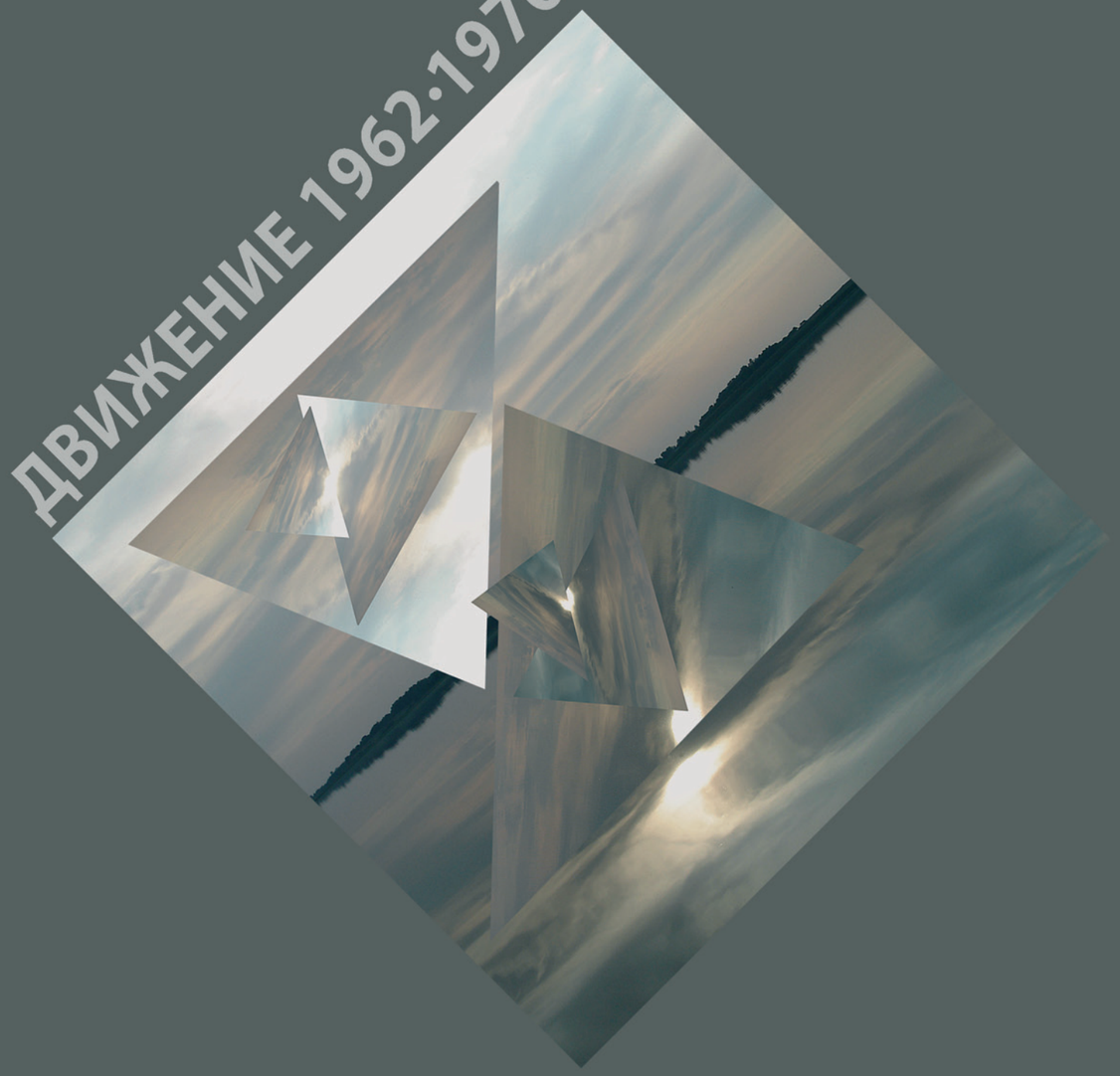


КИНЕТИЗМ В РОССИИ XX ВЕК

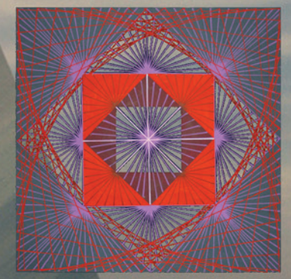
КИНЕТИЗМ В РОССИИ XX ВЕК

ИЗДАТЕЛЬСТВО A.GRIG

КИНЕТИЗМ

Кинетизм — это нечто более значительное, чем просто новый вид искусства. Это новое отношение к миру, к человеку, к жизни и к вечности

Лев Нуссберг



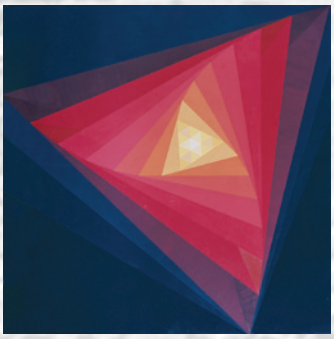
ГРУППА ДВИЖЕНИЕ 1962·1976

КИНЕТИЗМ В РОССИИ XX ВЕК

ИЗДАТЕЛЬСТВО A.GRIG

КИНЕТИЗМ В РОССИИ XX ВЕК

КИНЕТИЗМ



ГРУППА ДВИЖЕНИЕ

1962•1976

ИЗДАТЕЛЬСТВО A.GRIG
Знак
Москва 2013

Кинетические ритмы...

Задача этого альбома – чисто визуальное отражение деятельности группы «Движение», создание непосредственного впечатления о зарождении и развитии нового пластического языка

Конец XIX – начало XX века. Эпоха новых скоростей, нового представления о движении, пространстве и времени. Другое, обновлённое восприятие мира и изменённое, более свободное и яркое ощущение, чувствование его.

И неслучайно начало столетия ознаменовалось авангардным прорывом в изобразительном искусстве. Возникновение нового художественного сознания обязано прежде всего неприятию позитивистского, статического миропонимания – принципиальной оппозицией к буржуазному образу жизни европейской цивилизации. Массовый обыватель-буржуа – это поклонник комфорта, любитель вульгарных и грубых идей, всякого рода трюизмов и записной чепухи. Самодовольный от собственной «жизненной мудрости», из страха – религиозный, из трусости – чтущий закон. Авангардное искусство стремилось преодолеть эту невыносимую атмосферу и обрести свободу выражения через нетрадиционные формы.

Кинетическое искусство – новое направление в современной изобразительной пластике, ориентирующееся на пространственные и сложные динамические эксперименты, обыгрывающее эффекты реального движения всего произведения или отдельных его частей – словом, любое проявление «жизни» произведения со стороны созерцателя.

Кинетизм зародился в 1920–1930-х годах, его предтечами считаются Владимир Татлин, Наум Габо, Александр Родченко. Своей эстетикой кинетическое искусство во многом обязано замечательным идеям и выдающимся деятелям Баухауза и, конечно же, ВХУТЕМАСа (Москва) и ГИНХУКа (Питер). Хочется сразу оговориться, что понятие кинетизма до сих пор очень условно и не всегда вмещает в себя всю глубину и разнообразие творческих проявлений. К тому же всевозможные «измы» удобны, скорее, для искусствоведов и преподавателей эстетики – дабы сгруппировать художников и разложить всё по полочкам.

Важнейший пример русского кинетического искусства – всемирно известный проект Владимира Евграфовича Татлина «Памятник III Интернационала» (1919–1920). Внутри двух изящных наклонных металлических спиралей (400-метровой высоты)

предполагалось подвесить четыре объёма, вращающихся с разной скоростью. Проект необычайно концептуальный и гармоничный...

В 1920 году Наум Габо, первый в мире последовательный создатель кинетических объектов, в своём «Реалистическом манифесте» провозгласил кинетические ритмы новым элементом в изобразительном искусстве. Его первая работа из вибрирующих стальных нитей под названием «Кинетическая конструкция» меняла форму в зависимости от положения груза. В это же время Александр Родченко и Карп Иогансон создавали трансформирующиеся конструкции («мобили»).

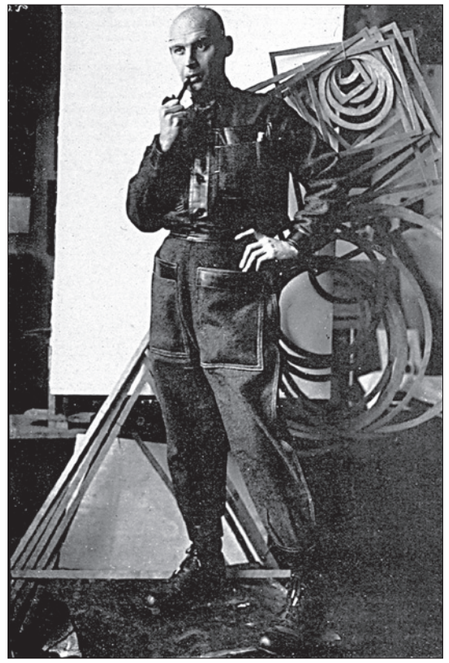
Более поздние кинетические художники задавались различными эстетическими целями. Жан Тенгли «оживлял» и «одухотворял» машины, Хулио Ле Парк использовал феномены прозрачности, игры света и теней (муаровый эффект), Николя Шоффер стремился к полисенсорности воздействия на человека – его пространственно-динамические и светодинамические конструкции, такие как монументальная «светозвуковая башня» в Льеже (1961), обретали особую выразительность благодаря калейдоскопической игре бликов на металлических поверхностях, звуковым и световым эффектам.

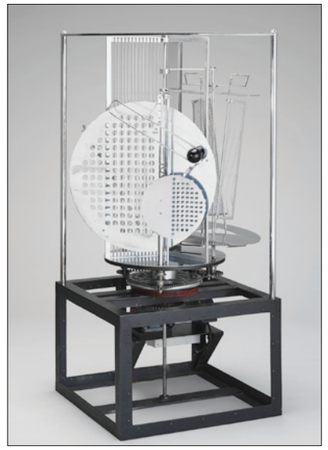
В 60-е годы в России кинетическим искусством активно занималась группа «Движение» (1962–1976). Появление этого коллектива прежде всего связано с общей атмосферой, царившей в то время в стране. Это был период, когда на общество обрушились потоки новой или ранее недоступной информации из различных областей интеллектуального пространства: философии, литературы, живописи, кино, театра, архитектуры. Возвратилась историческая память об авангарде 20-х годов. Всё это привело к размыванию границ «узаконенных» видов искусства. Возродилось и кинетическое искусство (напомню, что это весьма условное название), вобравшее в себя принципы движения, симметрии, синтеза... Ранние плоскостные работы художников «Движения» носили характер оп-арта, а их первые пространственные объекты продолжали традиции русского авангарда начала XX века. Группа «Движение» развивала тенденции, связанные с наследием футуризма и конструктивизма, разрабатывала собственный пластический язык, создавая новые формы, образы, пространственные структурные композиции, игровые ситуации. Художники группы воплощали свои проекты «кинетических сред», устраивали кинетические действа в огромных выставочных павильонах, исторических местах и при организации масштабных городских празднеств. При этом активно использовались светоживопись, прозрачные и зеркальные материалы, киноэкраны, голография, электронная музыка, пантомима и многое другое.

Перфомансы «Движения» сочетали в себе футуристические, провокативно-игровые и конструктивистские тенденции с кинетическими принципами организации пространства. При этом использовались сложные оригинальные костюмы, световые и звуковые эффекты, фрагменты «Кибертеатра». Создавая всевозможные футурологические проекты, а также планы, эскизы, сценарии «искусственных сред», художники «Движения» уделяли особое внимание раскрепощению восприятия зрителя и вовлечению его в происходящее.

А. Григорьев

Александр Родченко в мастерской. 20-е гг.





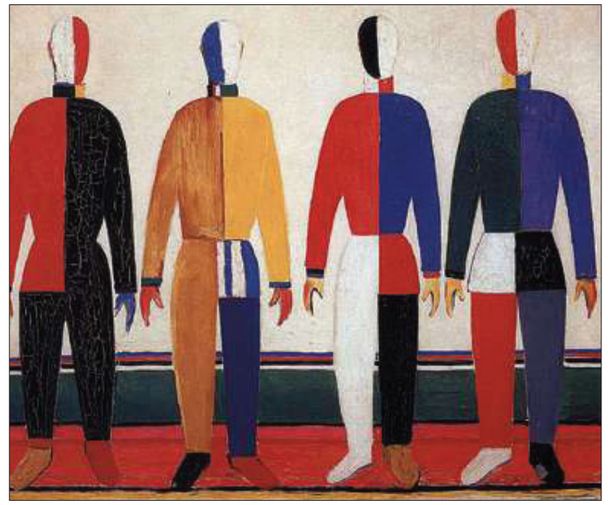
Ласло Мохой-Надь. «Свето-пространственный модулятор». 30-е гг.

А. Родченко. «Мобили». 20-е гг.

А. Родченко. Фотокомпозиция «Лестница». 1929

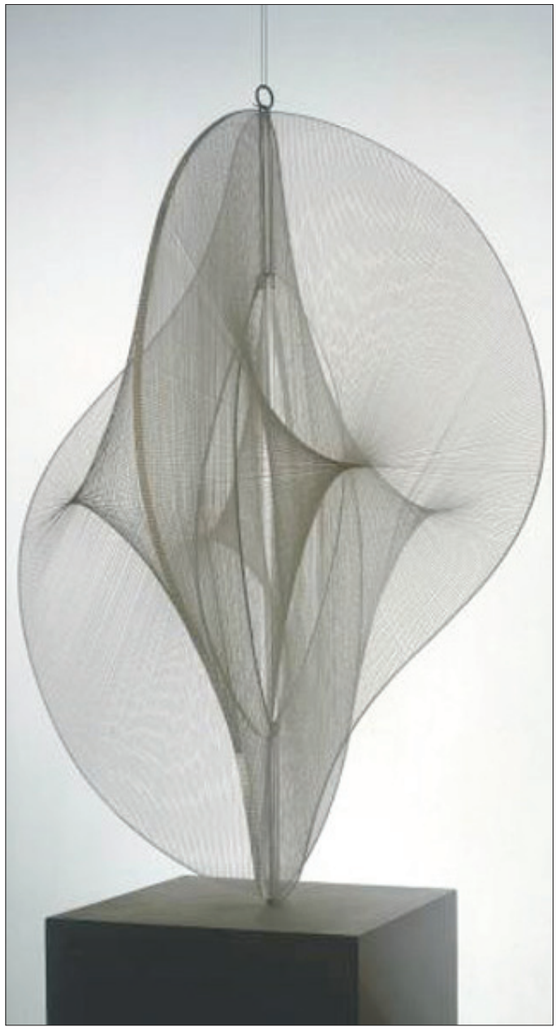
Наум Габо. «Конструкция в пространстве». 60-е гг.

Казимир Малевич. «Атлеты». 1932

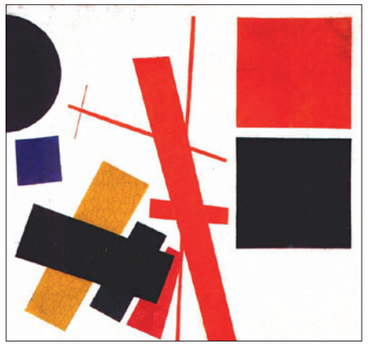


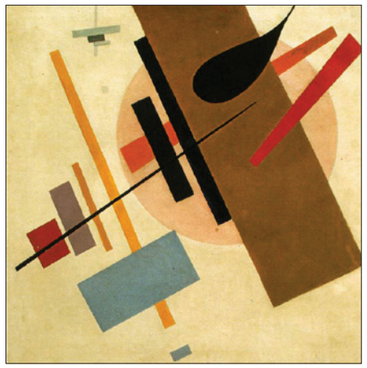
Марсель Дюшан. Кинетический объект. 20-е гг.

Владимир Татлин. Памятник III Интернационалу. 1919–1920



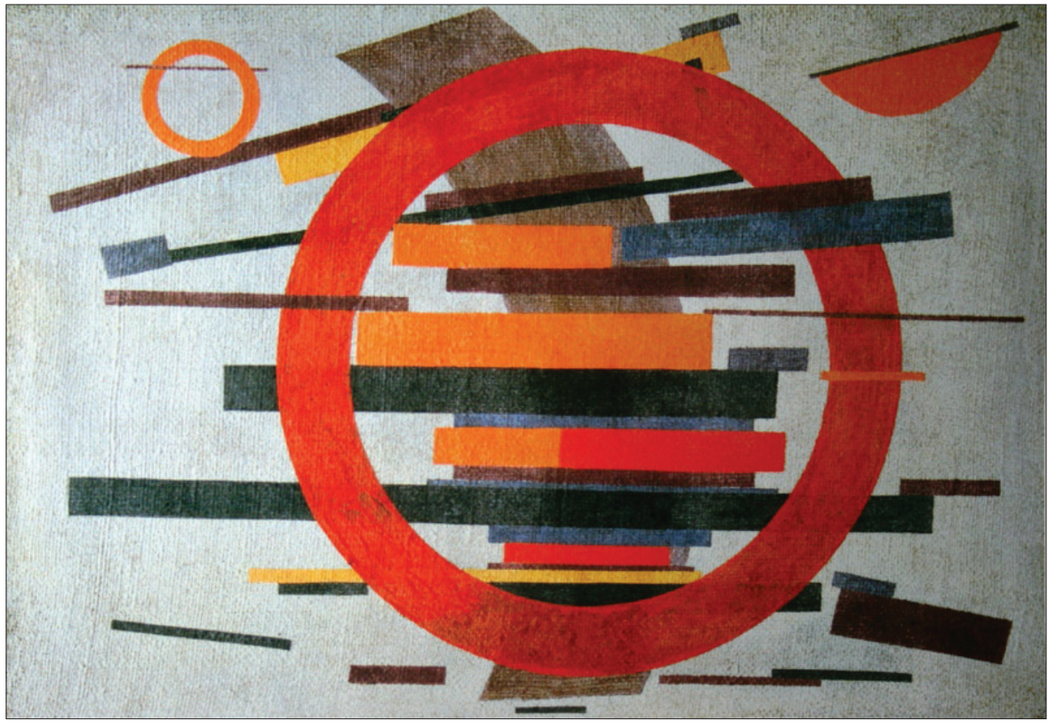
Наум Габо. «Линейная конструкция № 2». 1970–1971





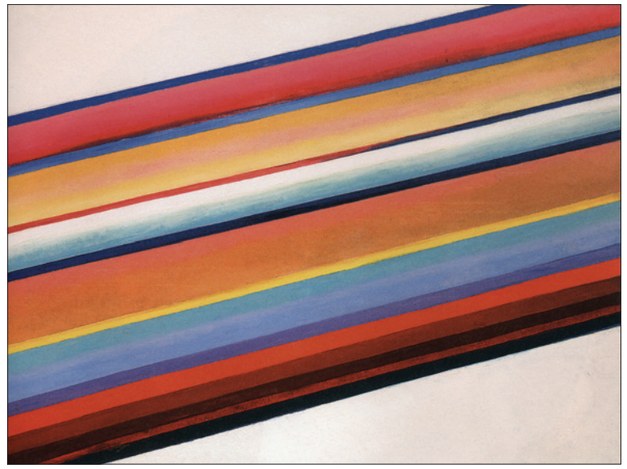
К. Малевич. «Супрематизм». 1915–1916

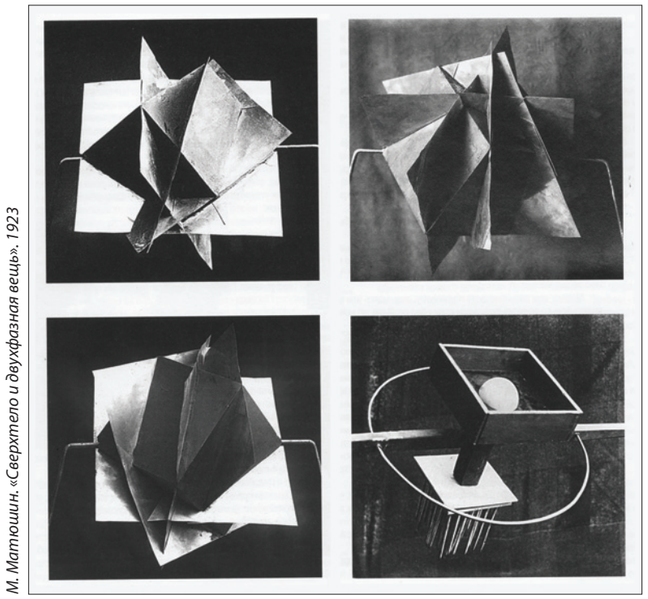
В. Татлин. «Летатлин № 3». 1928–1932



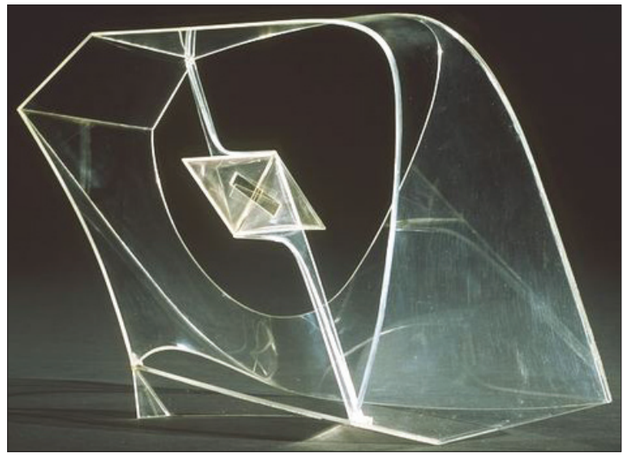
Илья Чашник. «Супрематическая композиция». 1926–1927

Михаил Матюшин. «Движение в пространстве». 1917-1919



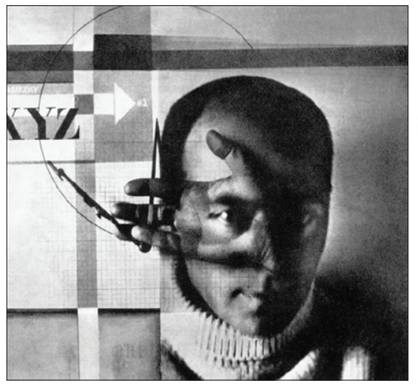


М. Матюшин. «Сверхтело и двухфазная вещь». 1923

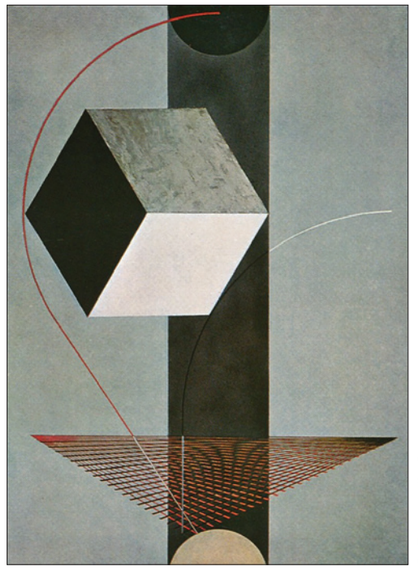


Н. Габо. «Конструкция с кристаллом в центре». 1938–1940

Антуан Певзнер. Пространственный объект-скульптура



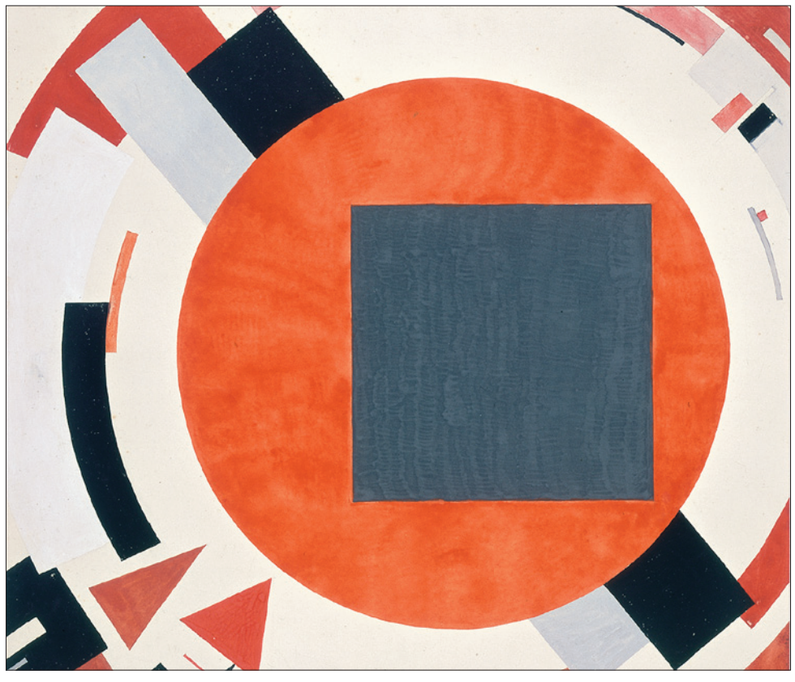
Эль Лисицкий. «Автопортрет». 1924

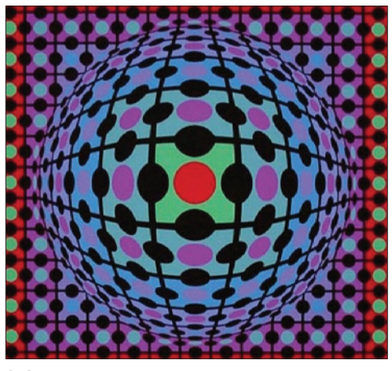


Э. Лисицкий. «Proun 99». 1924

Александр Колдер. Выставка в Чикаго. 2010

Э. Лисицкий. «Супрематическая композиция».1923



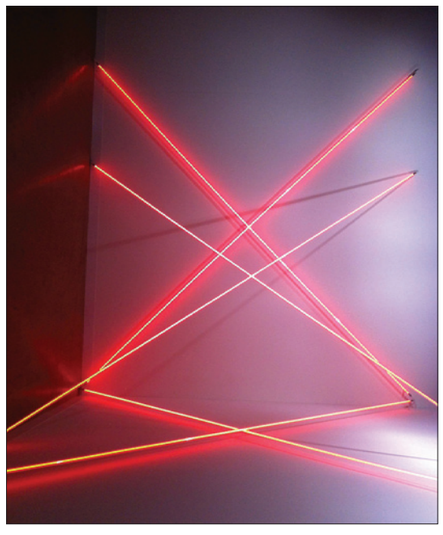


В. Вазарели. «8-4»

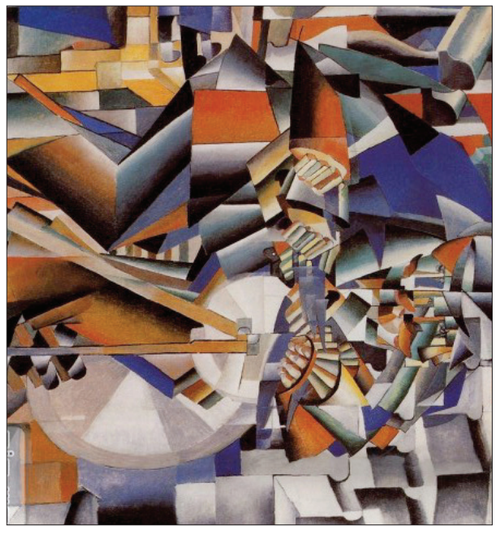
Виктор Вазарели. «Зебра». 1930

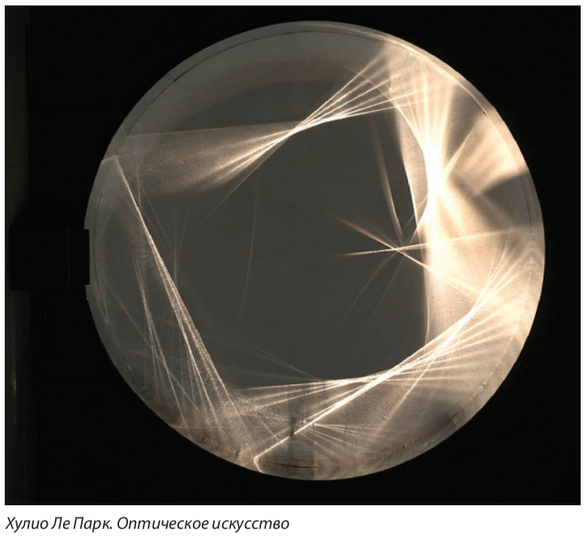
Гюнтер Юккер на фоне своего артобъекта

Франсуа Морелле. «Геометрическая абстракция». 1960



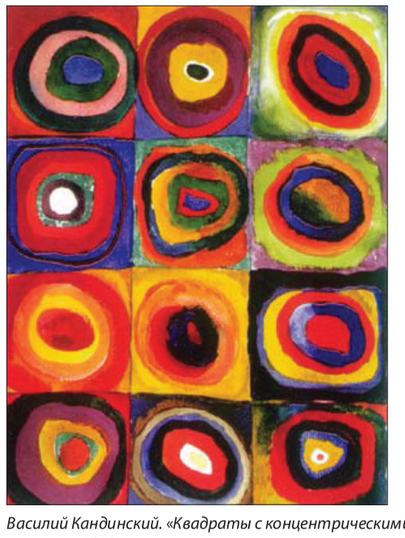
К. Малевич. «Точильщик». 1912





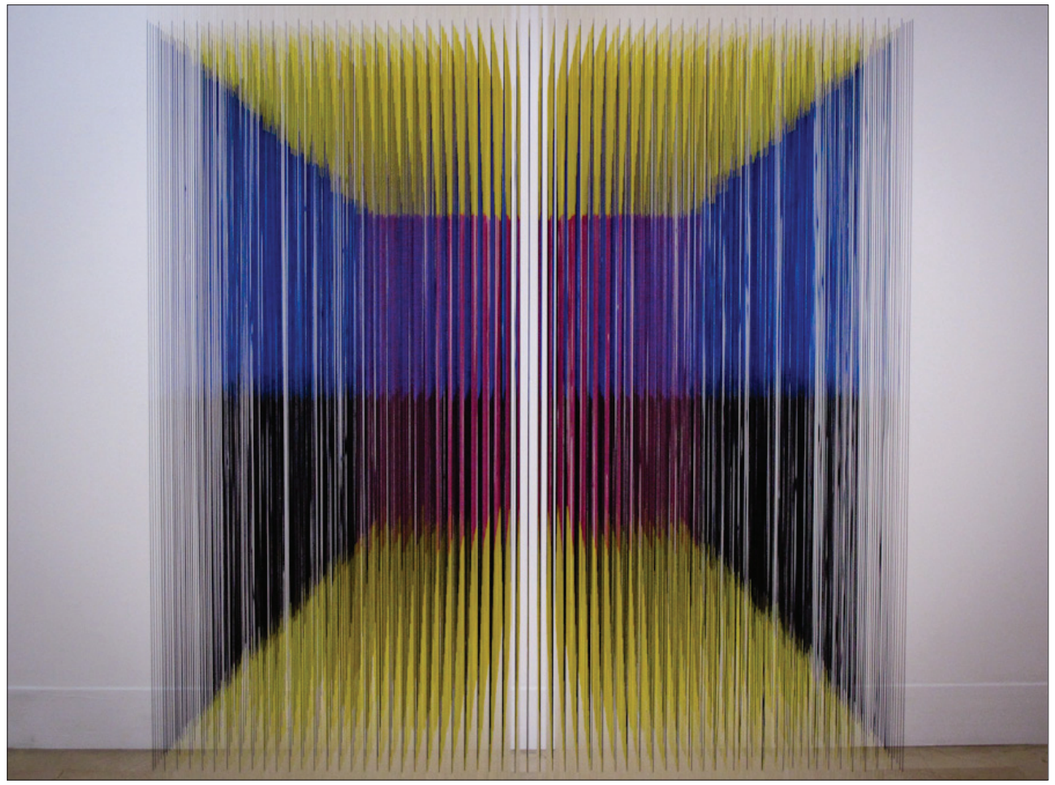
Хулио Ле Парк. Оптическое искусство

Снельсон Кеннет.«Напряжённая целостность». 1969



Василий Кандинский. «Квадраты с концентрическими кругами». 1913

Хесус Рафаэль Сотто. Кинетическая скульптура. 1989



Жан Тенгели. Кинетическая скульптура

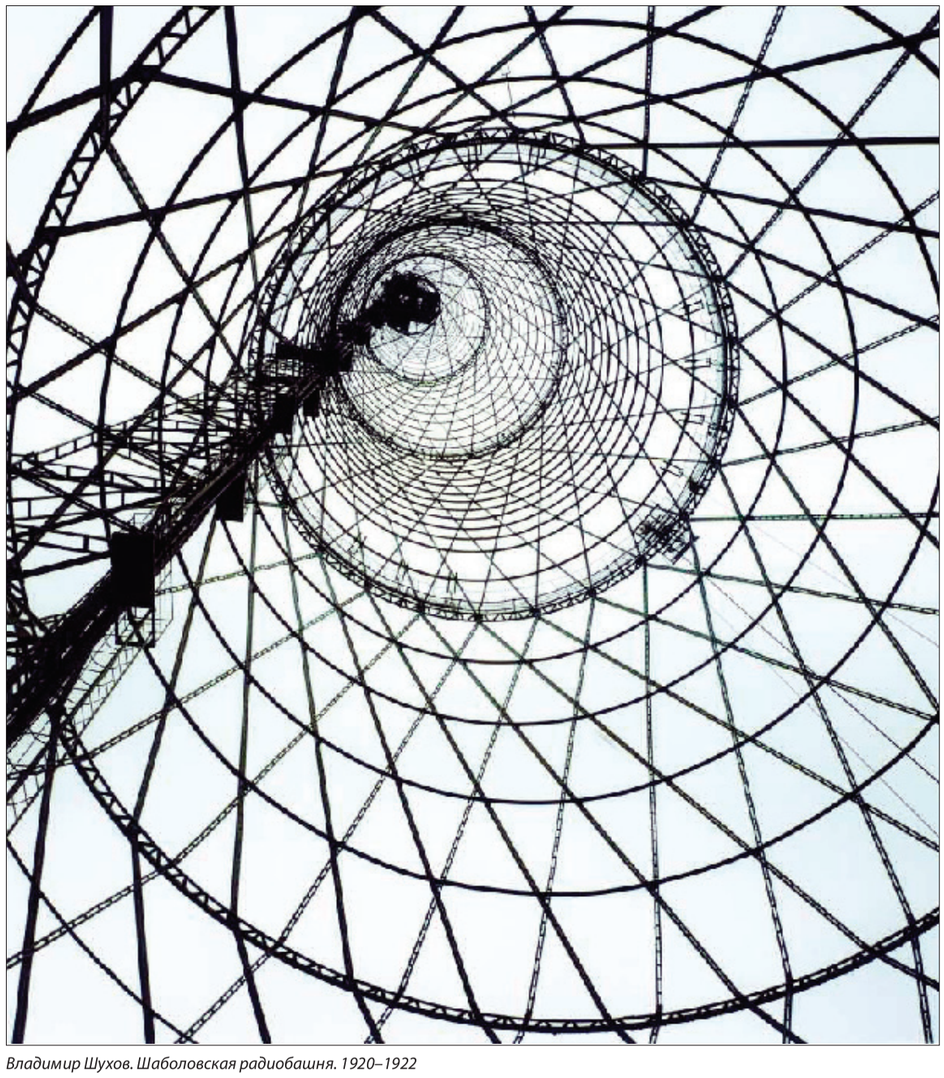
Хейнц Мак. Выставка в Брюсселе. 1962

Николас Шоффер. В мастерской. 1970

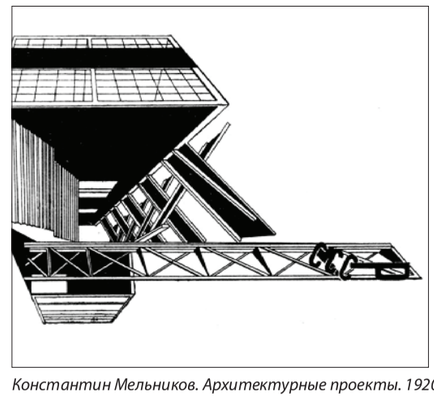
Н. Шоффер. Кибернетическая и пространственно-динамическая скульптура. 1956

Х. Мак. Кинетический объект

Х. Мак. «Артефакты» в Сахаре. 1966

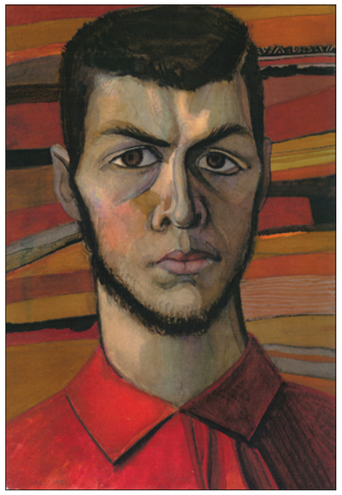


Владимир Шухов. Шаболовская радиобашня. 1920–1922



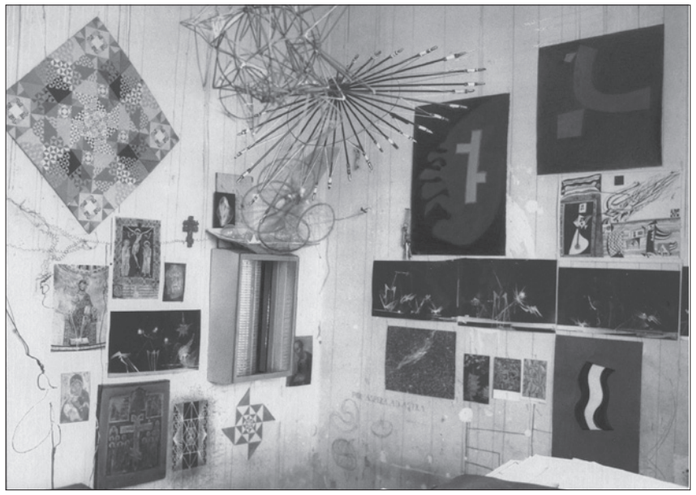
Константин Мельников. Архитектурные проекты. 1920-е гг.

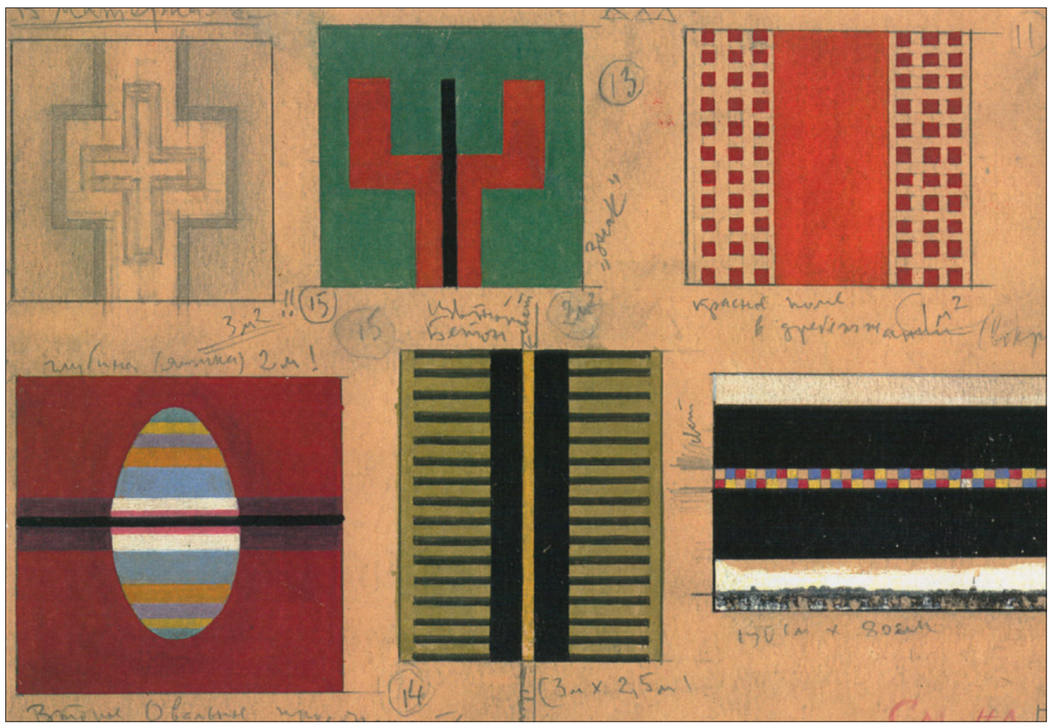
«ДВИЖЕНИЕ» 1962–1976



Лев Нуссберг. «Автопортрет». 1957

Мастерская Л. Нуссберга в Измайлове

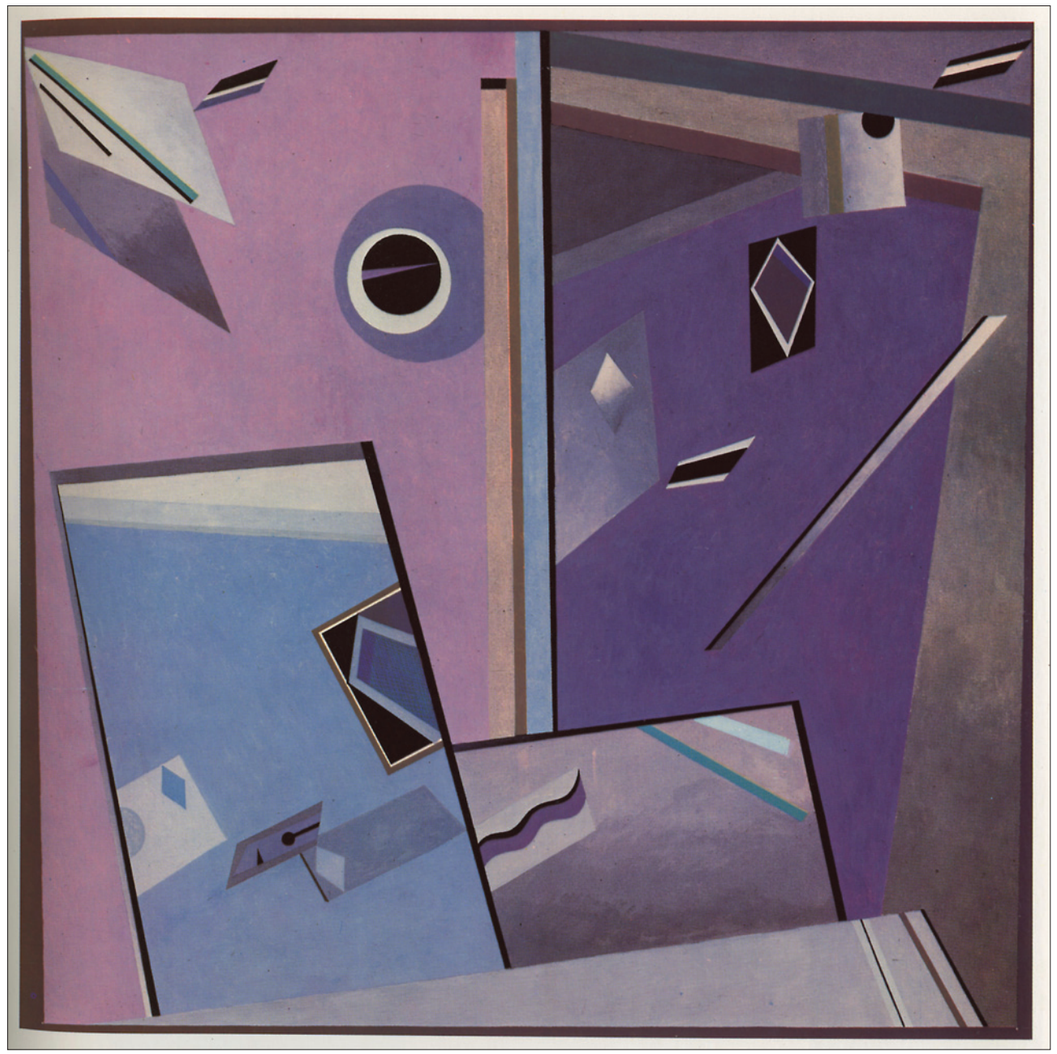




Л. Нуссберг. Эскизы для рельефов и кинетических объектов.1961

Л. Нуссберг. «Метафизические сущности в различных пространствах». 1961

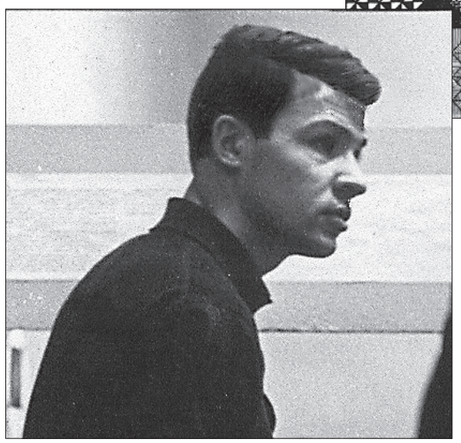
Л. Нуссберг. «Отражение в зеркале». 1961



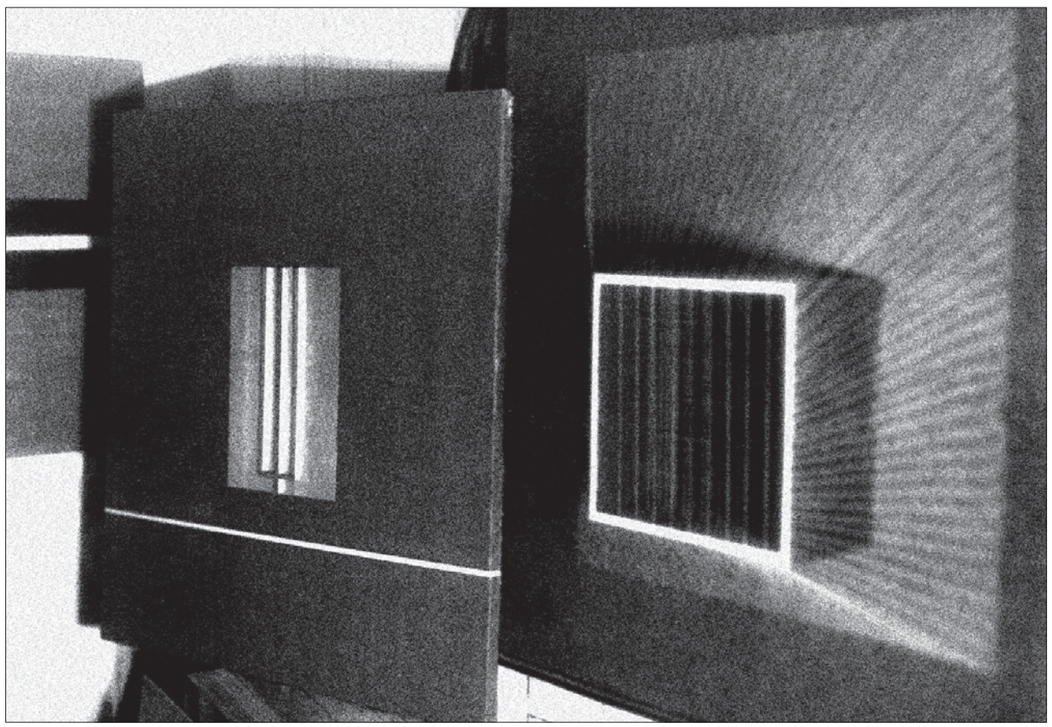
62-63

Рукописные страницы статьи Л. Нуссберга «К Синтезу!». 1962

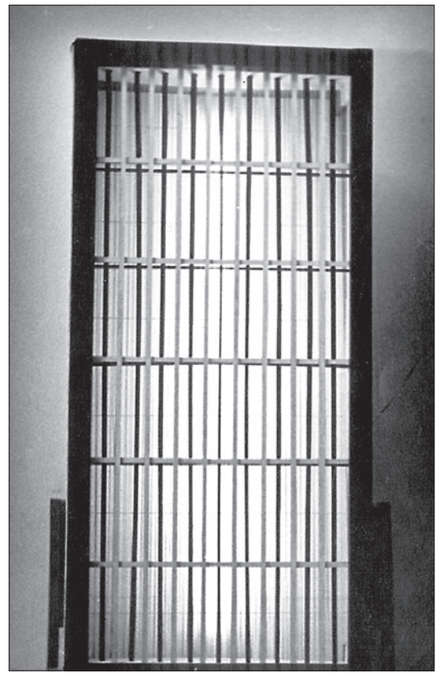
Л. Нуссберг. 1962



Л. Нуссберг. Пространственные объекты (наждачная бумага, пластмассы, серебряная пленка, капроновый шнур и др.). 1962

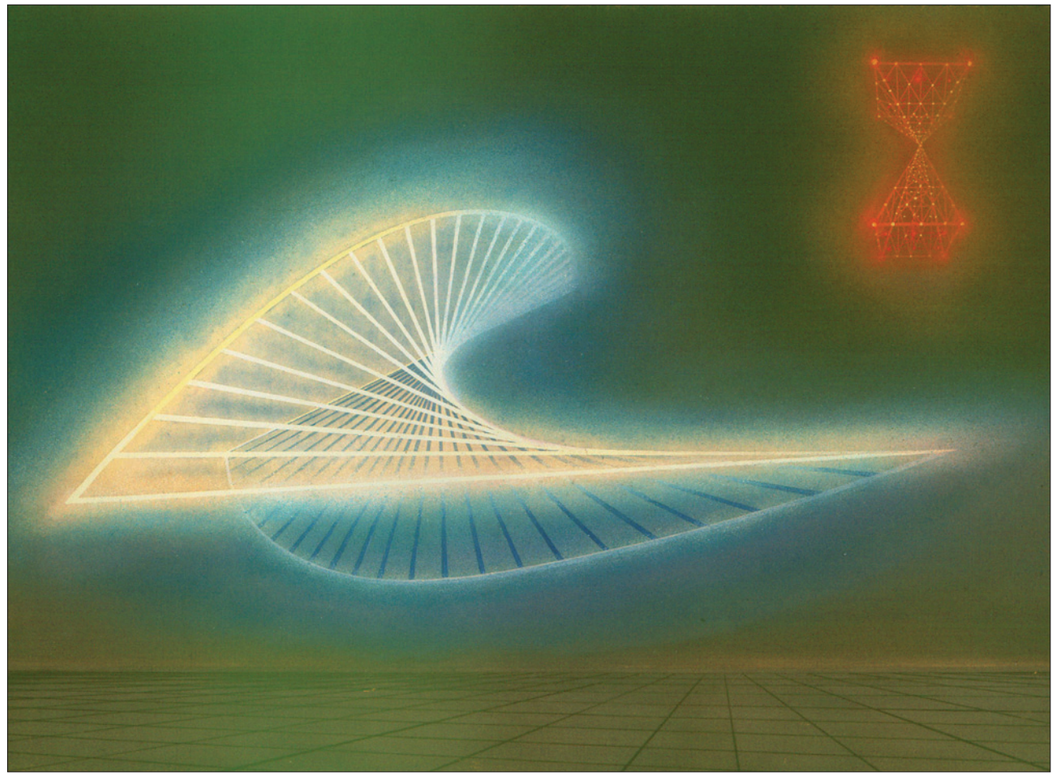


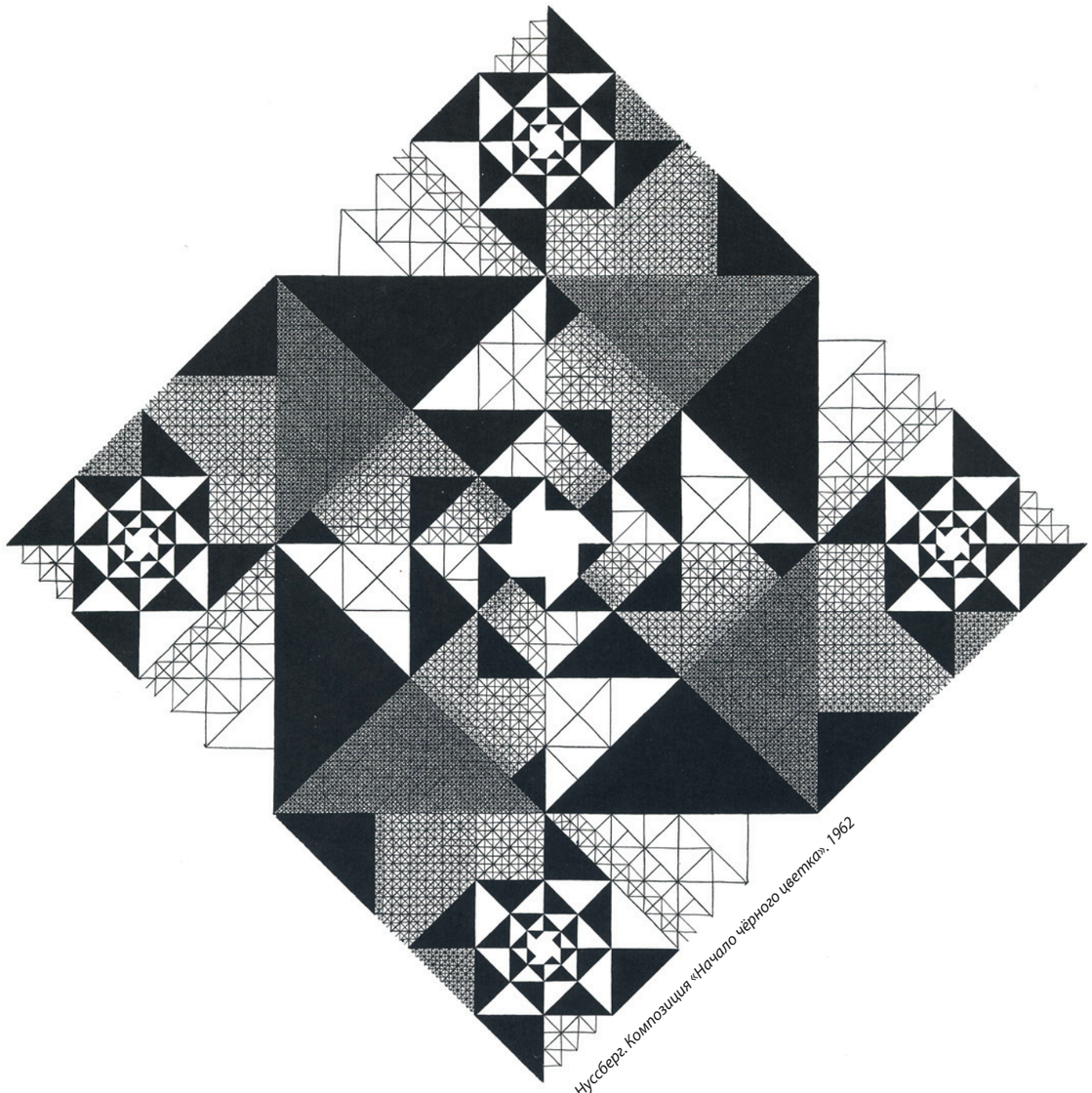
Л. Нуссберг. Эскиз стенной росписи «Духовная вертикаль». 1961–1962



