входили в индустриальную бетонную архитектуру и, тем самым, в окружающую среду. Оформление студенческих общежитий и столовой Университета в Саарбрюккене (1965–1970 гг.) – линейно-геометрический словарь, который с годами превратился в алфавит и явился своего рода конструктором символических форм.

Хайек ратовал за совместную работу архитекторов и скульпторов. Пластические искусства уже со времен футуризма и конструктивизма связывались с городом, но почти никогда не воплощались практически. Хайек реанимировал внедрение пластических искусств в городское пространство. Реальное пространство существенно выразительнее и специфичнее живописи на двухмерной плоскости. Видение художественного произведения как «специфического объекта» позволяет понять, что искусство привязано не только к месту, но и изменяет его. В 1966 году на выставке Хайека в Галерее Эеслингена концепция имела успех: «Дороги цвета идут сквозь города и осознано делают город искусственным единством людей; пути цвета – это урбанистическая идея, они создают новые горизонты, где может произойти встреча с объектами» [20, с.98].

«Постепенно Хайек сокращал арсенал используемых форм до таких геометрических констант, как треугольники, круги, ромбы и прямоугольники, создающие взаимодействие плоскостей с трехмерностью. Цветовая палитра сводилась к основным цветам и сознательно контрастировала с природным цветовым фоном. В серое городское пространство был привнесен яркий игровой компонент. Свой художественный алфавит, позволявший создавать бесконечные вариации, мастер использовал в формировании площадей», – отмечал В. Манин [21, с.40].

Проекты и реализации Хайека описаны термином «site-specific», который относится к искусству, реагирующему на особенности данного места. В 1970-х годах Хайек проектировал фонтан в Культурном центре австралийской Аделаиды. «Я хочу занять всю площадь, чтобы она обрела художественный вид, рожденный моим воображением. Здесь у меня есть возможность развить использование архитектуры свободного пространства». Он убеждал австралийского премьера: «Я могу сделать не только фонтан. Я хочу образовать пространство искусства, постоянное обращение к людям <...> Создать место, которое повлияет на общество, – место встречи для всех» [21, с.42].

Проектами по созданию площадей, которые Хайек реализовал в 1970-х-1990-х годах в Дюссельдорфе, Бонне, Штутгарте, Кельне и Анкаре, он полностью подтвердил свой тезис: «искусство в общественном пространстве» (рис. 18).



Рис. 18. Школа им. Альберта Эйнштейна. Бохум, Германия, О. Хайек, 1978 г.

«В живописи, в монументальных росписях Хайек пытается примирить противопоставленные пластические импульсы: мондриановскую рисуночную упорядоченность он смыкает с цветовой стихийностью Кандинского. В монументальных работах идея примирения различных пластических начал осложняется необходимостью дополнительного оперирования скульптурными и архитектурными объемами, массами, имеющими пространственное соподчинение. В результате восприятия композиций подчиняется определённой цветовой ритмике, динамике, конструктивности, напряженной контрастности цвета и его плотности», – отмечал В. Манин [21, с.43].

Хайек мыслил урбанистическими мотивами, отличающимися от природных своим геометризмом и рациональностью, которые скульптор дополнил эмоциональностью полихромии. Хайек утвердился как один из основателей нового вида пространственного искусства, адресованного городской среде.

Можно констатировать, что движение в современной стилистике средовой художественной пластики в России, Европе и США в XX веке опиралось на следующие принципы:

- геометричность: архитектоны, биоморфизм – природоподобные формы, «нулевая» сквозная форма;
- функциональность: движение в пространстве, увеличение средовых ареалов влияния, реверсивность;
- технологичность: серийное производство, скульптура-сборка, светостереография, самонапряженные пространственные конструкции;
- эстетичность: минимум художественных средств, лаконизм форм и цветов – «мудрая простота», музыка.

Названные принципы современной стилистики средовой художественной пластики имеют большой потенциал развития, в частности, в устройстве малых архитектурных форм в общественных пространствах, парковых и спортивных зонах, на придомовых территориях и детских площадках, что будет способствовать созданию столь необходимой комфортной и эстетически совершенной городской среды.

### Источники иллюстраций

1. Рис. 1–18. [1].