Л. Нуссберг. Кинетический объект «Алтарь». 1962

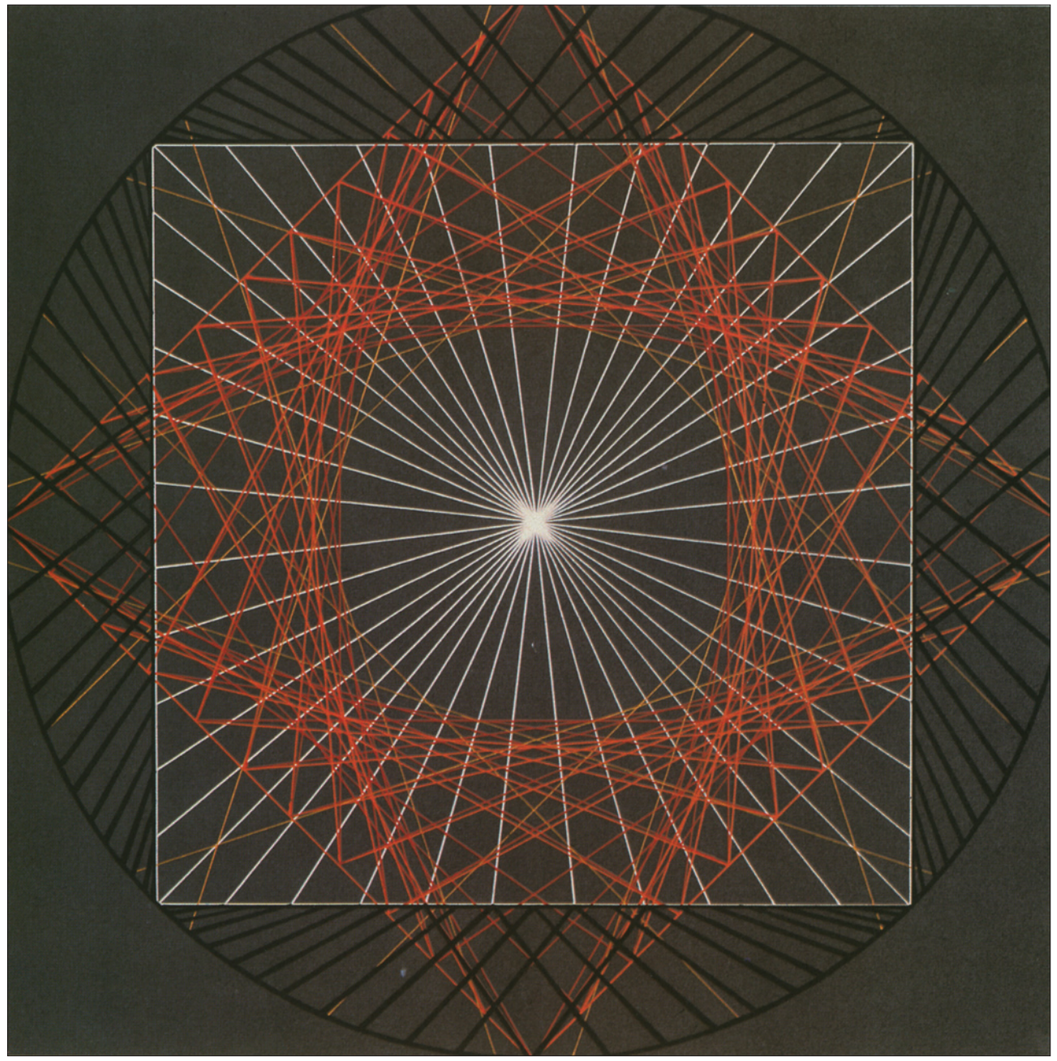
Л. Нуссберг. Фантастический проект «Спираль-крыло». 1962

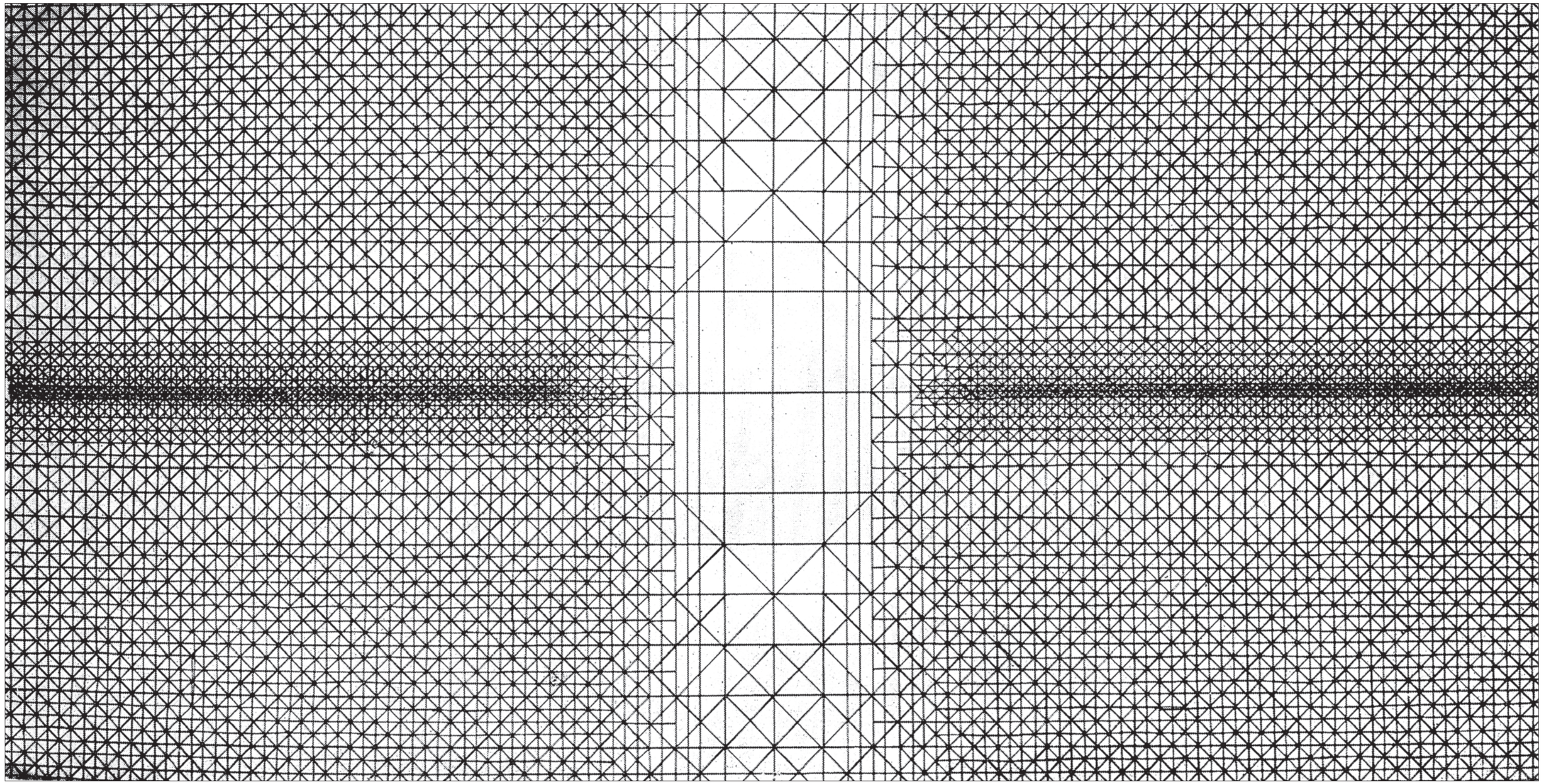




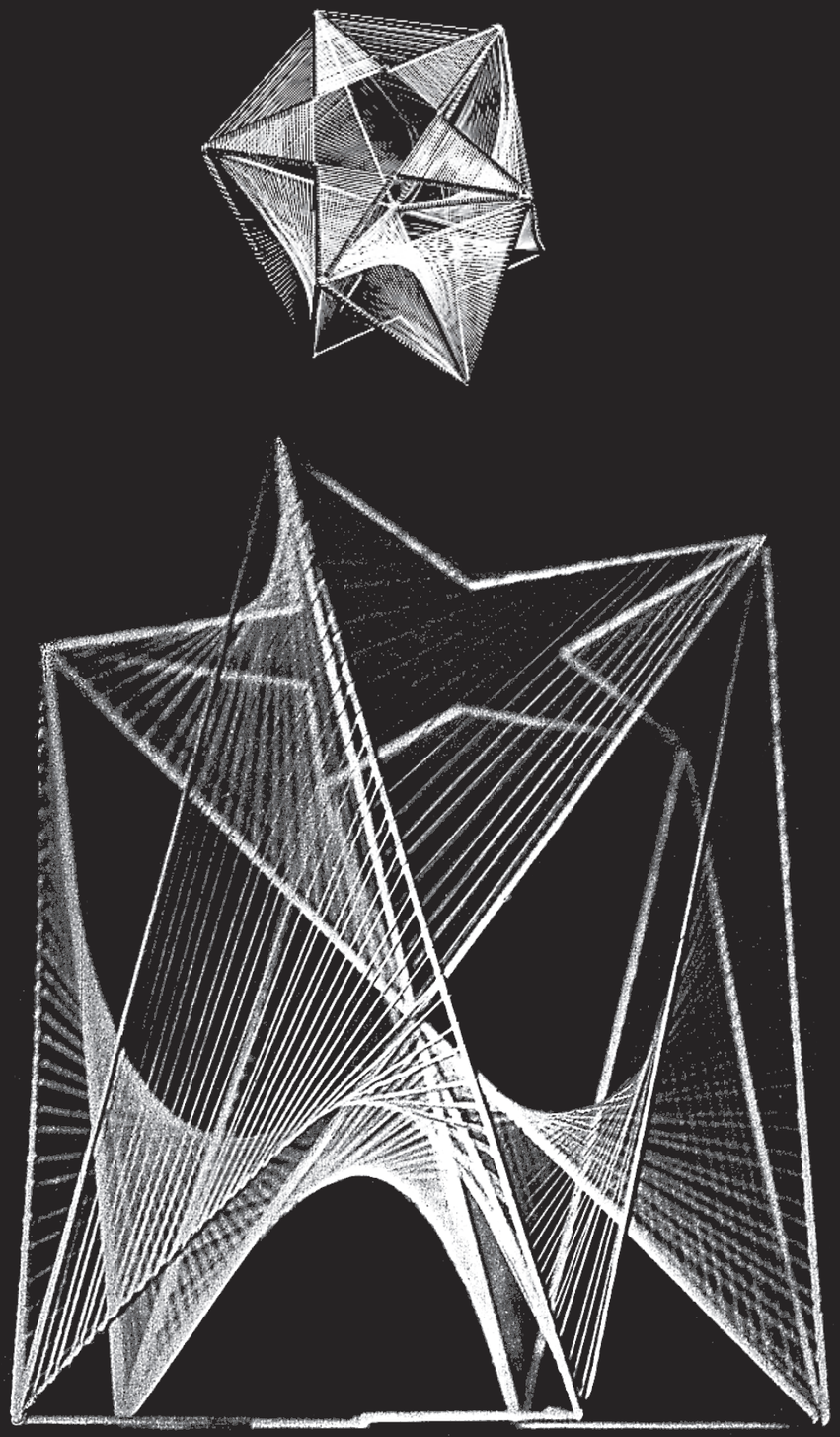
Л. Нуссберг. Композиция «Начало чёрного цветка». 1962

Л. Нуссберг. Композиция «Готический импульс». 1962

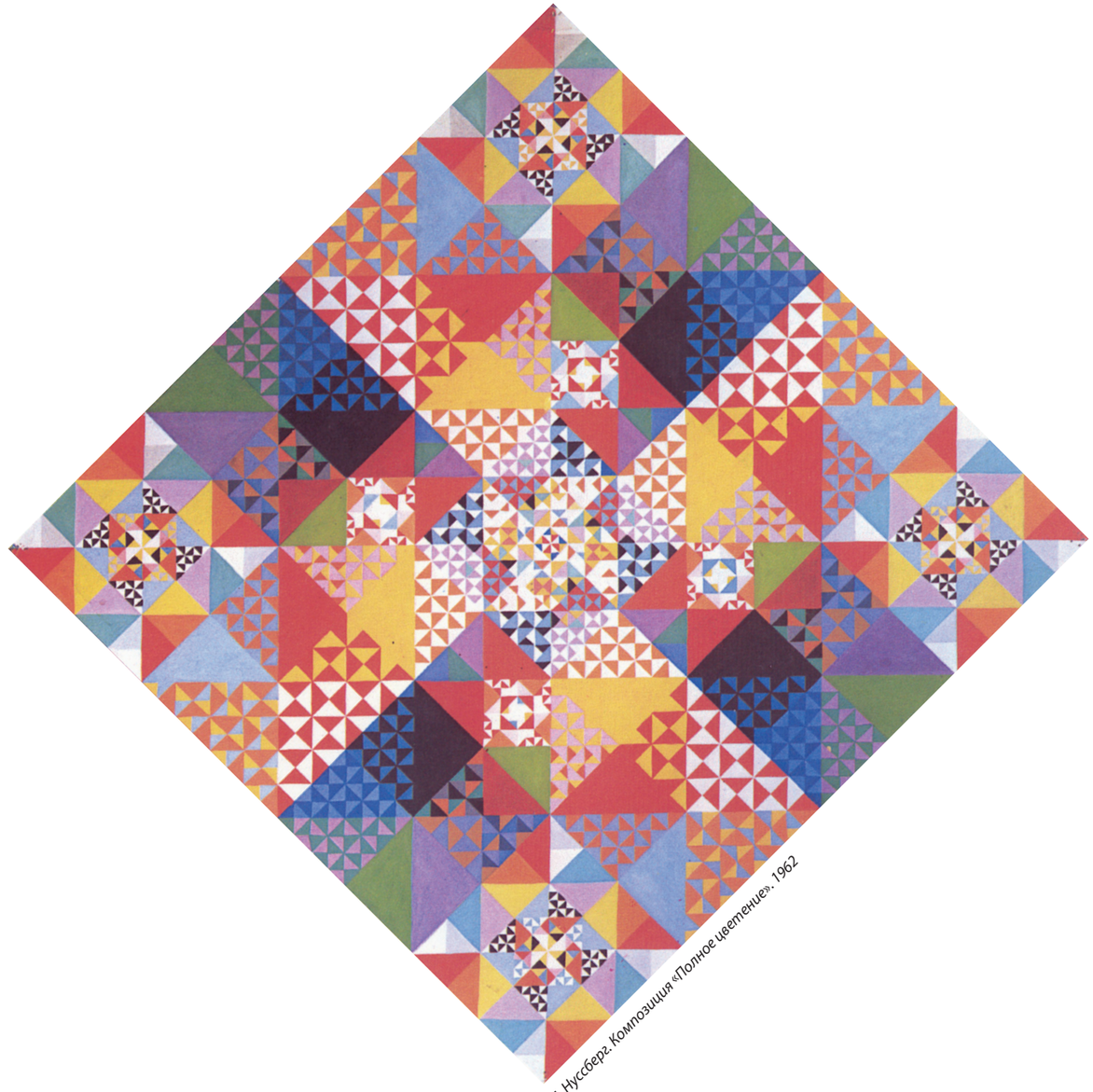




Л. Нуссберг. Композиция «Крест». 1962

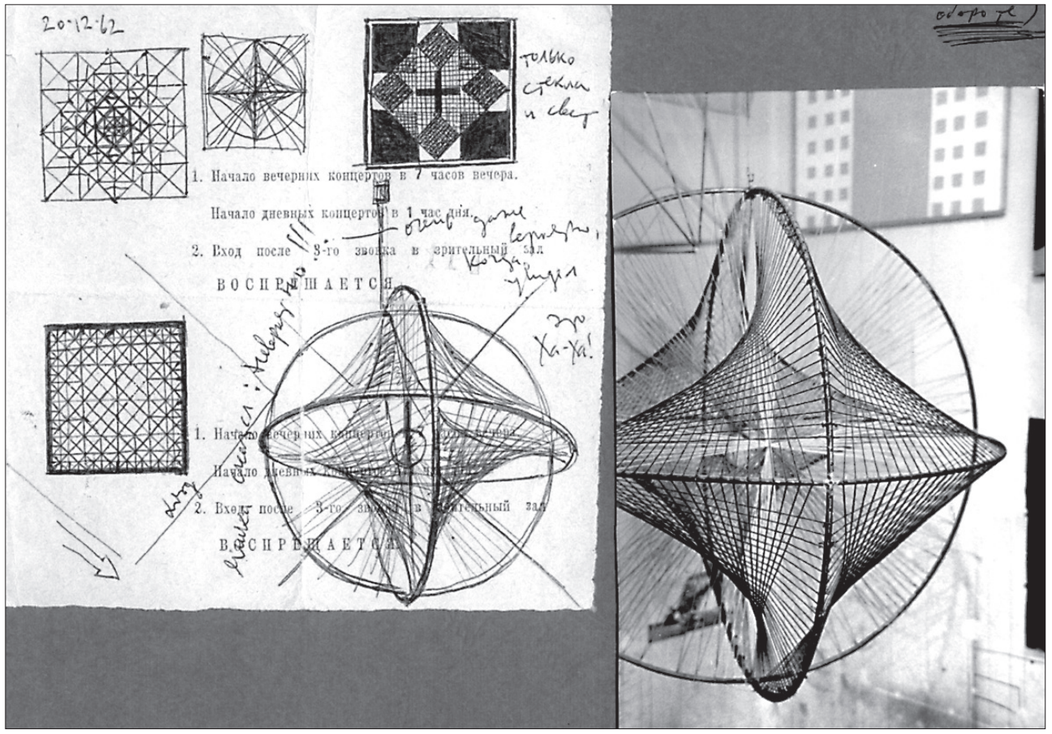


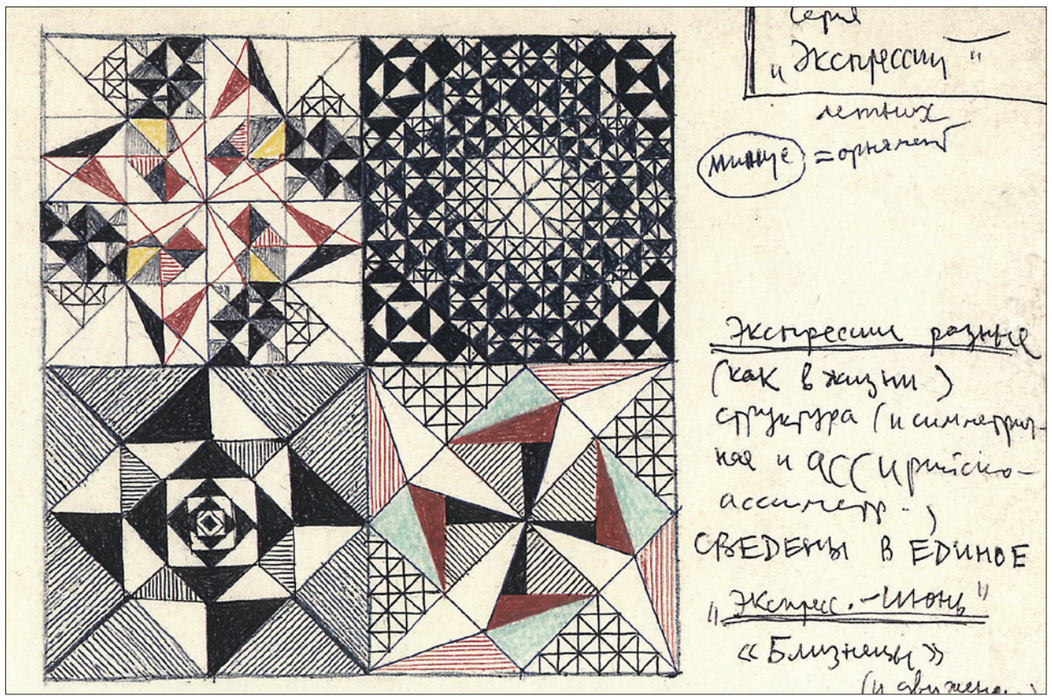
Л. Нуссберг. Кинетический объект «Двойная звезда». 1962



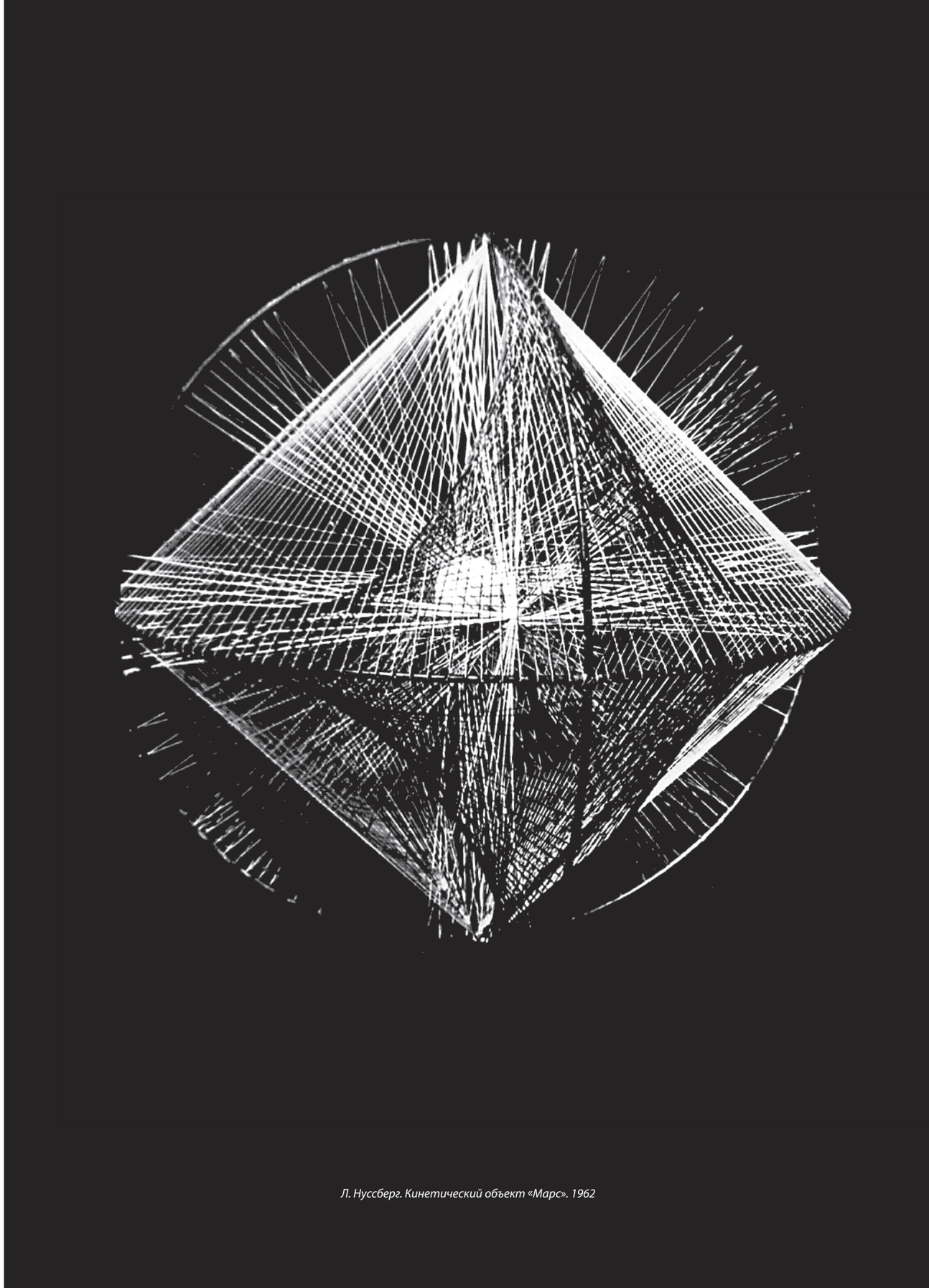
Л. Нуссберг. Композиция «Полное цветение». 1962

Л. Нуссберг. Эскизы кинетического объекта «Марс». 1962



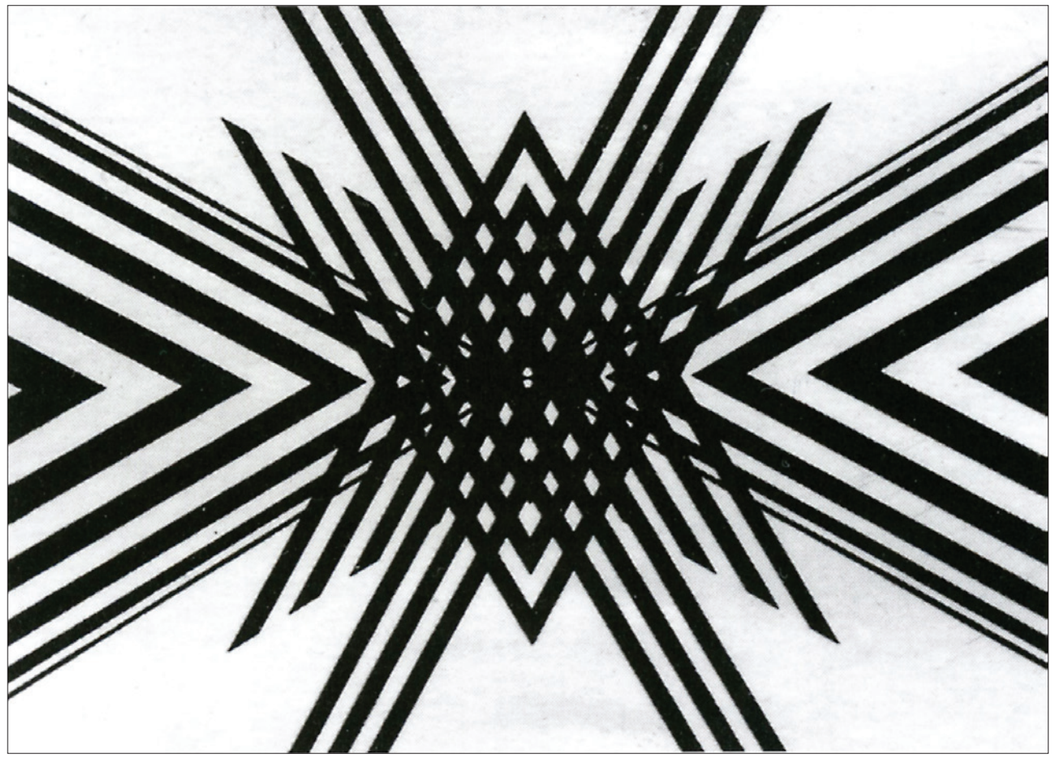


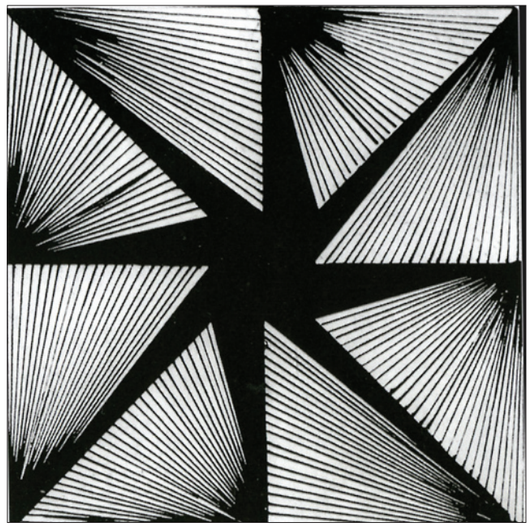
Л. Нуссберг. Эскизы кинетических витражей. 1962



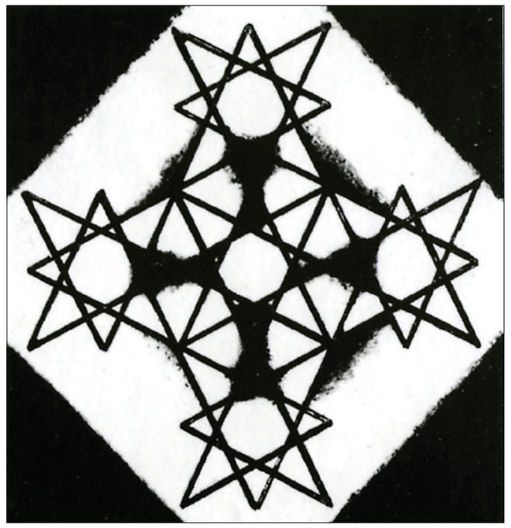
Л. Нуссберг. Кинетический объект «Марс». 1962

Виктор Степанов. Композиция. 1963

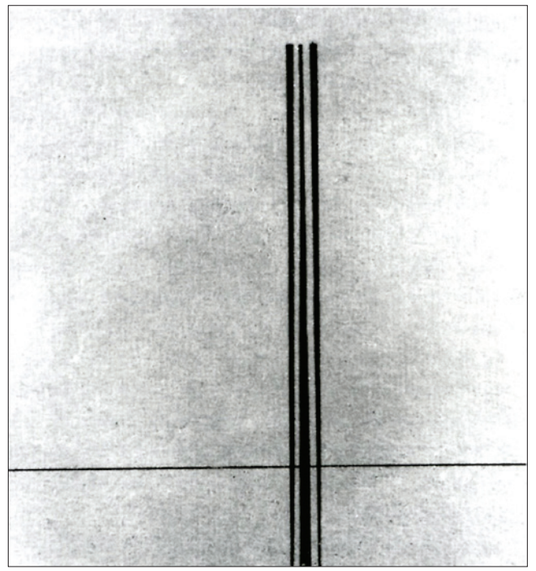




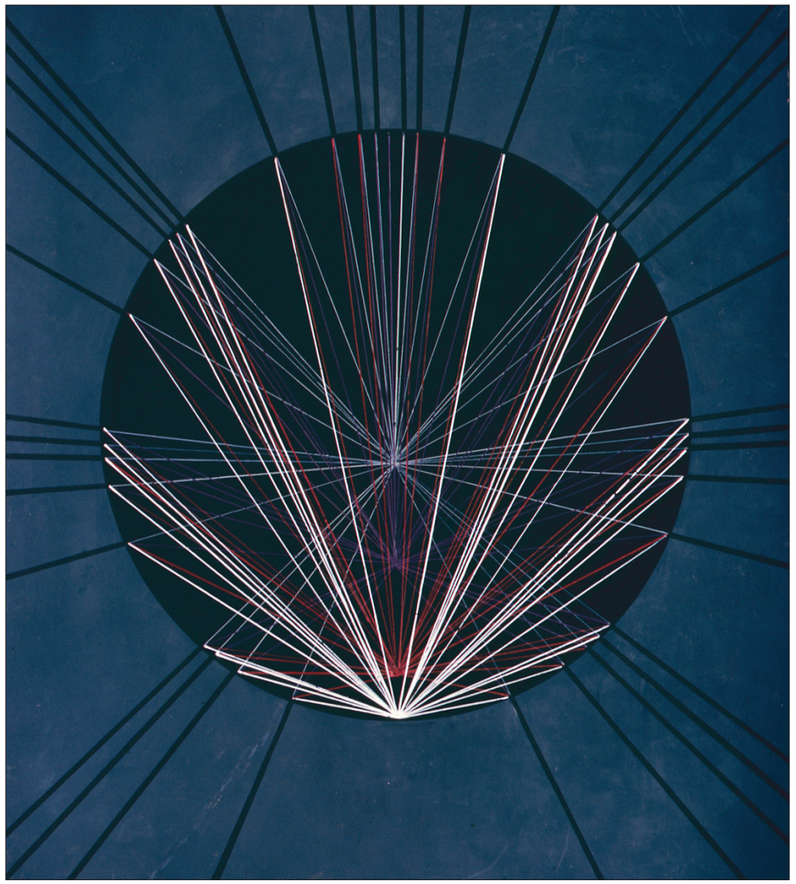
Вячеслав Щербаков. Композиция. 1963



Юрий Лопаков. Композиция «Кристалл». 1964

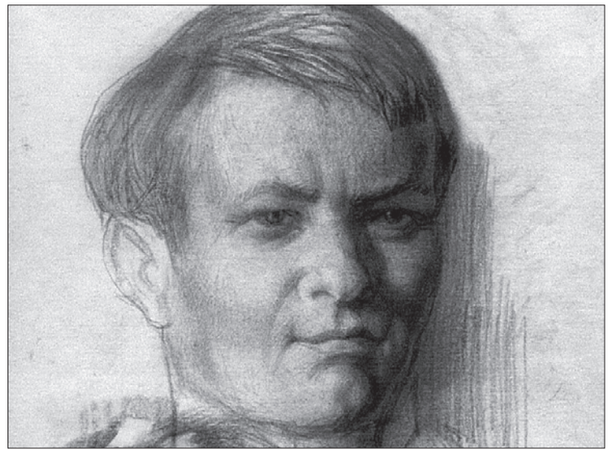


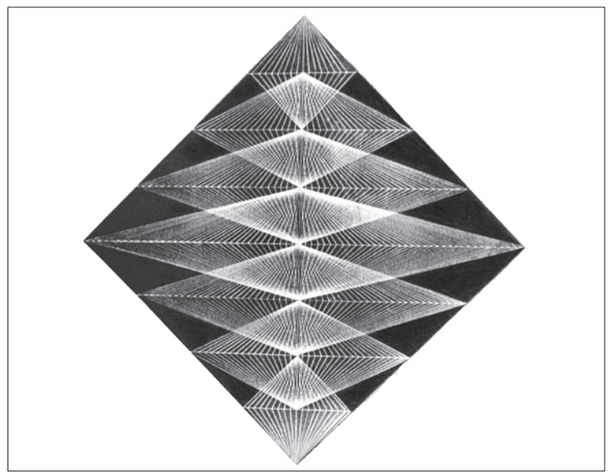
Анатолий Кривчиков. Композиция «Токката». 1962



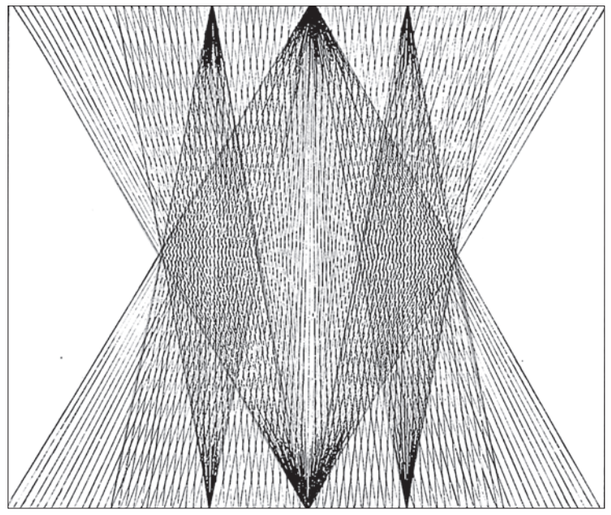
Л. Нуссберг. Композиция «Готический импульс № 2». 1962

Вячеслав Щербаков. «Автопортрет». 1961

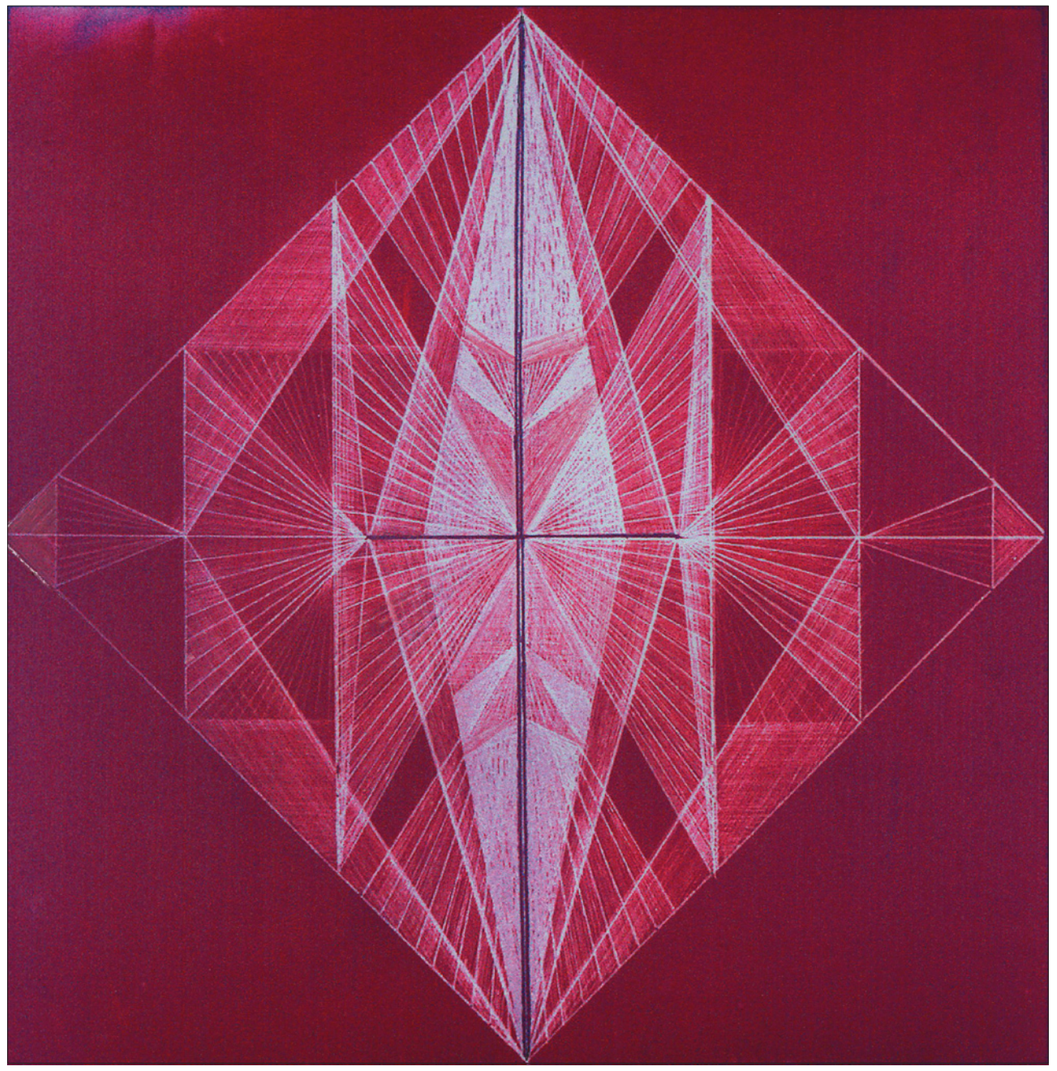




В. Щербаков. Композиция «Музыкальная структура». 1962



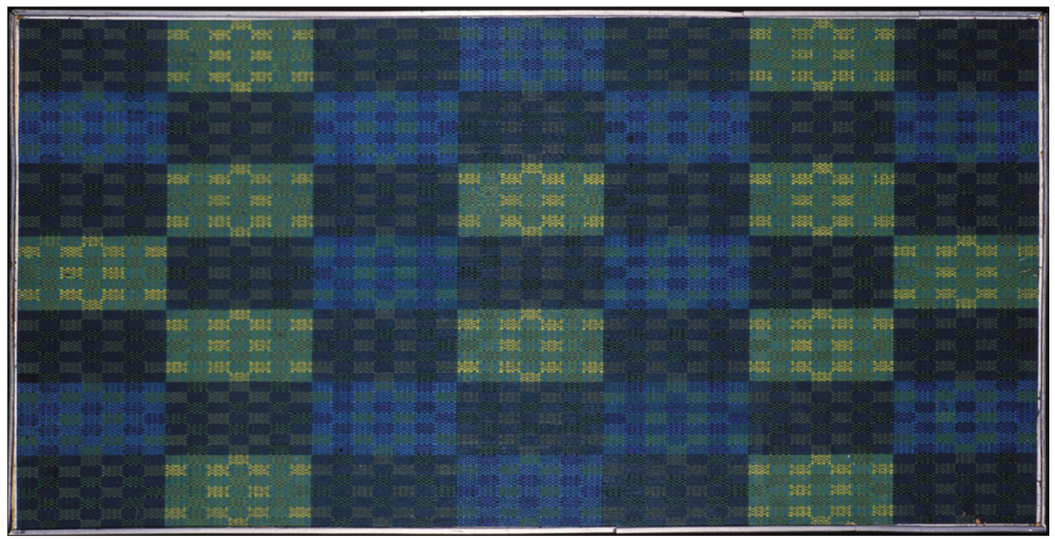
В. Щербаков. Композиция. 1962

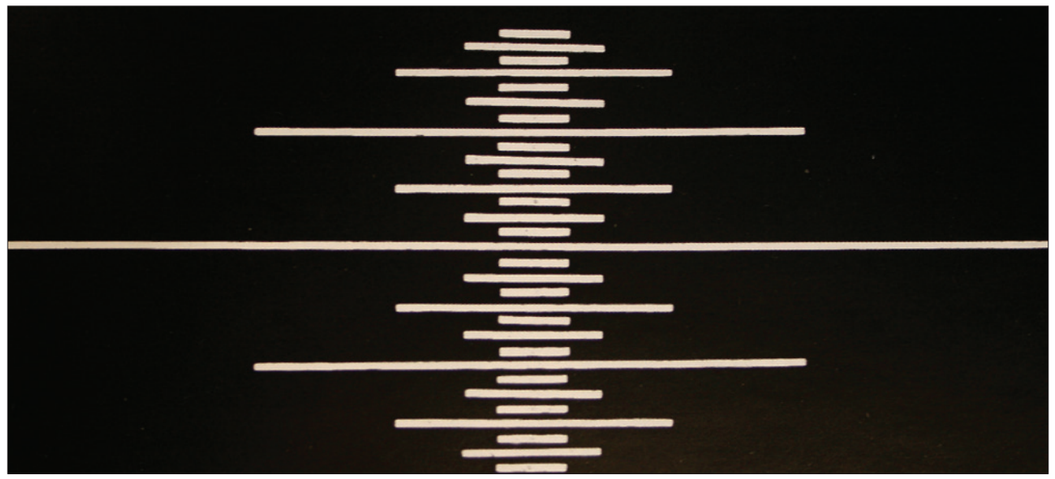


В. Щербаков. Эскиз пространственной структуры на оргстекле. «Ромб-фуга». 1962

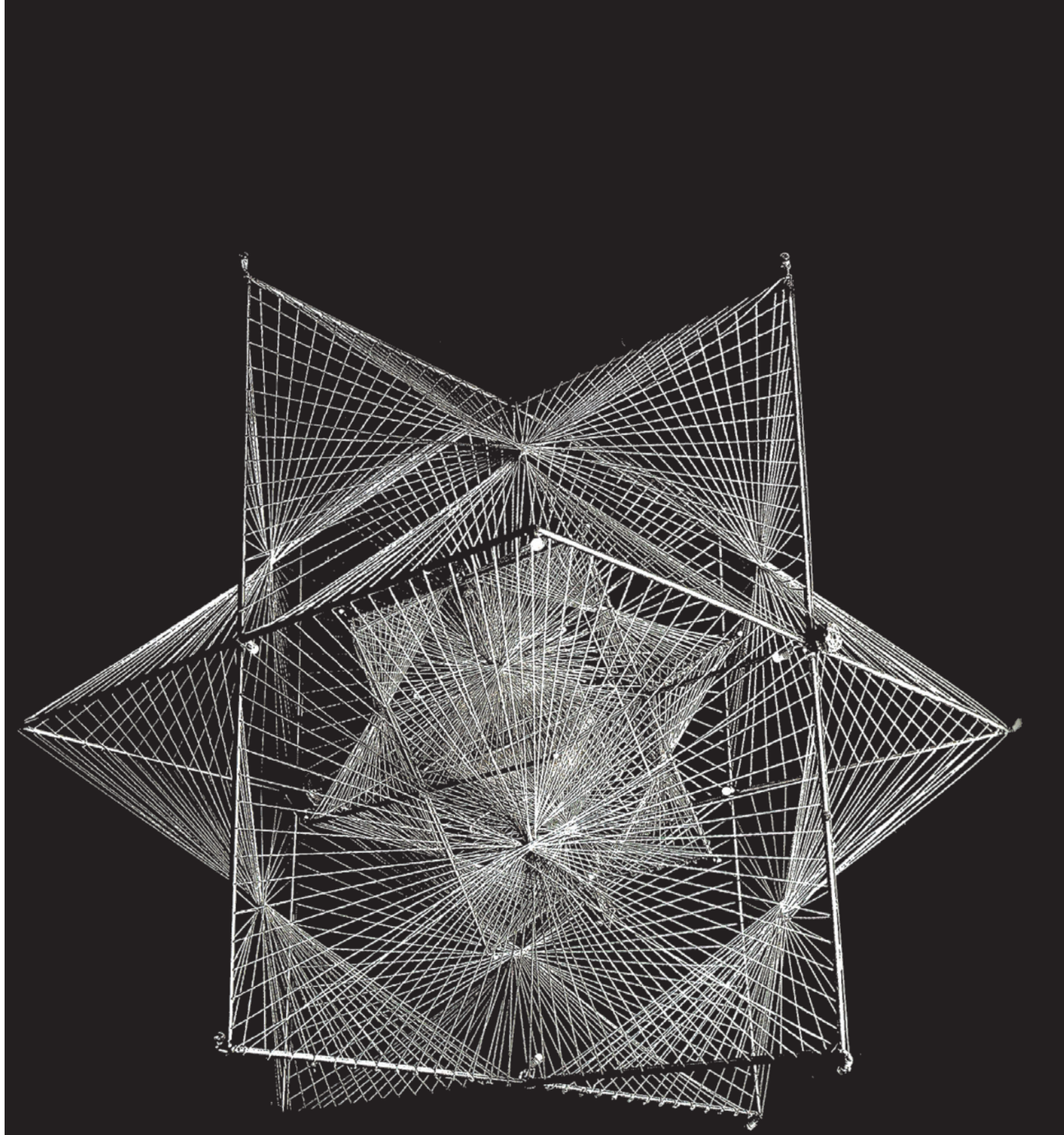
Франциско Инфанте

Ф. Инфанте. Композиция «Заросший склон горы». 1962–1963



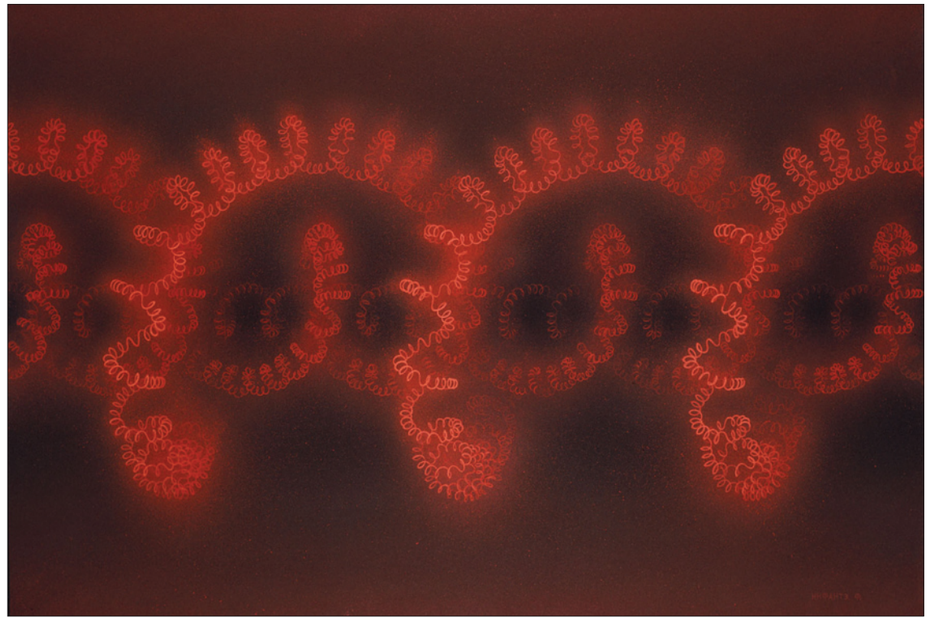


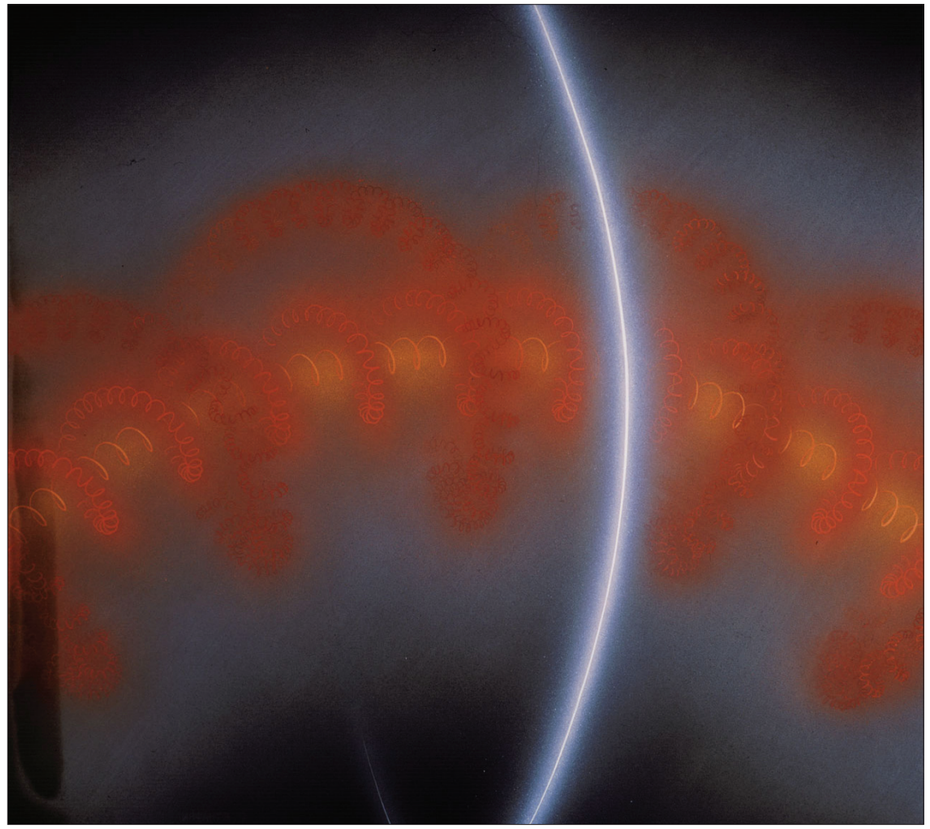
Ф. Инфанте. Рельеф «Рождение вертикали». 1962



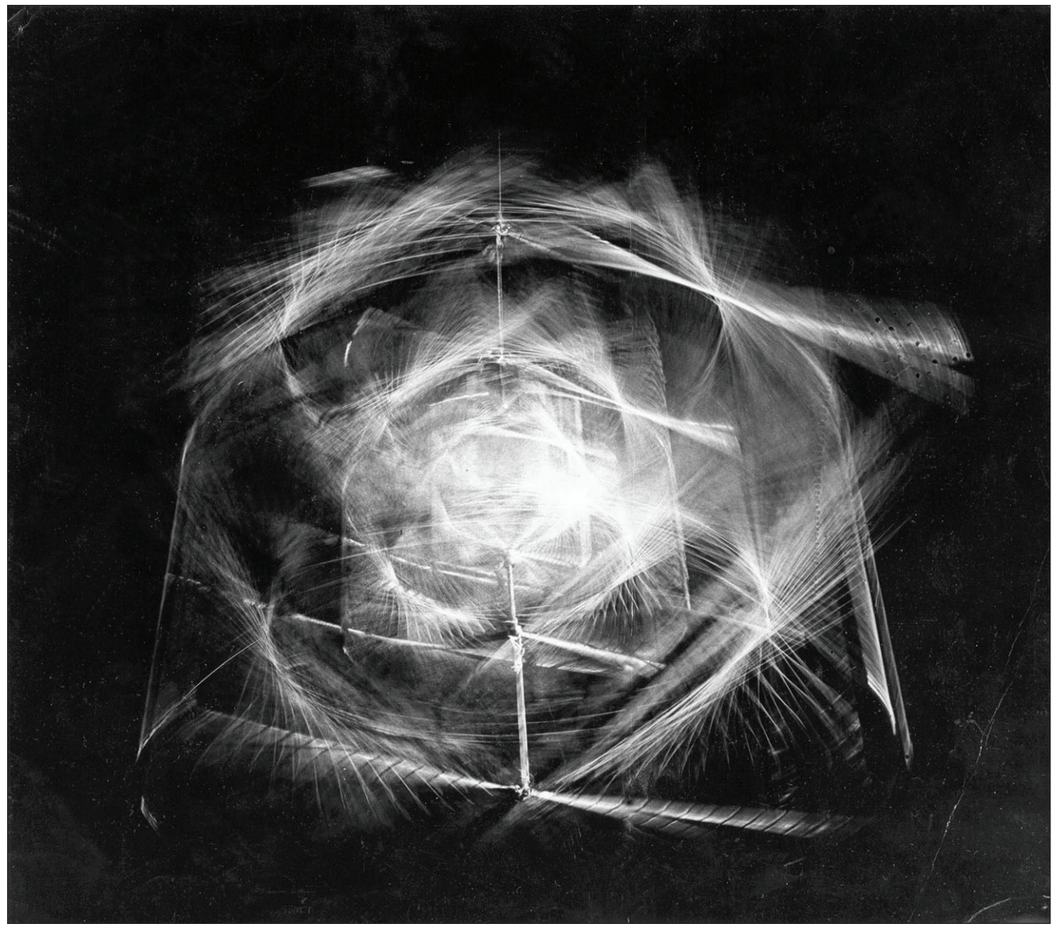
Ф. Инфанте. Кинетический объект «Пространство-движение-бесконечность». 1963–1965

Ф. Инфанте. Спираль бесконечности «Холодный жар». 1963



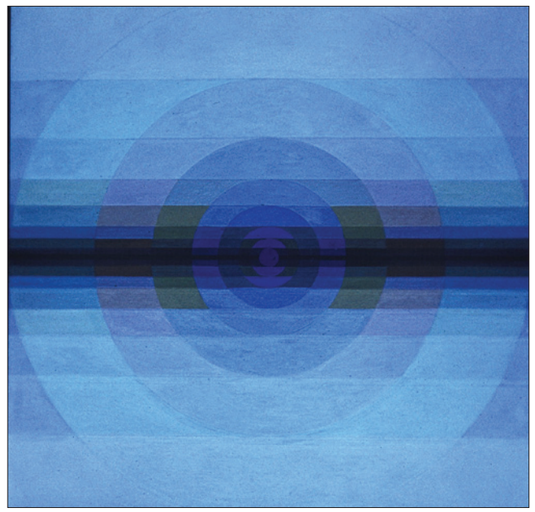


Ф. Инфанте. Спираль бесконечности «Красное и серое». 1963

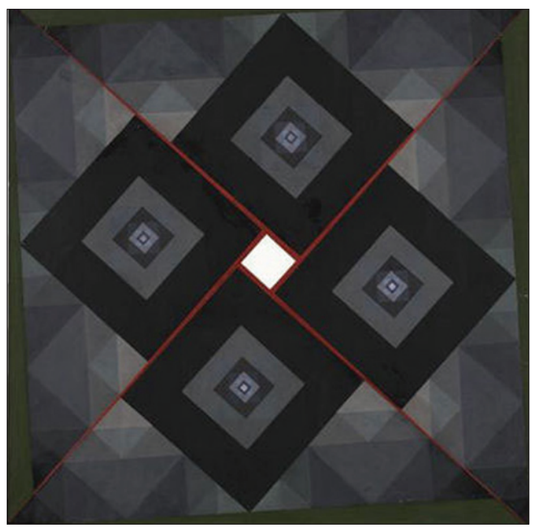


Ф. Инфанте. Конструкция «Пространство-движение-бесконечность» в движении. 1963–1965

Ф. Инфанте. Композиция «Кресты». 1962

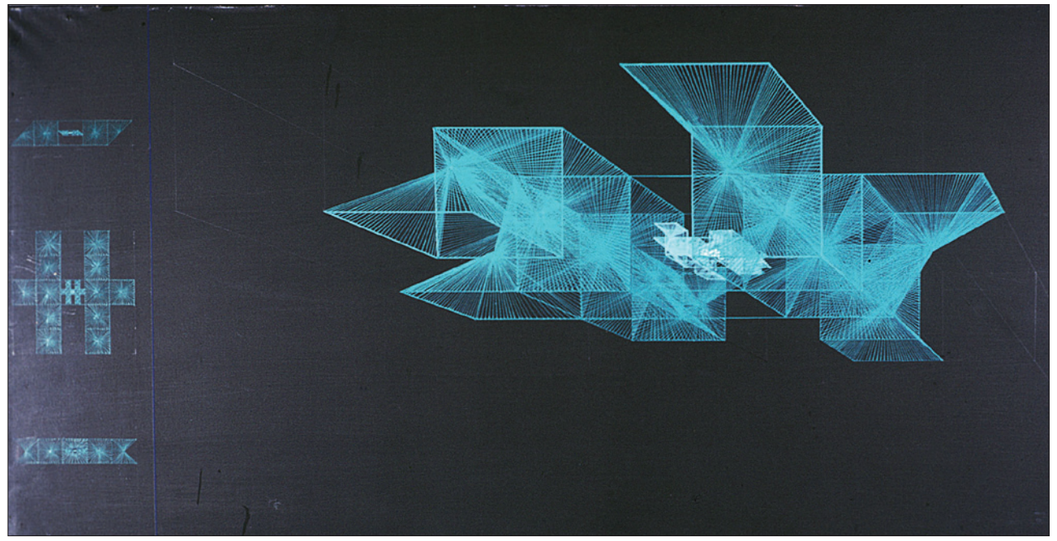


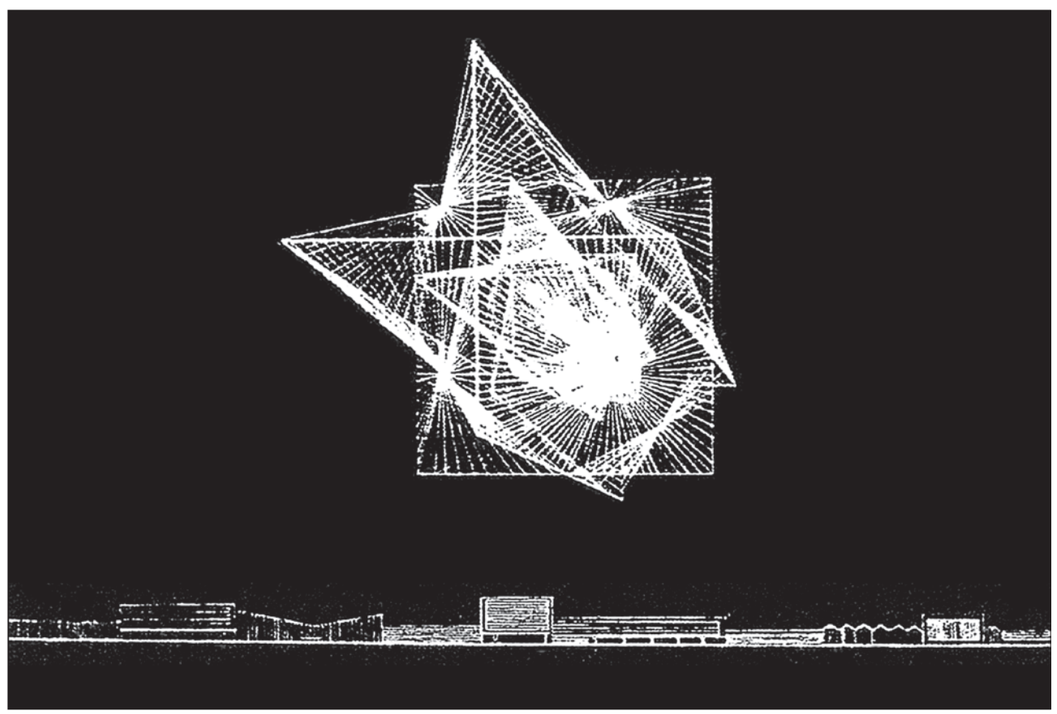
Ф. Инфанте. Композиция «Взаимопроникновение». 1963



Ф. Инфанте. Композиция «Катастрофа». 1963

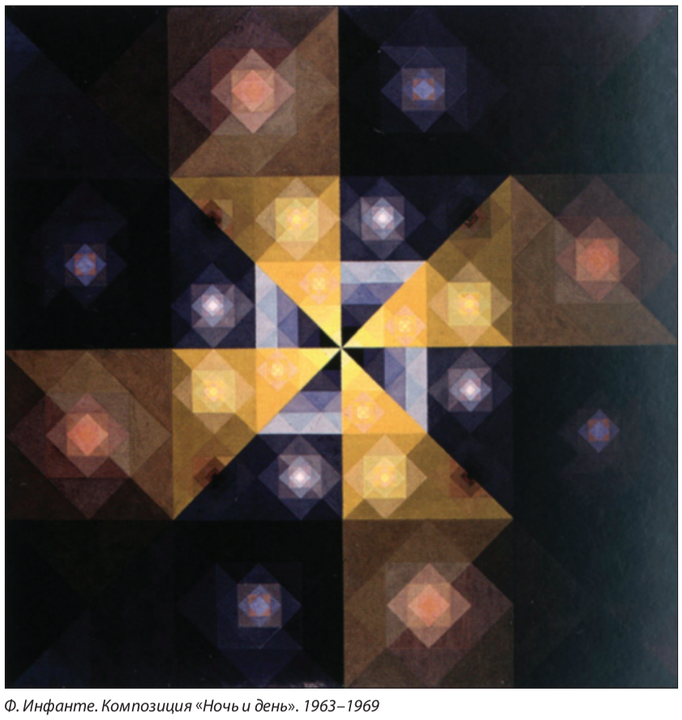
Ф. Инфанте. Проект конструкции «Зелёное пространство». 1962–1963



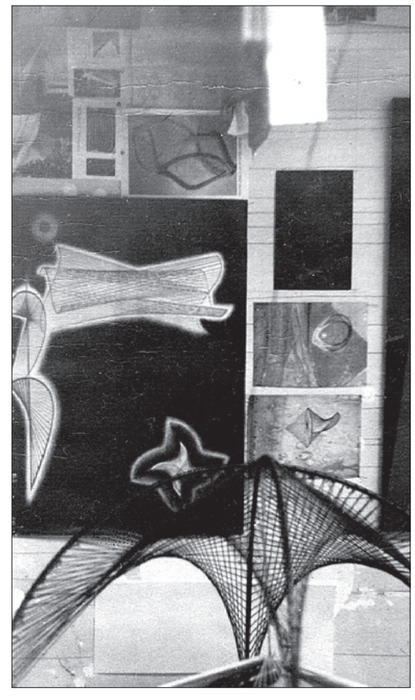


Ф. Инфанте. Проект конструкции. 1963

Л. Нуссберг. «Спиральный поток плазмы». 1962–1963



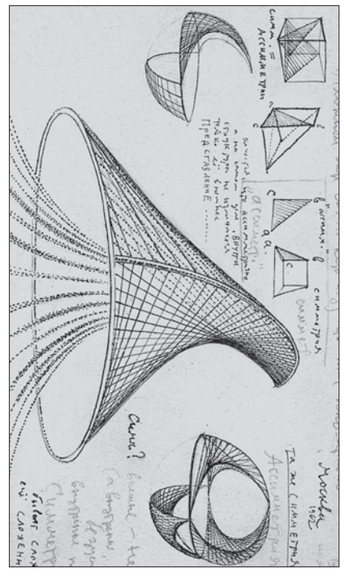
Ф. Инфанте. Композиция «Ночь и день». 1963–1969



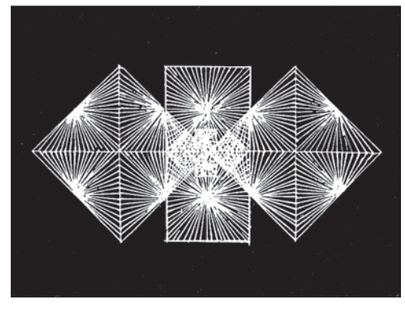
Мастерская Л. Нуссберга в Измайлове. 1963

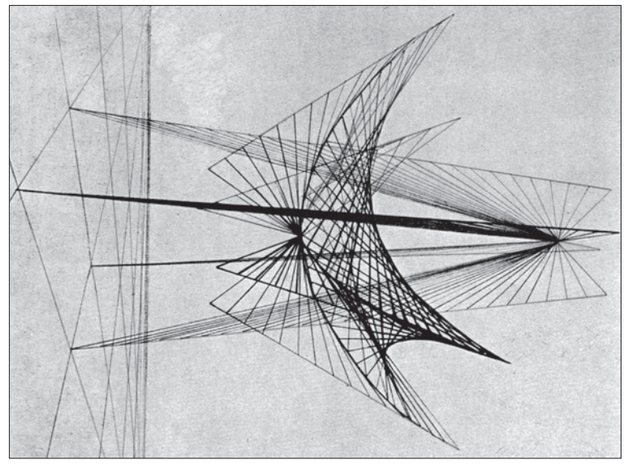
Л. Нуссберг. Фантастический проект «Прилёт инопланетных сущностей». 1963

Л. Нуссберг. Эскиз кинетической конструкции. 1963



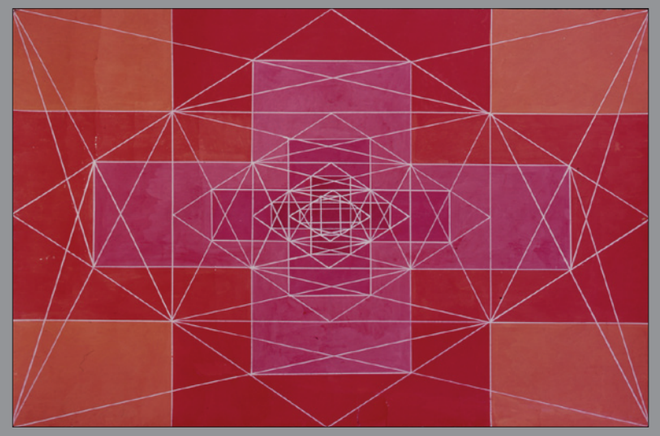
Ф. Инфанте. Композиция. 1963

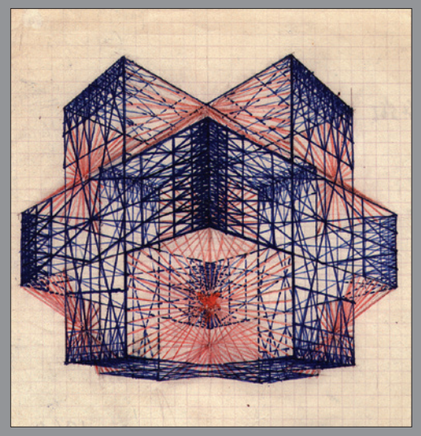




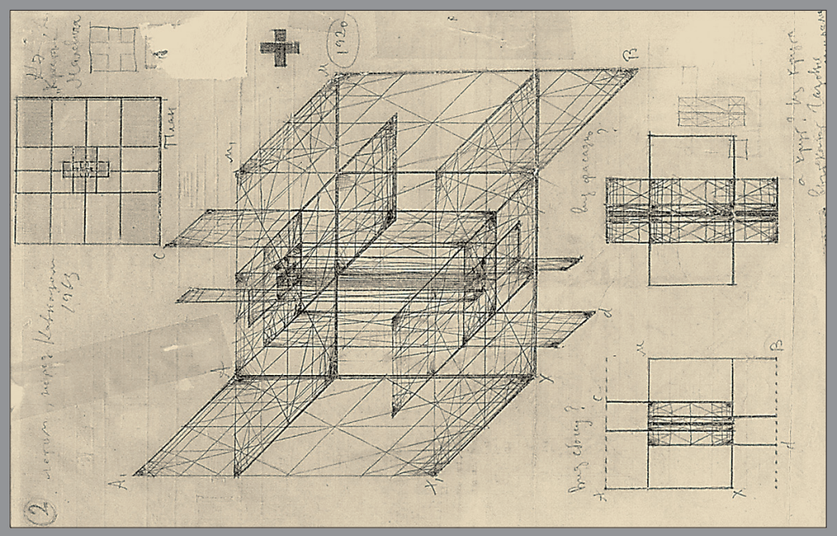
Владимир Акулинин. Эскиз кинетической конструкции. 1963

Л. Нуссберг. Композиция. 1963–1965





Ф. Инфанте. Эскиз пространственной конструкции «куб и крест». 1963

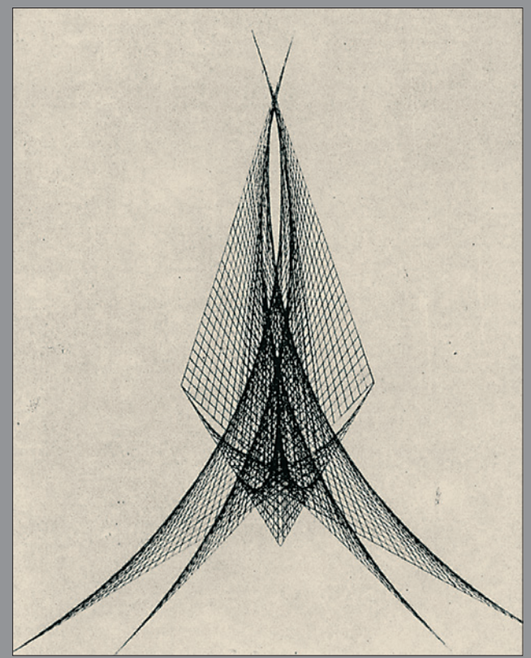


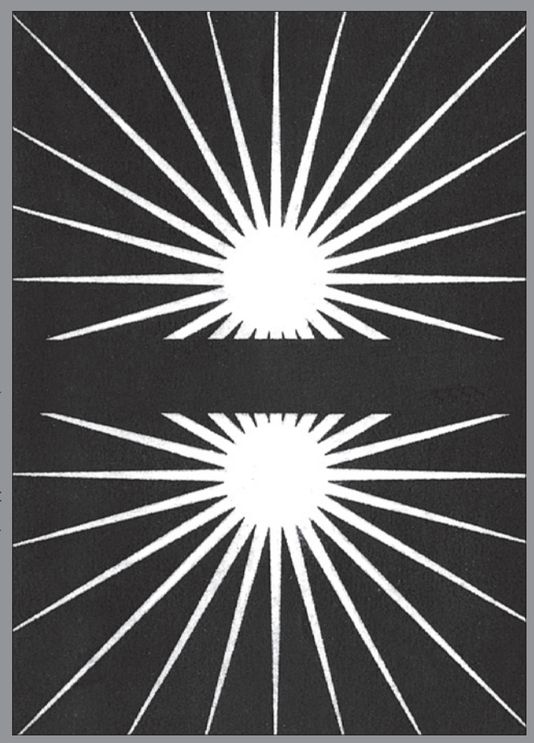
Ф. Инфанте. Эскиз пространственной конструкции. 1963

Л. Нуссберг. Композиция

А. Кривчиков. Композиция «Распятие». 1962

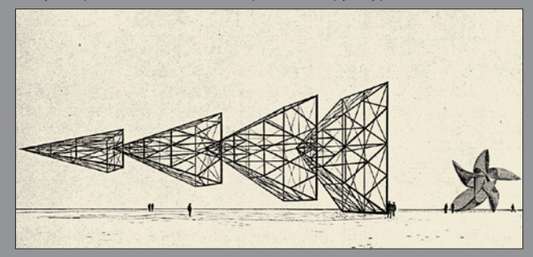
В. Степанов. Эскиз кинетического объекта. 1963



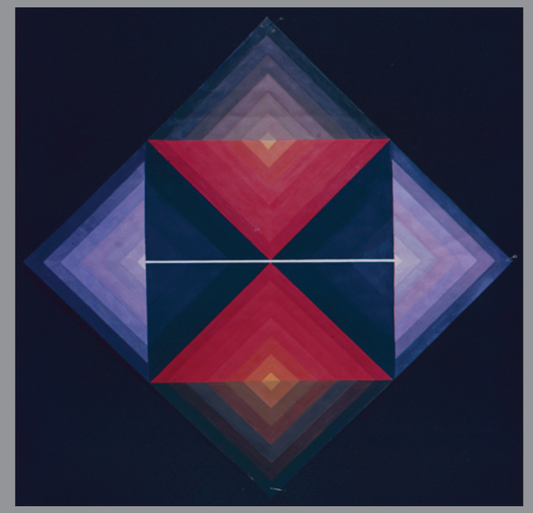


Римма Заневская. Композиция «Двойное солнце». 1962

Л. Нуссберг. Фантастический проект «Структура». 1963

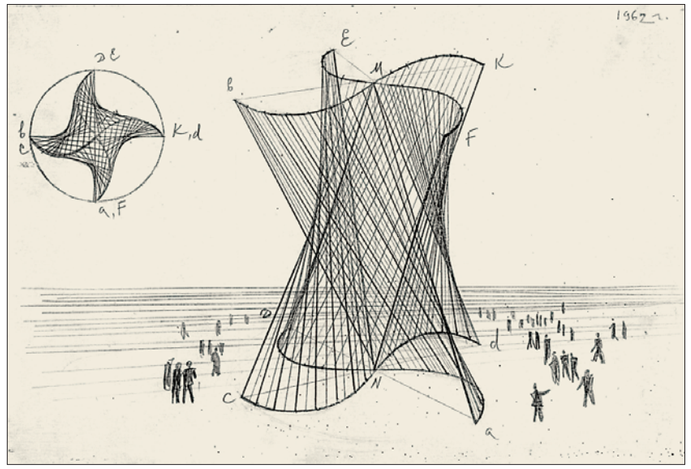


В. Акулинин. Эскиз кинетического объекта. 1963–1964

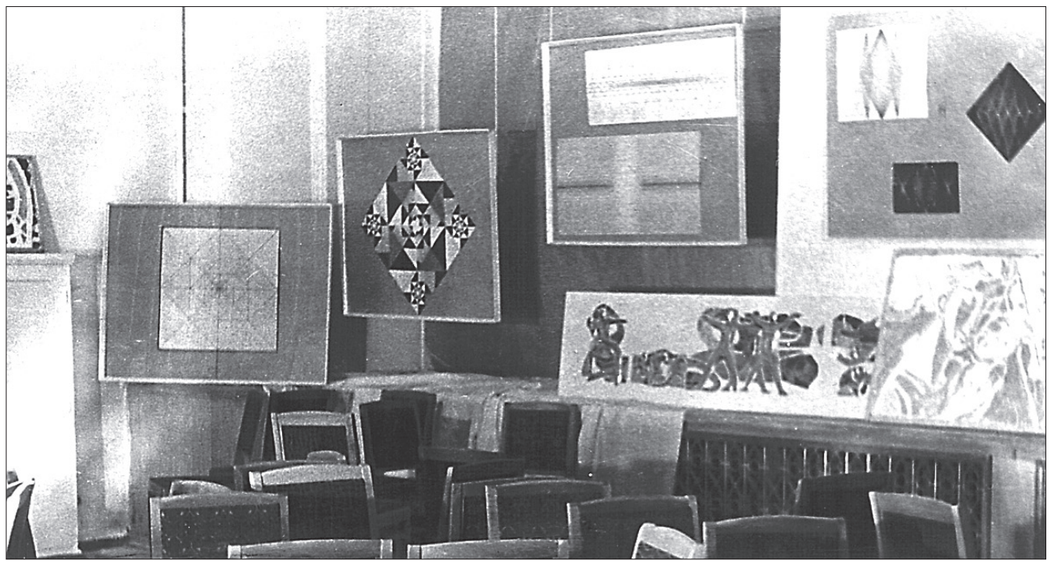


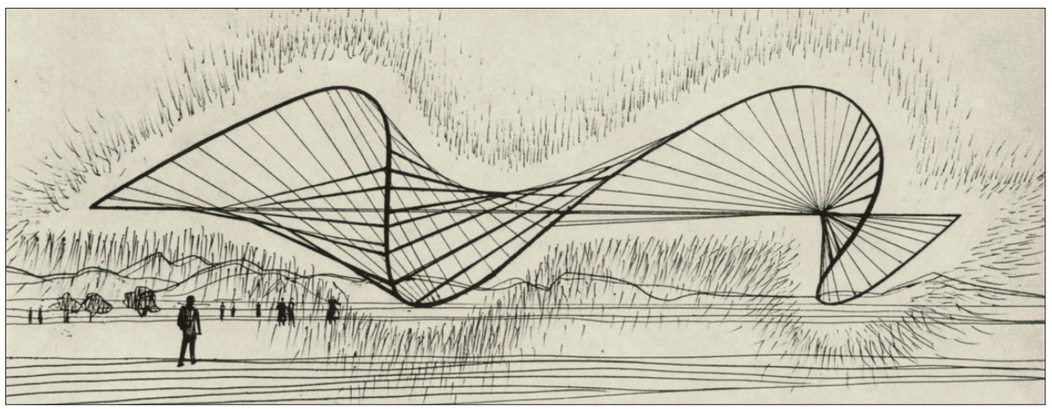
Л. Нуссберг. Композиция

Л. Нуссберг. Фантастический проект. 1962–1963



Выставка «Орнаменталисты» в ЦДРИ. 1963

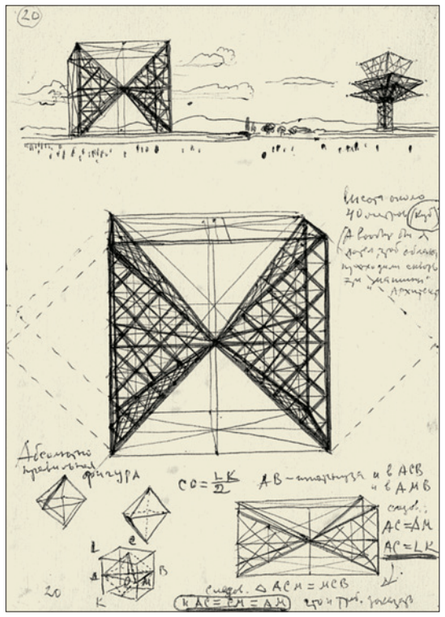




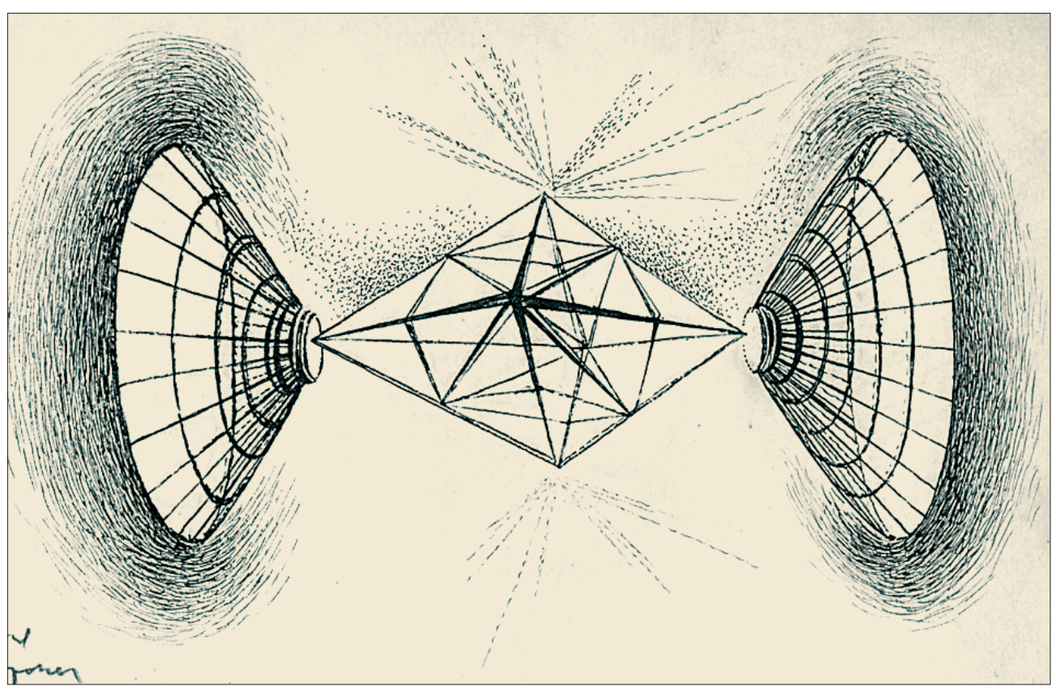
Л. Нуссберг. Фантастический проект. 1962–1963

На выставке «Орнаменталисты» в ЦДРИ. 1963

Л. Нуссберг. Архитектурные структуры будущего. 1962

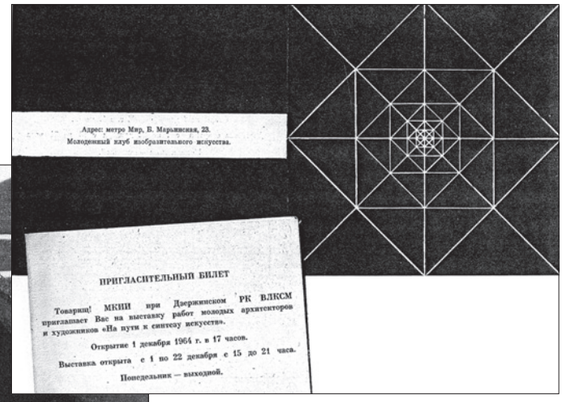


Л. Нуссберг.Фантастический проект. 1962



64

Кинетическая выставка «На пути к синтезу искусств». Клуб «МКИИ»



Адрес: метро Мир, Б. Марьинская, 23.
Молодежный клуб изобразительного искусства.

ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫЙ БИЛЕТ

Товарищ! МКИИ при Дзержинском РК ВЛКСМ приглашает Вас на выставку работ молодых архитекторов и художников «На пути к синтезу искусства».

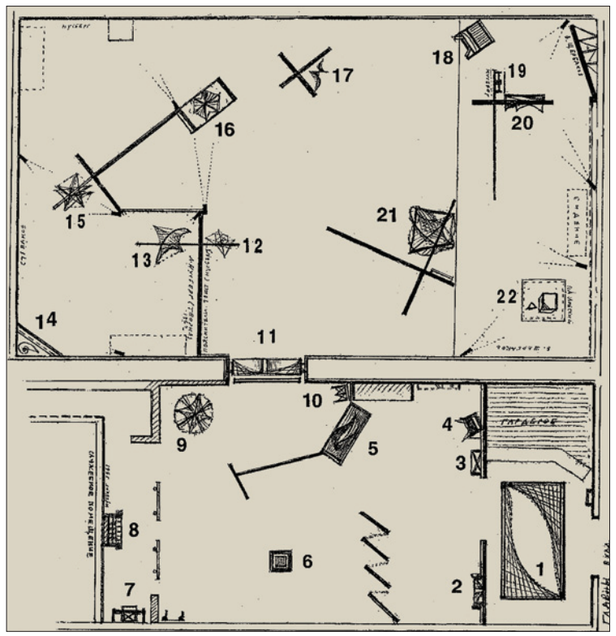
Открытие 1 декабря 1964 г. в 17 часов.

Выставка открыта с 1 по 22 декабря с 15 до 21 часа.

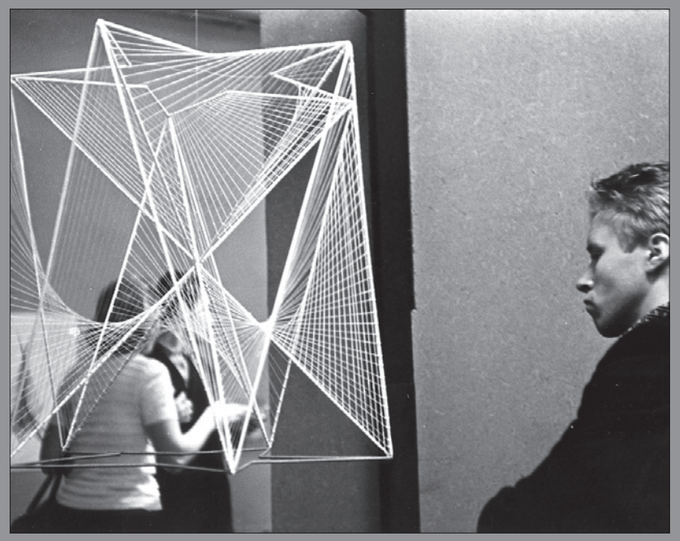
Понедельник — выходной.

Пригласительный билет в Молодёжный клуб изобразительного искусства

Дизайн афиши к выставке «На пути к синтезу искусств»

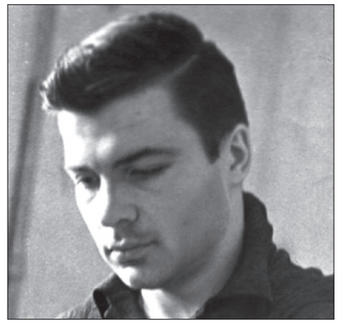
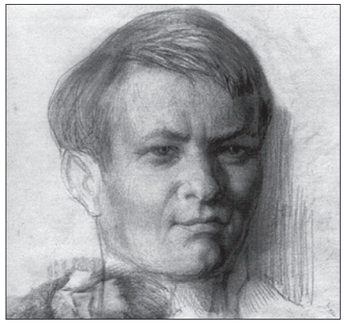


Общий план 2-х залов выставки. Москва. 1964

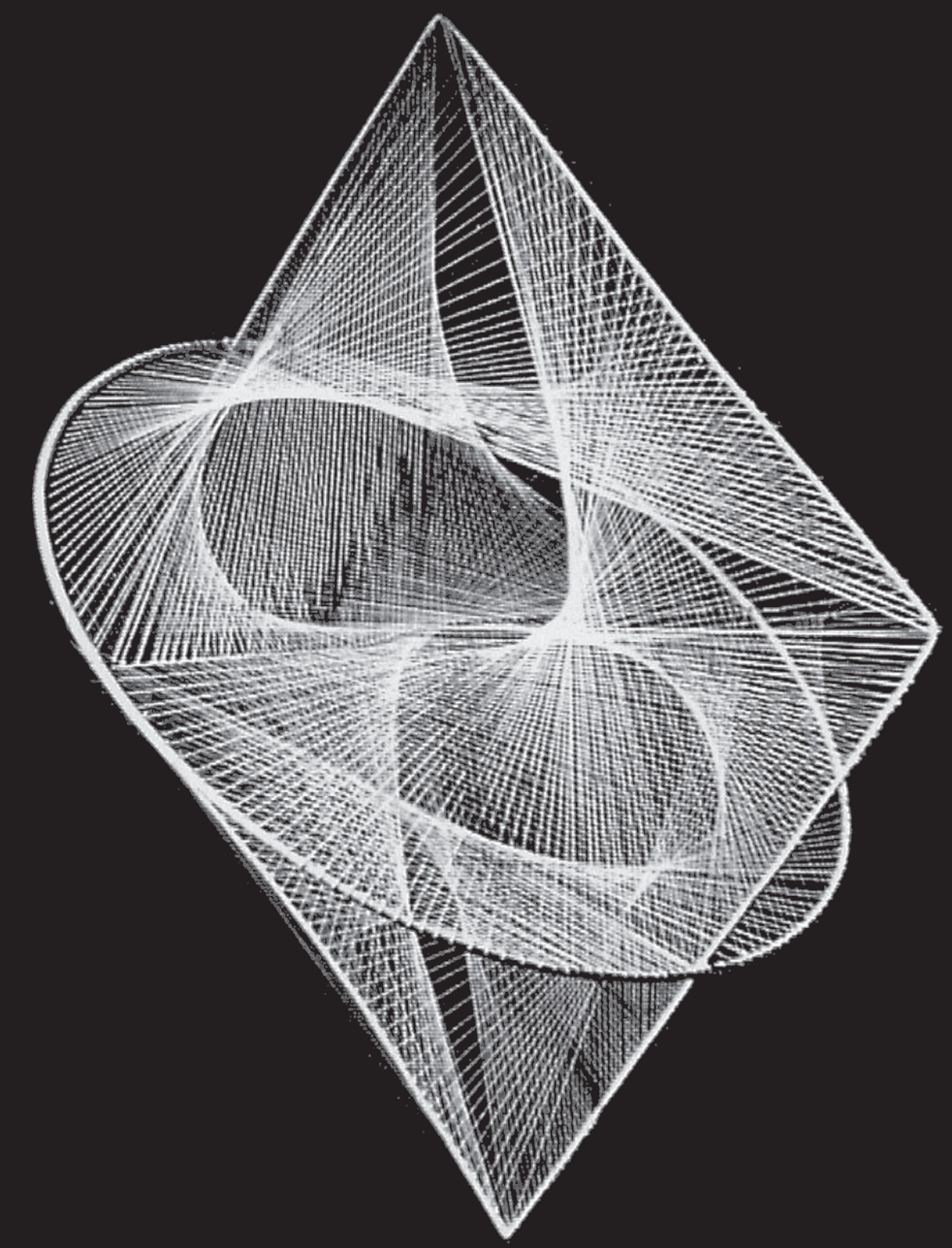


Л. Нуссберг. Объект «Двойная звезда». 1964

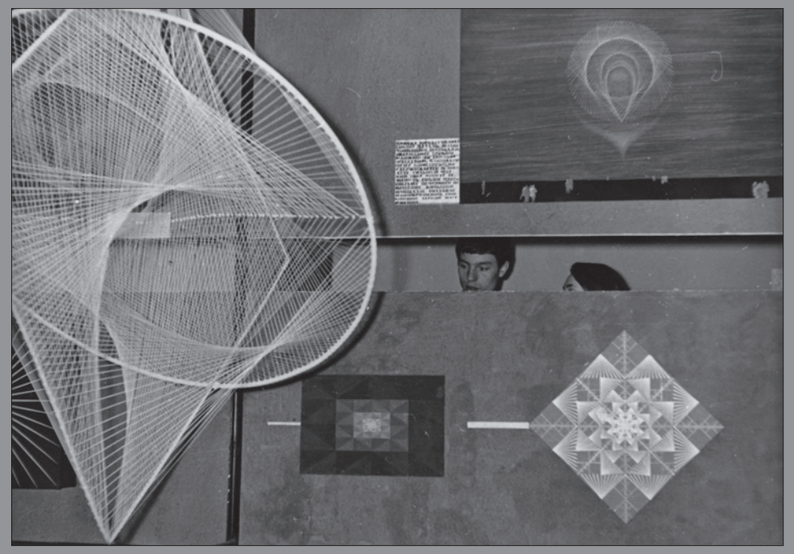
Юрий Лопаков. На фоне своей композиции «Знак движения». 1964

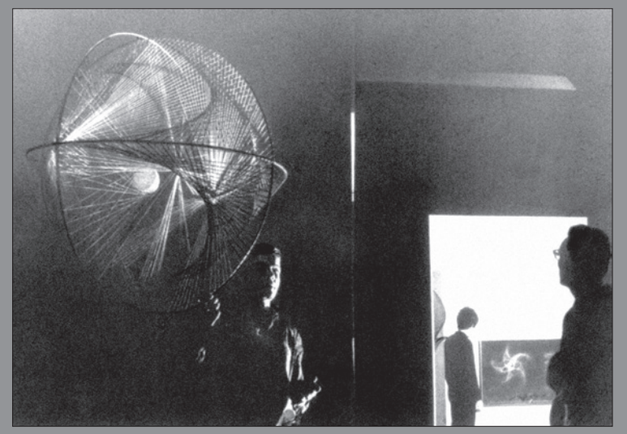
Лев Нуссберг, Вячеслав Щербаков, Анатолий Кривчиков, Юрий Лопаков, Владимир Акулинин, Владимир Галкин, Франциско Инфанте, Геннадий Нейштадт, Виктор Степанов, Людмила Орлова

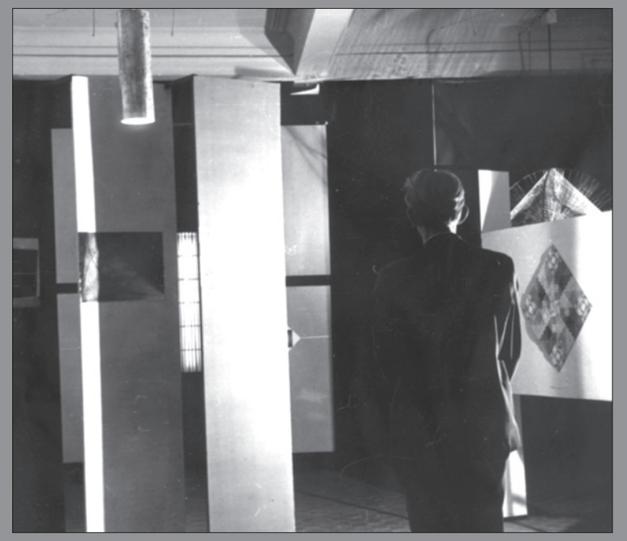


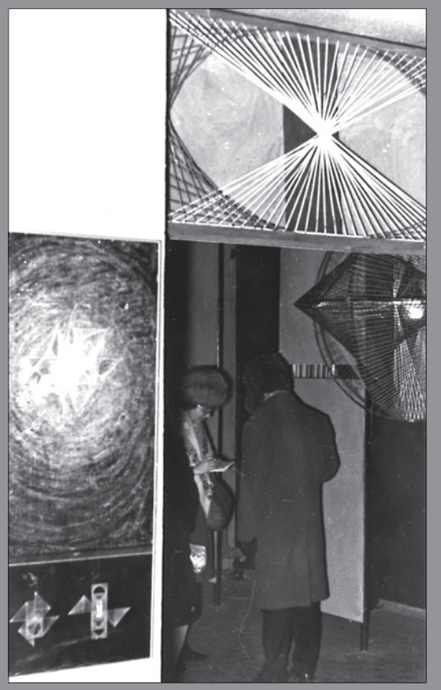
Геннадий Нейштадт. Пространственный объект «Взаимодействие Круга и Квадрата». 1964

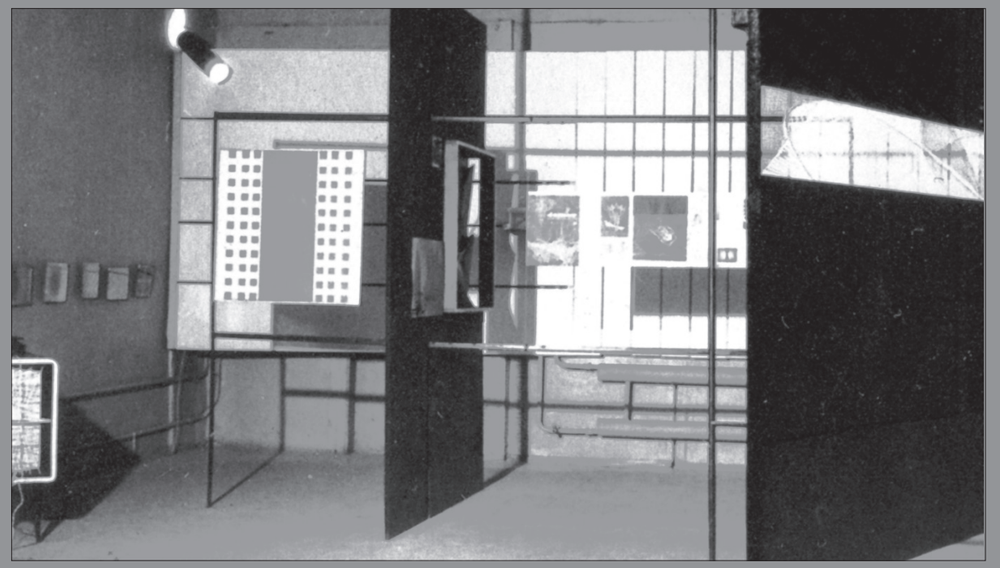


На выставке
«На пути к синтезу искусства». 1964

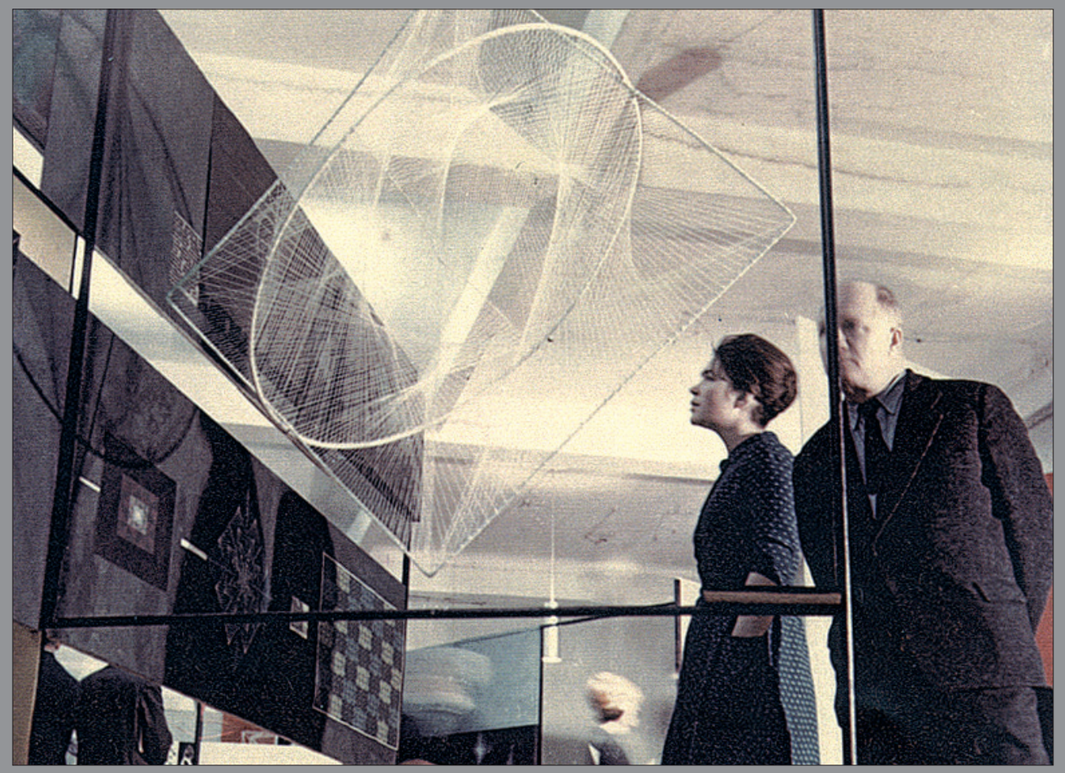


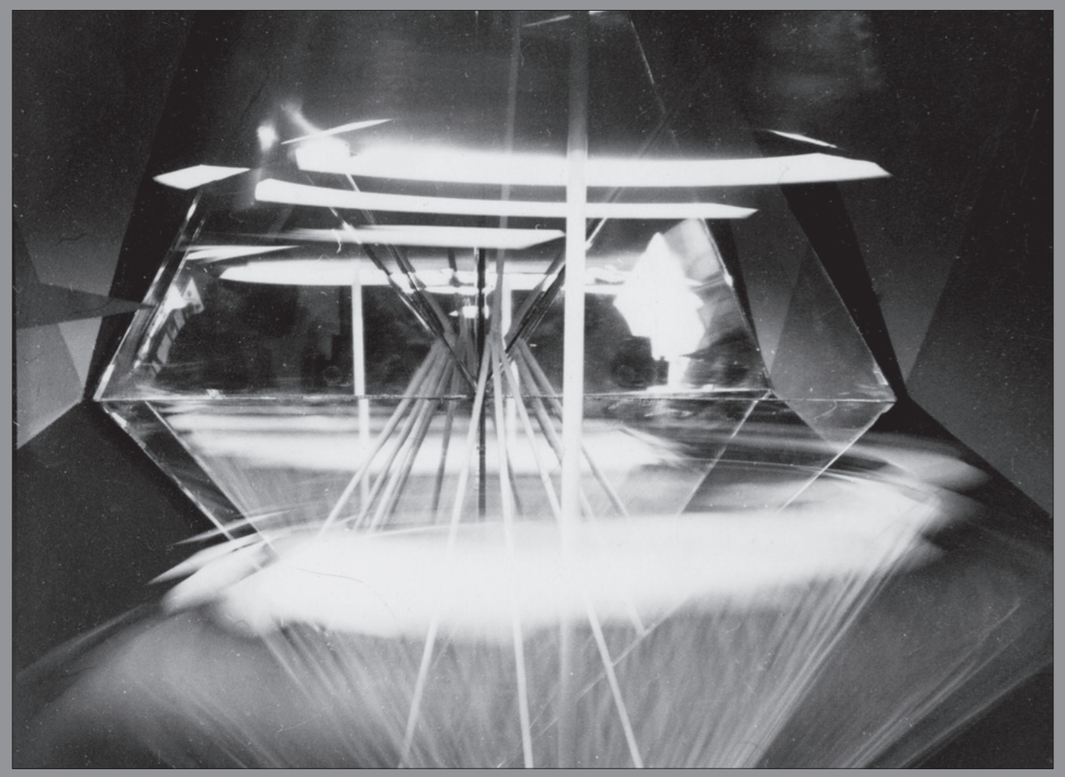






На выставке
«На пути к синтезу искусства». 1964





Группа «Движение». Кинетический объект

Лев Нуссберг. Что такое Кинетизм
(фрагменты статьи)

...Все три положения: ДВИЖЕНИЕ, СИНТЕЗ и СИММЕТРИЯ – родились вследствие различных внутренних ощущений, но все же единого моего отношения к МИРУ, к ЧЕЛОВЕКУ, к ЖИЗНИ и СМЕРТИ, к БУДУЩЕМУ.

Первое, к чему я стремился и пришел сознательно, был СИНТЕЗ. Еще лет семь назад появилось острое ощущение или чувство недостаточности, однозначности и статичности, скованности в форме сообщения Человеком своего внутреннего – духовного – мира. Я увидел: то, что мы показываем, раскрываем, сообщаем, чем делимся посредством искусства – теряет бóльшую часть в самом этом процессе, что существующие средства и формы выражения (а следовательно, и общения) человеком не дают возможности выразить полнее, глубже и, наконец, точнее то невообразимо бурное многообразие и духовное богатство Человека, которое частенько он содержит в себе. При этом я понимал, что невозможно, в принципе, устранить «помехи», «потери», вообще материальную форму при выражении Человеком себя, но тем не менее я неудержимо стремился найти новые формы и художественные возможности, которые смогли бы хоть немного улучшить существующее удручающее положение. И в искусстве это вылилось со временем в желание синтезировать различные технические средства и «классические» формы художественного выражения. И т. к. я тогда занимался еще изобразительным искусством, то это проявилось вначале в соединении цвета с формами в пространстве (рельеф) и со светом; затем, следуя последовательно моим ощущениям, добавилось: реальное движение, музыка, динамическое изменение свето-цвета, запахи и т. д. – конец 1961 года. Исходя из этого, я и предлагаю использовать любые средства и формы, как технические, так и эстетические, для художественного выражения, абсолютно любые, какие творческая личность найдет нужными для создания данного произведения искусства.

Я считаю, что можно использовать совершенно всё – конечно, только в связи с принципом или методом построения: правильность, симметричность, – лишь бы добиться более глубокого, образно-ёмкого и адекватного выражения духовного содержания Человека. Драматические ситуации в отношениях людей (по Достоевскому: война самолюбий) часто случаются именно оттого, что люди не понимают друг друга, что они слушают, но не слышат, что они смотрят один на другого, но не видят, а если видят, то – не то... И искусство (этот утонченный и таинственный мир) должно пробуждать в Человеке стремление войти в контакт, более глубокий, часто необъяснимый, с другим Человеком; воспитывать, развивать в Человеке устремленность и способность к разнообразию форм восприятия, будить воображение... Звать Человека к творческому и разностороннему отношению к себе, к Миру!

...Идея необходимости движения, как формы художественного выражения появилась вследствие не менее обостренного моего ощущения... какой-то «сумасшедшей» динамичности и стремительности нашего времени – часто проявляющейся исподволь, не явно... но властно, выбивая обывателя из его привычной колеи...

...И в первую очередь предстала в новом свете проблема восприятия и не только в искусстве. Но вопросы восприятия и обратной связи вытекают из психики человека и связаны с его социальными контактами (бытовые, производственные, игровые, сексуальные и т. д.).

...Даже современное искусство, а тем более искусство будущего, не должно быть отражательным, статическим, особенно с формальной стороны. «Разодранный», несущийся куда-то с «сумасшедшей» скоростью Человек не может и не должен выражать себя в статической, скованной, заскорузлой и однозначной форме. Но это только лишь одна сторона искусства, узда современности искусства. И в этом наглядно проявляется влияние на искусство данного конкретного времени; здесь видна конкретная связь искусства с теми психическими и социальными коллизиями или отношениями, вместе с которыми оно рождается и развивается (соцреализм, поп-арт и др.).

Другая сторона – это ВЕЧНОЕ в искусстве, таинственное и непреходящее! Временное – это то, от чего данная форма или стиль искусства исходит (ropart), и часто не только формально, а вечное – это то, к чему зовет данное искусство, что оно несет в себе поистине нового, ценного и прекрасного. Истинно высокое искусство является другим миром, но таким же реальным (или даже больше), *как и этот физический, окружающий нас. Я зову в искусстве к недостижимому прекрасному, к абсолютной гармонии и пропорциональности целого и частей, к ощущению тайн бытия.*

ИСКУССТВО, ПО СУЩЕСТВУ СВОЕМУ, ПРИЗВАНО ОРГАНИЗОВЫВАТЬ ЭСТЕТИЧЕСКИ И ЭТИМ ОБЛАГОРАЖИВАТЬ ЧЕЛОВЕКА; БЫТЬ ТЕМ НАЧАЛОМ, КОТОРОЕ В БЕСКОНЕЧНОМ МИРОВОМ ХАОСЕ РАЗРУШЕНИЙ ЯВЛЯЕТСЯ ОЧАГОМ ГАРМОНИИ И ПРЕКРАСНОГО, ОЧАГОМ НАДЕЖДЫ И РАВНОВЕСИЯ (ДУХОВНОГО) ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА.

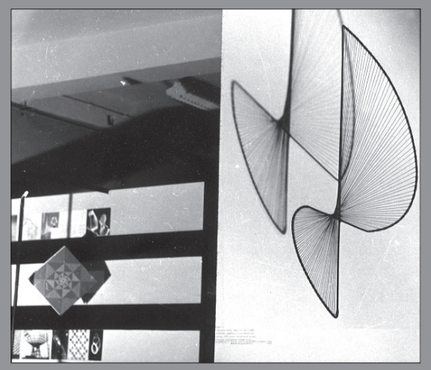
Творческий порыв, изначальная свобода врывается в окружающий мир казуальных связей, разрушая существующие – но уже мертвые, заскорузлые – каноны и устоявшиеся отношения, и своим созидательным огнем дает возможность создавать новые миры, новые эстетические отношения и, конечно, новые социальные устои и каноны. Но творчество – это еще не... искусство. Творчество –это бесформенный огонь духа! Искусство же – это те прекрасные оковы, структуры... «божественные кристаллы», которые придают этому огню образную форму, создают «законы» вечного горения духа и красоты.

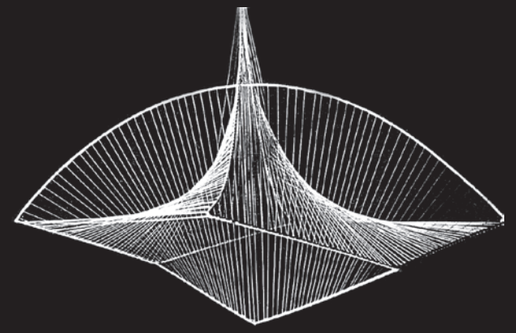
...И при этом искусство всегда до некоторой степени тесно связано со своим временем... Современное искусство – за исключением некоторых произведений, нескольких имен, – которое мы знаем, действительно только СОВРЕМЕННО.

Это послужило для меня основанием выдвинуть старинный и верный девиз: К ПРЕКРАСНОМУ, К ГАРМОНИИ, К ВНУТРЕННЕЙ ВЗАИМОЗАВИСИМОСТИ ЧАСТЕЙ И ЦЕЛОГО... В ИСКУССТВЕ.

Кинетизм – это нечто более значительное, чем просто новый вид искусства. Это новое отношение к миру, к человеку, к жизни и к вечности.