**Литература**

1. Ефимов А. Цвет + форма. Искусство 20-21 веков. Живопись. Скульптура. Инсталляция. Лэнд-арт. Дигитал-арт. – Москва: БуксМарт, 2014. – 616 с.
2. Малевич. Художник и теоретик. – Москва: Советский художник, 1990. – 240 с.
3. Хан-Магомедов С. Пионеры советского дизайна. – Москва: Галарт, 1995. – 424 с.
4. Lissitzky-Kuppers Sophie. El Lissitsky. – Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1967. – 412 с.
5. Jaffe H.L.C. Piet Mondrian. – Paris: Cercle d'Art, 1991. – 128 с.
6. Art of the 20<sup>th</sup> Century. Painting, Sculpture, New Media, Fotography: Part I. – Keln: Taschen, 2000. – 840 с.
7. Хан-Магомедов С. Конструктивизм. Концепция формообразования. – Москва: Стройиздат, 2003. – 574 с.
8. Крючкова В. Кубизм. Орфизм. Пуризм. – Москва: ОЛМА-Пресс, 2000. – 176 с.
9. Ле Корбюзье. Архитектура XX века. – Москва: Прогресс, 1970. – 303 с.
10. Ханс Арп. Скульптура и графика: Каталог выставки. – Москва: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 1990. – 194 с.
11. Хольцхай М. Виктор Вазарели. – Tashen / Арт Родник, 2006. – 96 с.
12. Азизян И. Александр Архипенко. – Москва: Прогресс-Традиция, 2010. – 624 с.
13. Wilkin K. David Smith. – New York: Abbeville Press, 1984. – 128 с.
14. Berthoud R. The life of Henry Moore. – London, 2003. – 542 с.
15. Lynton N. Ben Nicholson. – New York: Phaidon Press Limited, 1993. – 252 с.
16. Hickey D. Anthony Caro. The economics of surprise. – London: Tate Publishing, 2005. – 624 с.
17. Baal-Teshuva J. Alexander Calder. – Cologne: Taschen, 2002. – 95 с.
18. Колейчук В. Структура и изображение. Аспекты формообразования // Интерпресс-график. – 1984. – №4(198). – С. 64–67.
19. Osterworld T. Pop Art. – Keln: Taschen, 2007. – 240 с.
20. Judd D. Specific Objects // Art-Yearbook, 8. – 1965. – 194 с.
21. Манин В. Отто Херберт Хайек и его творчество // Каталог выставки «Цвет в жизнь». – Москва: Центральный выставочный зал «Манеж», 1989. – 194 с.

**References**

1. Efimov A. *Tsvet + forma. Iskusstvo 20–21 vekov. Zhivopis. Skulptura. Installyatsiya. Lend-art. Digital-art* [Color + form. Art of 20–21 centuries. Painting. Sculpture. Installation. Land art. Digital art]. Moscow, 2014, 616 p.

2. Malevich. *Khudozhnik i teoretik* [The artist and theorist]. Moscow, 1990, 240 p.
3. Khan-Magomedov S. *Pionery sovetskogo dizayna* [Pioneers of Soviet design]. Moscow, 1995, 424 p.
4. Lissitzky-Kuppers Sophie. El Lissitsky. Dresden, VEB Verlag der Kunst, 1967, 412 p.
5. Jaffe H.L.C. Piet Mondrian. Paris, Cercle d'Art, 1991, 128 p.
6. Art of the 20<sup>th</sup> Century. Painting, Sculpture, New Media, Fotography, Part I. Keln, Taschen, 2000, 840 p.
7. Khan-Magomedov S. *Konstruktivizm. Kontseptsiya formoobrazovaniya* [Constructivism. The concept of shaping]. Moscow, 2003, 574 p.
8. Kryuchkova V. *Kubizm. Orfizm. Purizm* [Cubism. Orphism. Purism]. Moscow, 2000, 176 p.
9. Le Corbusier. *Arkhitektura XX veka* [20th century architecture]. Moscow, 303 p.
10. Hans Arp. *Skulptura i grafika: Katalog vystavki* [Sculpture and Graphics: Exhibition Catalog]. Moscow, 1990, 194 p.
11. Holtshay M. *Viktor Vazareli* [Victor Vasarely]. Taschen, Art Spring, 2006, 96 p.
12. Azizyan I. *Aleksandr Arkhipenko* [Alexander Arkhipenko]. Moscow, 2010, 624 p.
13. Wilkin K. David Smith. New York, Abbeville Press, 1984, 128 p.
14. Berthoud R. The life of Henry Moore. London, 2003, 542 p.
15. Lynton N. Ben Nicholson. New York, Phaidon Press Limited, 1993, 252 p.
16. Hickey D. Anthony Caro. The economics of surprise. Antony Caro. London. Tate Publishing, 2005, 624 p.
17. Baal-Technova J. Alexander Calder. Cologne, Tashen, 2002.
18. Koleichuk V. *Struktura i izobrazheniye. Aspekty formoobrazovaniya* [Structure and image. Aspects of shaping. Interpress-graph]. 1984, no. 4(198), no. 4, pp. 64–67.
19. Osterworld T. Pop Art. Keln, Taschen, 2007, 240 p.
20. Judd D. Specific Objects. Art-Yearbook, 8, 1965, 194 p.
21. Manin V. *Otto Kherbert Khayyek i yego tvorchestvo. Katalog vystavki «Tsvet v zhizn»* [Otto Herbert Hayek and his work. Catalog of the exhibition "Color in Life"]. Moscow, 1989, 231 p.

## ОБ АВТОРАХ

### **Алиева Рена Интизар кызы**

Старший преподаватель кафедры «Художественное стекло», Московская Государственная академия им. С.Г. Строганова, Москва, Россия

e-mail: [r.alieva@mail.ru](mailto:r.alieva@mail.ru)

**Ефимов Андрей Владимирович**

Доктор архитектуры, профессор, заведующий кафедрой «Дизайн архитектурной среды». Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия  
e-mail: [efimov-andrey@yandex.ru](mailto:efimov-andrey@yandex.ru)

**ABOUT THE AUTHORS****Alieva Rena**

Senior Lecturer of Department «Art Glass», Moscow State Art and Industry Academy them. S.G. Stroganova, Moscow, Russia  
e-mail: [r.alieva@mail.ru](mailto:r.alieva@mail.ru)

**Efimov Andrey**

Doctor of Architecture, Professor, Head of the Department «Design of the Architectural Environment», Moscow Institute of Architecture (State Academy), Moscow, Russia  
e-mail: [efimov-andrey@yandex.ru](mailto:efimov-andrey@yandex.ru)