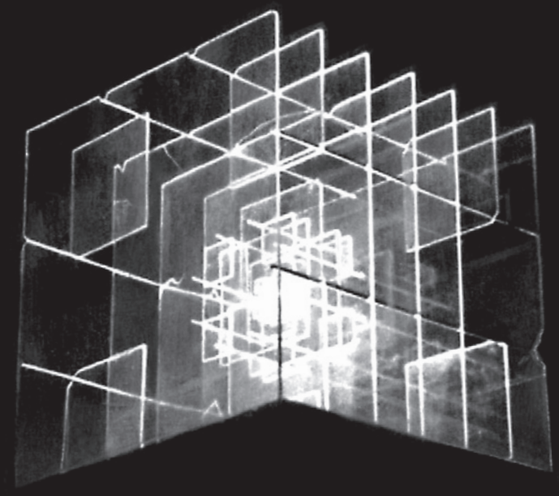
На выставке
«На пути к синтезу искусства». 1964



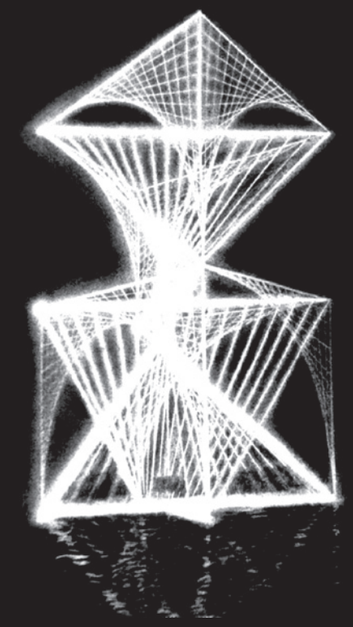


В. Галкин. Кинетический объект. 1964

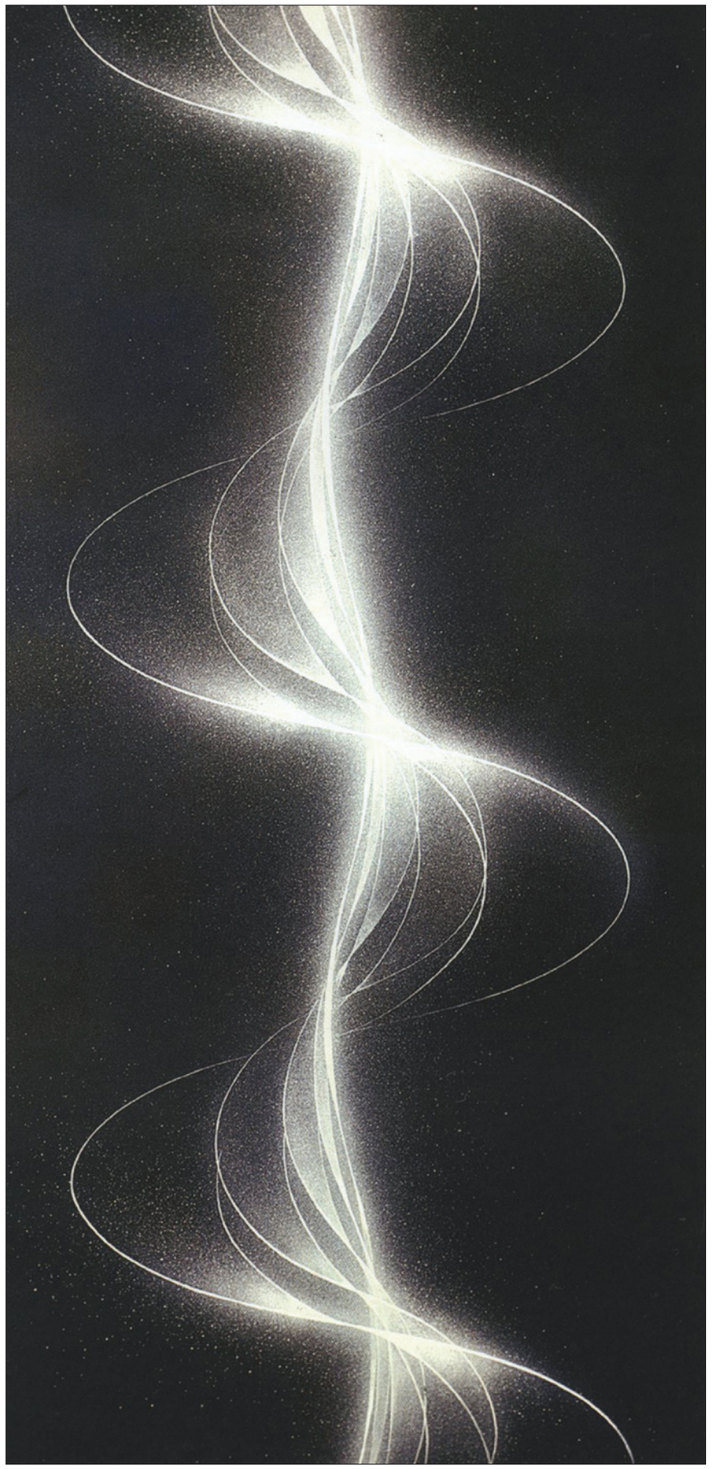
В. Степанов. Фантастический проект «Памятник покорителям Космоса». 1964



Ф. Инфанте. Кинетический объект «Душа кристалла». 1963

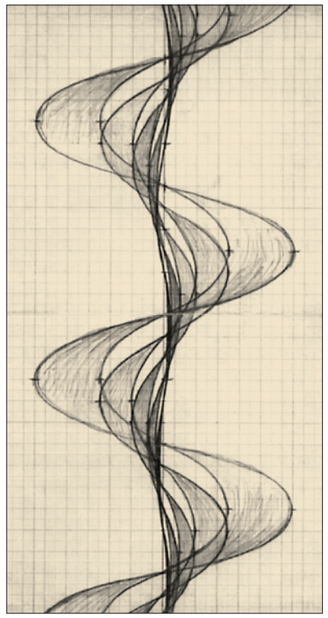


Группа «Движение». Фантастический проект. 1964

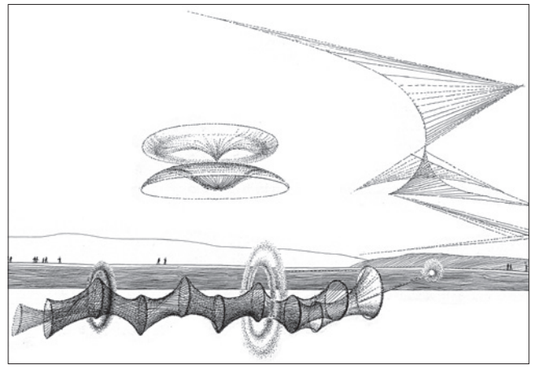


Ф. Инфанте. Цикл спирали. «Омут». 1965

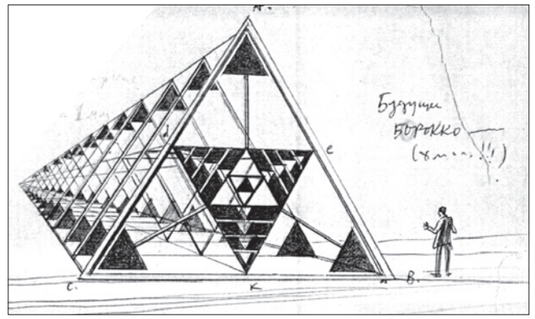
Ф. Инфанте. Эскизы «Струение». 1965

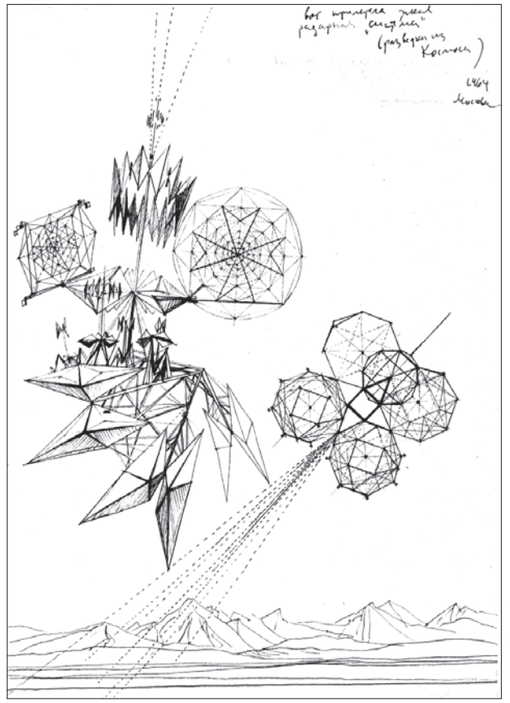


Л. Нуссберг. Проект. 1963



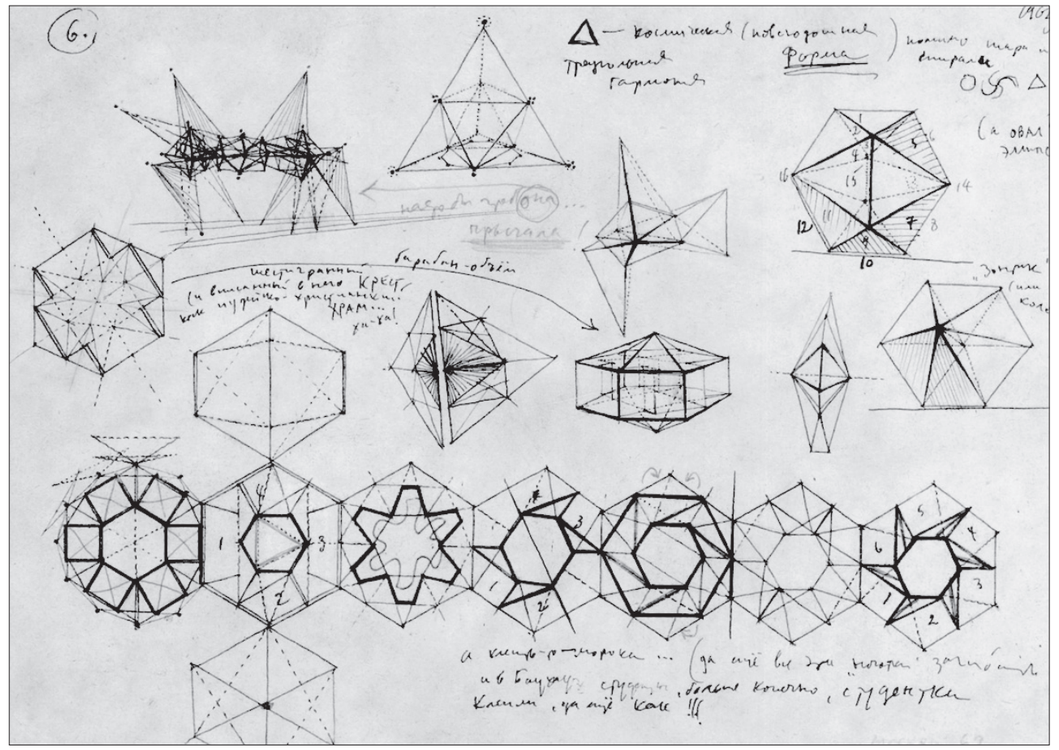
Л. Нуссберг. Проект кинетической структуры. 1964





Л. Нуссберг. Фантастический проект. 1964

Л. Нуссберг. Разработки динамических пространственных форм и структур. 1964–1967

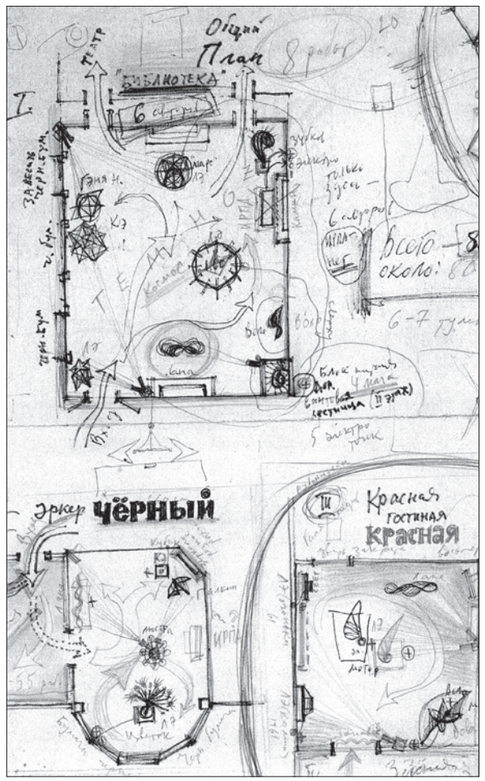


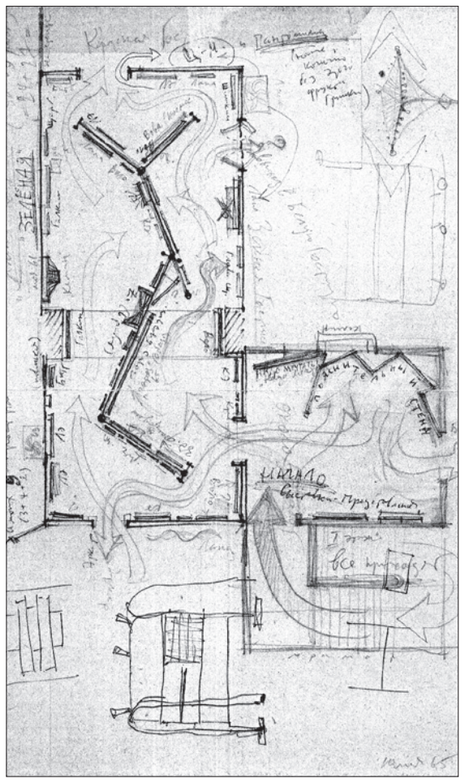
65

Кинетическая выставка в Доме Союза Архитекторов в «Питере»

Дом Архитекторов в Ленинграде. 1965

Ф. Инфанте, Л. Нуссберг и В. Галкин в Ленинграде. 1965

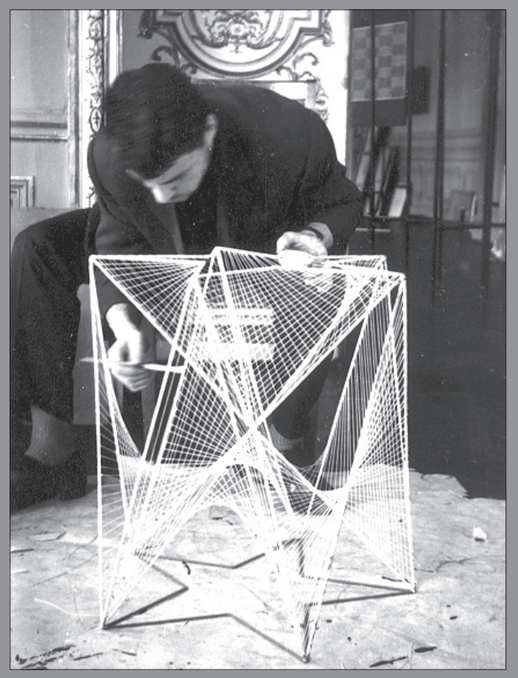


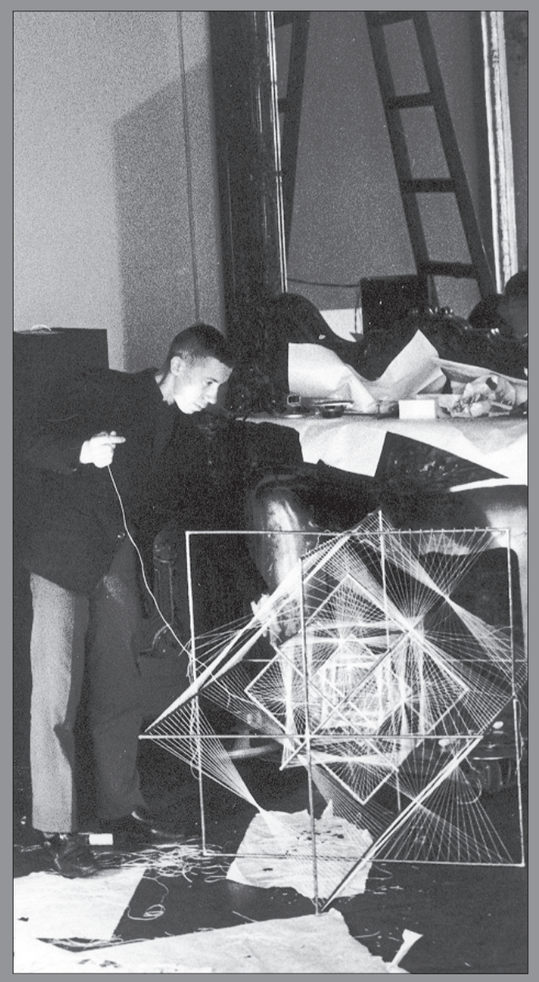


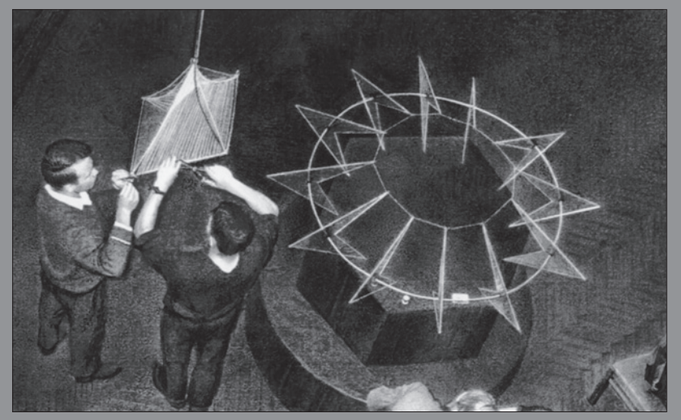
План размещения кинетических объектов группы «Движение» в Доме Союза Архитекторов

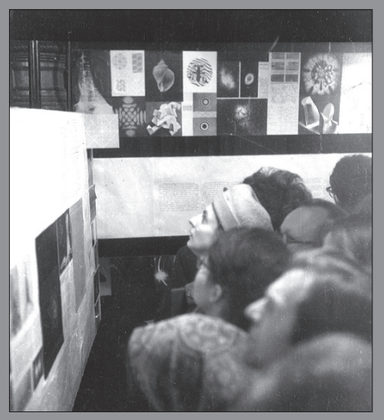
Л. Нуссберг перед открытием кинетической выставки группы «Движение»

Подготовка к открытию выставки

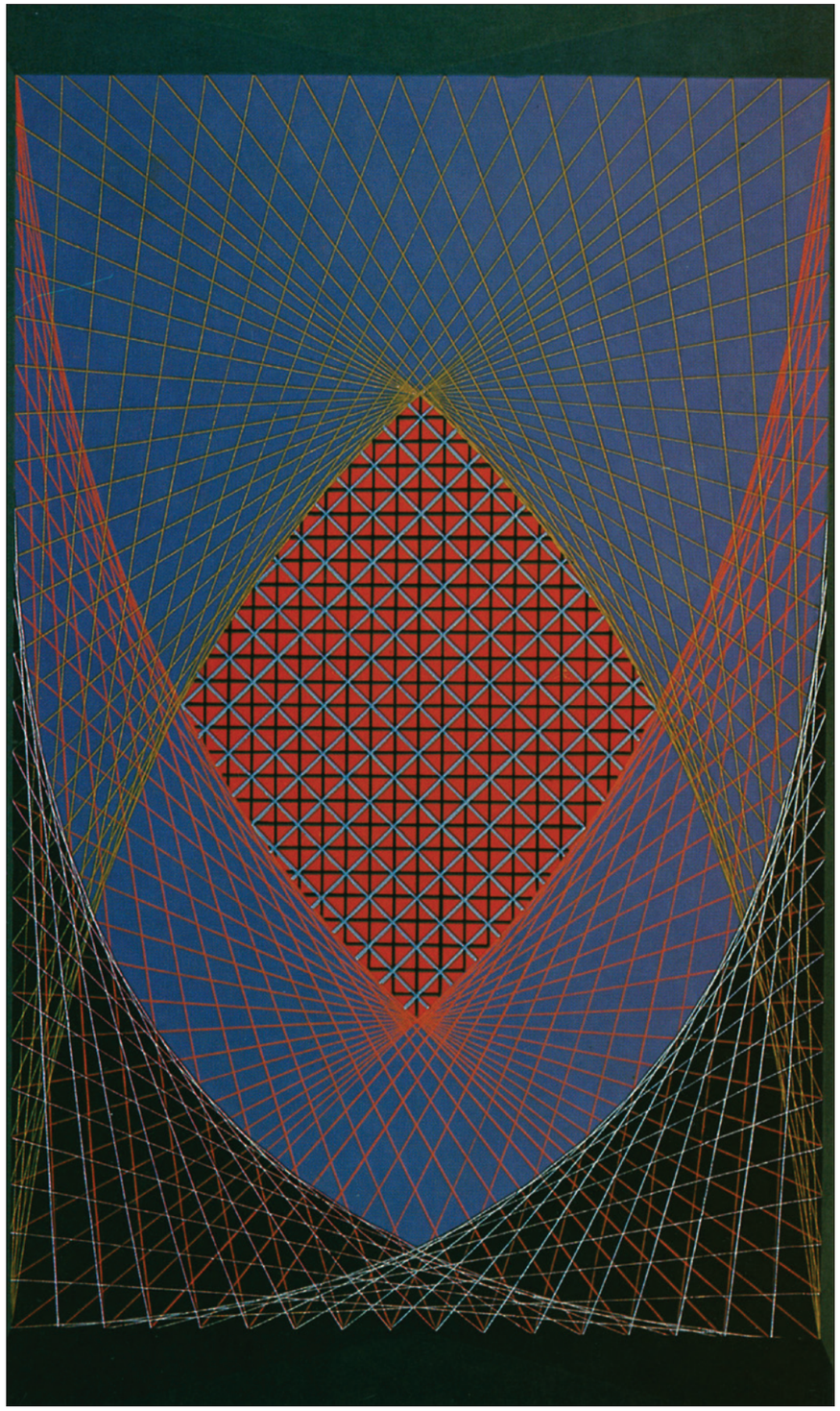




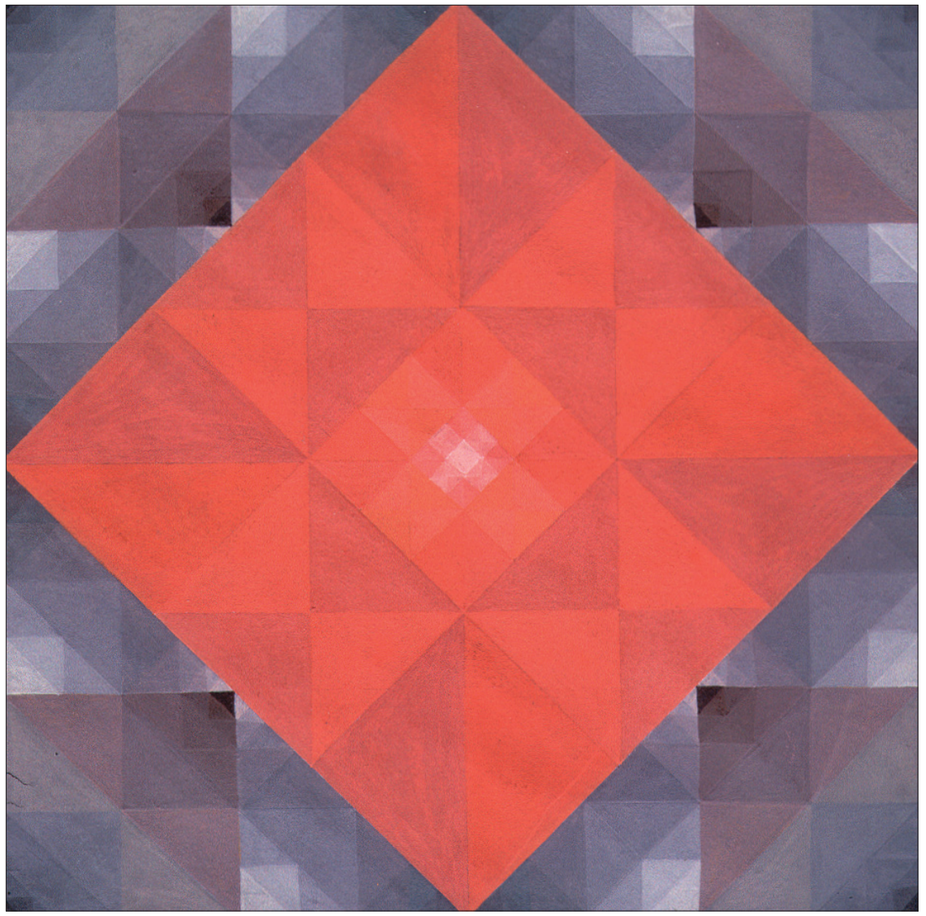




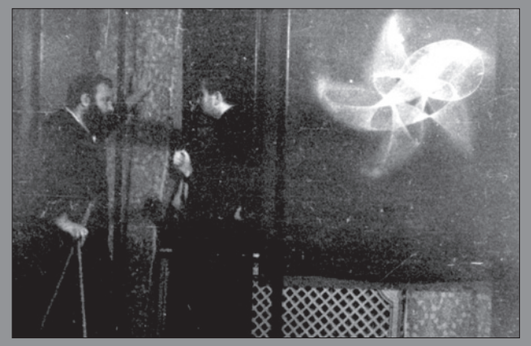
Монтаж и открытие выставки

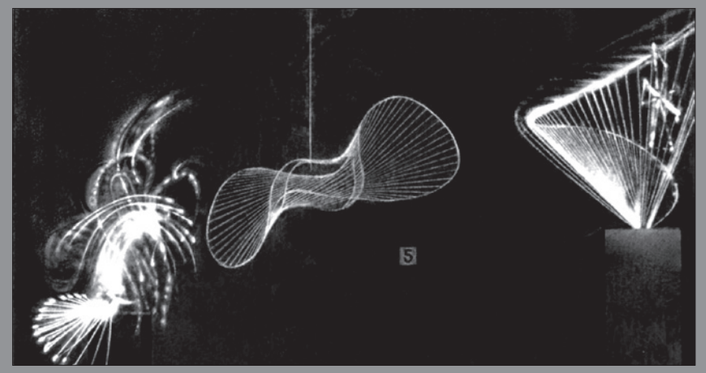


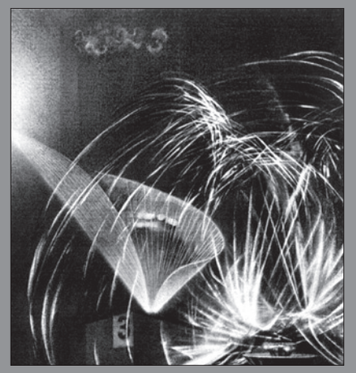
Л. Нуссберг. Композиция. 1963

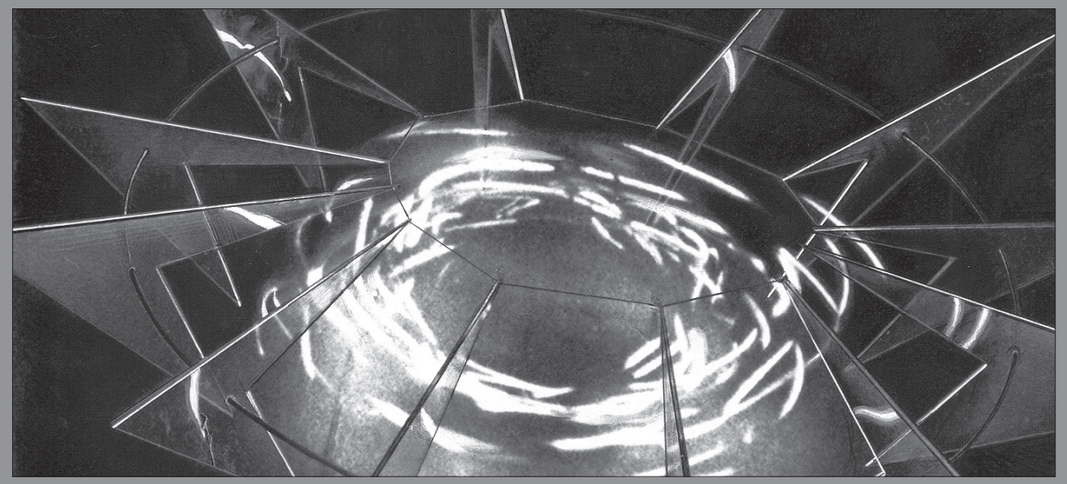


Ф. Инфанте. Композиция «Живопись красного и серого». 1964



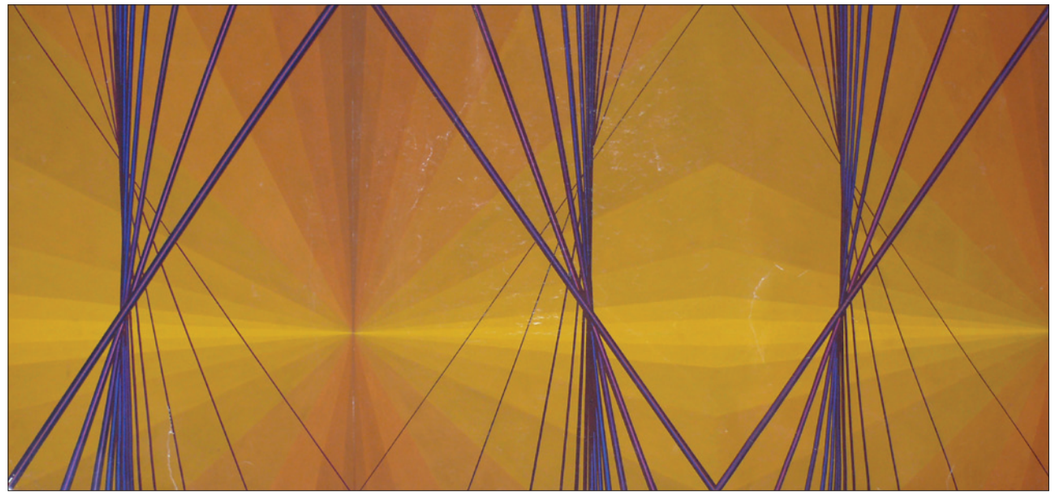


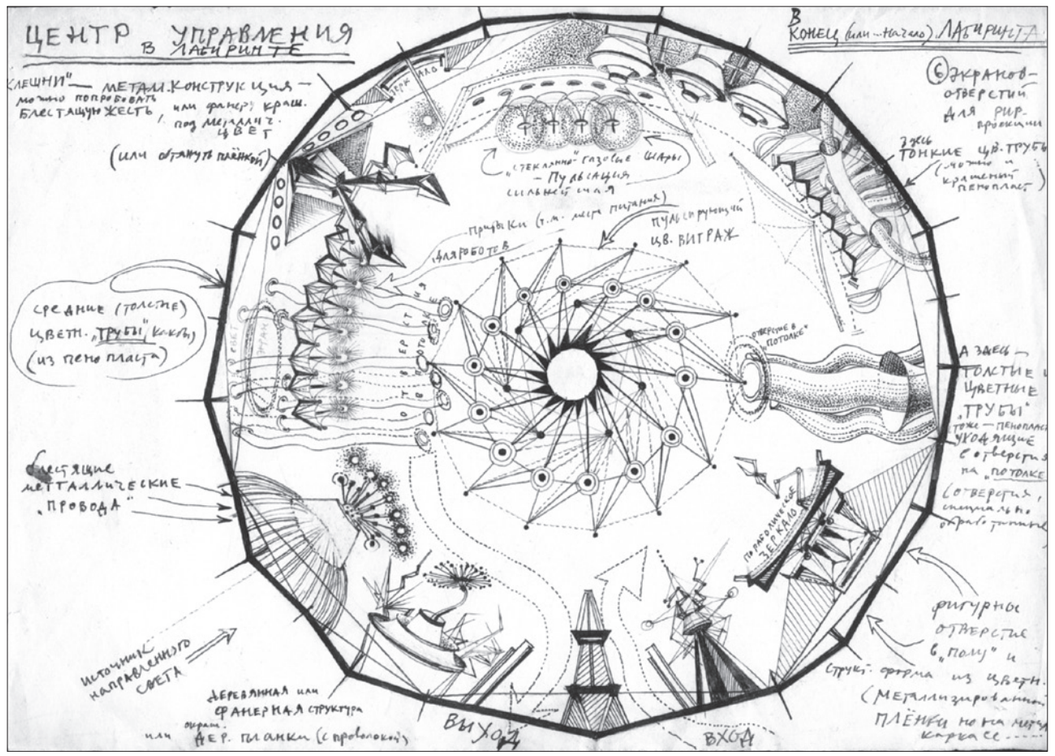




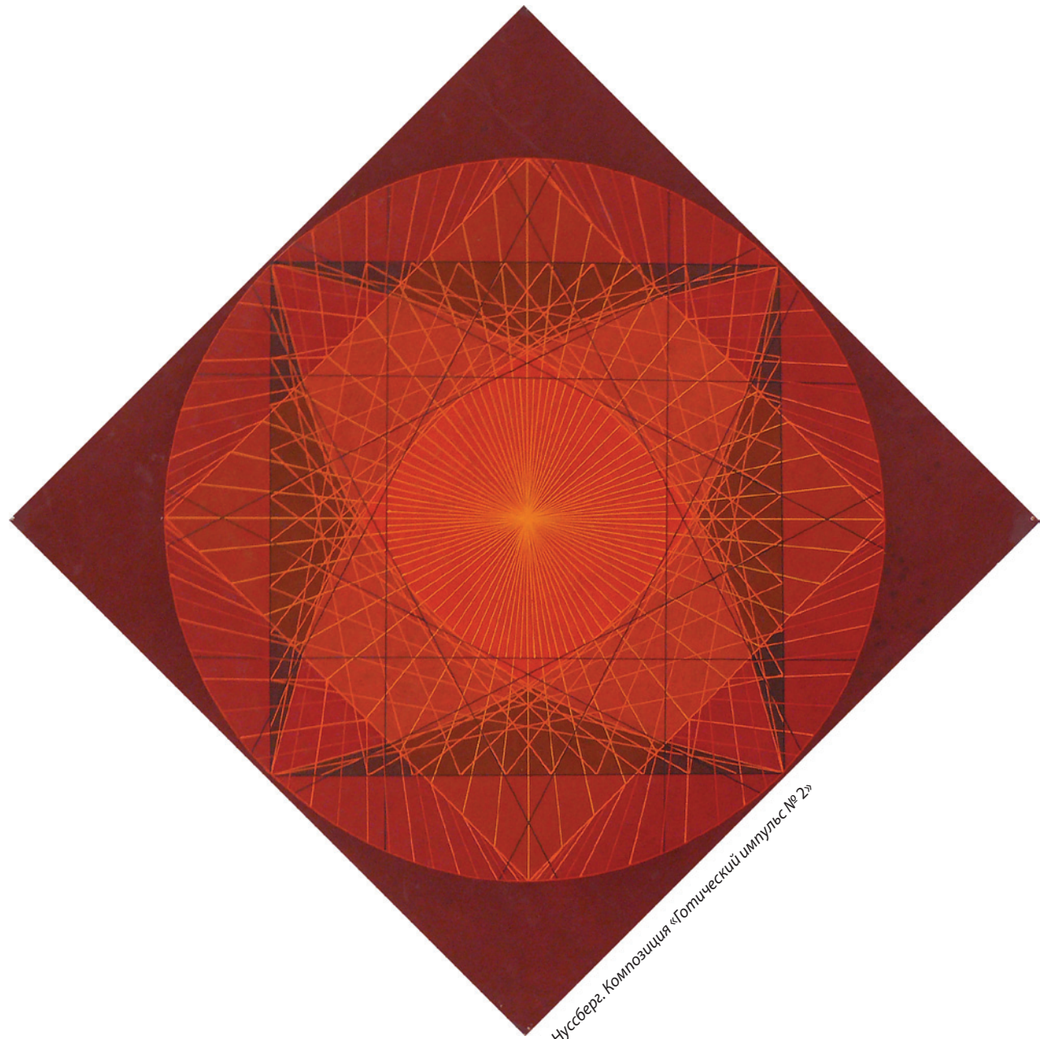
Фоторепортаж с выставки группы «Движение». Ленинград. 1965

Л. Нуссберг. Композиция





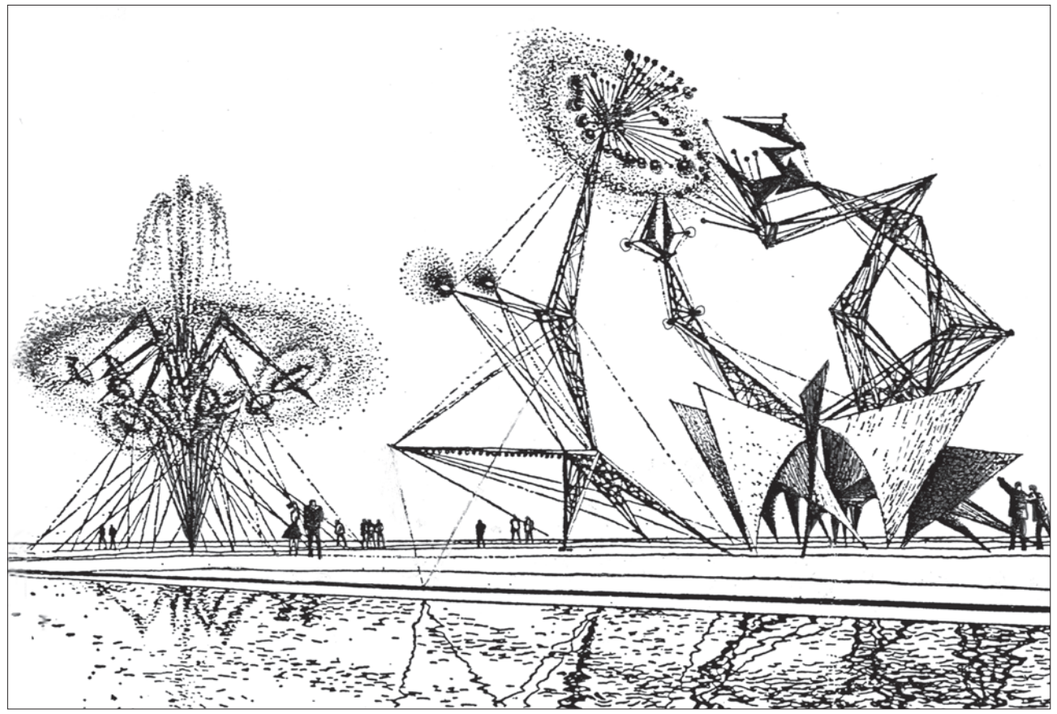
Л. Нуссберг. Эскизы

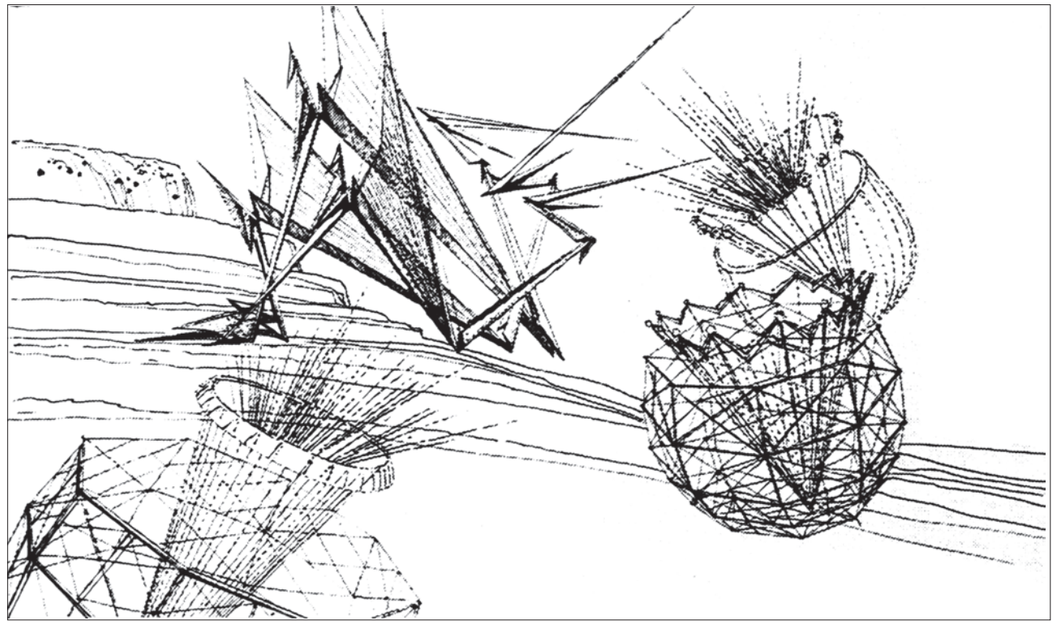


Л. Нуссберг. Композиция «Готический импульс № 2»

Группа «Движение». 1965

Л. Нуссберг. Композиции с кинетическими объектами

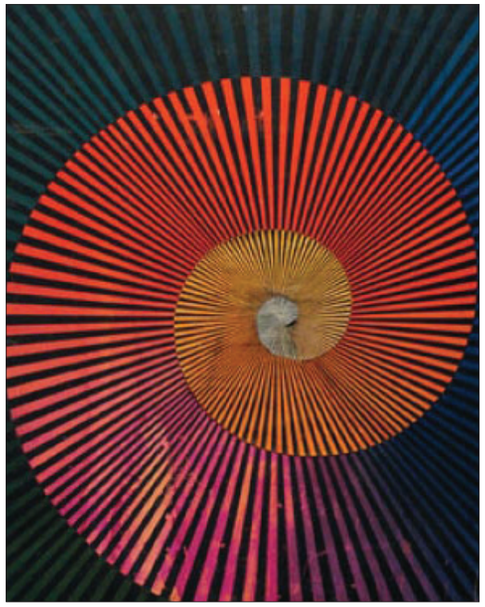




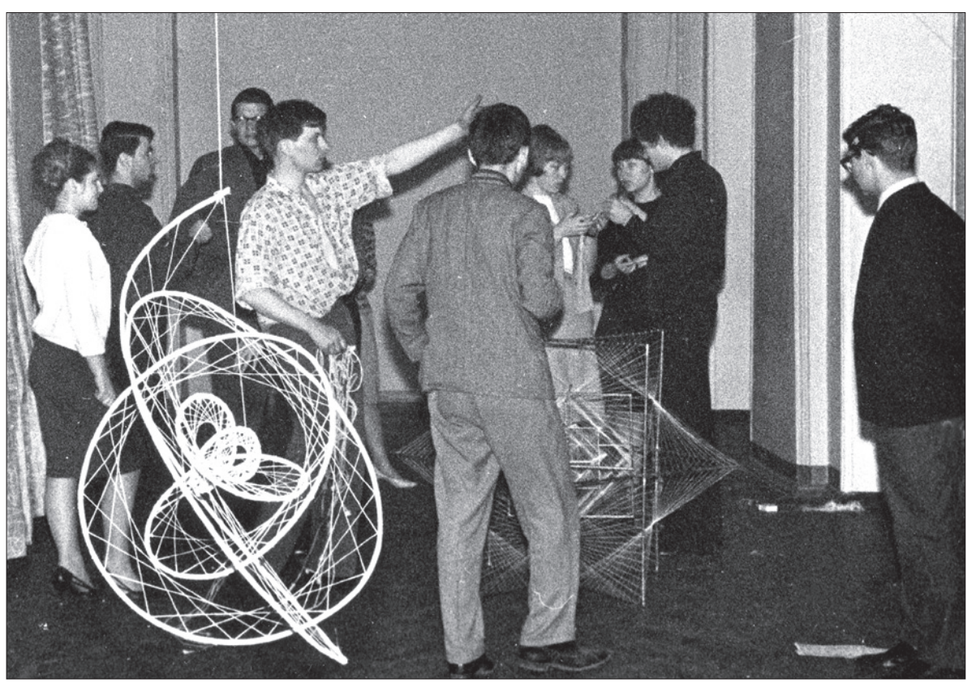
66

Кинетическая выставка в Клубе Института атомной энергии

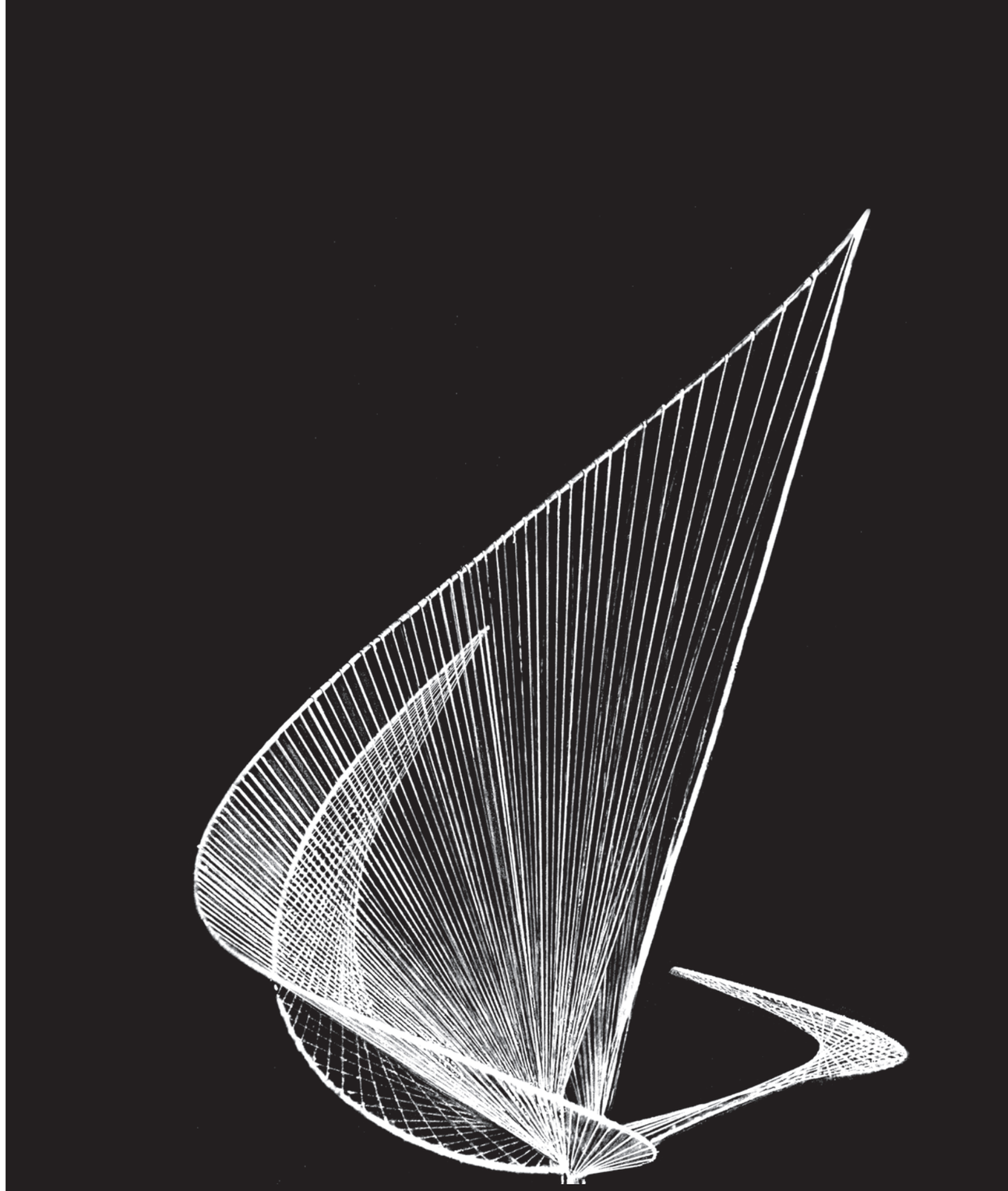
В. Степанов. Дизайн афиши к выставке кинетического искусства. 1966



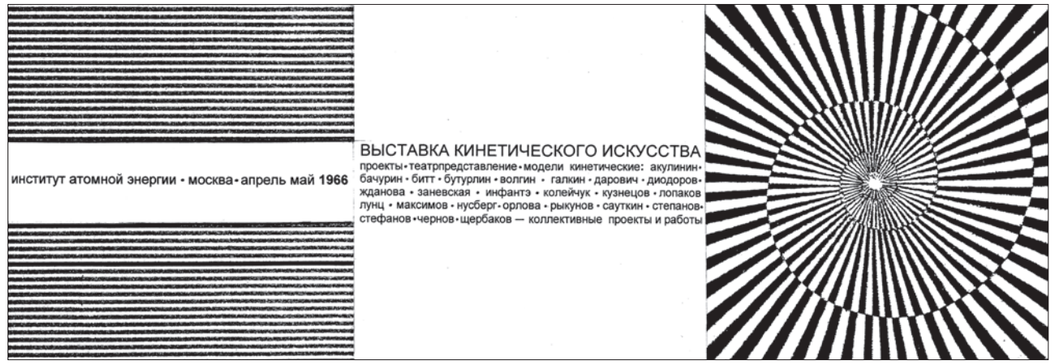
Л. Нуссберг и Михаил Гробман перед открытием выставки. 1966



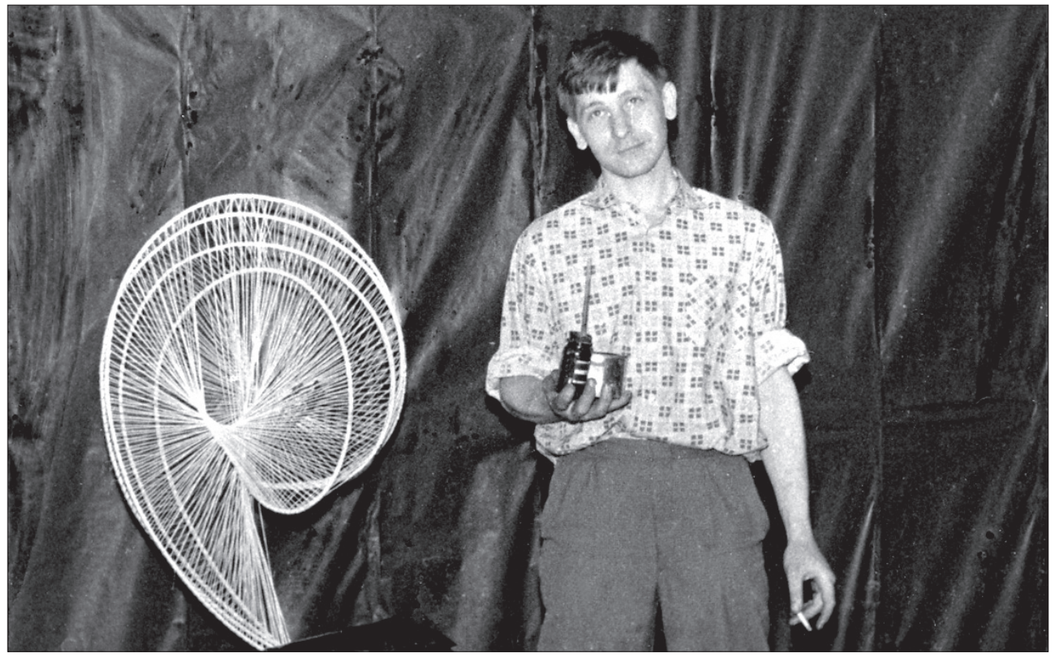
Группа «Движение» перед открытием выставки. 1966



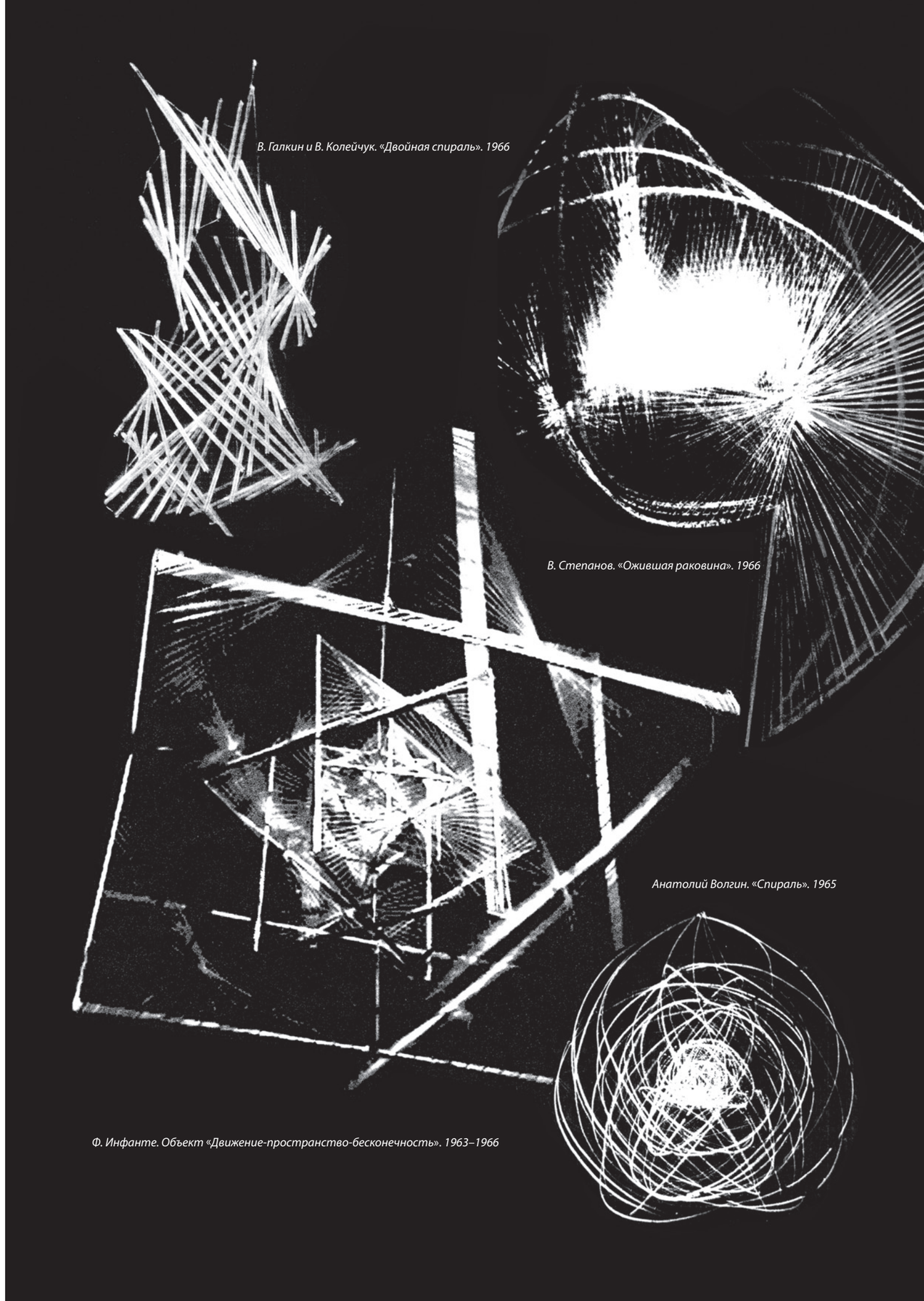
Л. Нуссберг. Пространственная структура «Тройная спираль». 1965



Галина Битт, член группы «Движение»



В. Степанов. Монтаж выставки. 1966



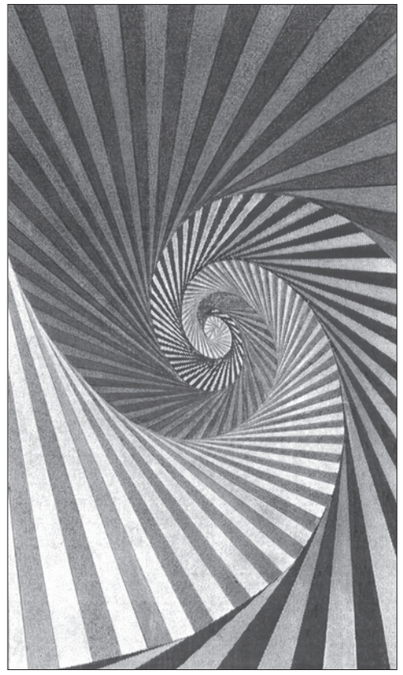
В. Галкин и В. Колейчук. «Двойная спираль». 1966

В. Степанов. «Ожившая раковина». 1966

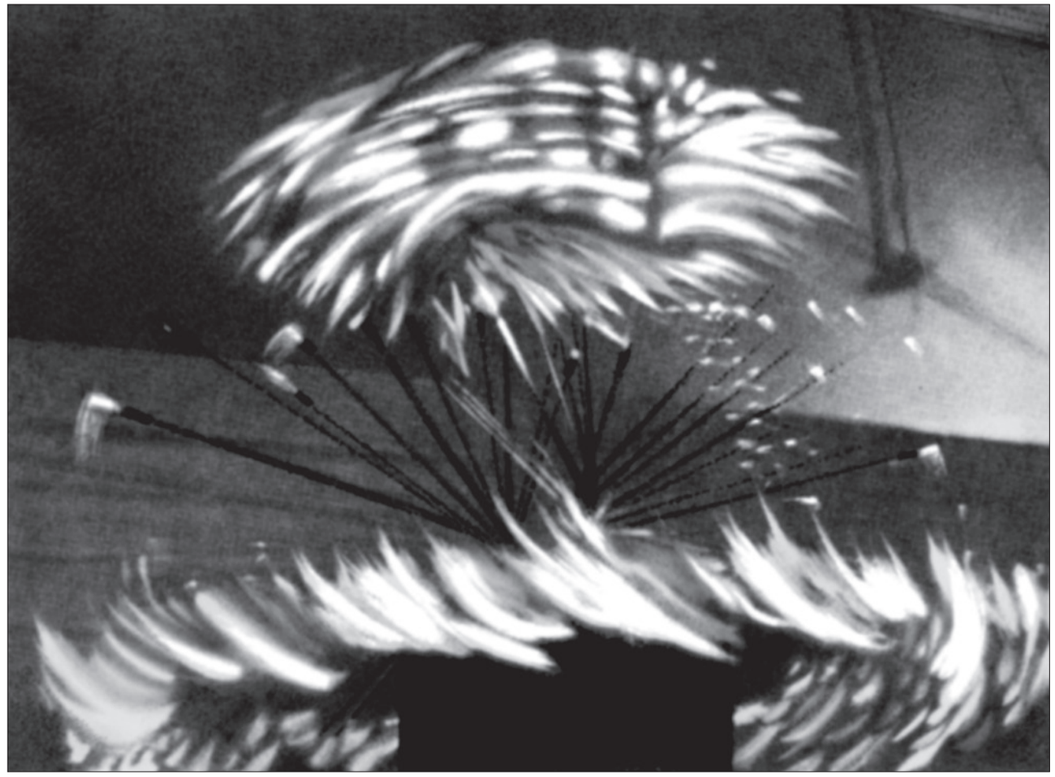
Анатолий Волгин. «Спираль». 1965

Ф. Инфанте. Объект «Движение-пространство-бесконечность». 1963–1966

Г. Битт. Композиция «Тройная спираль». 1966



В. Колейчуку у объекта «Двойная спираль». 1966

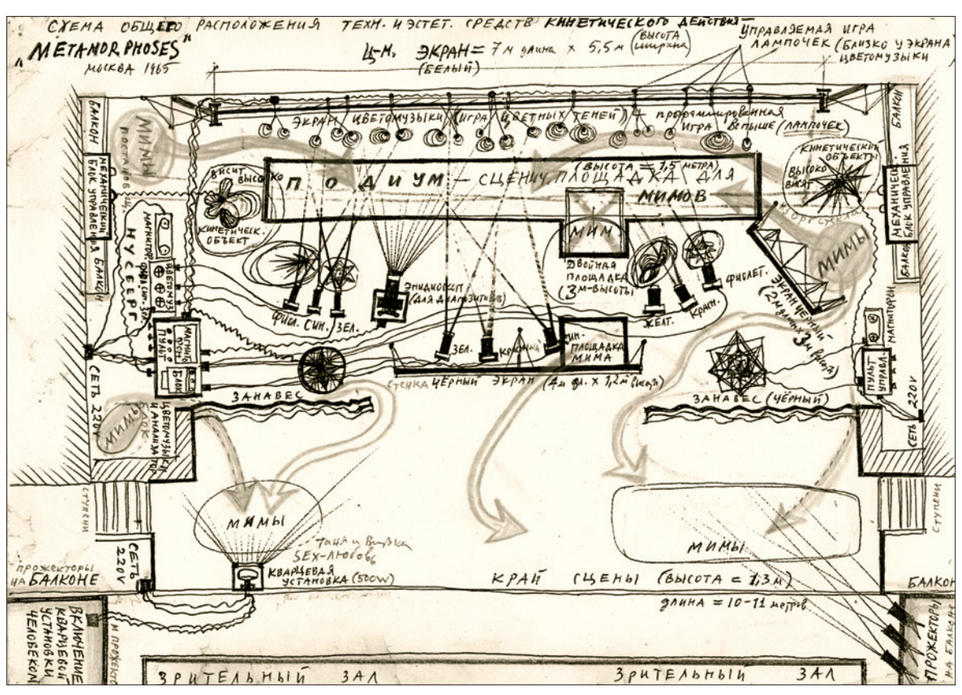


Л. Нуссберг. Кинетический объект «Киберцветок». 1965

Л. Нуссберг. «Лабиринт».

Театрализованное действие «Метаморфозы»

Л. Нуссберг готовит «Цветок» к кинетическому представлению «Метаморфозы». 1966

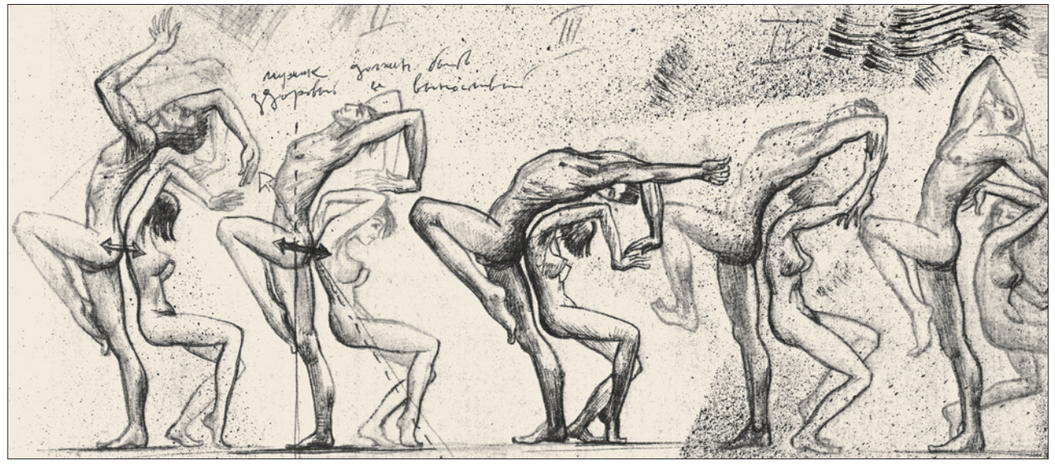


План сценического пространства к кинетическому представлению «Метаморфозы». 1966

Л. Нуссберг, Л. Орлова, В. Колейчук и В. Бутурлин. Подготовка к театрализованному представлению «Метаморфозы». 1966

Эскиз кинетического представления «Метаморфозы». 1966

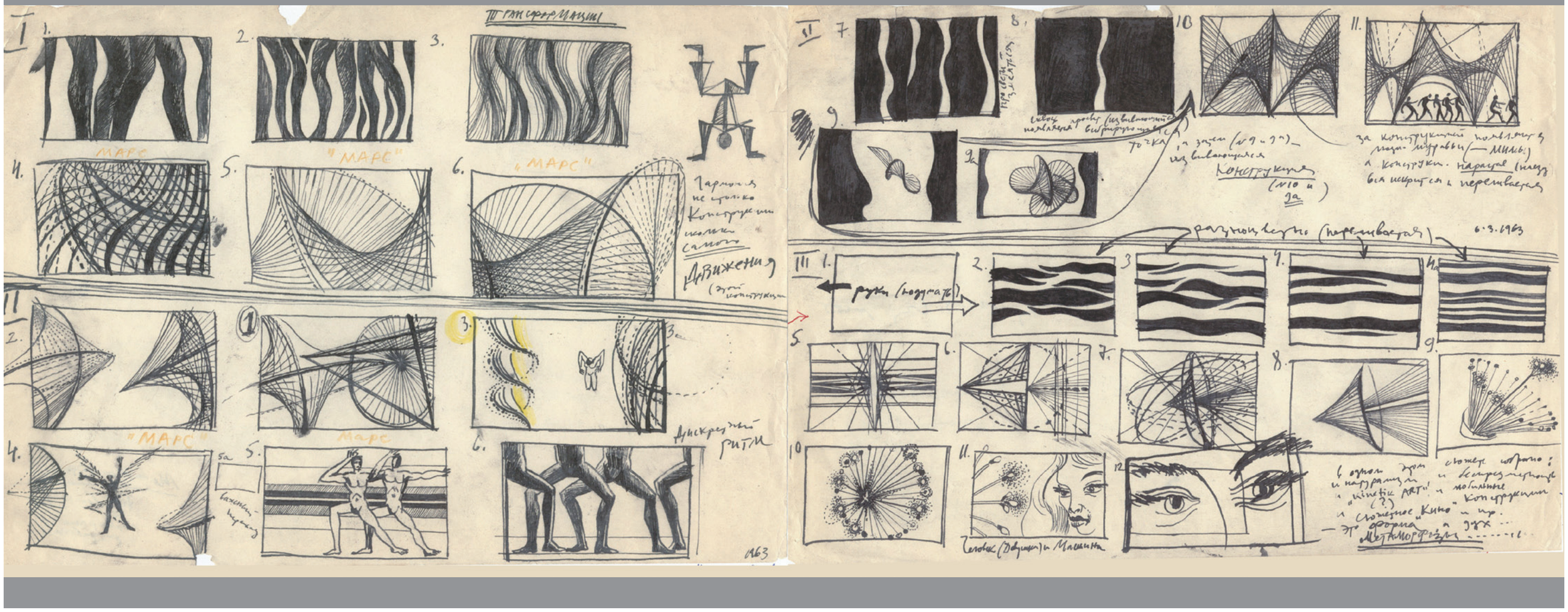
Л. Нуссберг. Эскизы сценографии к кинетическому спектаклю «Метаморфозы».



Л. Нуссберг. Эскиз костюма

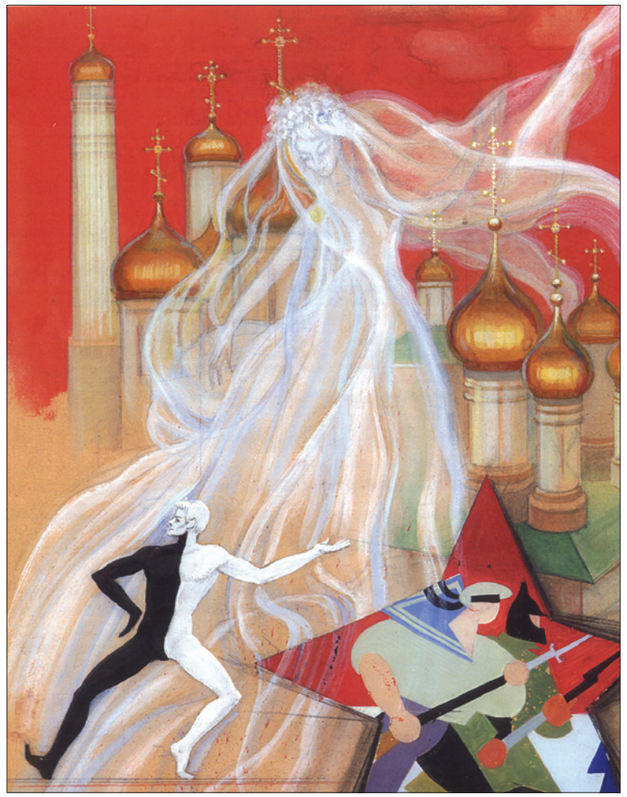
Г. Битт. Эскизы костюмов к кинетическому спектаклю «Метаморфозы». 1966

Л. Нуссберг. Эскизы сценографии к кинетическому спектаклю «Метаморфозы». 1966



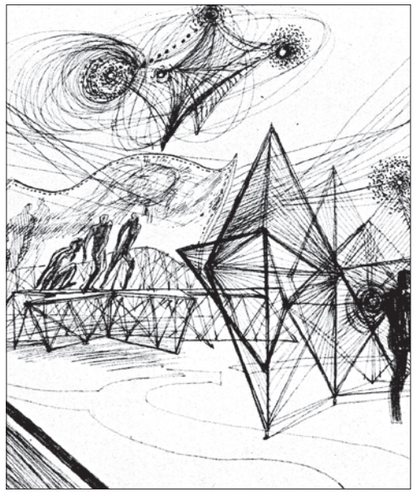
Л. Нуссберг. Эскиз-сценарий к кинетическому спектаклю «Метаморфозы»

Л. Нуссберг. Эскизы сценографии к кинетическому спектаклю «Метаморфозы»

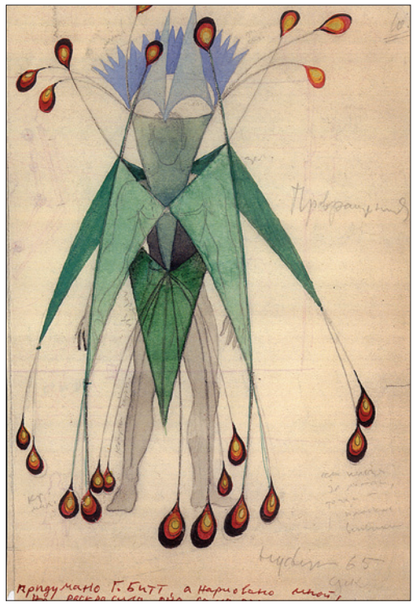


Л. Нуссберг. Эскизы сценографии к театрализованному спектаклю «Красное и Белое». 1966

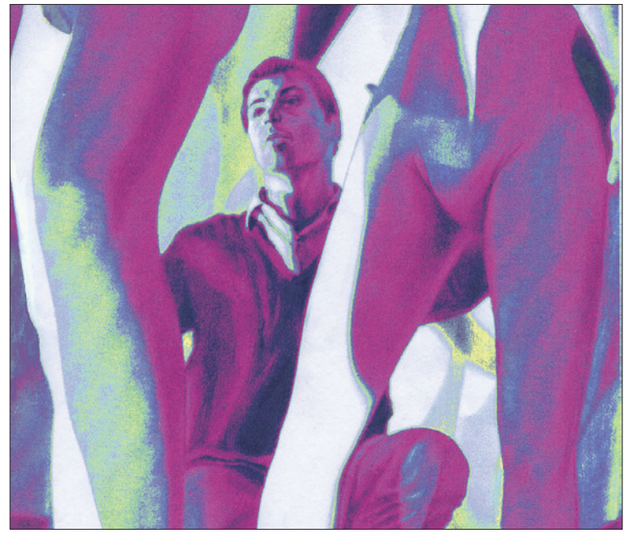
Л. Нуссберг. Эскиз сценографии



Г. Битт. Эскиз костюма. 1966

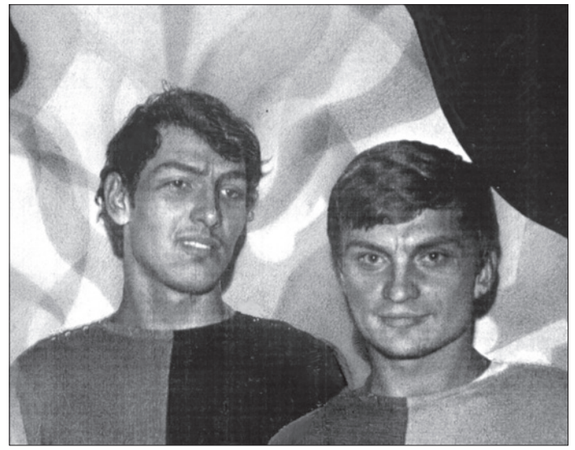


Репетиция перед спектаклем

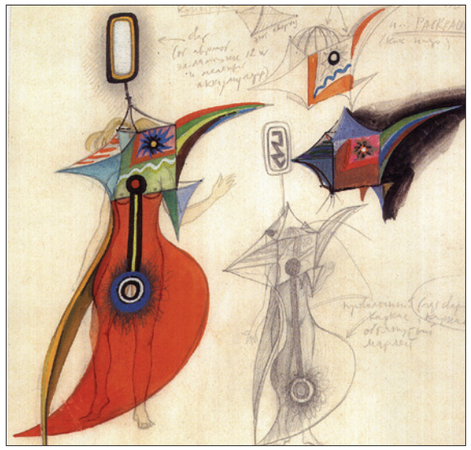


Л. Нуссберг. Эскиз костюма

В. Бородин и В. Бутурлин. Репетиция



Л. Нуссберг. Эскиз костюма.1966

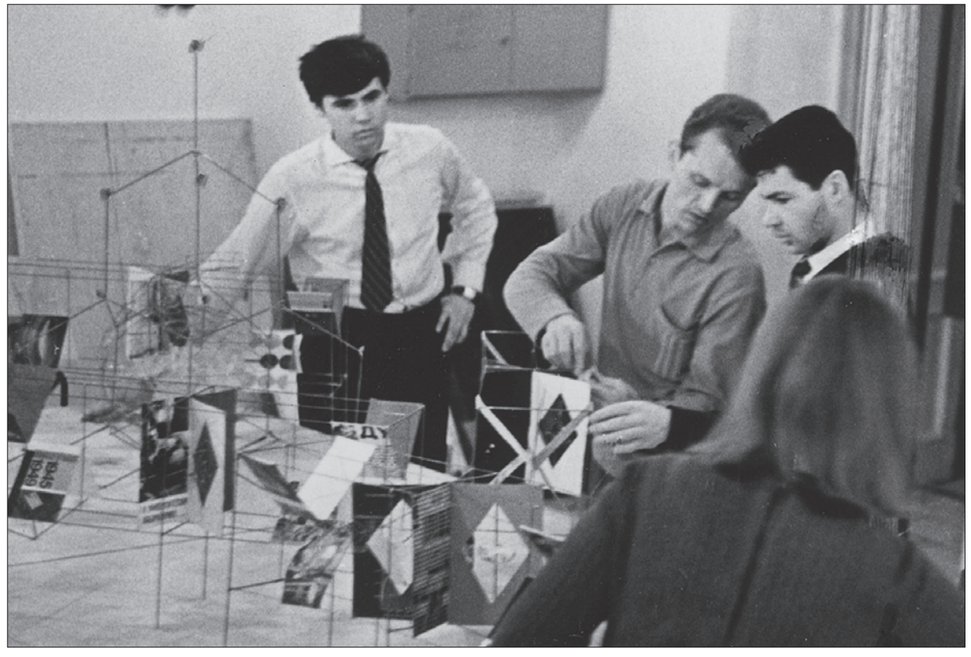


Г. Битт. Эскиз костюма

67

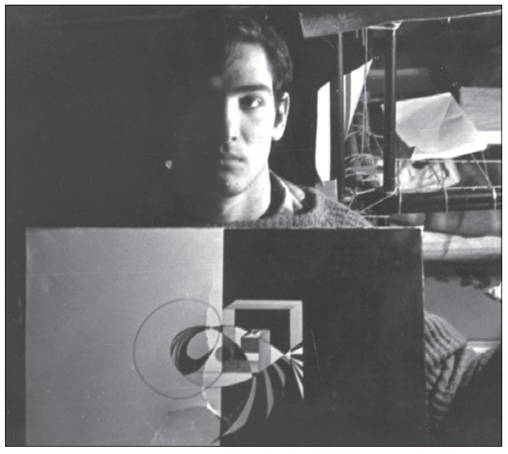
Оформление Ленинграда

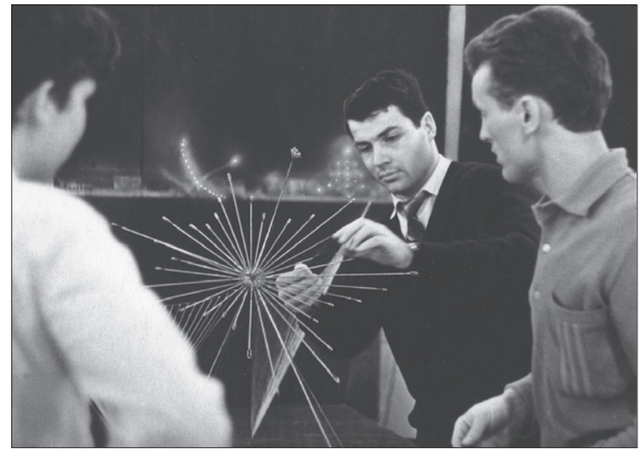
Группа «Движение». Эскиз-проект оформления Университетской набережной к празднику 1967 года

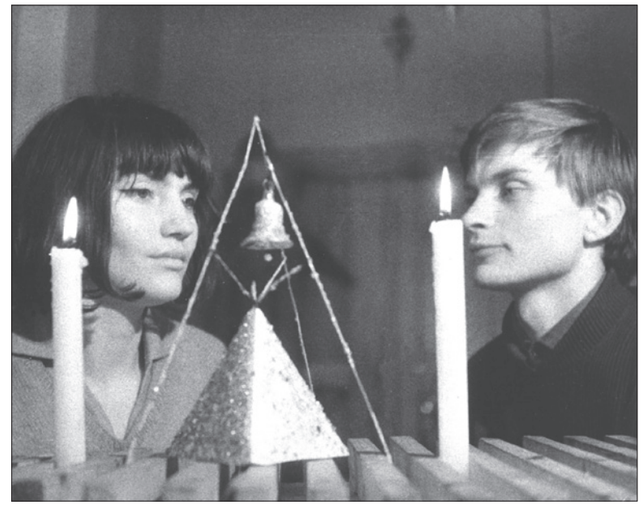


Александр Григорьев, Юрий Сурнин, Лев Нуссберг и Галина Битт в мастерской Инженерного дома Петропавловской крепости. 1967

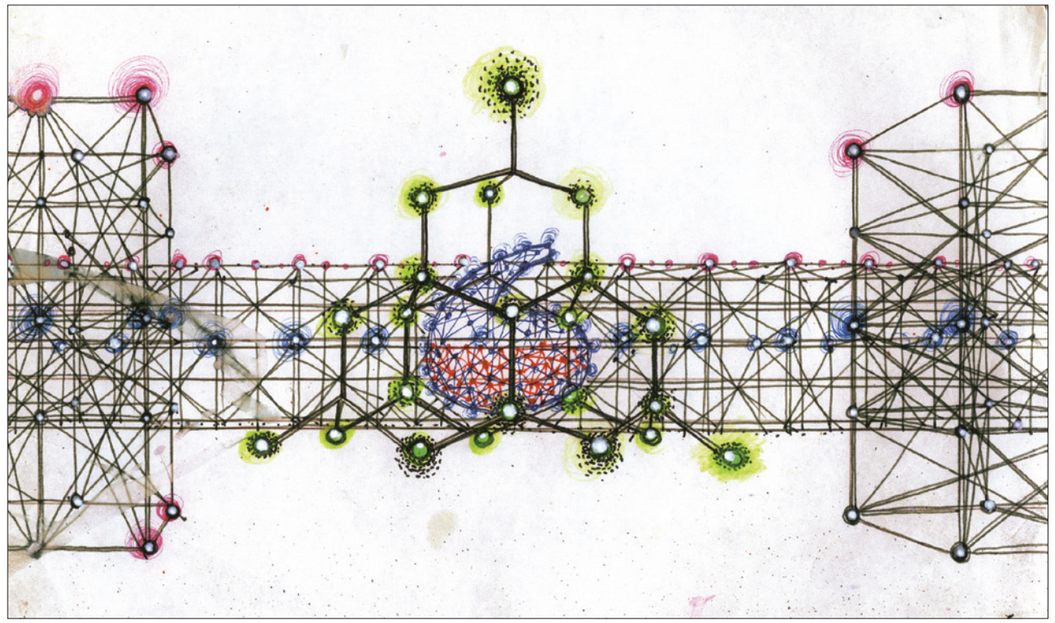
В мастерской Инженерного дома Петропавлоской крепости

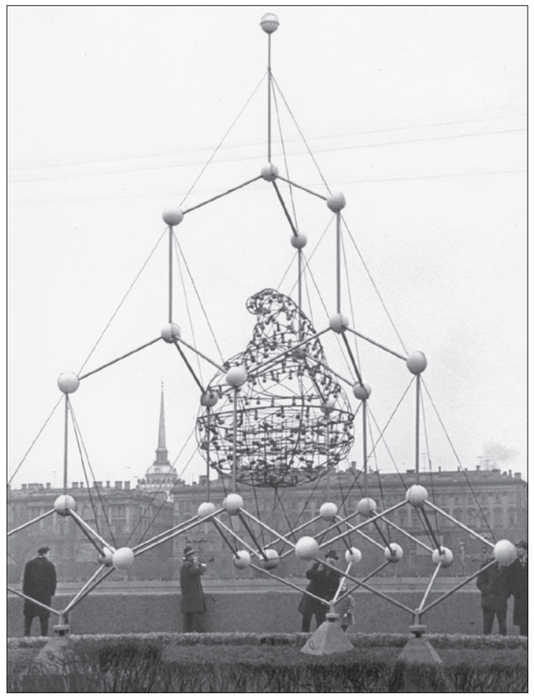






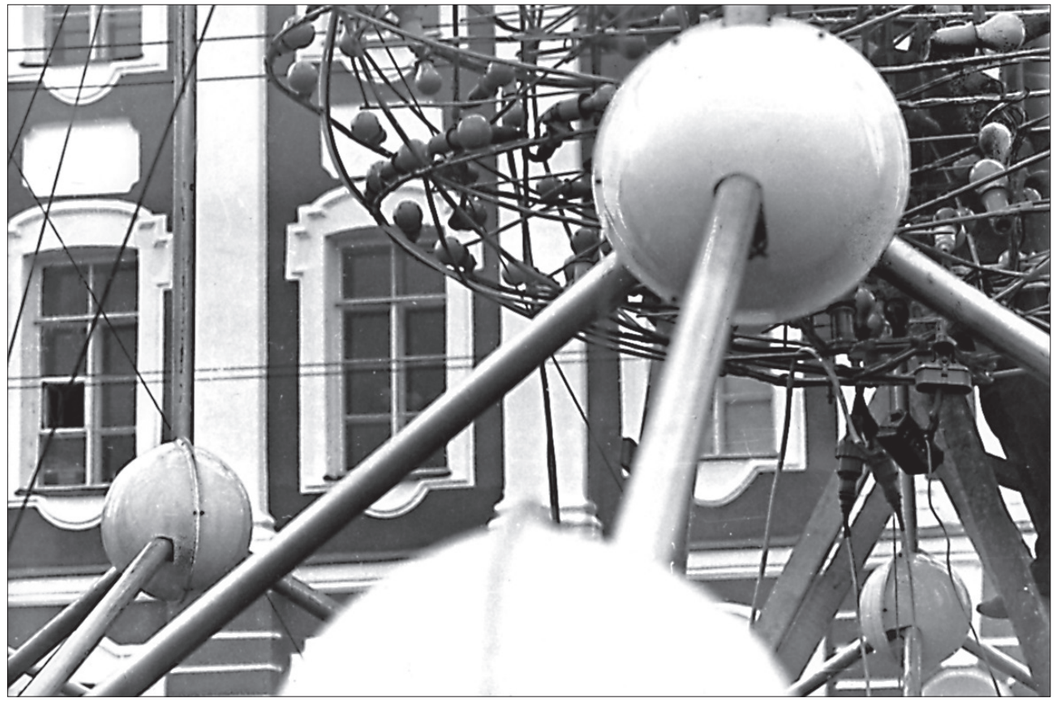
Л. Нуссберг. Эскиз предполагаемого ансамбля «Химия». 1967





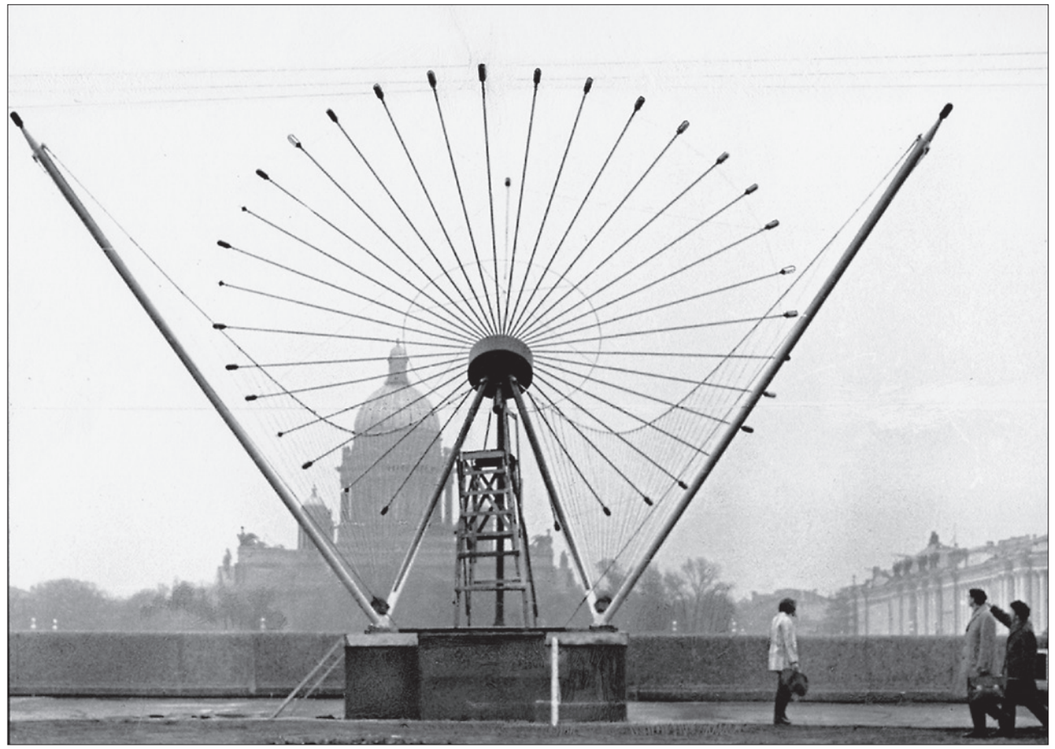
Группа «Движение» у кинетического объекта «Химия». 1967

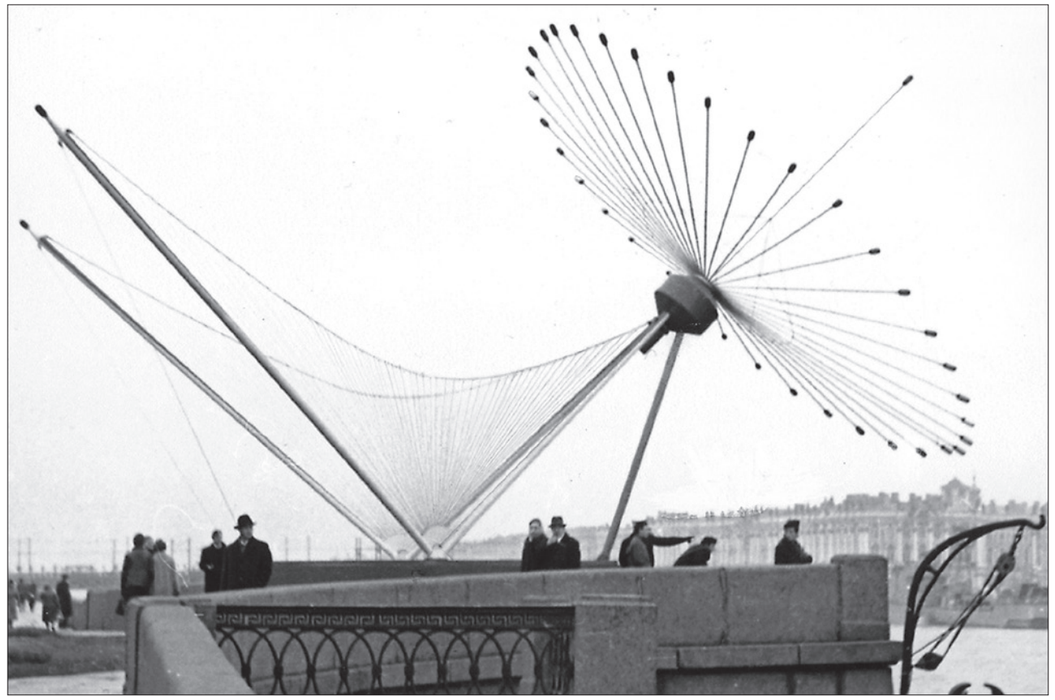
Члены группы «Движение» в Ленинграде

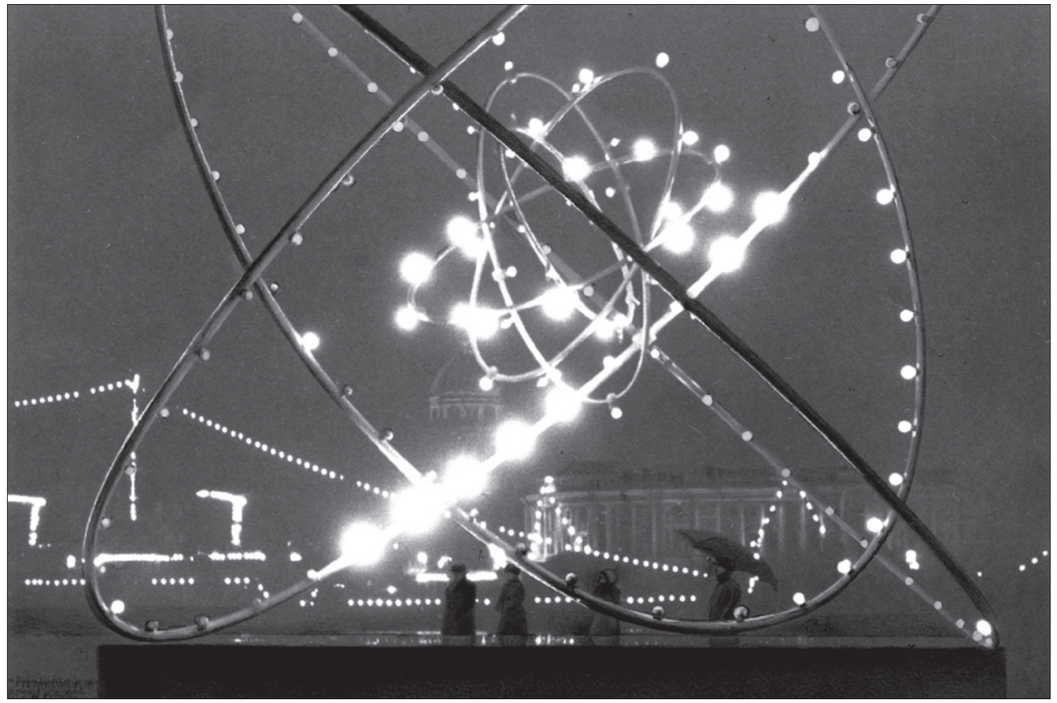


Фрагмент кинетического объекта «Химия». 1967

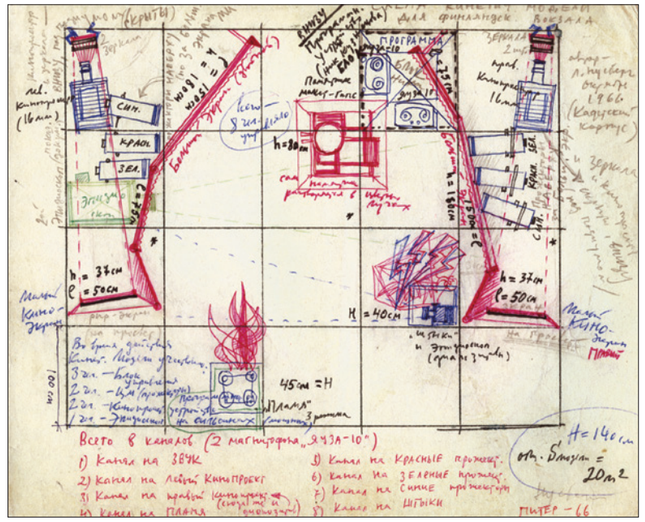
Кинетический объект «Космос» (автор проекта Л. Нуссберг). 1967



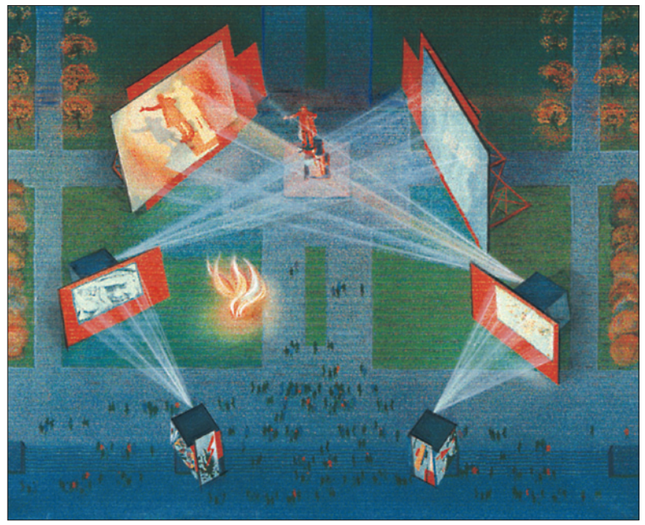


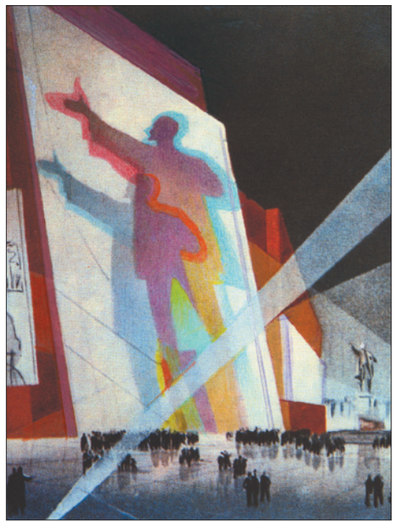


Кинетический объект «Физика» (автор проекта Л. Нуссберг). 1967



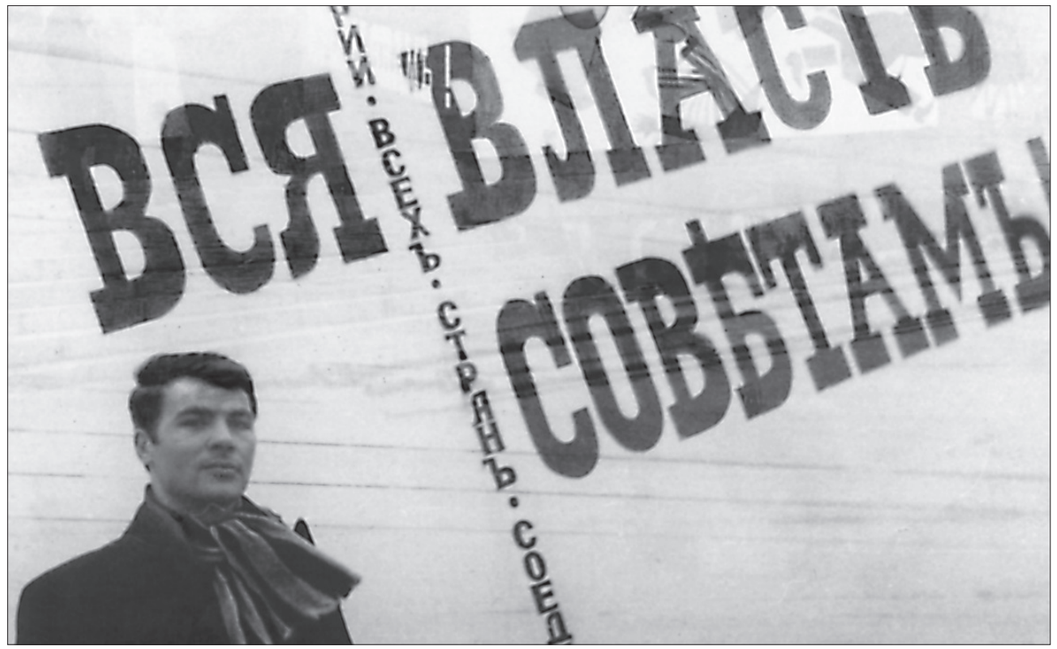
Проект оформления площади Финляндского вокзала (автор проекта Л. Нуссберг) и реализация этого проекта. 1967

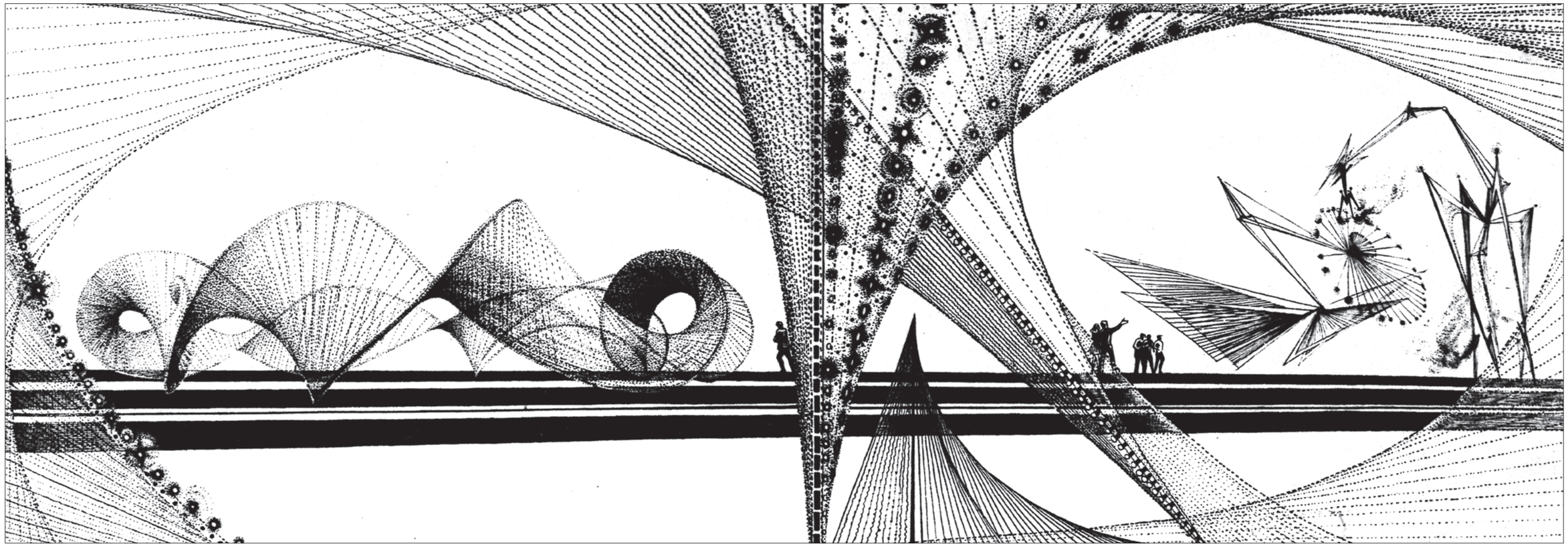




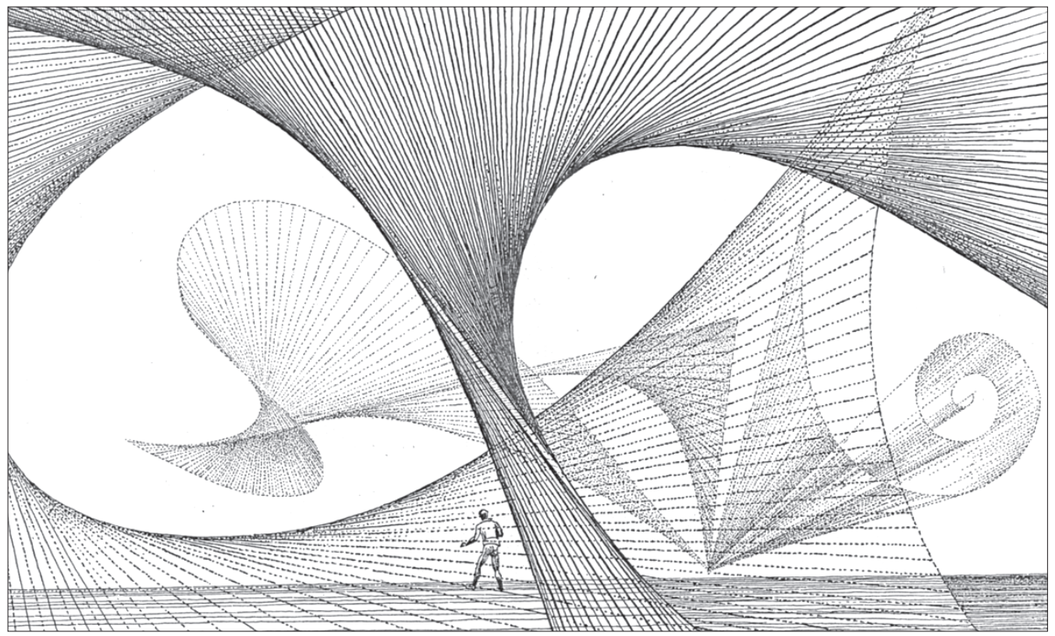
Оформление Дворцовой площади (автор проекта Л. Нуссберг). 1967

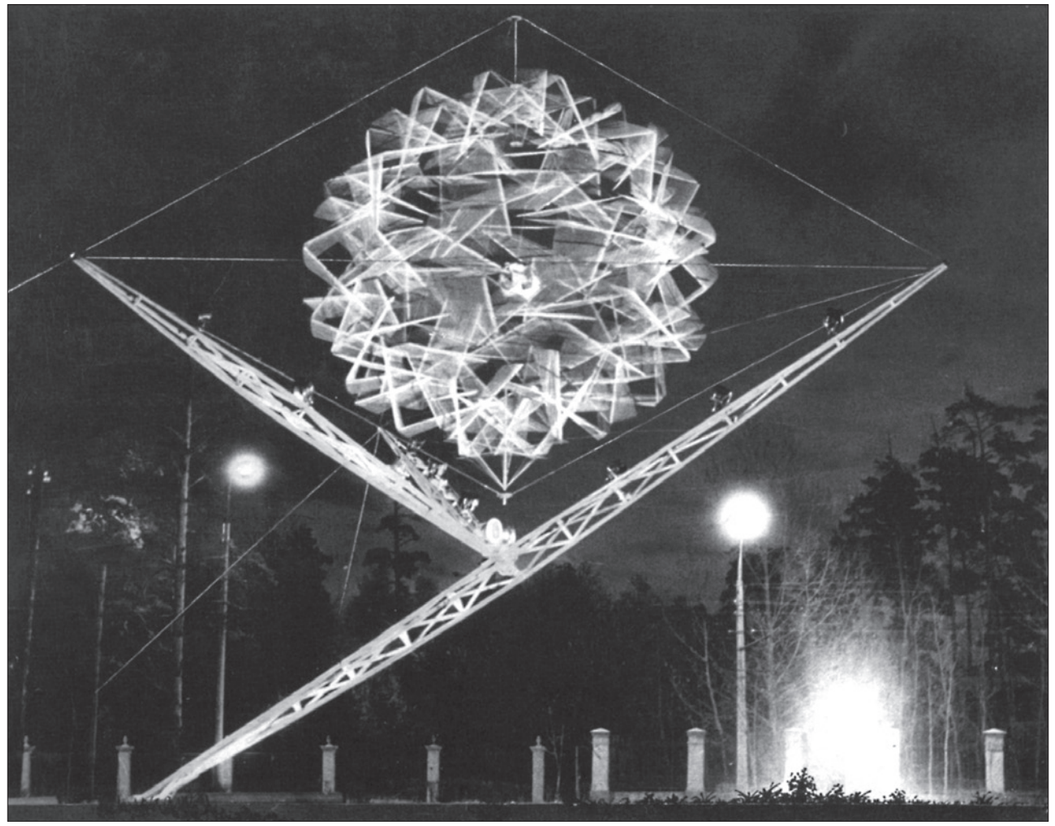
Монтаж оформления площади Финляндского вокзала. 1967

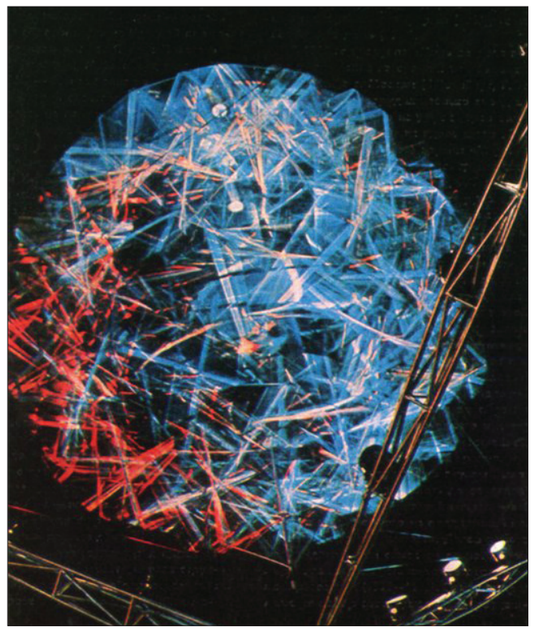




Л. Нуссберг. Эскиз кинетической среды с элементами «Кибертеатра». 1967–1973

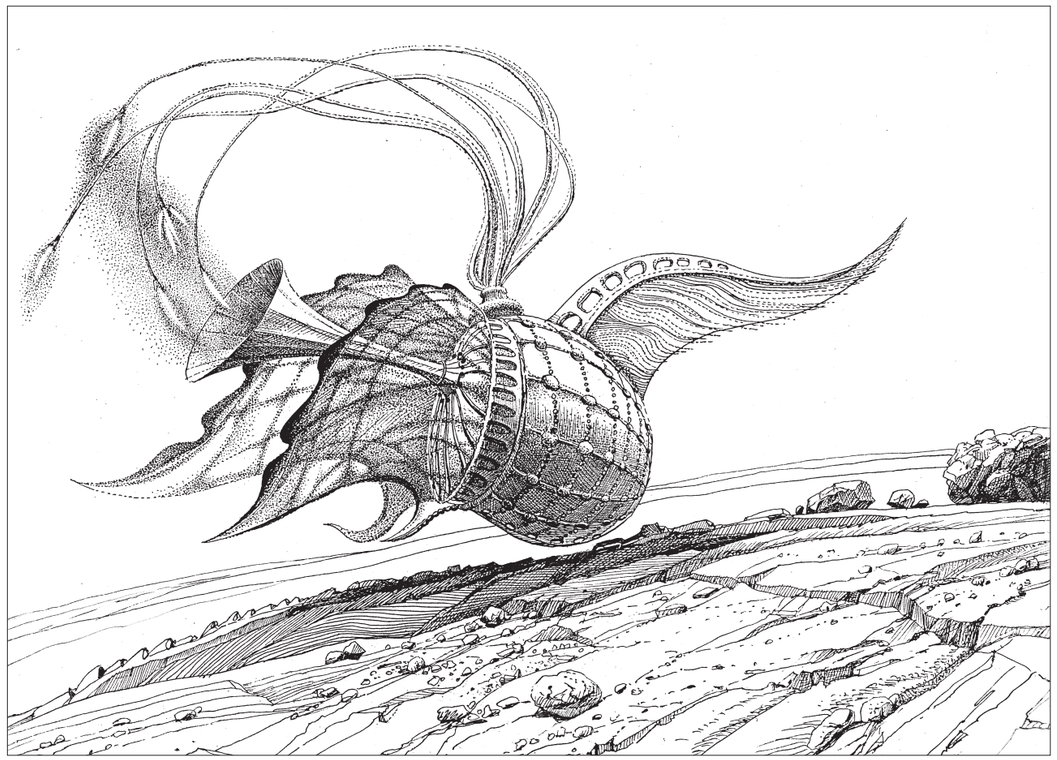






В. Колейчук. Светотехническая установка «Атом». 1967

Л. Нуссберг. Эскиз «Кинетической игры» . 1967

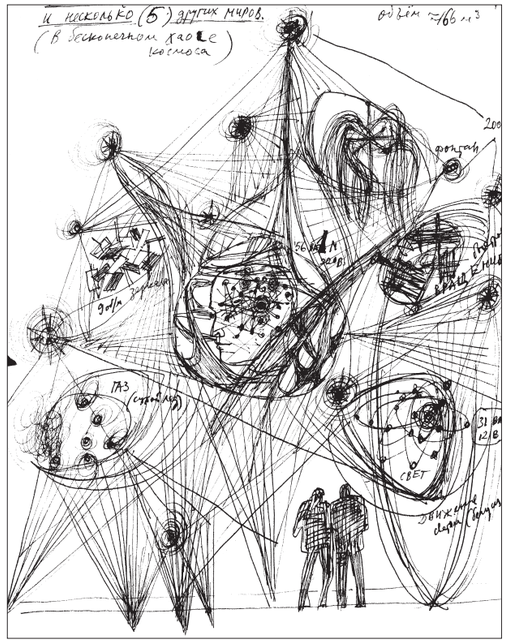


Л. Нуссберг. Фантастический проект. 1967–1973

Л. Нуссберг, Ф. Инфанте и Л. Орлова в Ленинграде. 1967

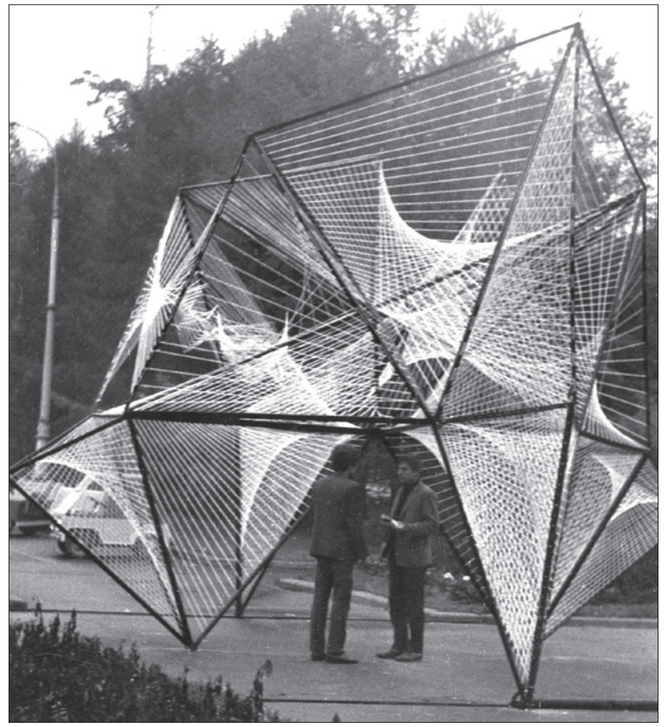
А. Григорьев, Ф. Инфанте, Л. Нуссберг, В. Бородин и Г. Битт. Инженерный дом. Петропавловская крепость. 1967

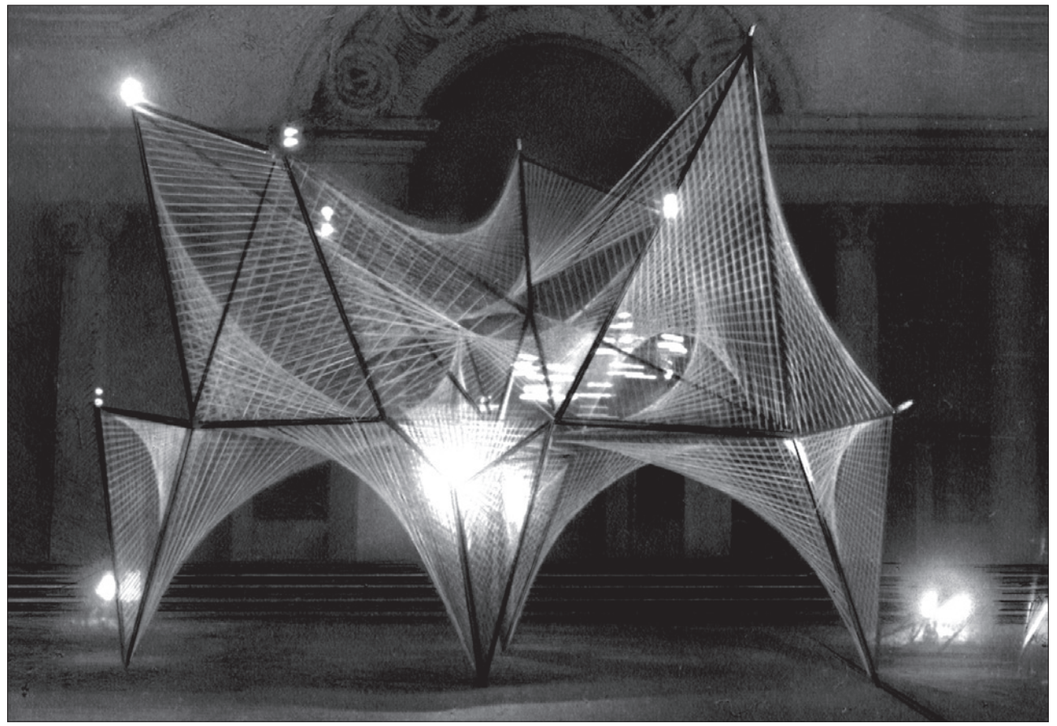
Л. Нуссберг. Эскиз кинетического объекта. 1967



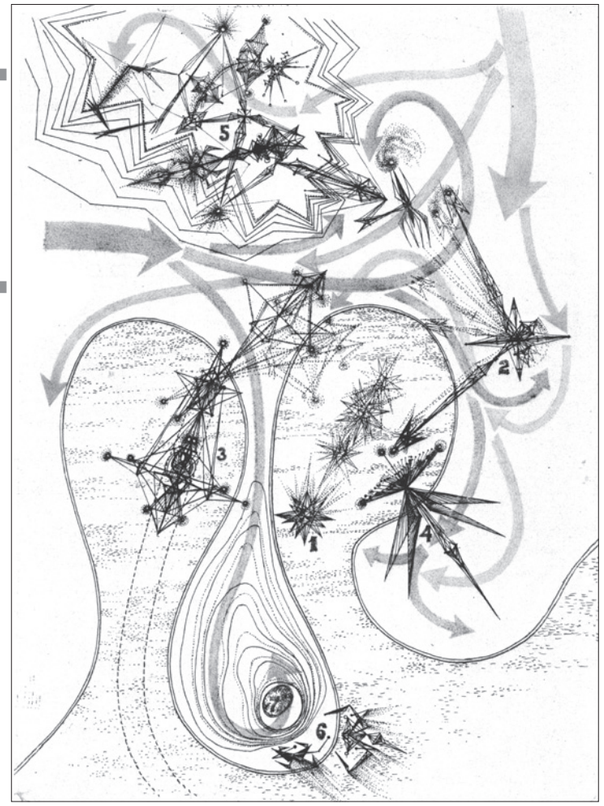
Л. Нуссберг. Эскиз кинетического объекта. 1967

Ф. Инфанте. Объект «Галактика». ВДНХ. 1967

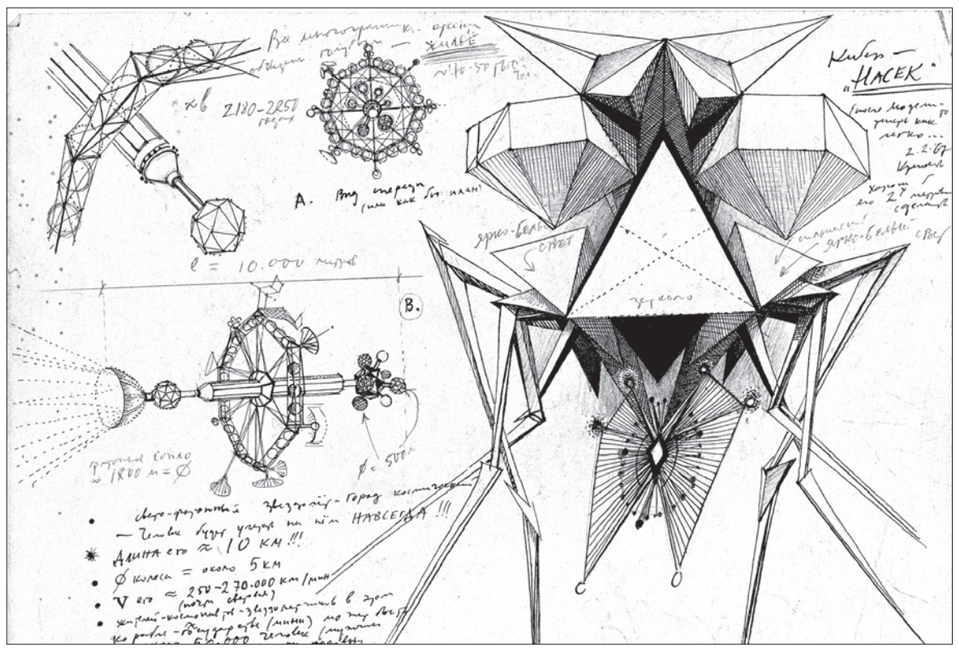




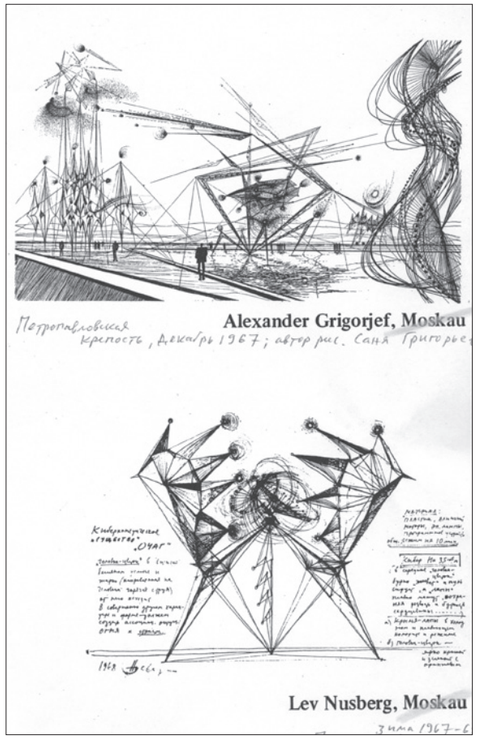
«Кибертеатр»

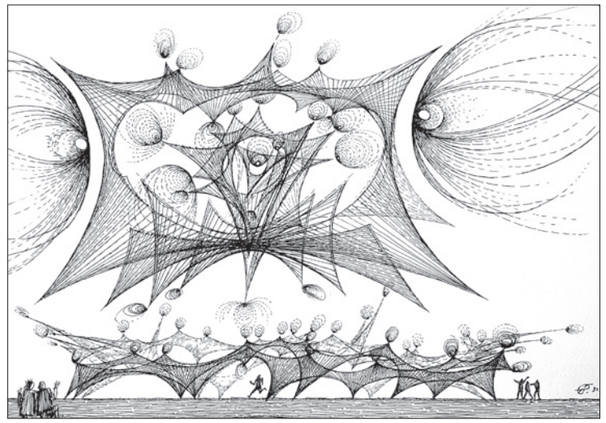


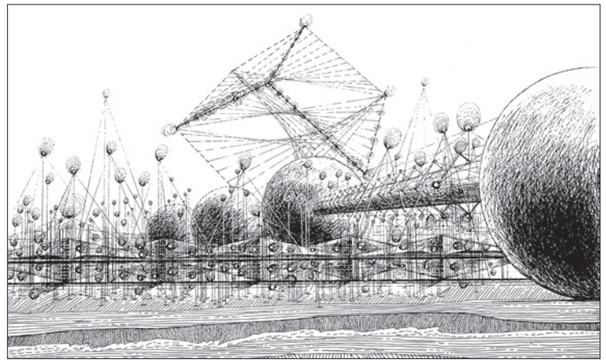
Л. Нуссберг. План кинетического пространства «Кибертеатр». 1967



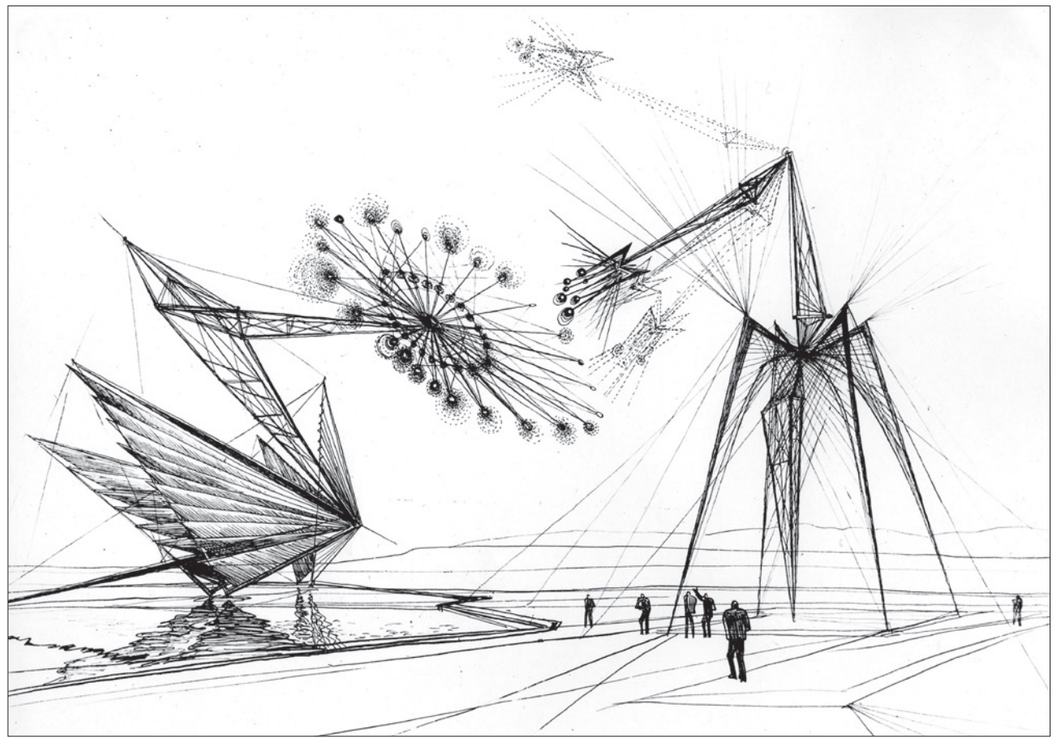
Страница из каталога







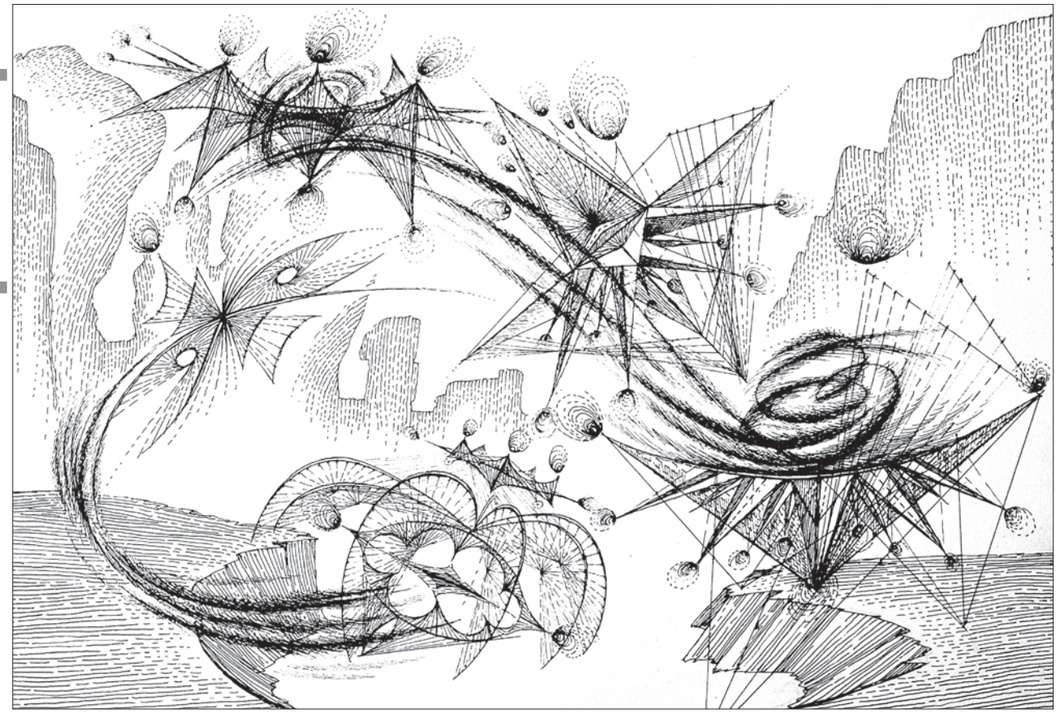
А. Григорьев. Эскизы кинетических пространств. 1967

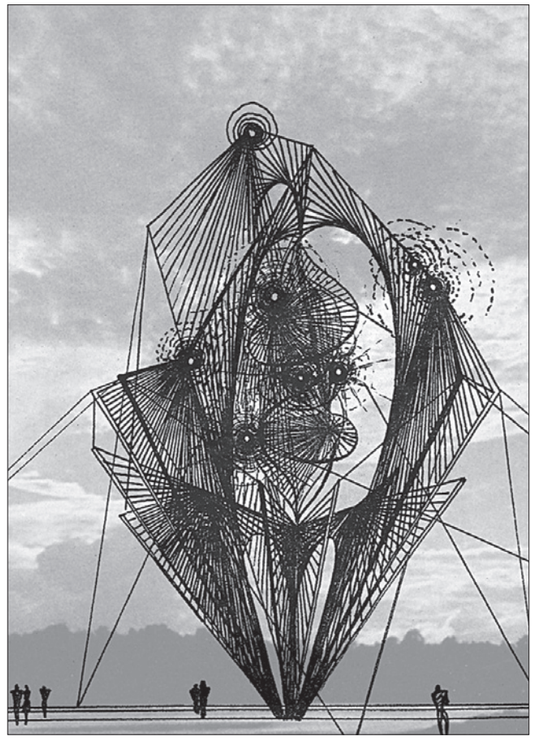


Л. Нуссберг. Эскиз «Кибертеатра». 1967

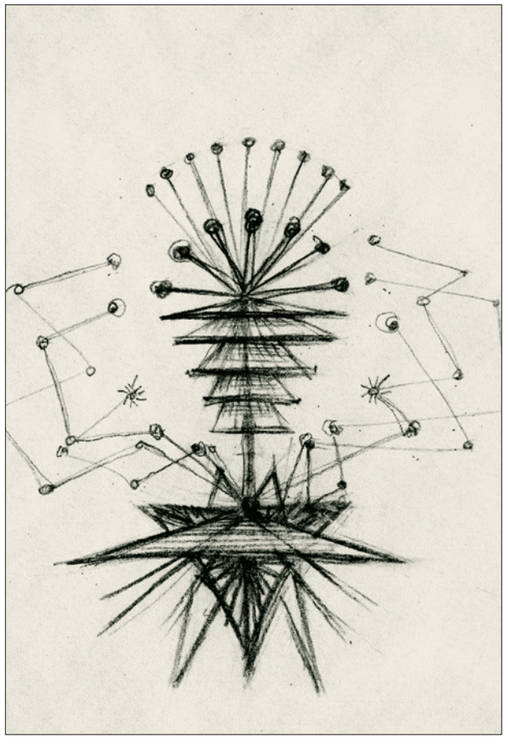
«Кибертеатр»

А. Григорьев. Композиция «Ожившие машины № 3». 1967-1968



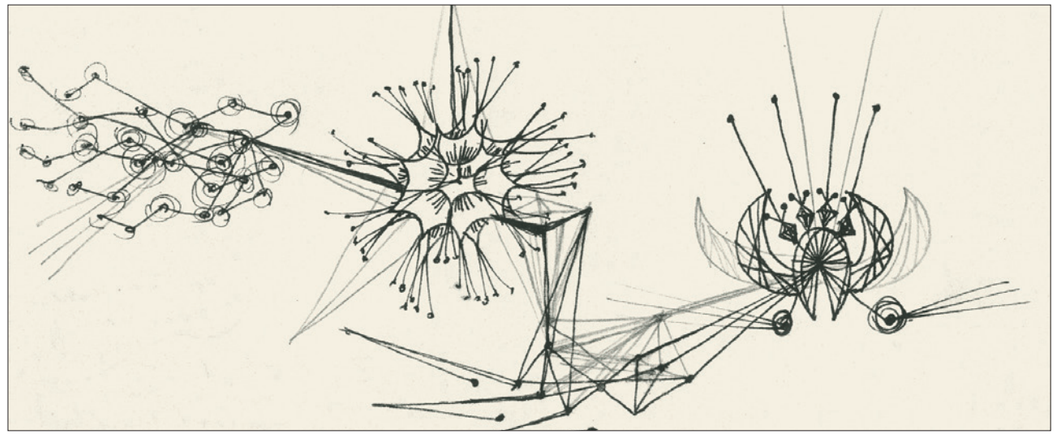


А. Григорьев. Кинетическая скульптура. 1967

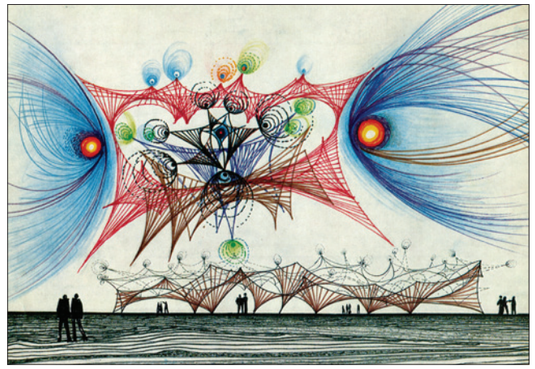


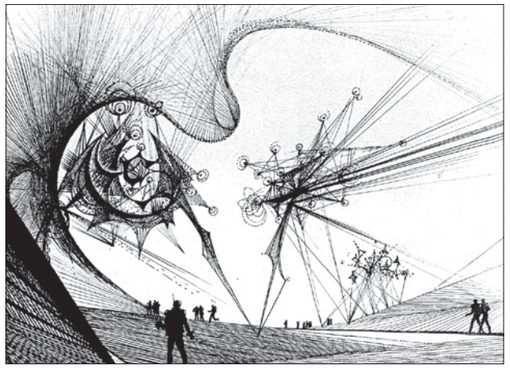
Г. Битт. Эскиз пространственного объекта. 1967

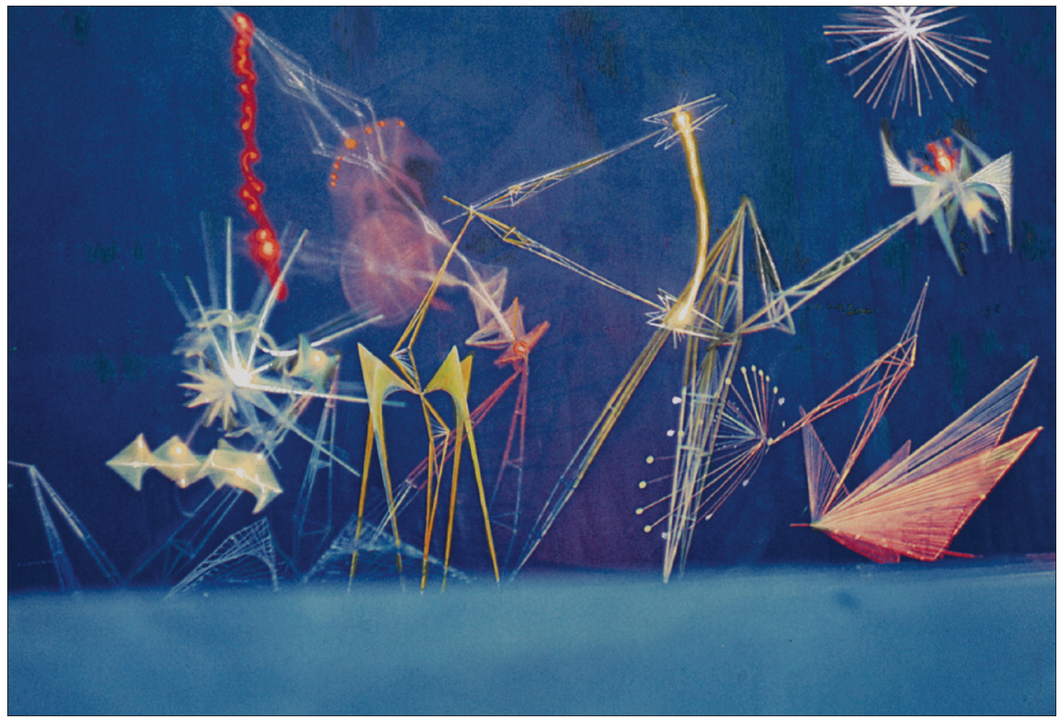
Г. Битт. Эскиз пространственного объекта. 1967



А. Григорьев. Фантастические проекты. 1967

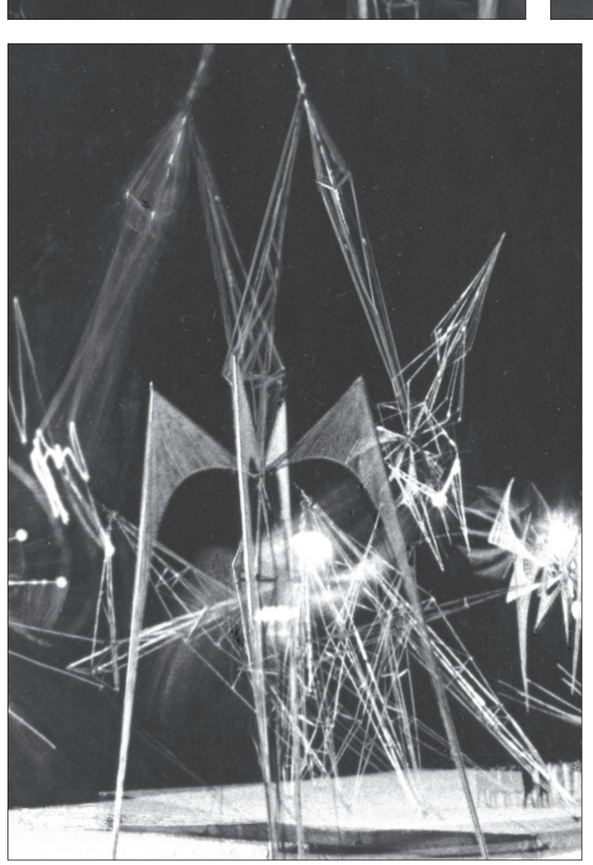


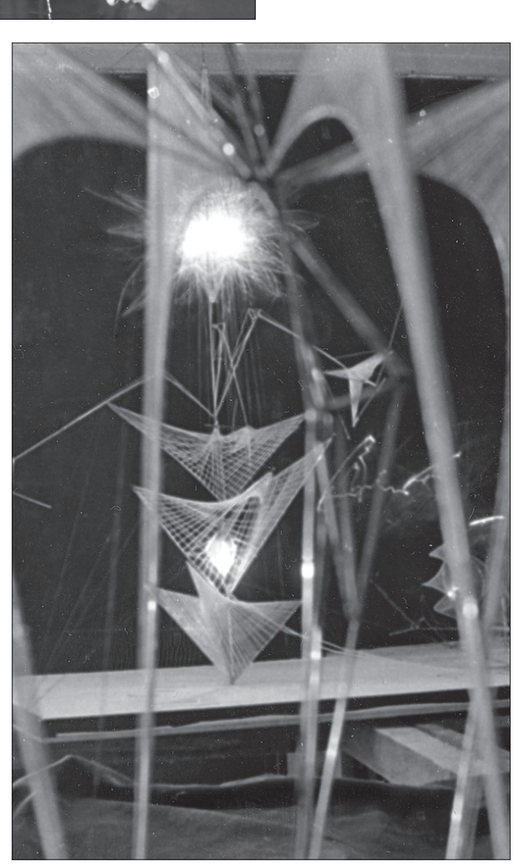


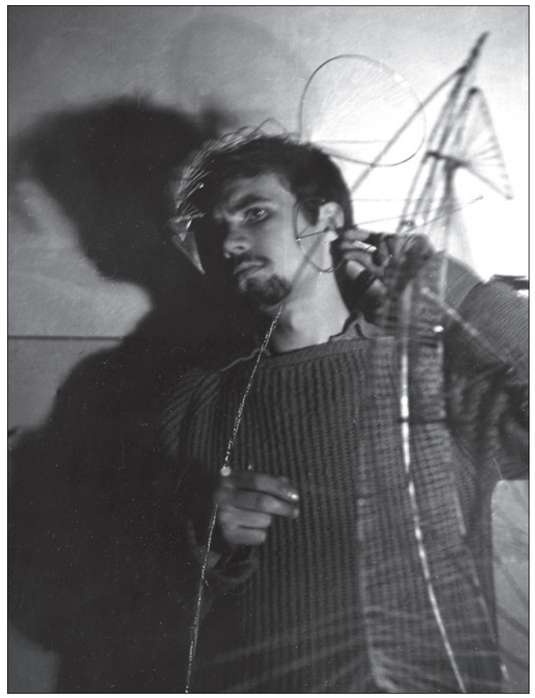


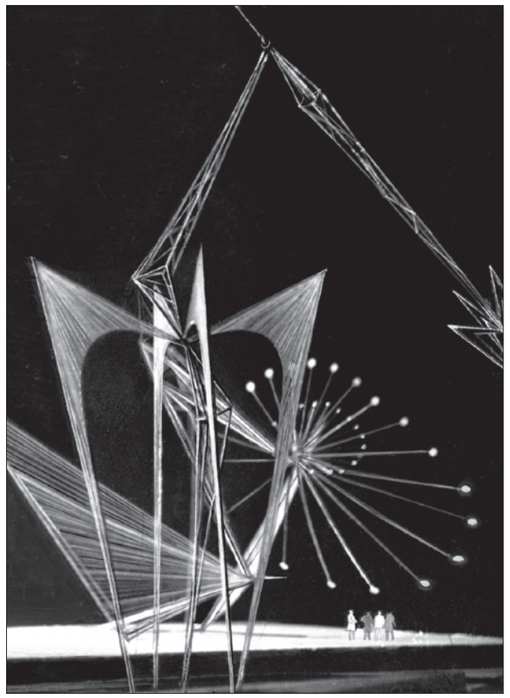
Группа «Движение». «Кибертеатр». 1967

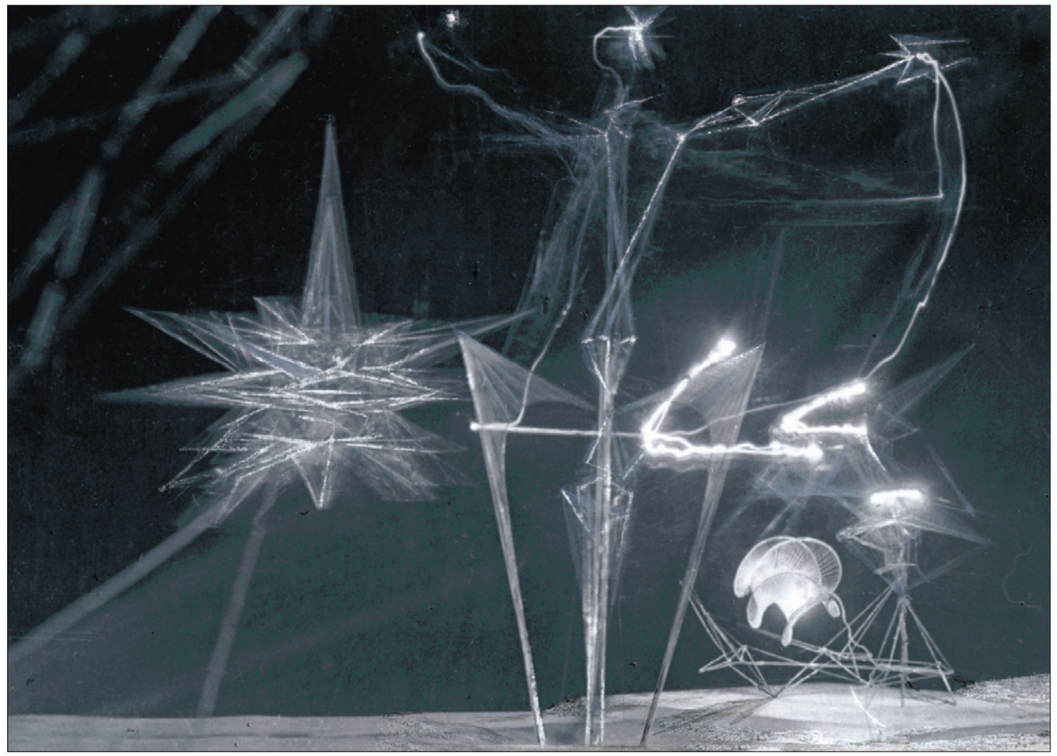
«Кибертеатр»



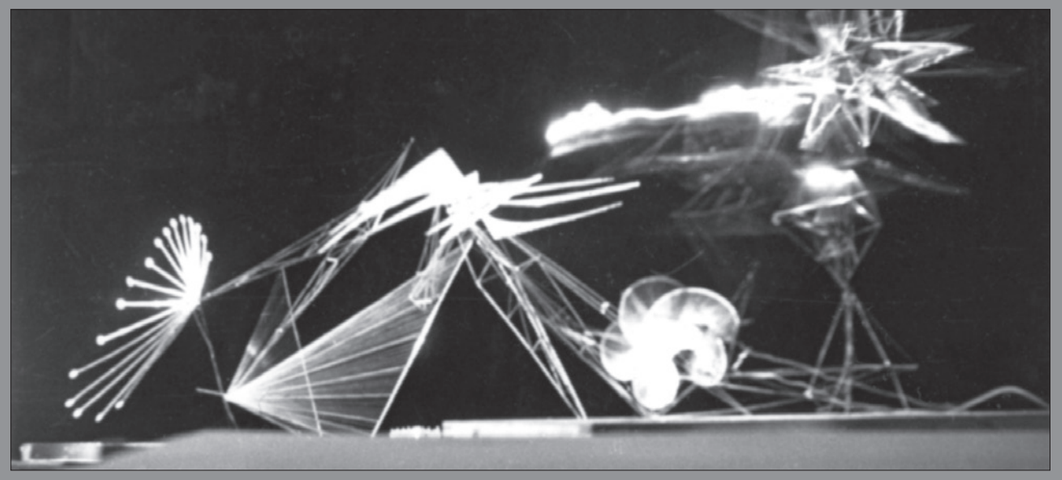


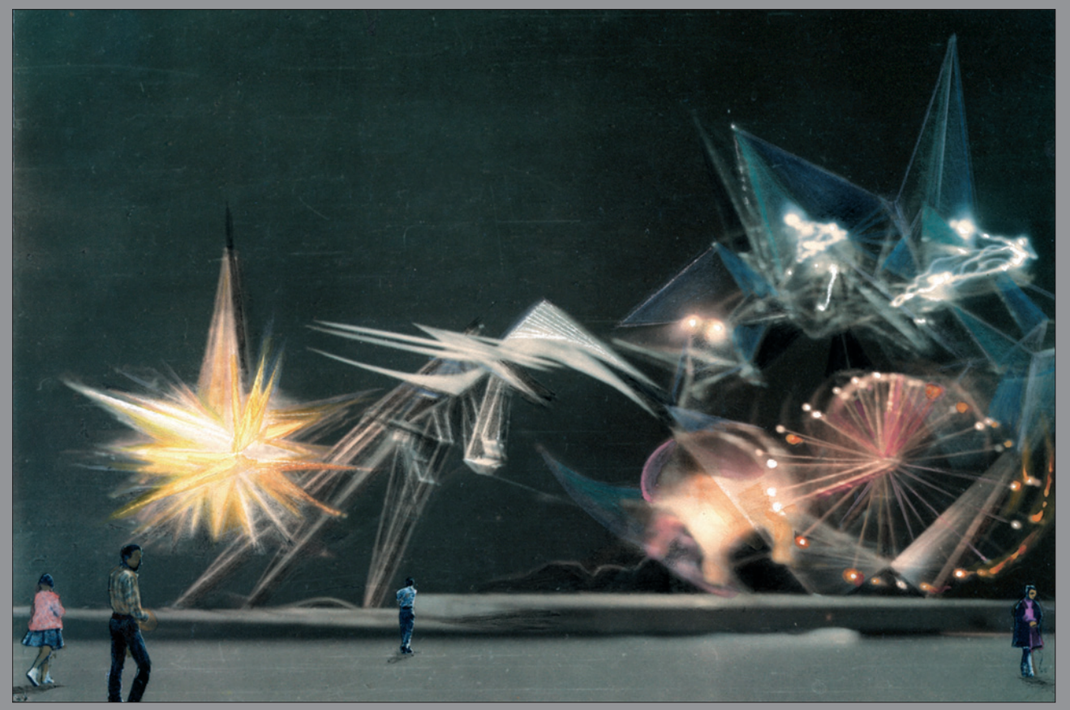


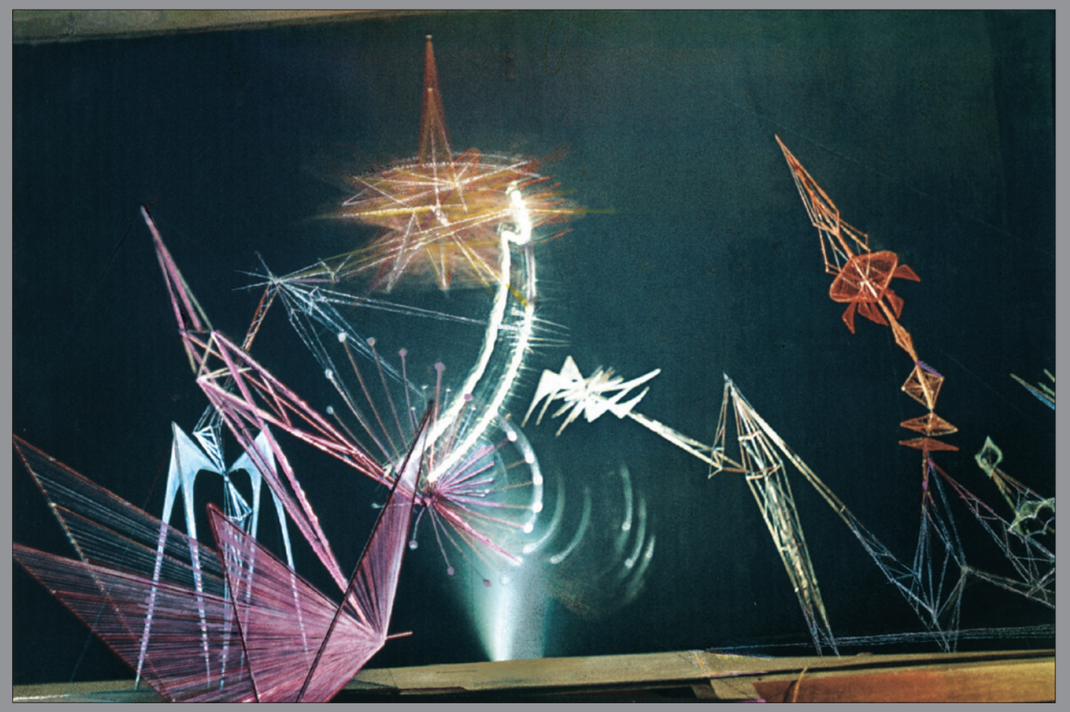




«Кибертеатр»



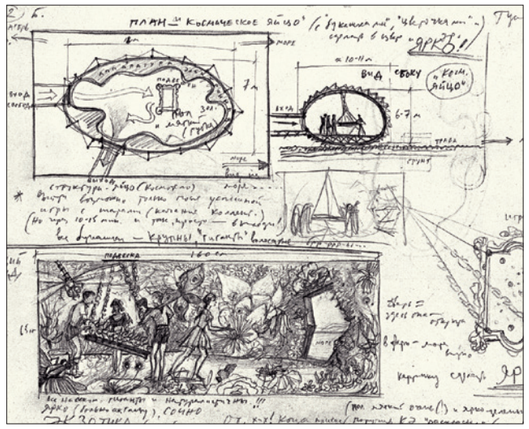


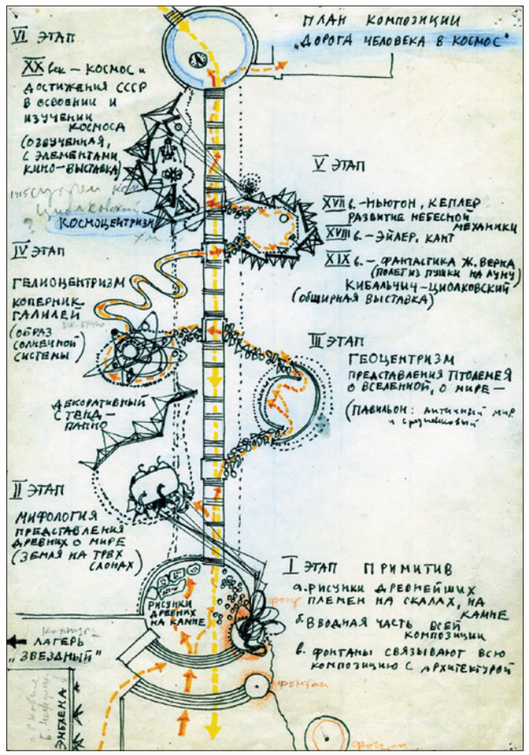


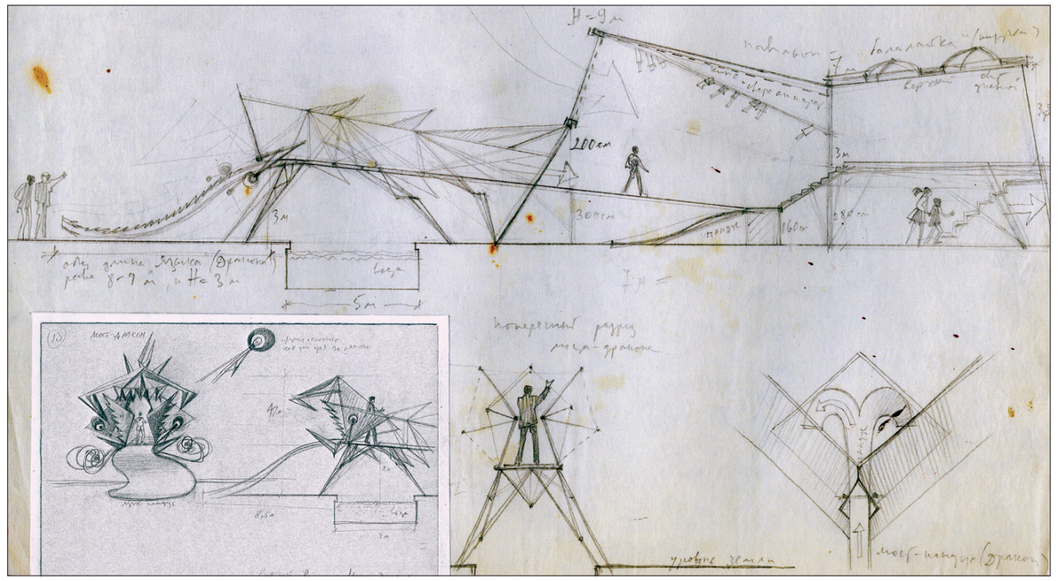
68

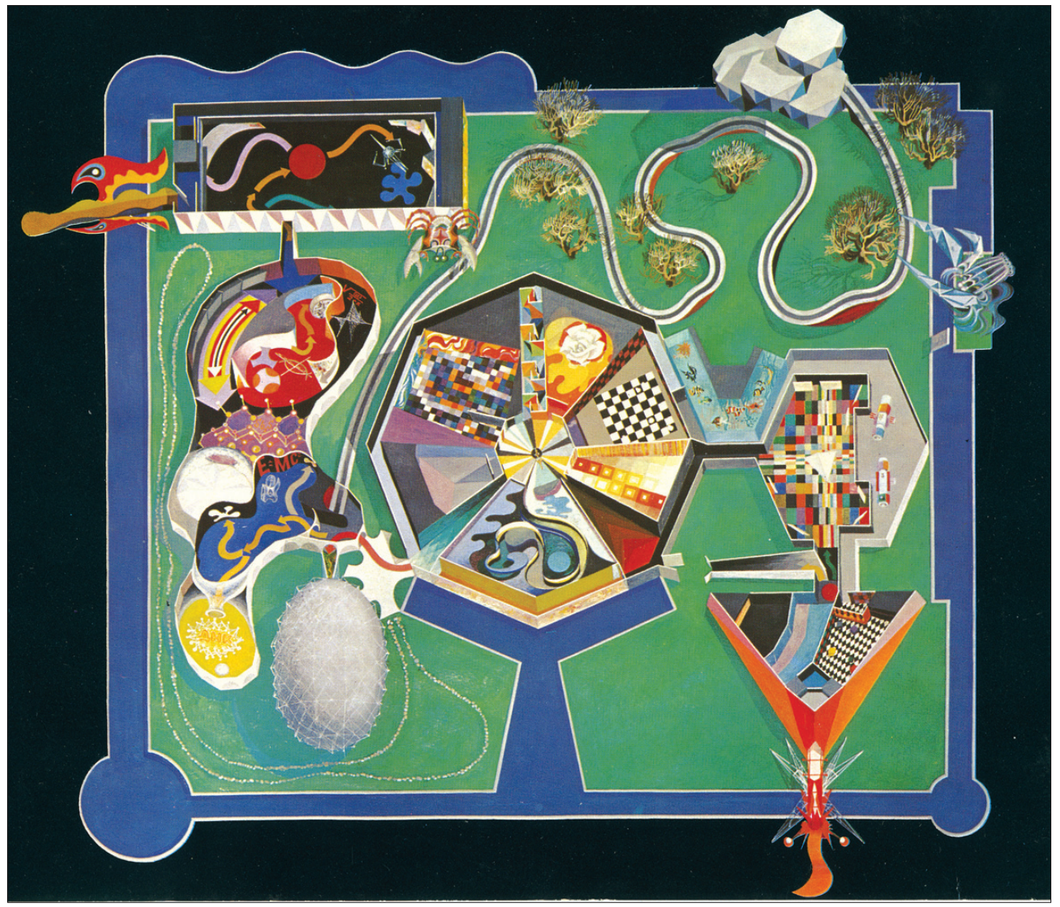
Оформление пионерского лагеря «Орлёнок»

Л. Нуссберг. Эскизы оформления п/л «Орлёнок». 1968



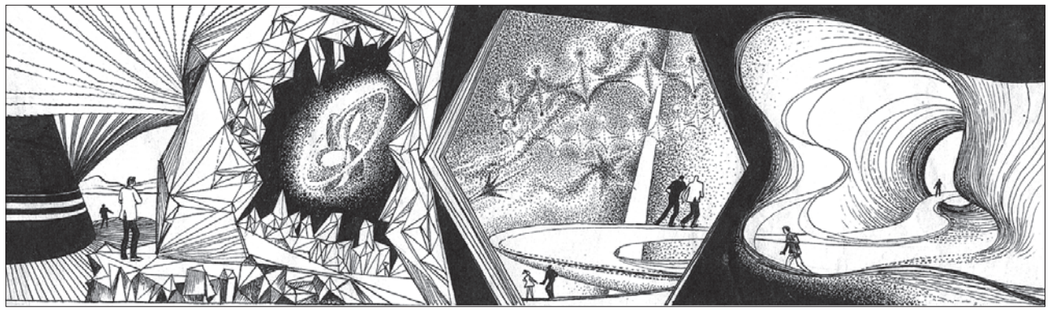






Группа «Движение». Макет «Детского Игрового Городка». 1968

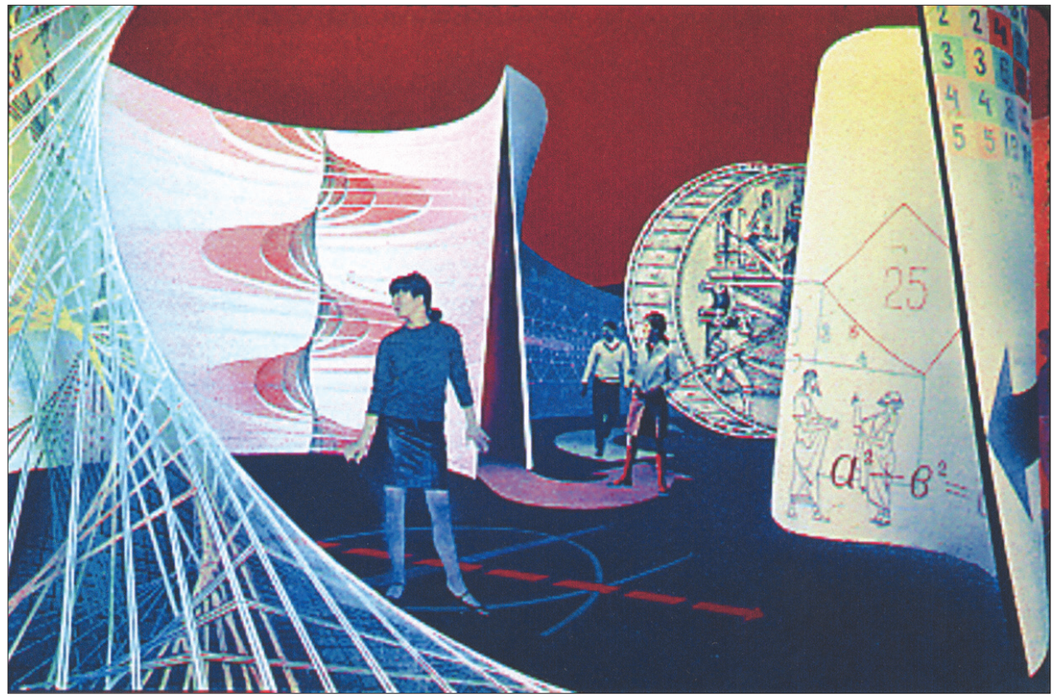
Л. Нуссберг. Эскиз кинетической среды-лабиринта. 1968



А. Григорьев. Проект павильона «Астрономия». 1968

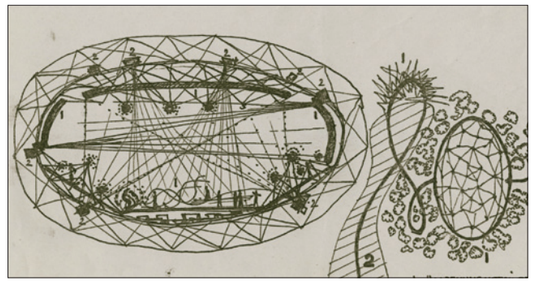
Группа «Движение». Проект павильона «Космическое яйцо». 1968

Ф. Инфанте. Проект павильона «Математика». 1968

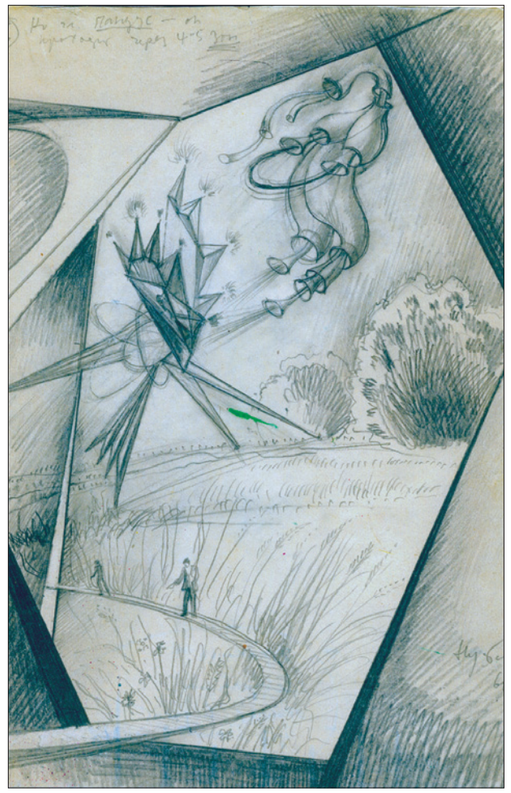


Л. Нуссберг. Проект игрового павильона «Шахматы». 1968

А. Григорьев. Эскиз устройства сферы для одного из объектов «Детского Игрового Городка». 1968

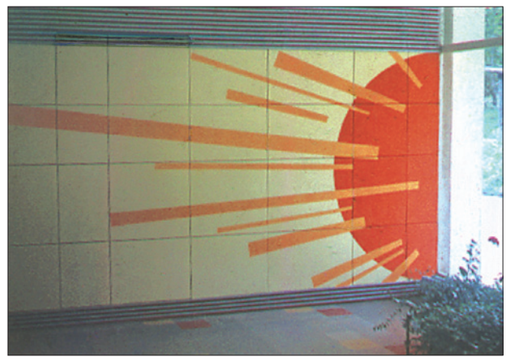


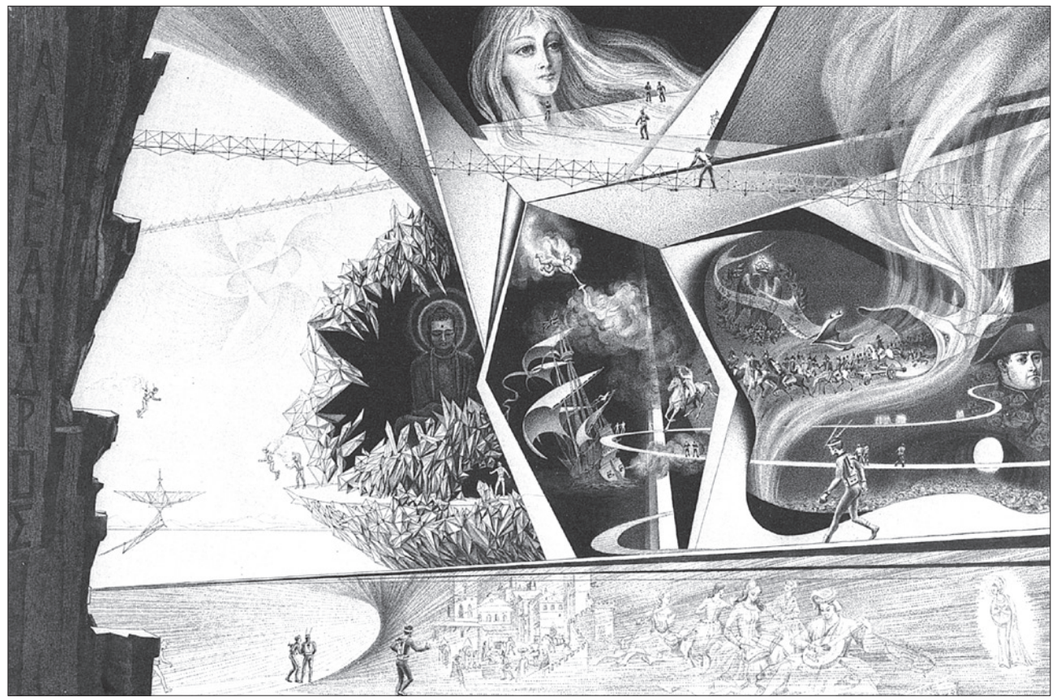
Группа «Движение». Роспись объектов в п/л «Орлёнок». 1968



Л. Нуссберг. Эскиз одного из элементов кинетической среды-лабиринта. 1968

Группа «Движение». Роспись объектов в п/л «Орлёнок». 1968





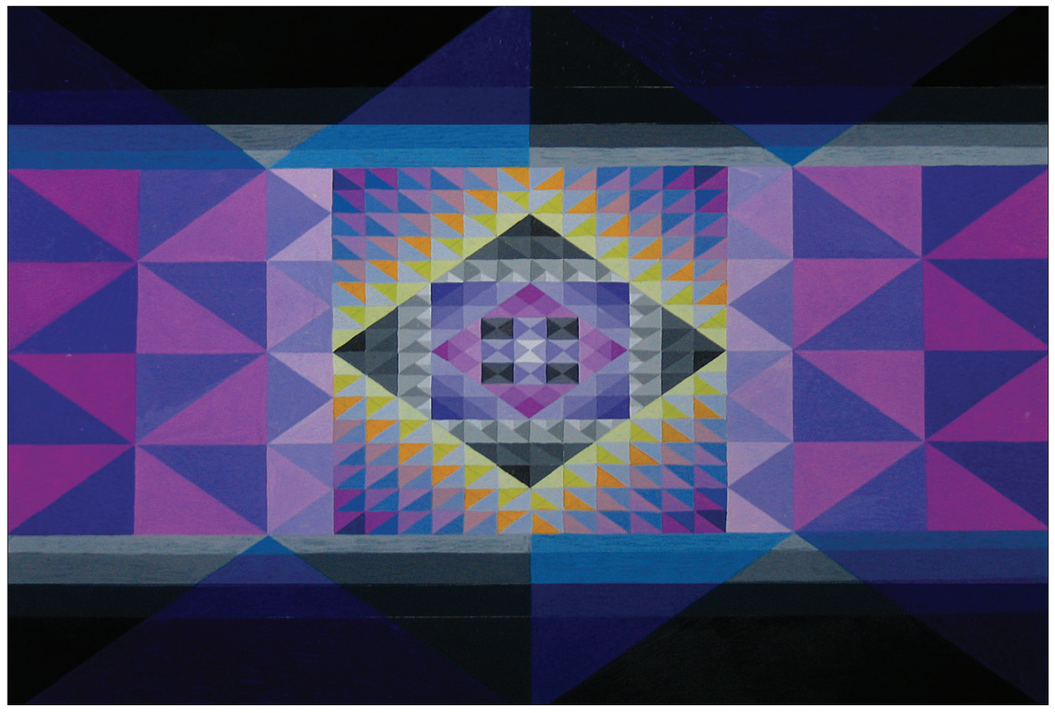
Л. Нуссберг. Эскиз кинетической среды-лабиринта. 1968–1969

Эскизы, композиции, проекты

А. Григорьев. Композиция «Сова». 1968

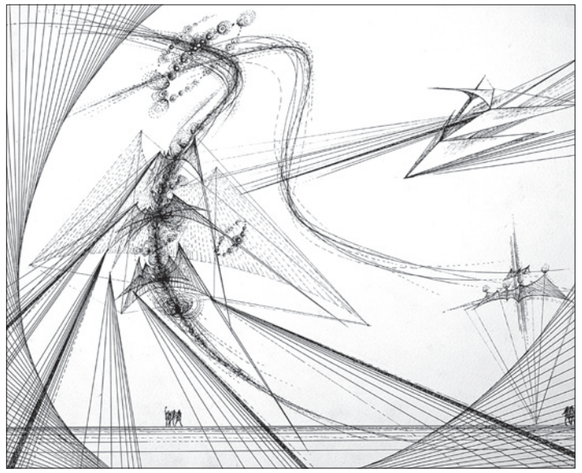
А. Григорьев. Реконструкция проекта. 1974

А. Григорьев. Фантастический проект. 1968

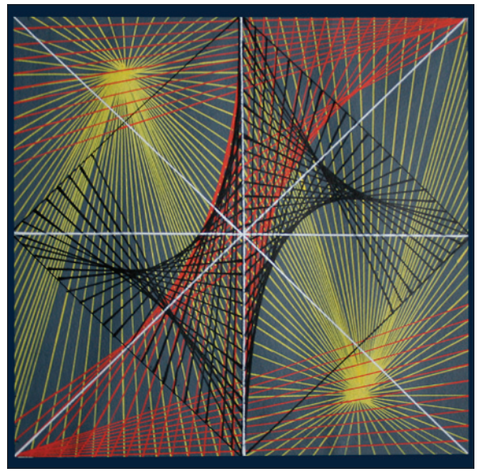


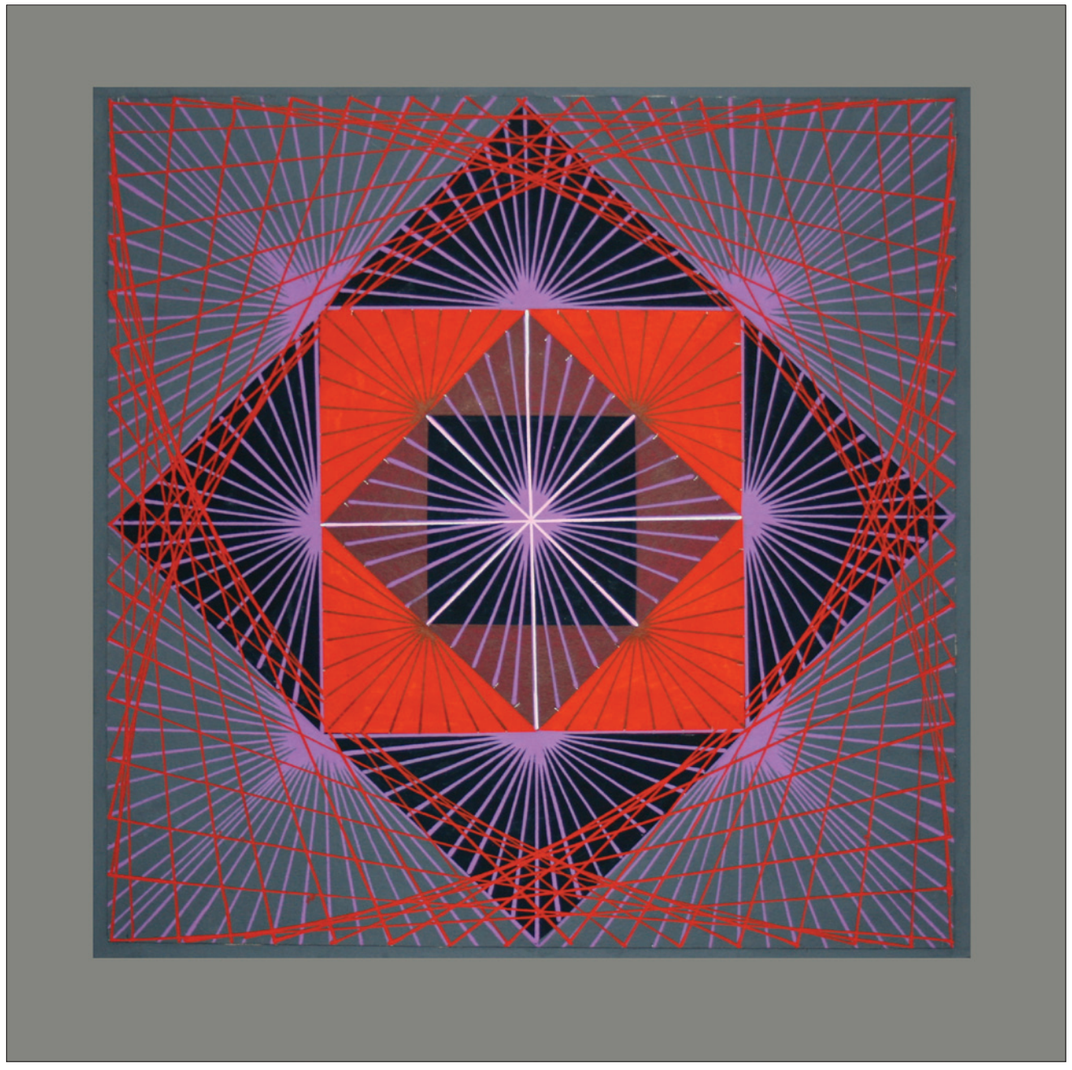
А. Григорьев. Орнаментальная живопись «Глаз». 1968

А. Григорьев. Эскиз объекта «Змей». 1968



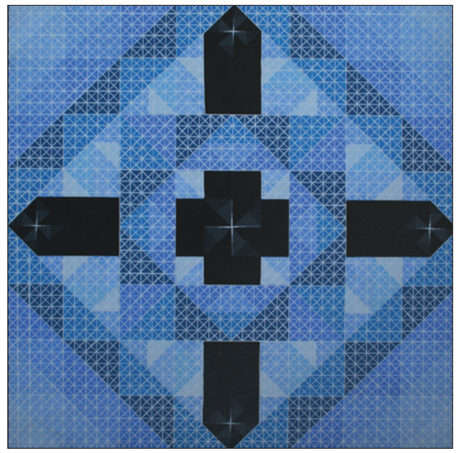
А. Григорьев. Композиция «Звёзды близнецы». 1968



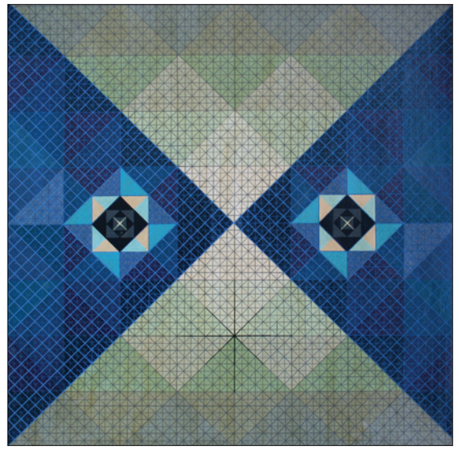


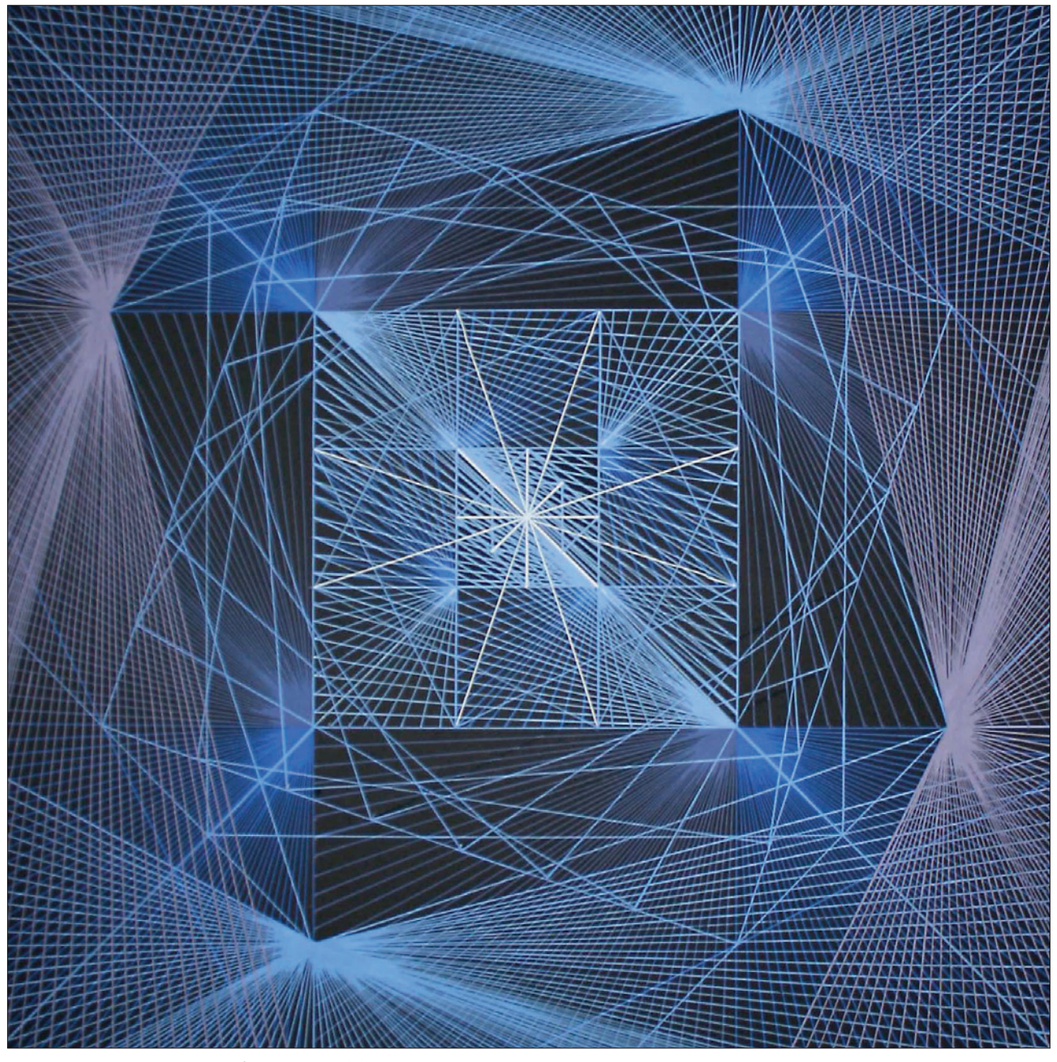
А. Григорьев. Композиция из серии «Свечение». 1968

А. Григорьев. Композиции из серии «Перекрёсток». 1968



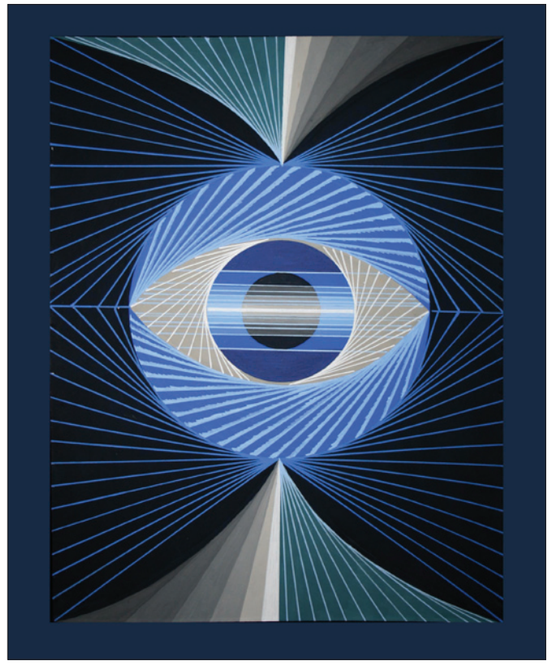
А. Григорьев. Композиция (масло, картон). 1968

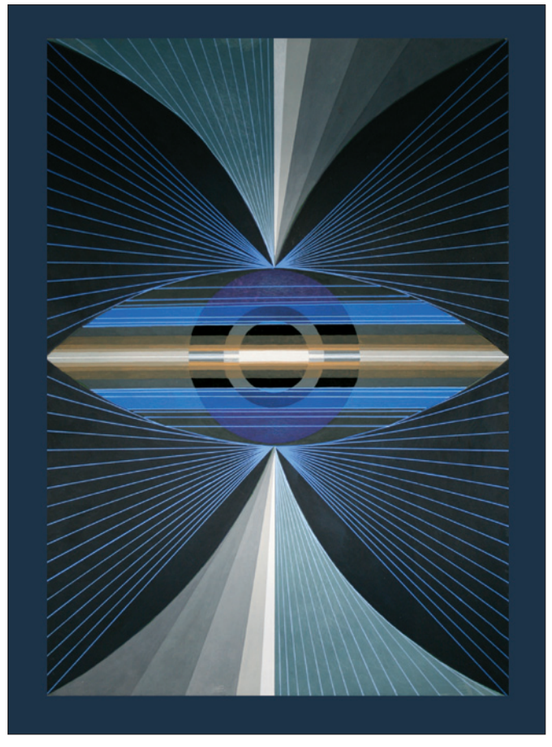




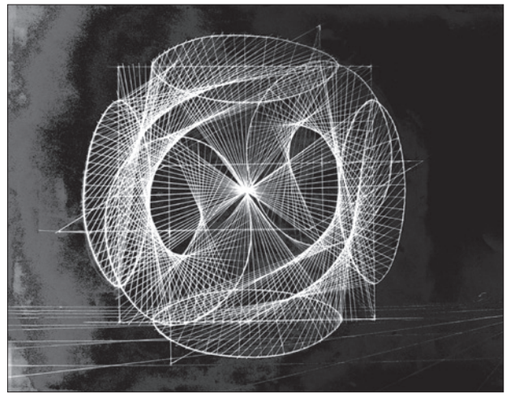
А. Григорьев. Композиция «Голубое свечение». 1969

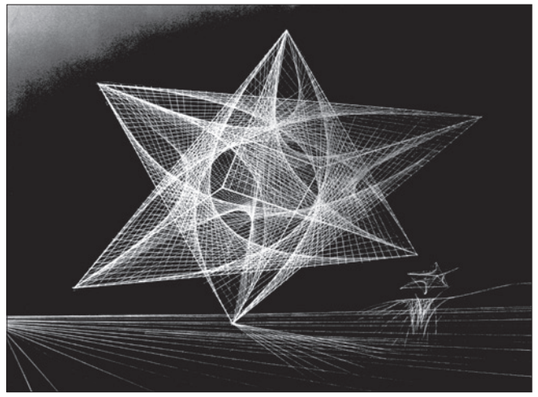
А. Григорьев. Композиции из серии «Глаз Судьбы». 1968

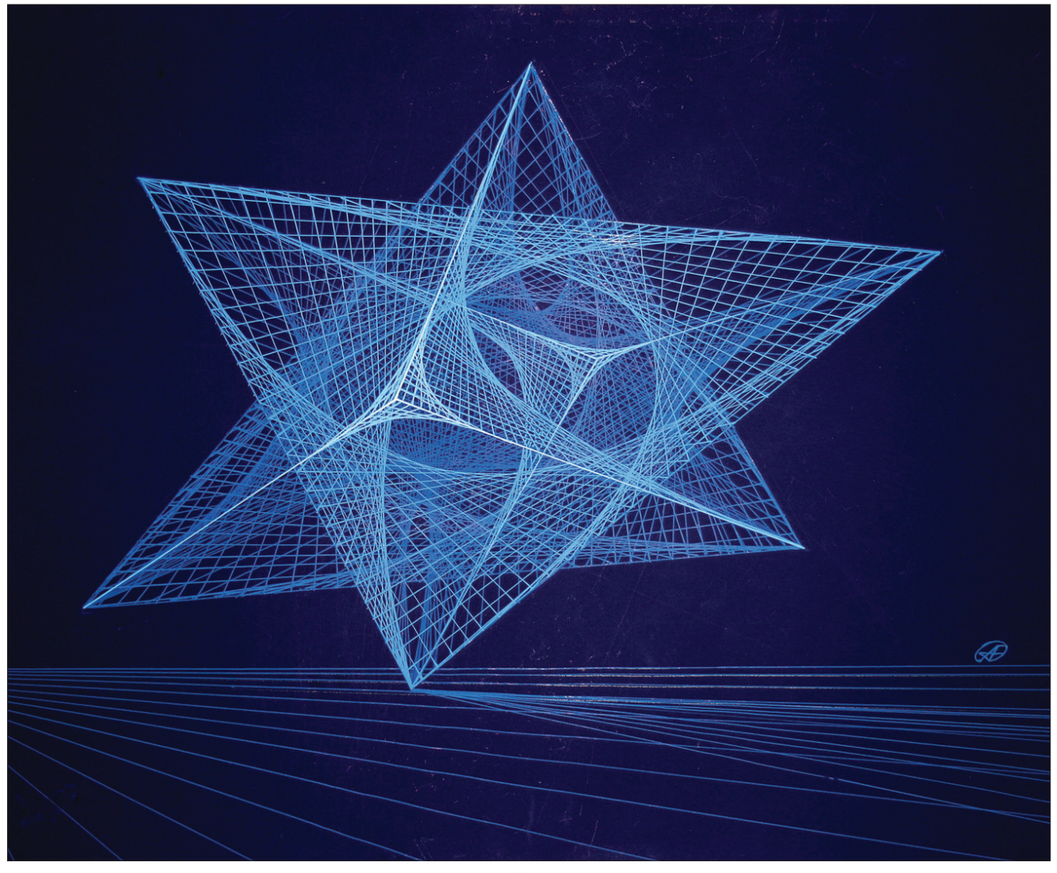




А. Григорьев. Эскизы кинетических объектов (игла по лаку). 1968

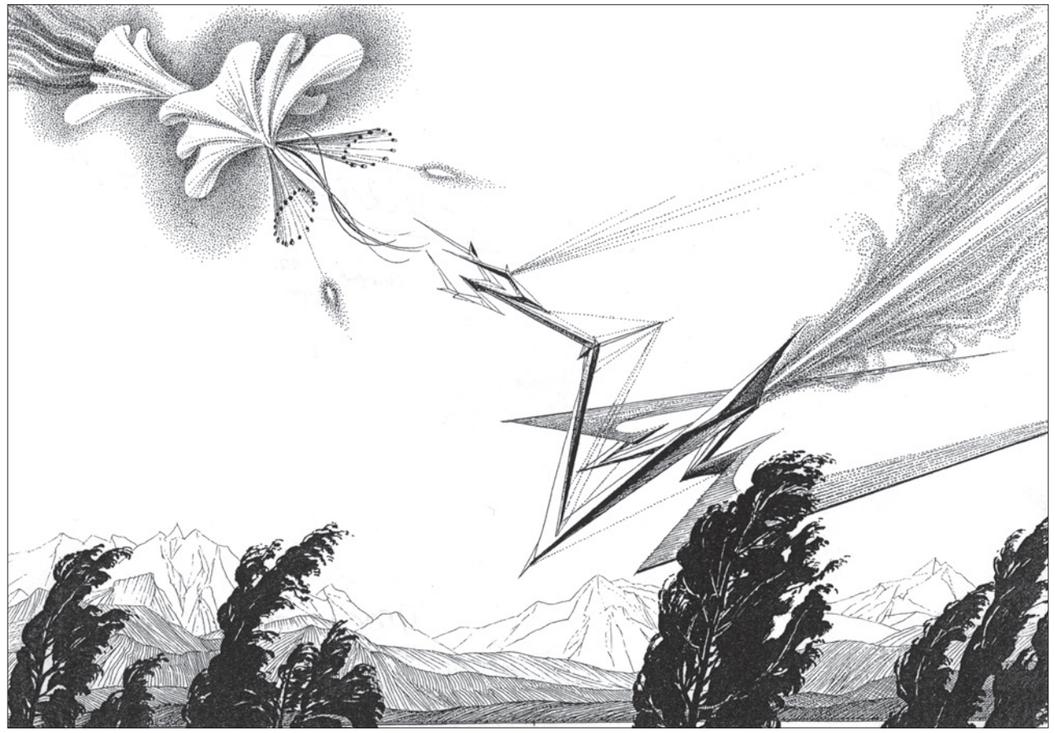


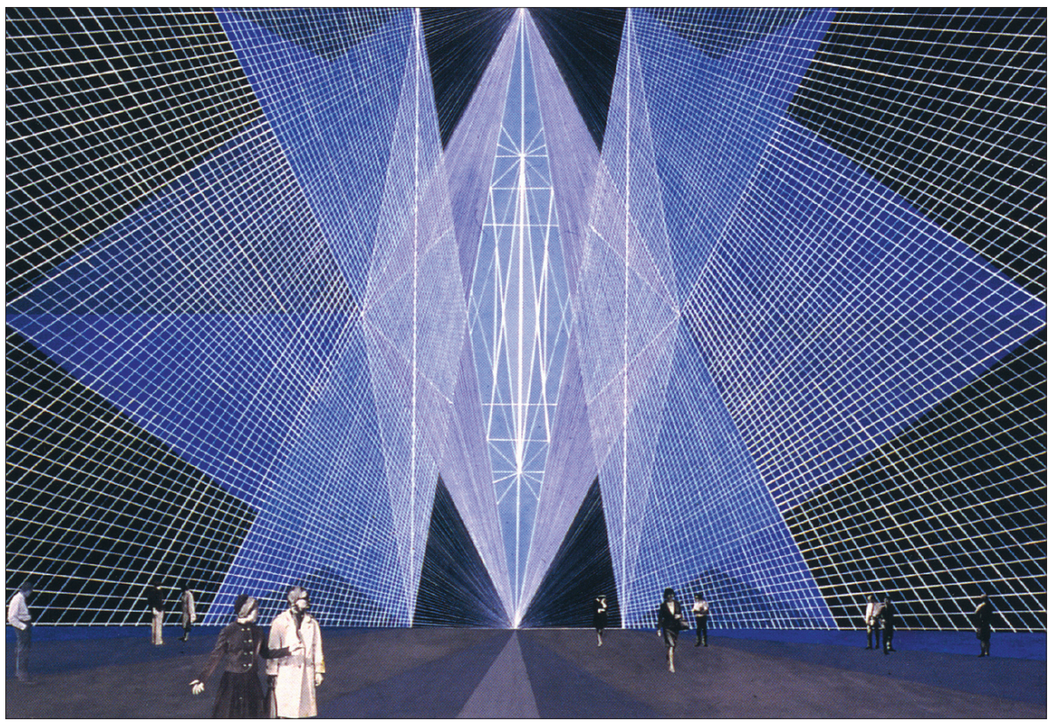




А. Григорьев. Эскиз кинетического объекта (авторский повтор). 1975

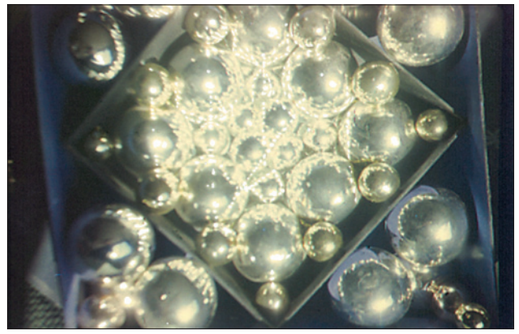
Л. Нуссберг. Фантастический проект. 1968–1980



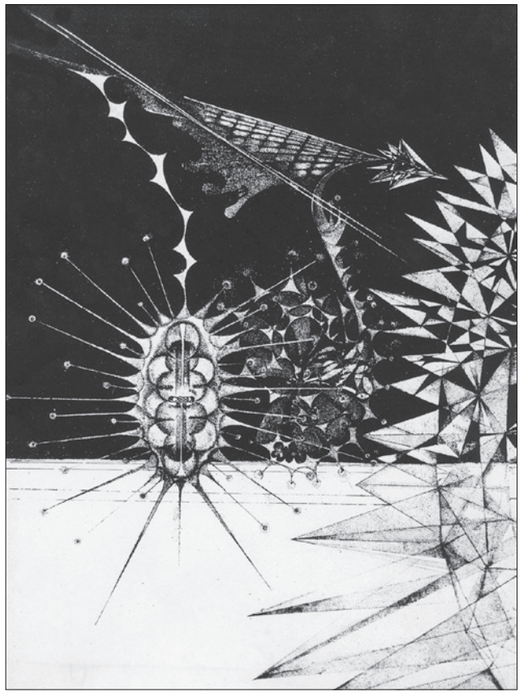


Н. Прокуратова. «Линеарное пространство». 1969

Т. Быстрова. Объект «Бесконечное зарождение».1968



Н. Прокуратова. Фрагмент «Кибертеатра». 1968

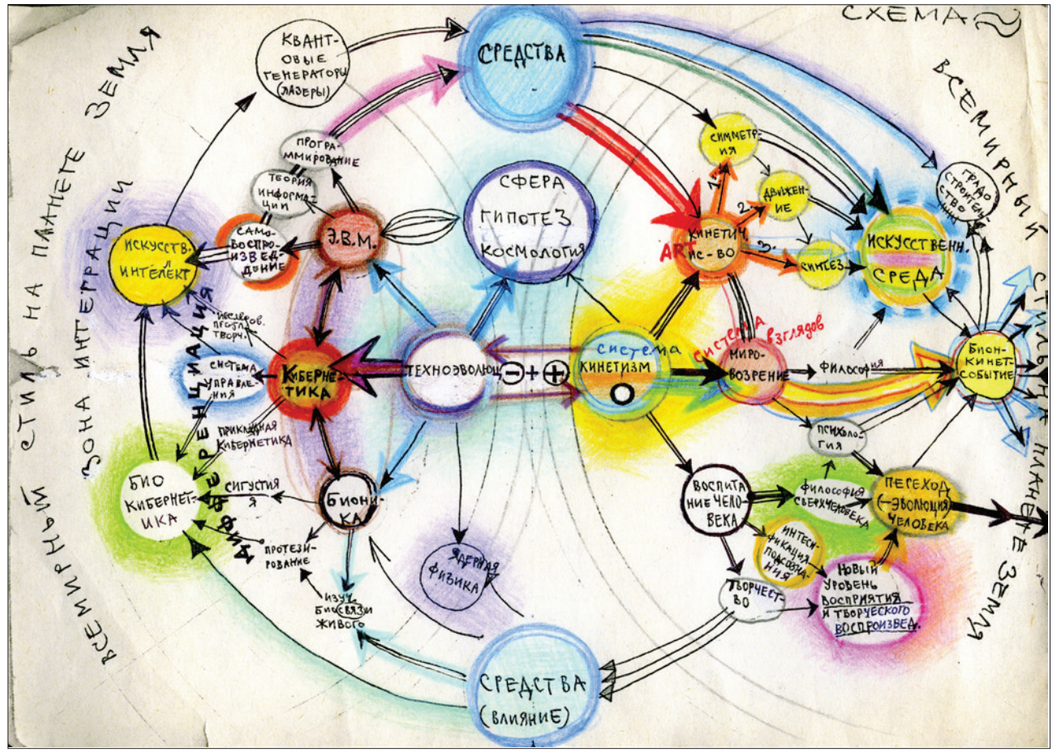


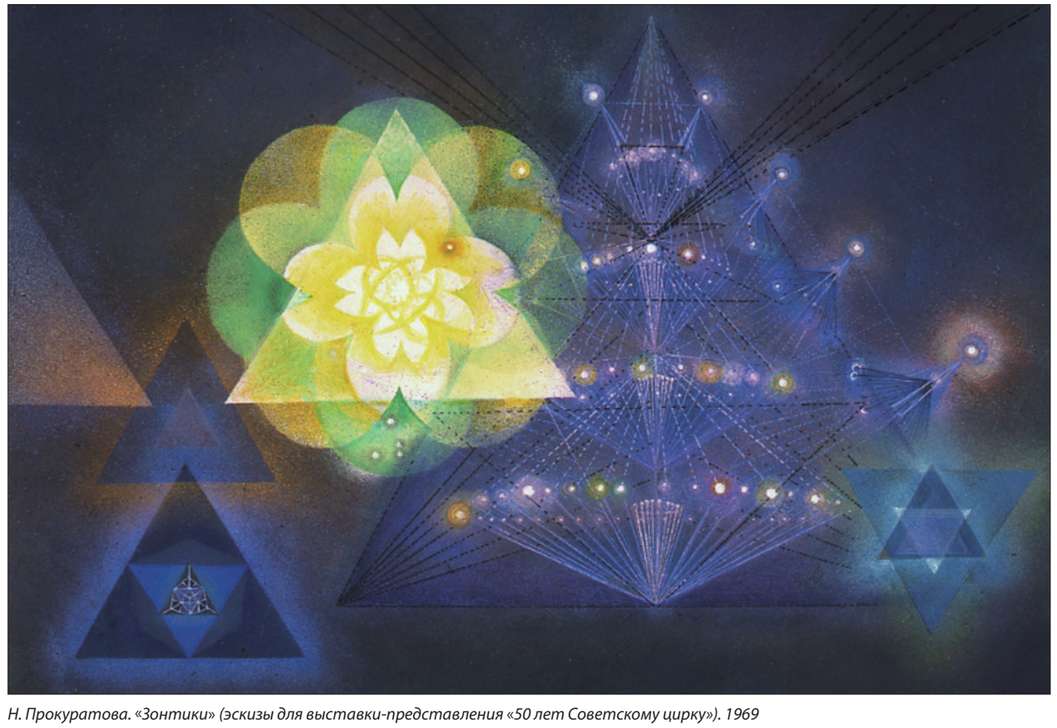
Группа «Движение». Фотоколлаж.1968

Л. Нуссберг. Кинетический концепт. 1968

Г. Битт. Эскизы кинетической среды «Зона обитаемых киберов». 1968–1969

Г. Битт. Футурологическая схема взаимосвязи техноэволюции и художественной культуры

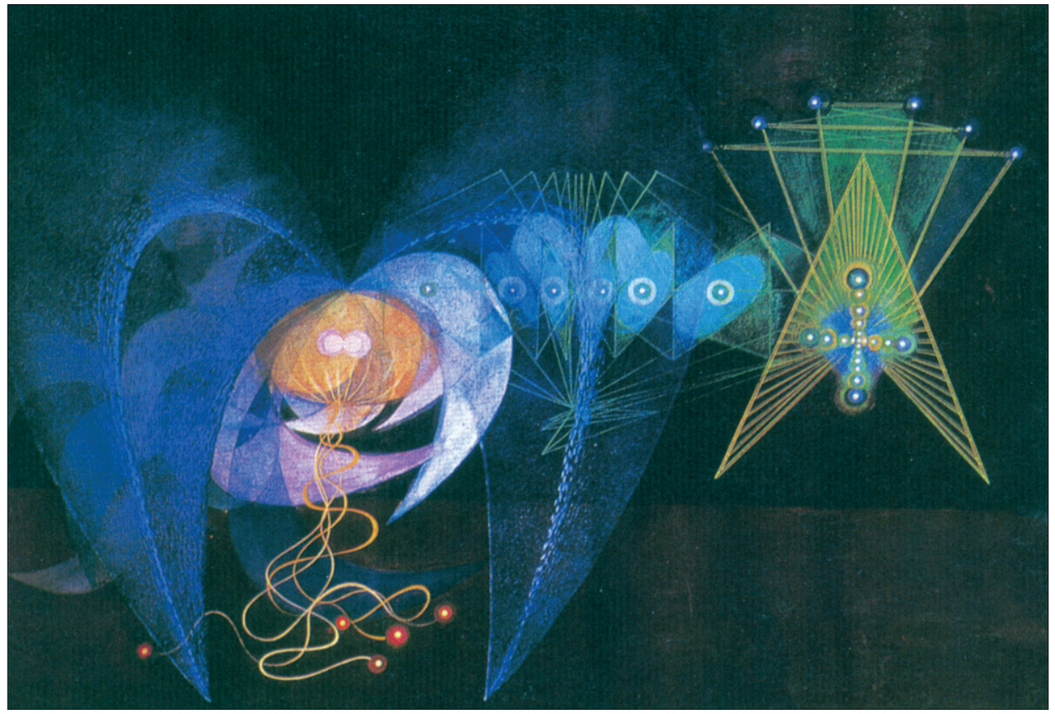


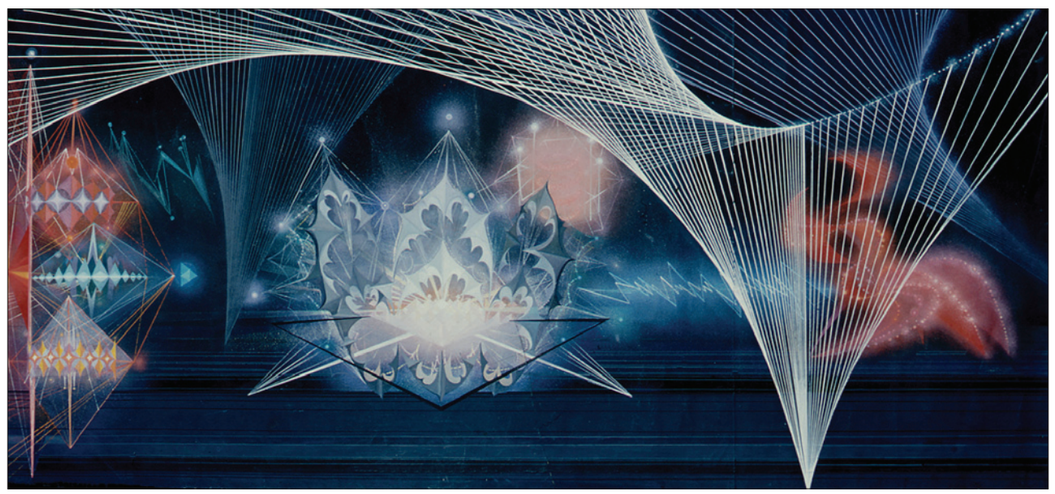


Н. Прокуратова. «Зонтики» (эскизы для выставки-представления «50 лет Советскому цирку»). 1969

69

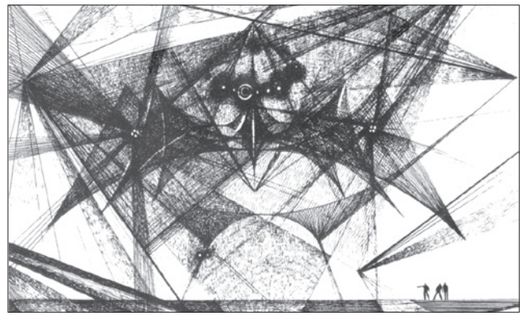
Г. Битт. «Кинетическое существо». 1969–1970



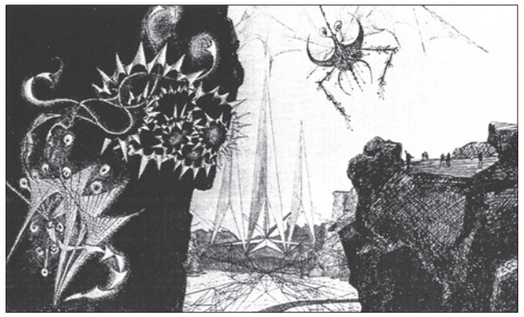


А. Григорьева. Кинетические объекты, проект. 1969–1970

А. Григорьев. «Чёрное свечение». 1969–1970



В. Бородин. Фантастический проект. 1969



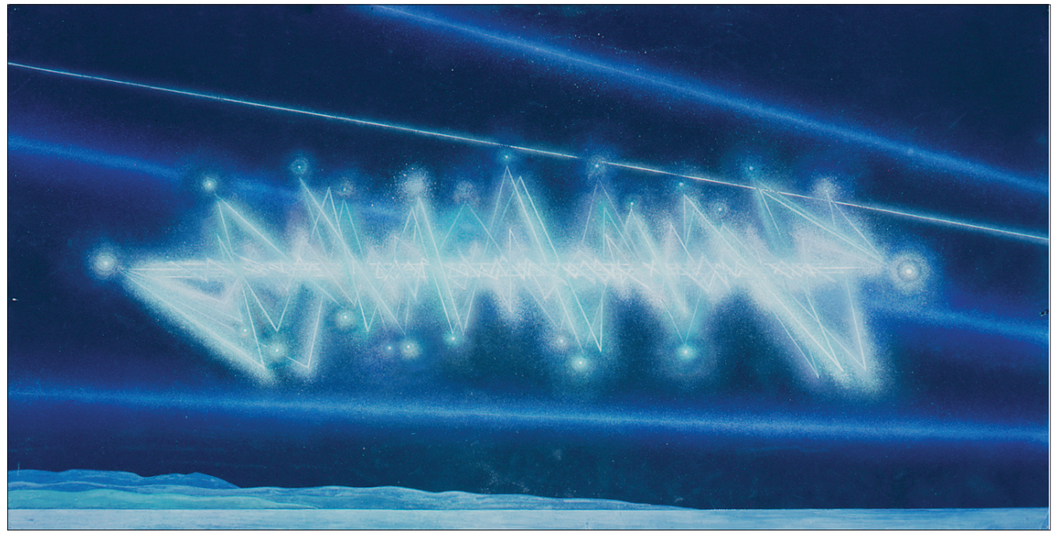
А. Григорьев. Кинетические объекты, эскиз. 1969

Г. Битт. Проект кинетического пространства. 1969–1970

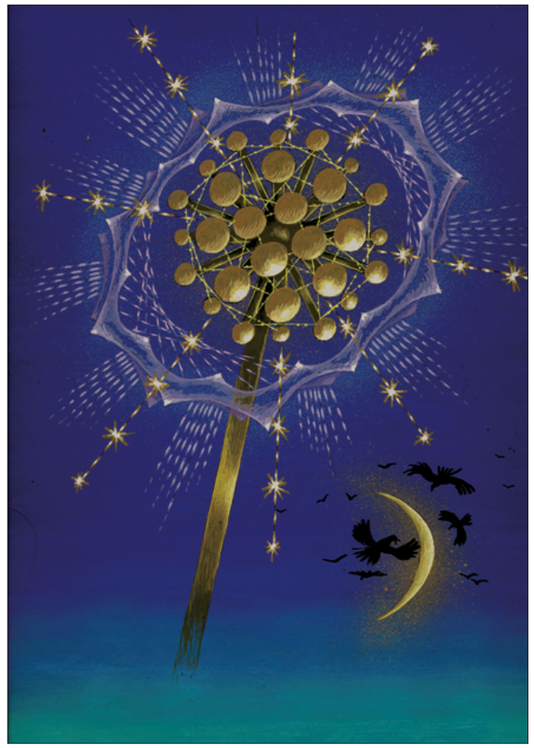
Г. Битт. Проект «Костюма-объекта». 1969–1973

А. Григорьев. Проект «Зарождение сущностей». 1969–1970

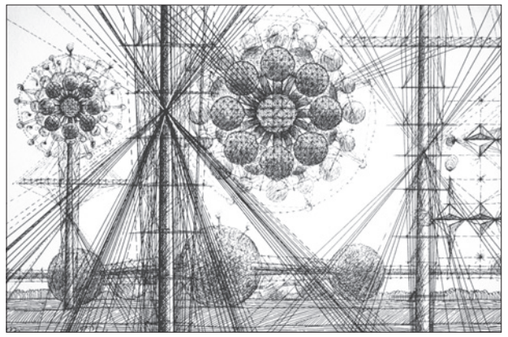
Группа «Движение». «Молния». 1969–1970

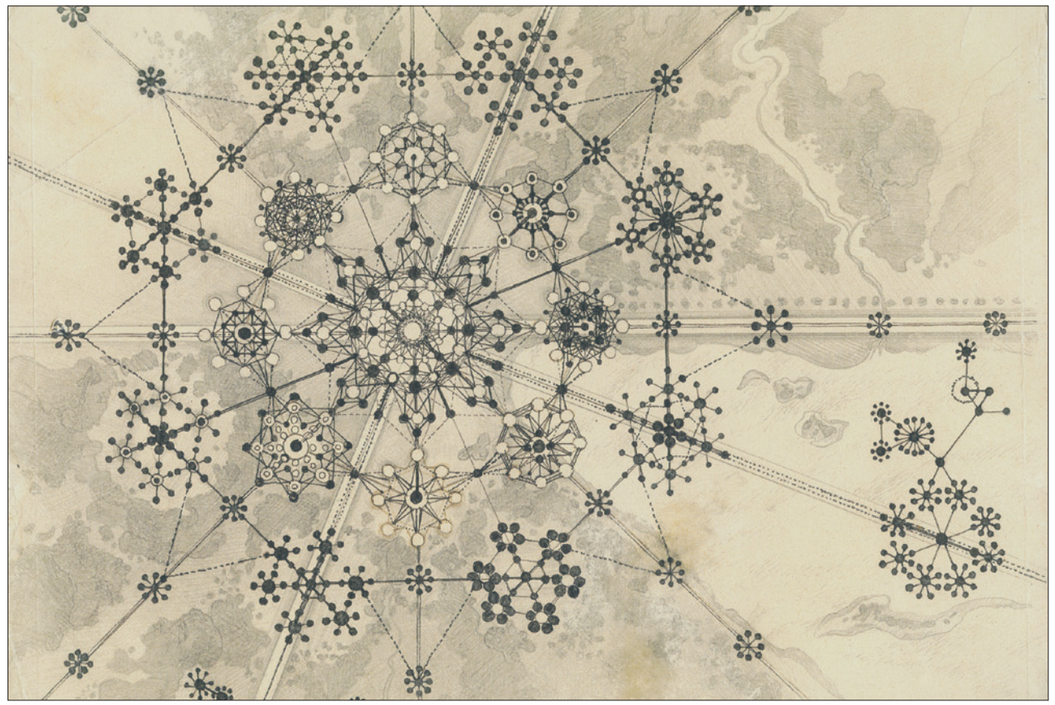


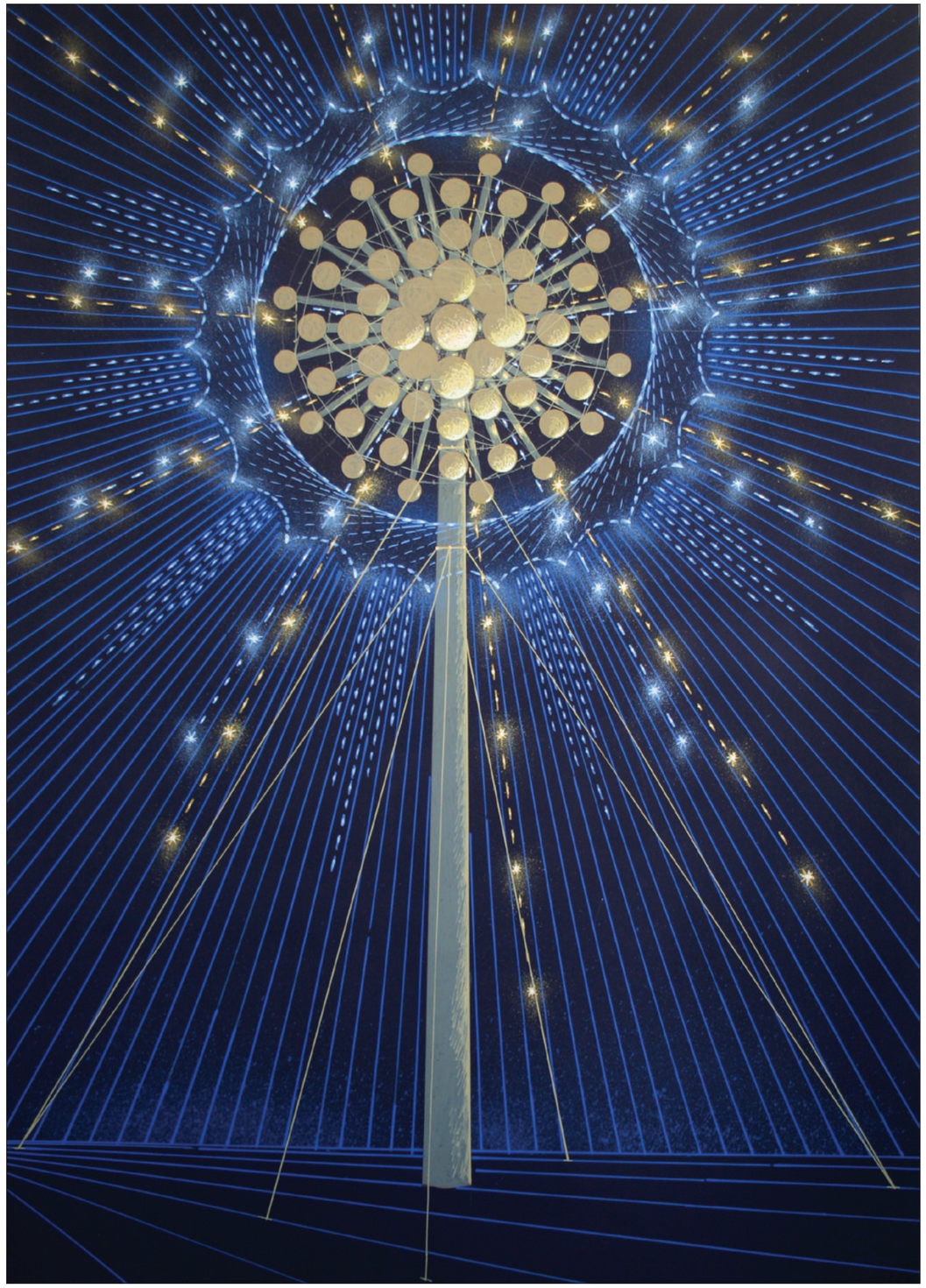
Н. Прокуратова. Проект кинетической среды. 1969–1970

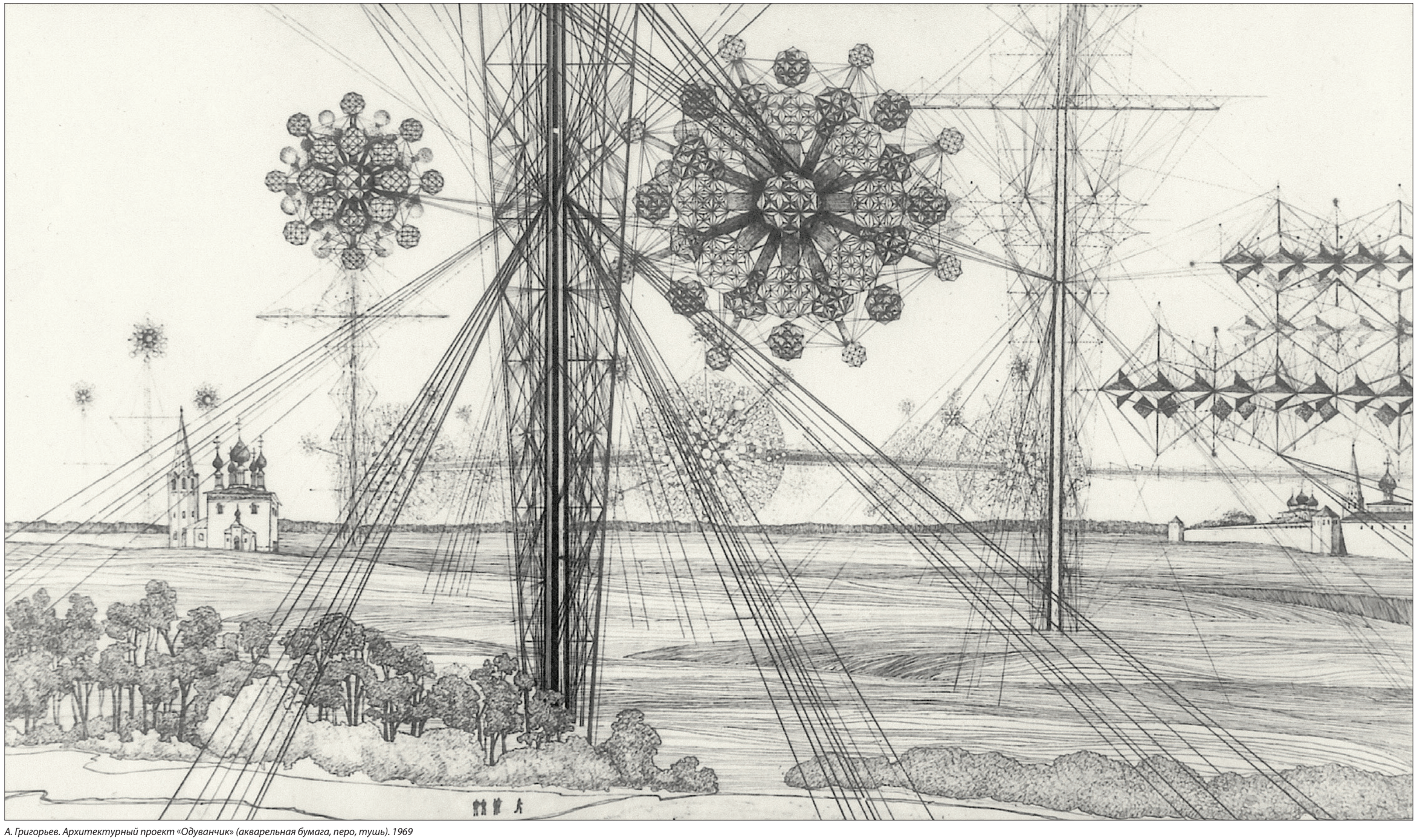


А. Григорьев. Архитектурный проект «Одуванчик». 1969–1970

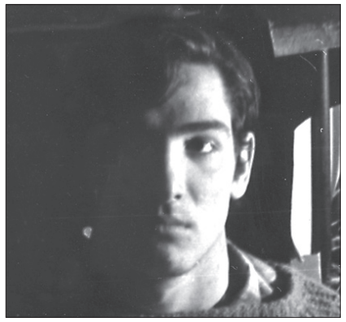


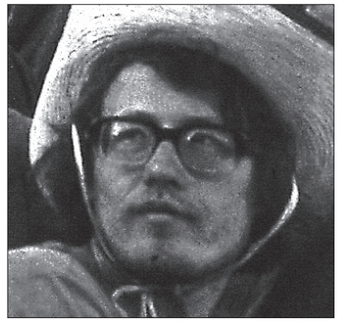






А. Григорьев. Архитектурный проект «Одуванчик» (акварельная бумага, перо, тушь). 1969

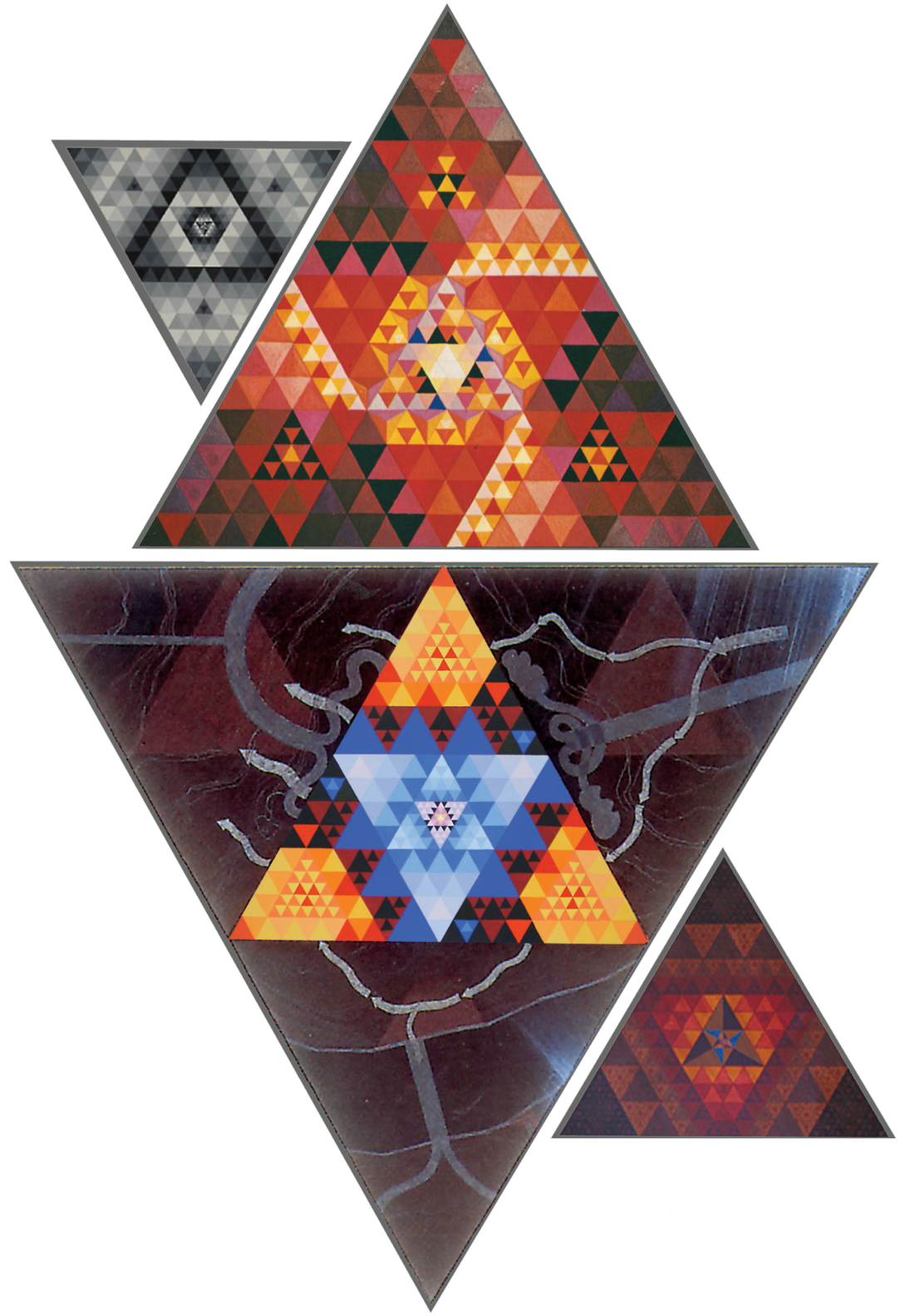


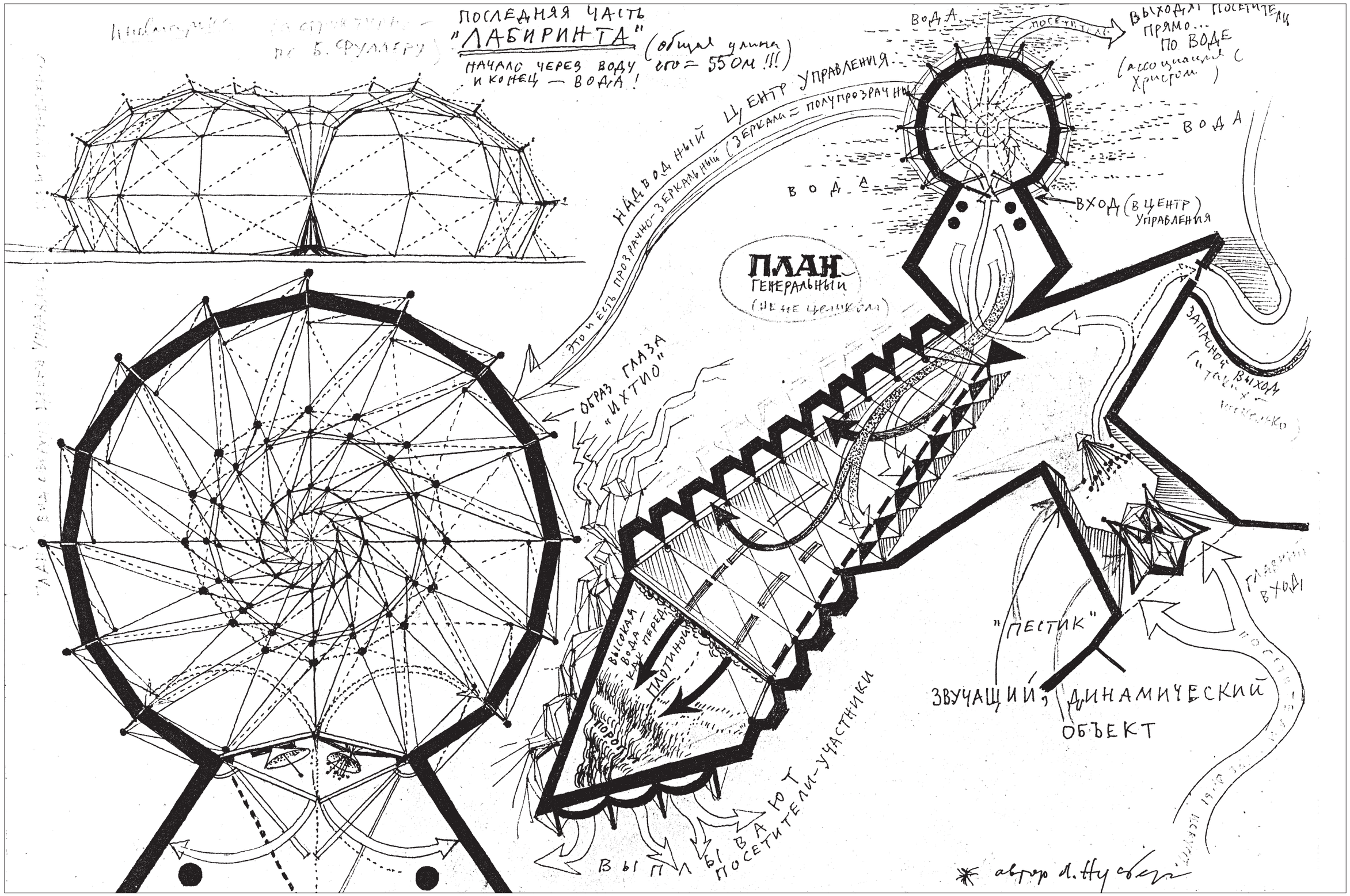


Лев Нуссберг, Галина Битт, Александр Григорьев, Наталия Прокуратова, Вячеслав Бородин, Виктор Бутурлин,Владимир Грабенко, Татиана Быстрова, Ольга Бобровская, Сергей Ицко

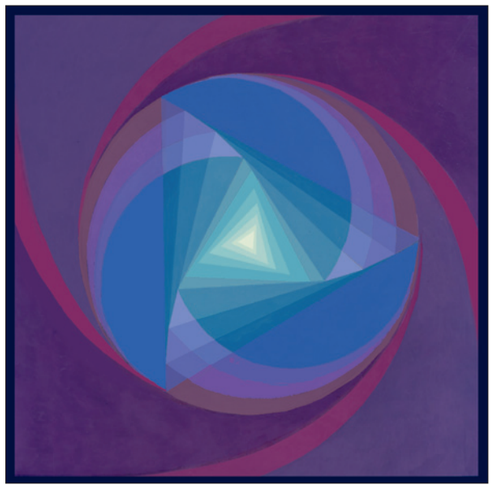
Приём в члены Союза Художников СССР Л. Нусберга и Ф. Инфанте.1969

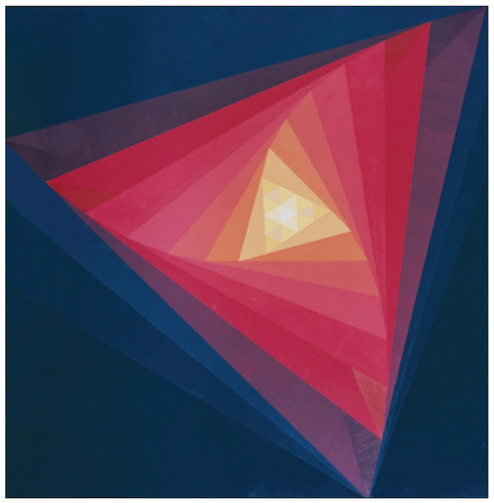
А. Григорьев. «Орнаментальная живопись». 1969–1970





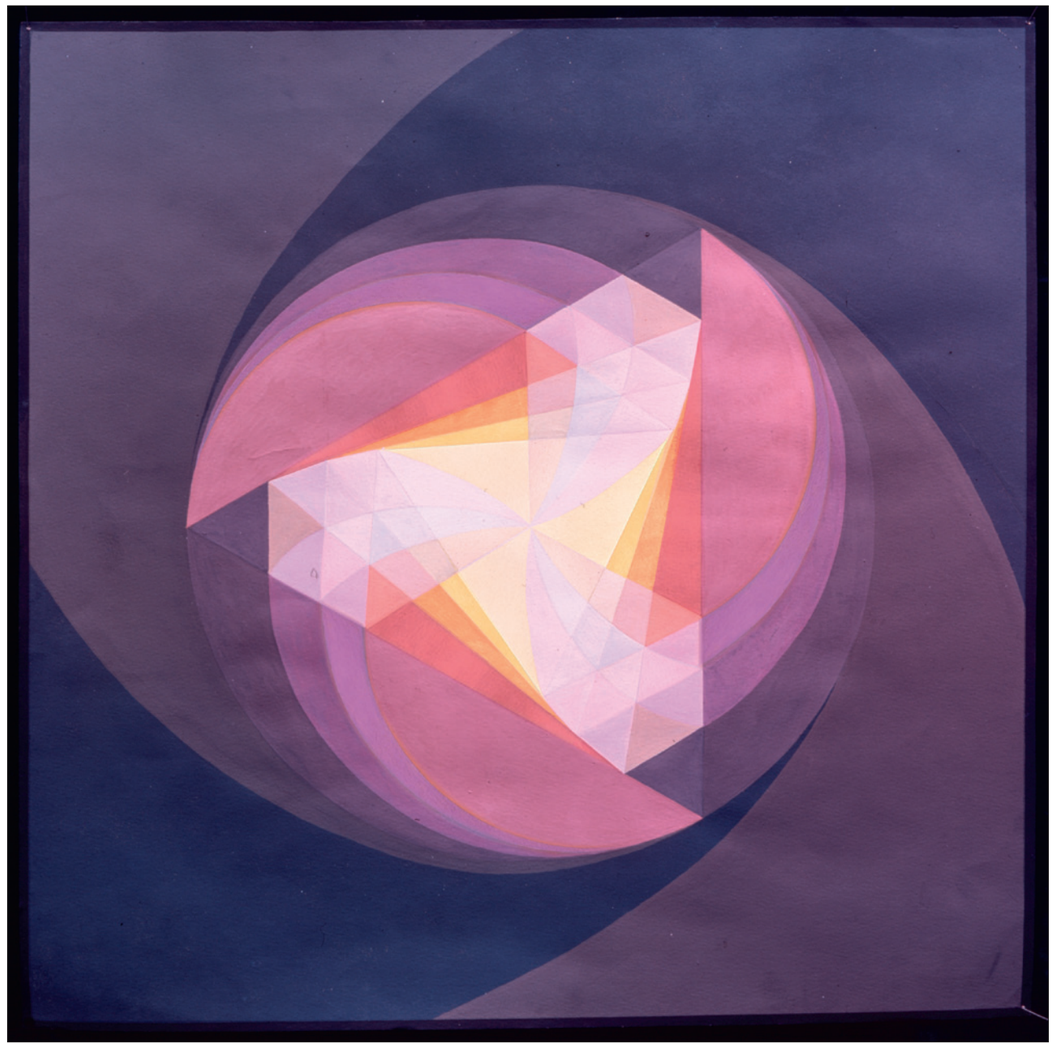
Л. Нуссберг. План-проект Макрозоны ИБКС.





Н. Прокуратова. Композиции «Утро, День, Ночь». 1970, 1974

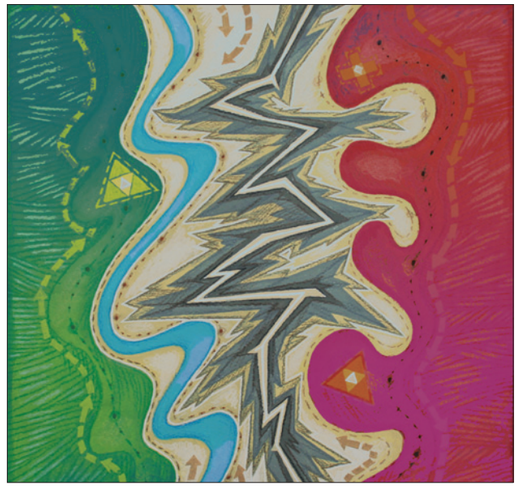
Н. Прокуратова. «Знак». 1970, 1974

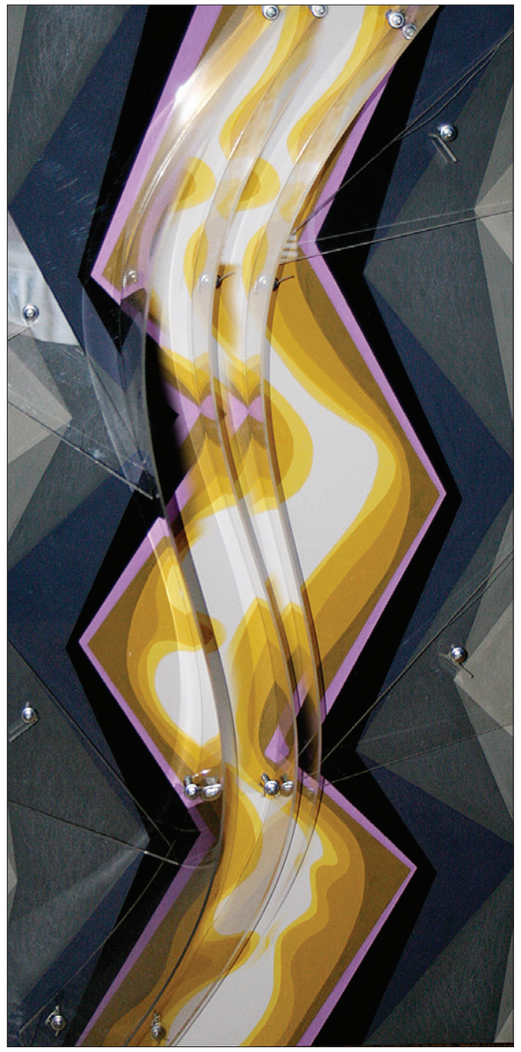


Н. Прокуратова. «Садабхия». 1974

А. Григорьев. План-проект «Жёсткая структура в плазме». 1969

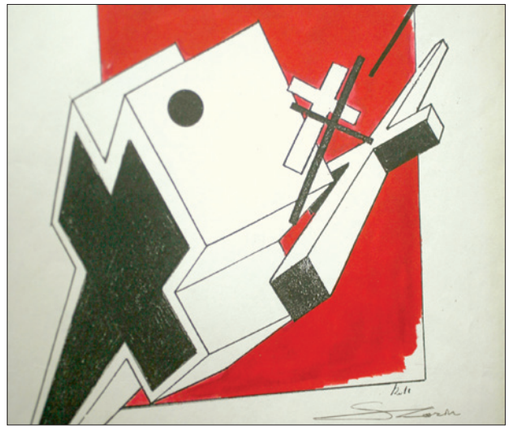
А. Григорьев. План-проект «Жёсткая структура в плазме № 2». 1969



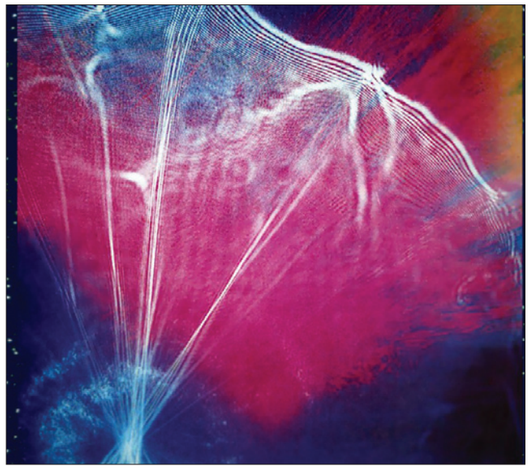


А. Григорьев. План-проект «Плазма в жёсткой структуре». 1969–1974

Сергей Зорин. Эксперимент в области изобразительной пластики. 1969



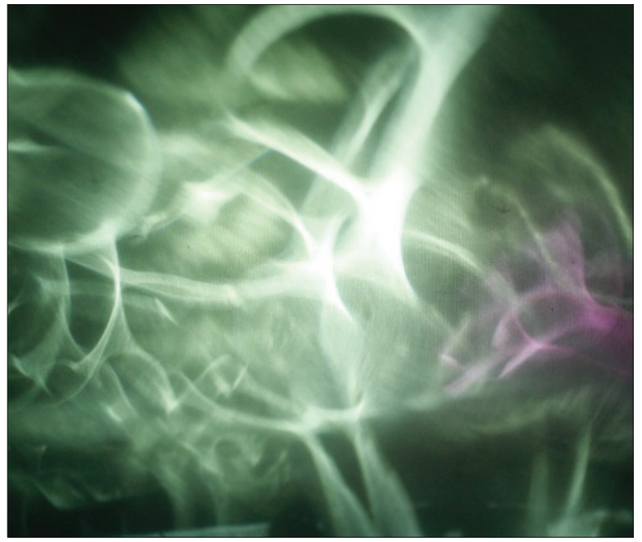
Сергей Зорин на конференции по цветомузыке. Дом Учёных. Одесса. 1969



С. Зорин. Фрагмент лазерной динамической композиции «Солярис. Симметриады». 1970

С. Зорин и его помощники (Ю. Лактионов, В. Шамраенко, А. Гончаров) за сборкой инструмента для светоживописи. 1968

С. Зорин. Светодинамическая композиция к музыке «Лунный свет» Дебюсси. 1971

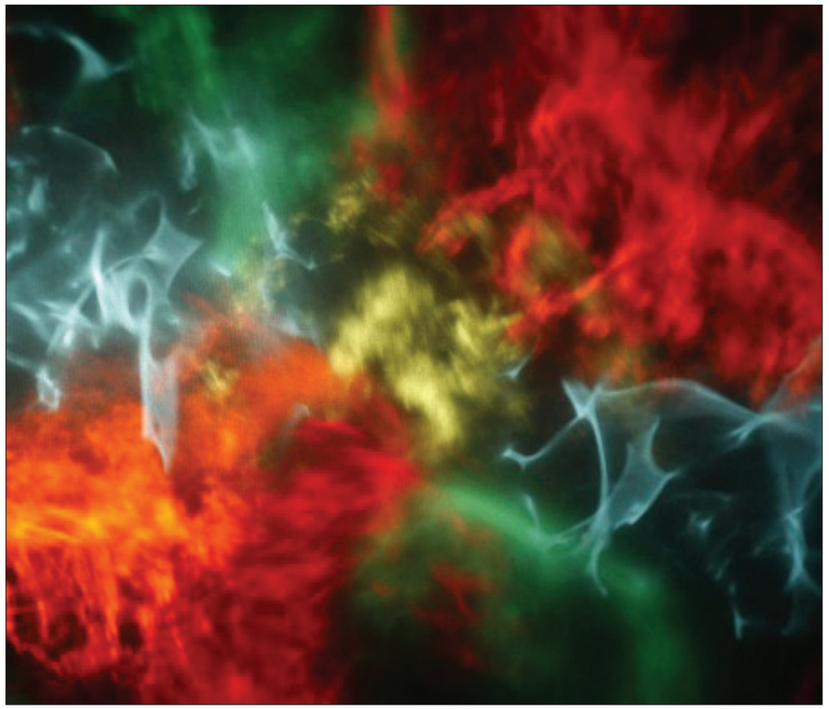


С. Зорин. Светодинамическая композиция «Рождение миров». 1974

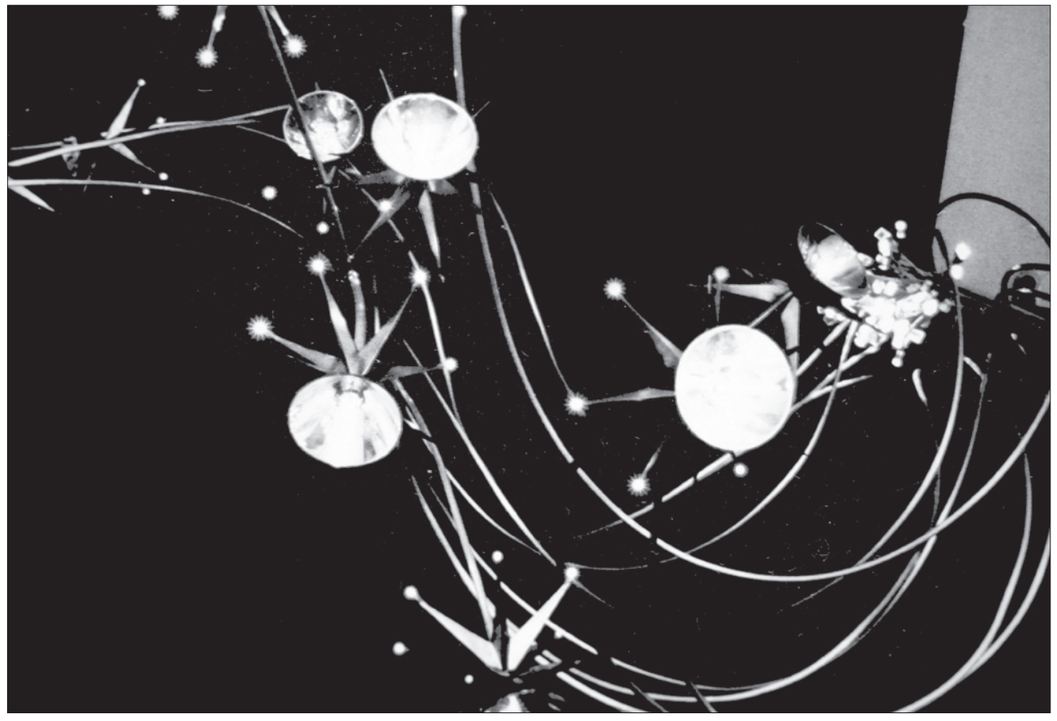
С. Зорин. Графическая работа «Борьба Света и Тьмы». 1969

С. Зорин во время подготовительной работы над светодинамическими композициями. 1968

С. Зорин. Фрагмент светодинамической композиции. 1971

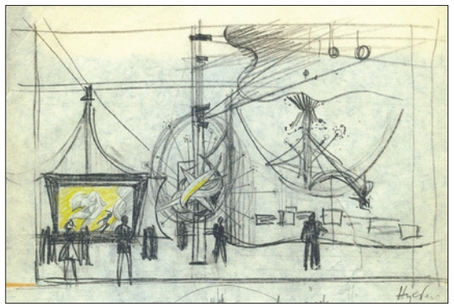


С. Зорин. Фрагмент светодинамической композиции «Святая Русь». 1970

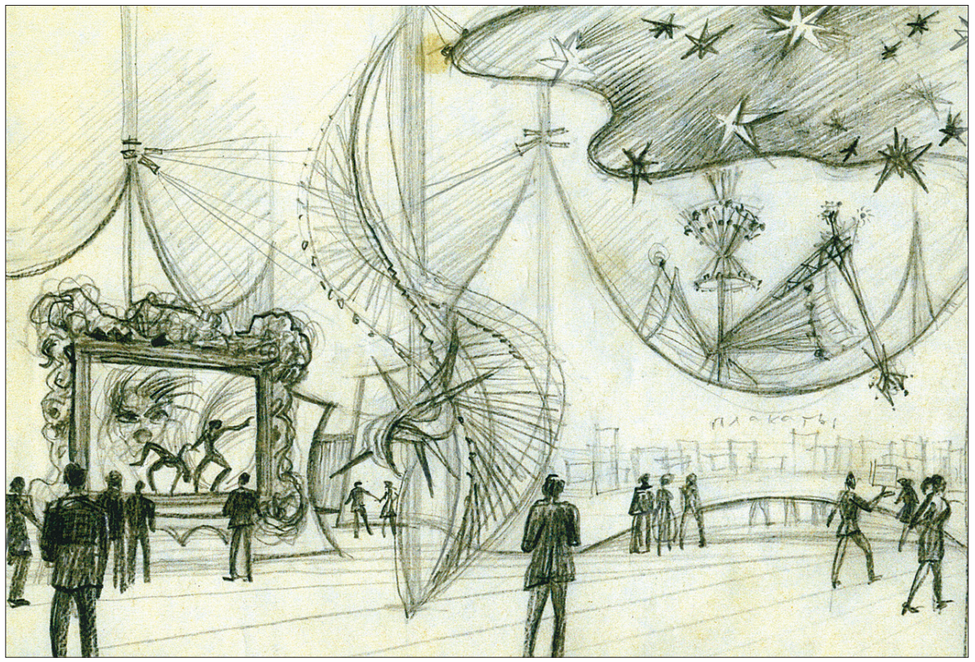


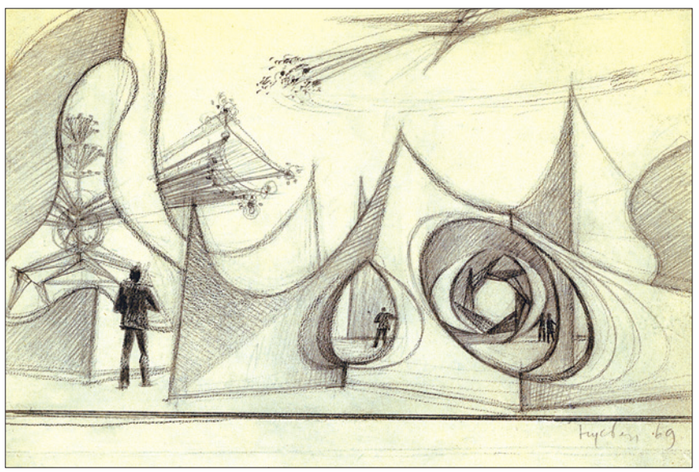
С. Зорин. Кинетический объект «Электронные маки». 1969, 1992

Выставка-представление «50 лет Советскому цирку». Манеж. 1969

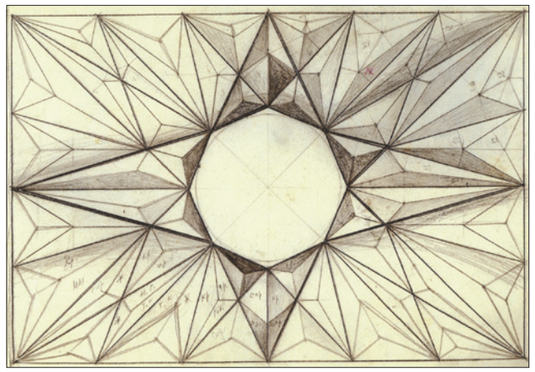


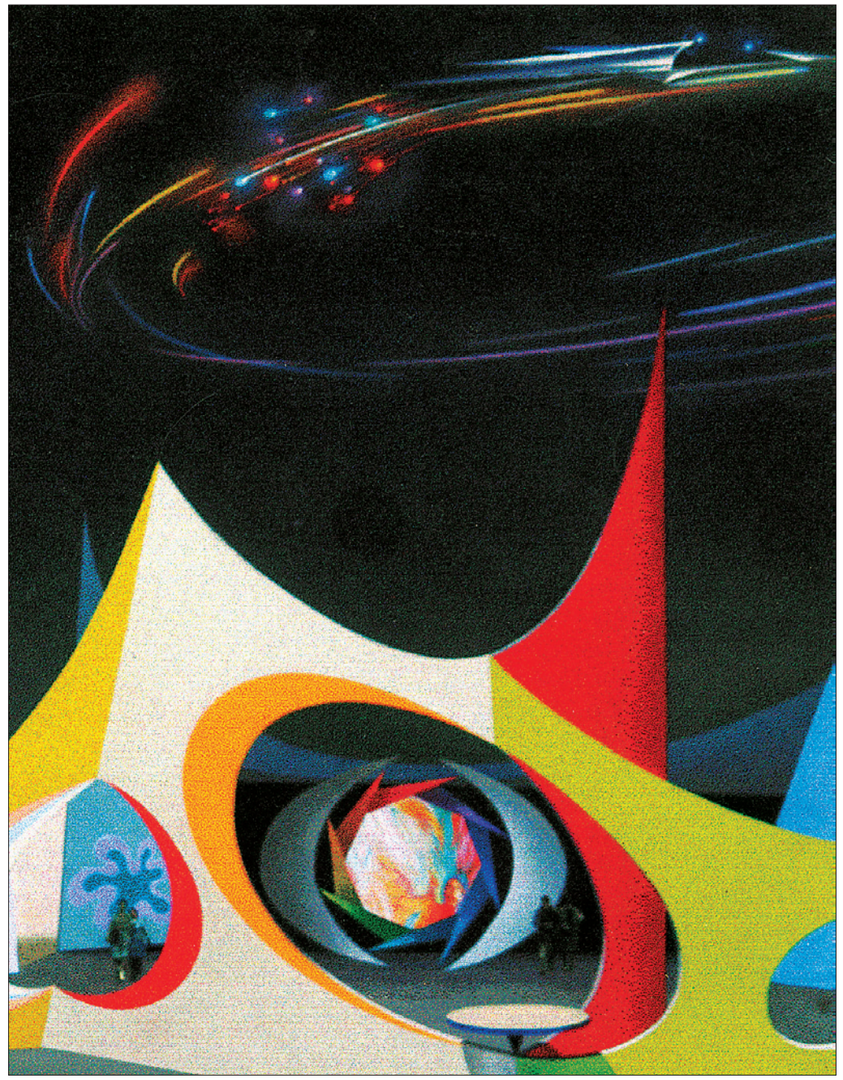
Л. Нуссберг. Планы и эскизы к выставке в Манеже. Москва. 1969





А. Григорьев. Проект цвето-светомузыкальной установки. 1969

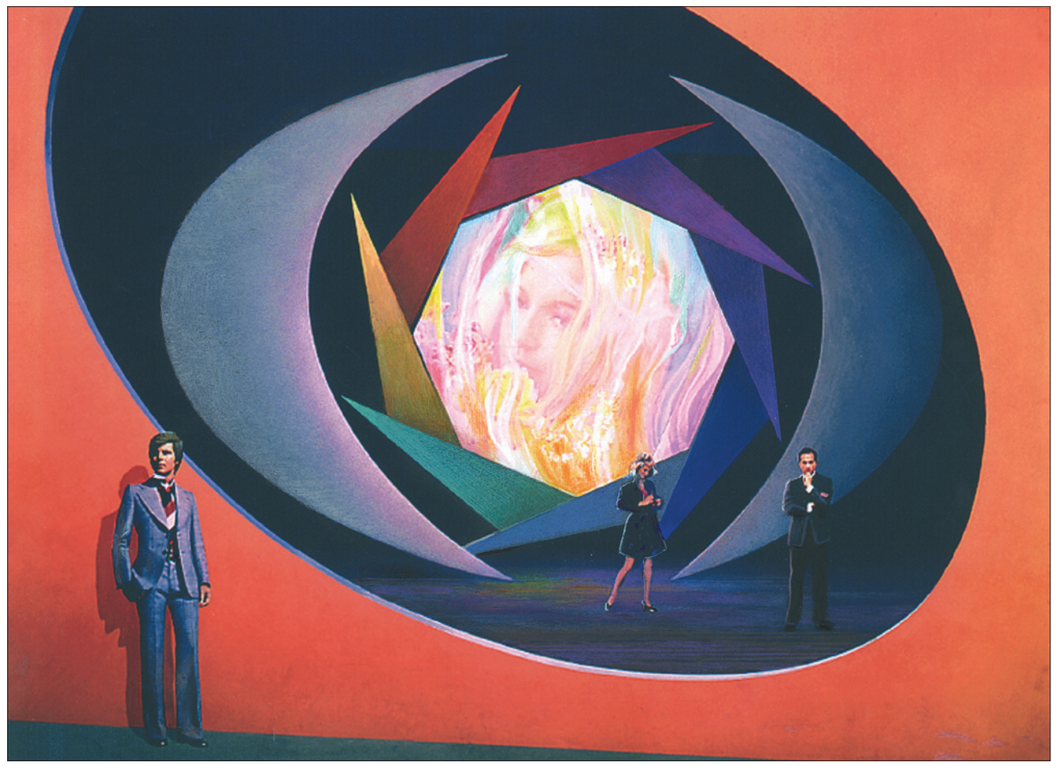




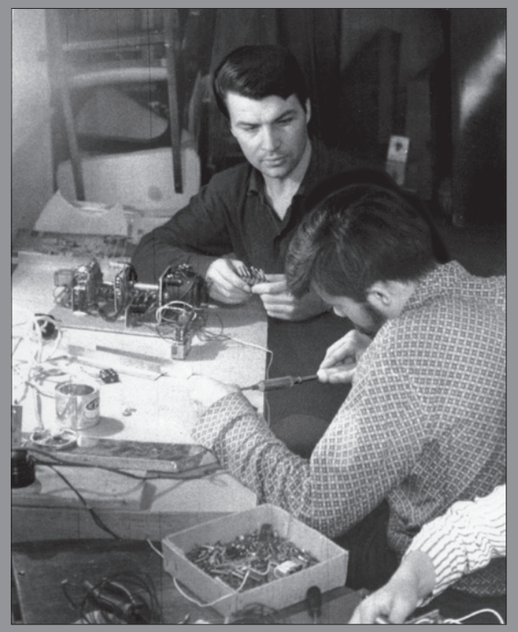
А. Григорьев. Проект летательного аппарата для воздушных гимнастов. 1969

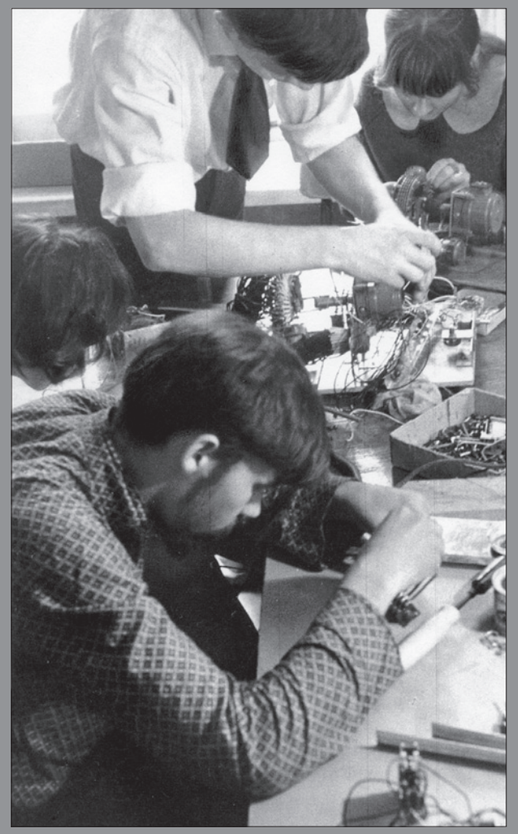
Л. Нуссберг. Эскиз к выставке в Манеже (исполнение – Л. Нуссберг и Г. Битт). 1973

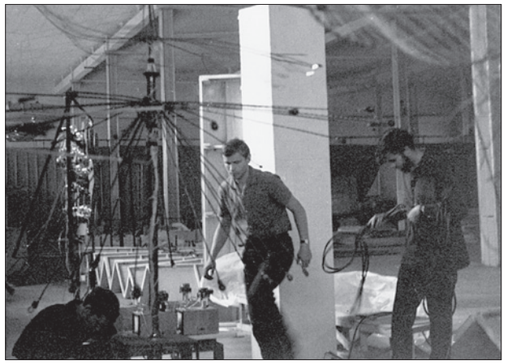
Л. Нуссберг. Эскизы к выставке в Манеже (исполнение – Л. Нуссберг и Г. Битт)

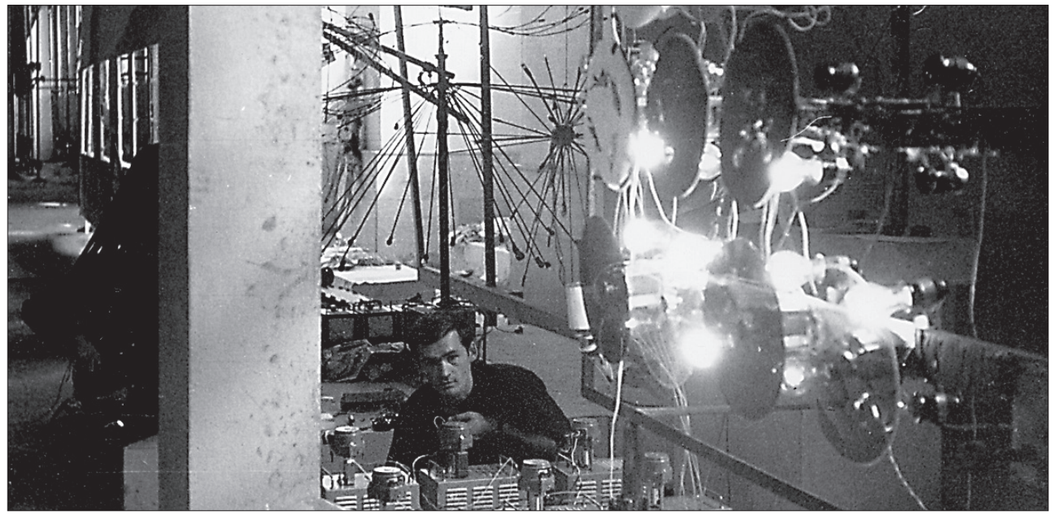


Группа «Движение». Монтаж выставки в Манеже. Москва. 1969

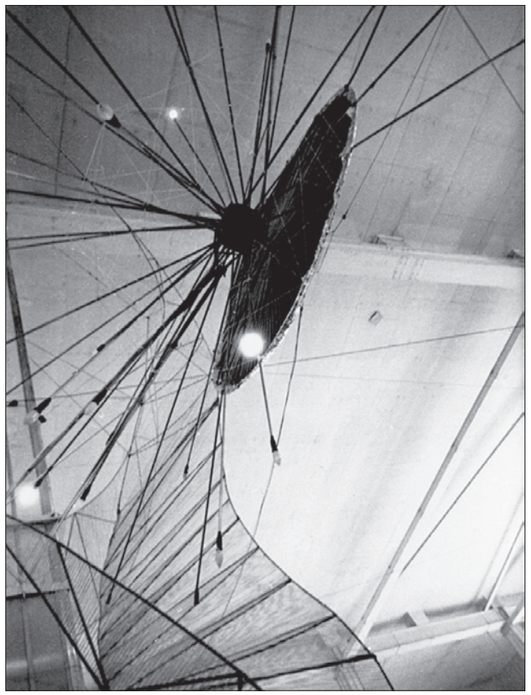


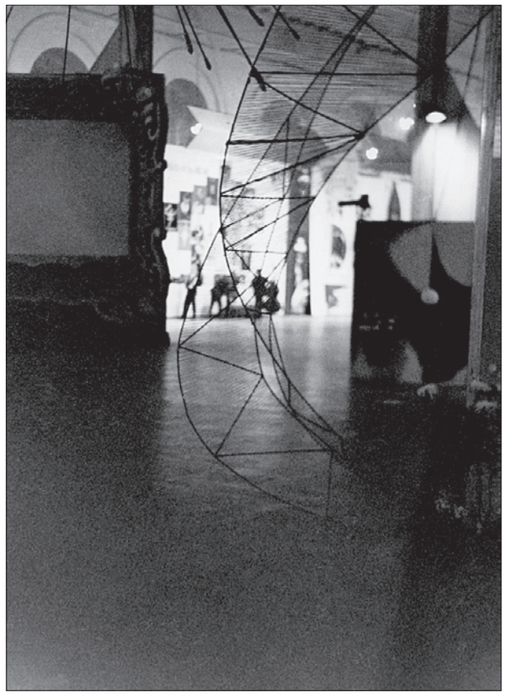




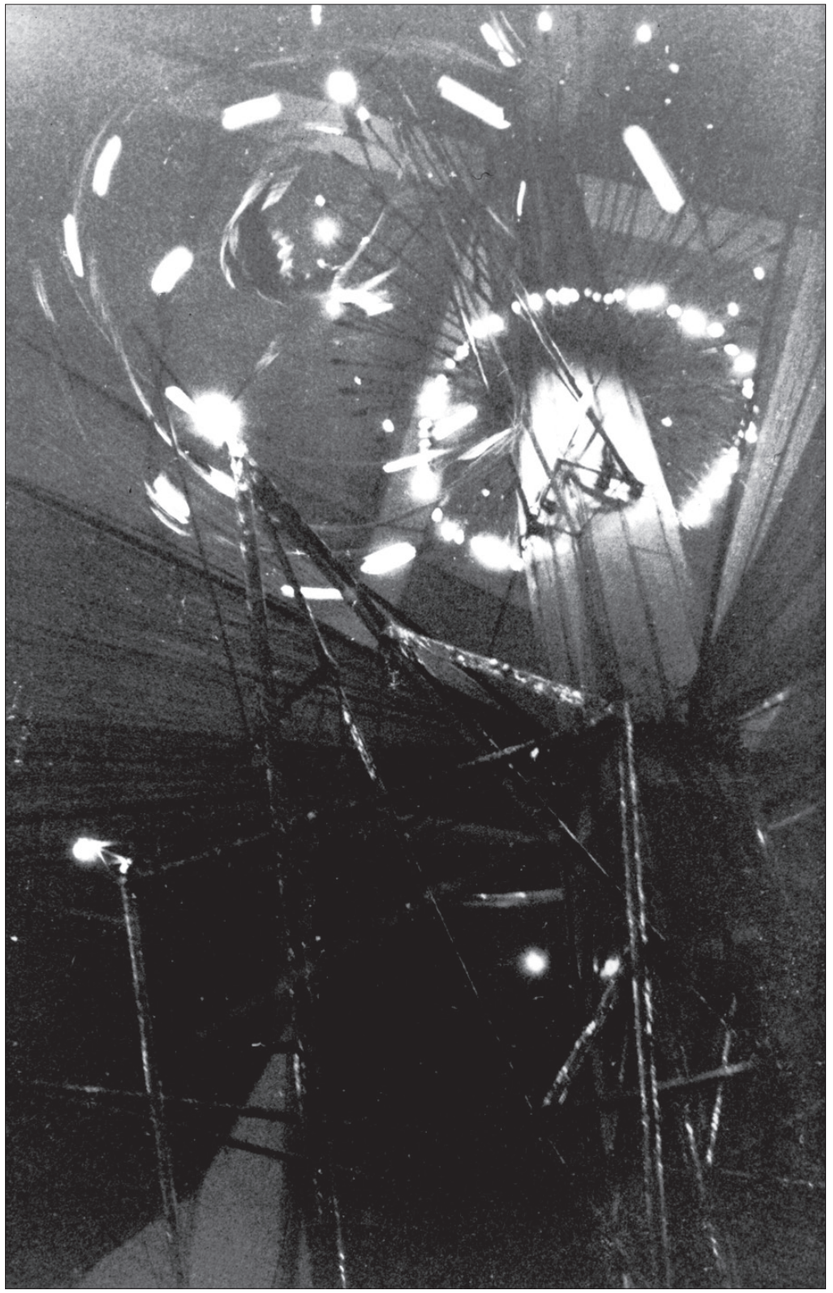


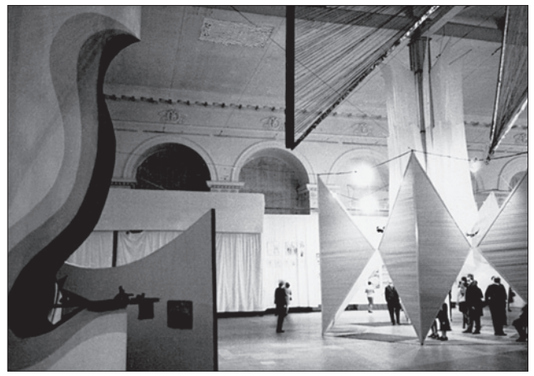
Группа «Движение». Монтаж выставки в Манеже. 1969



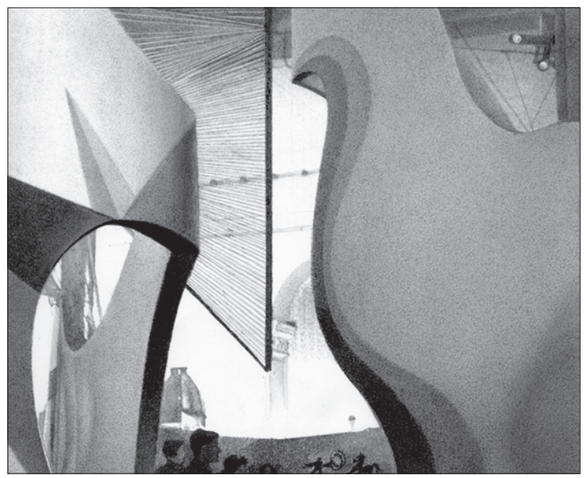


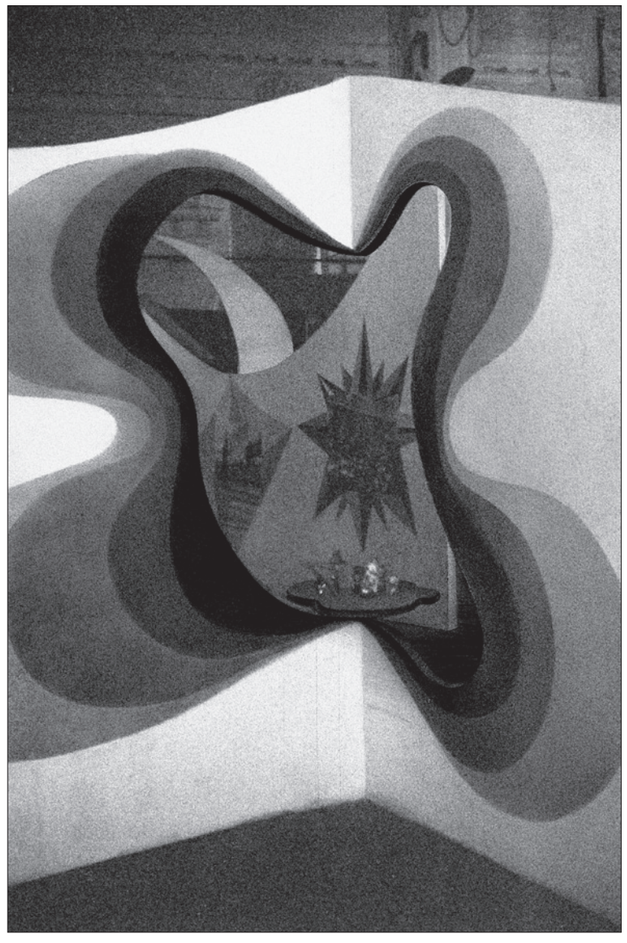
Группа «Движение». Монтаж выставки в Манеже. 1969



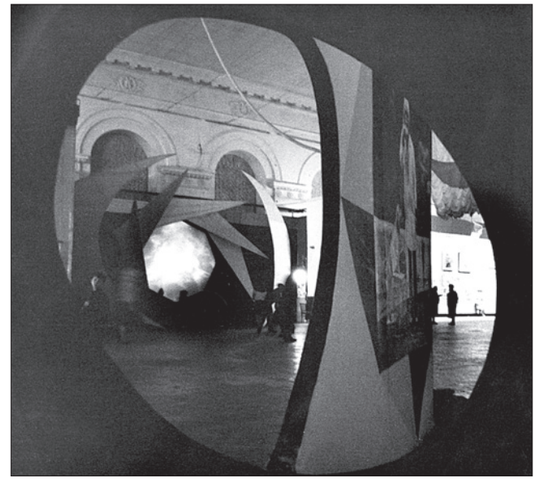


Выставка в Манеже. Москва. 1969

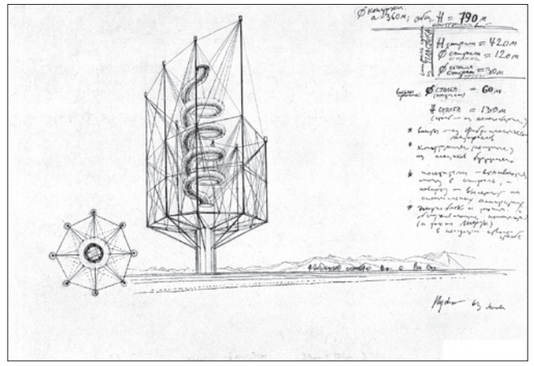


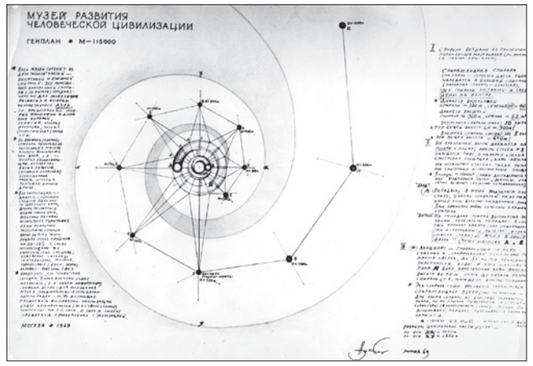


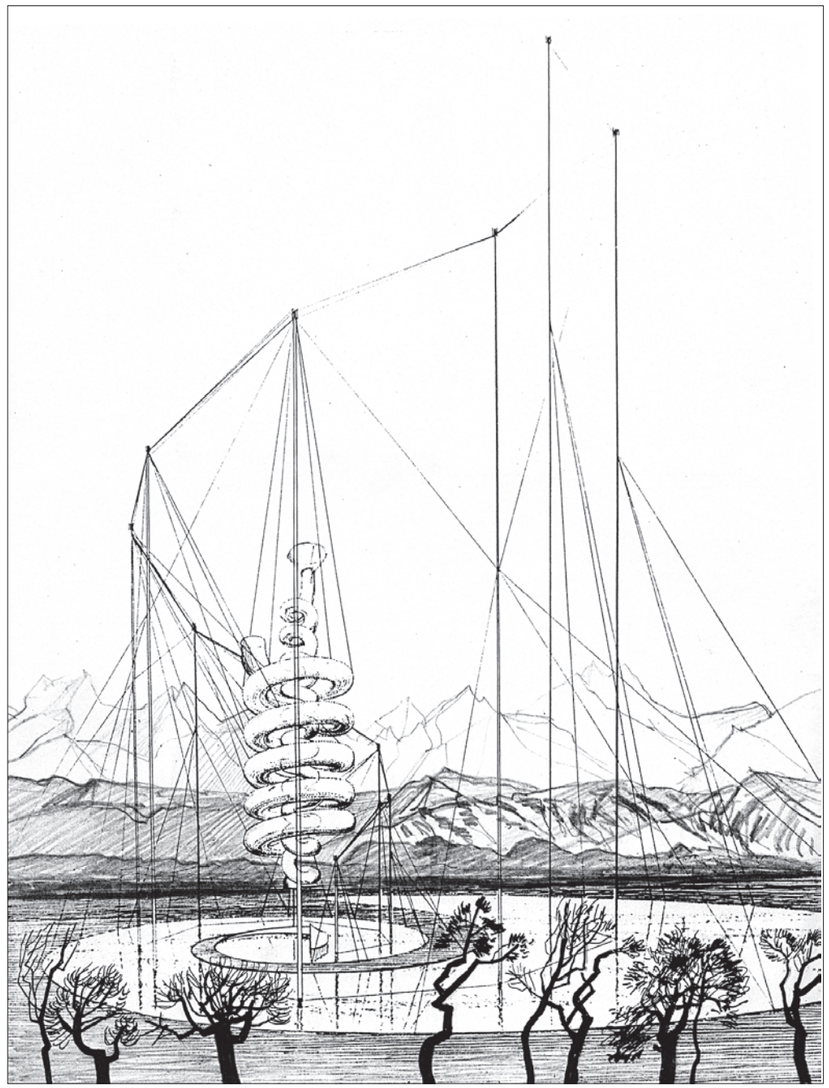
Л. Нуссберг. Светомузыкальный кинетический объект «Глаз». Манеж. Москва. 1969



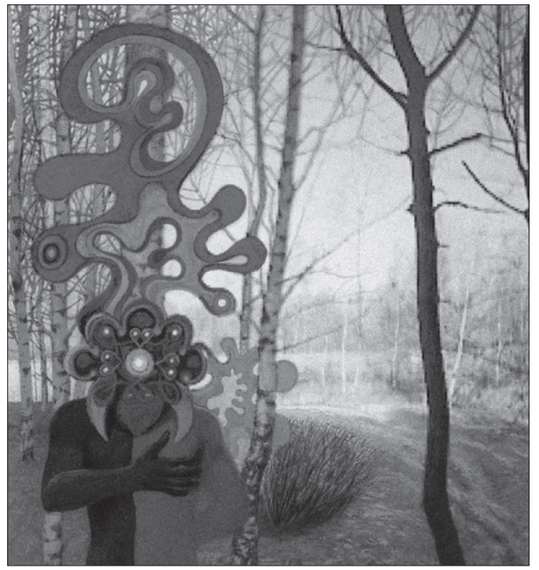
Л. Нуссберг. Проект музея «Развитие человеческой цивилизации». 1969







Группа «Движение». Театральные кинетические импровизации на природе. 1969



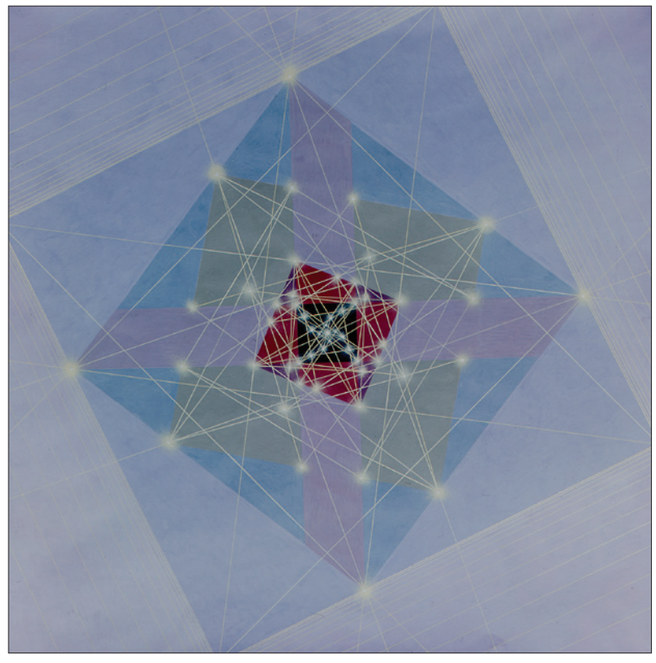
70-71

Группа «Движение». Разработка новых пластическх знаков-символов. 1970

Н. Прокуратова. Композиция «Движение». 1970–1971

Ольга Бобровская(?). Композиция «Кристалл». 1970–1971

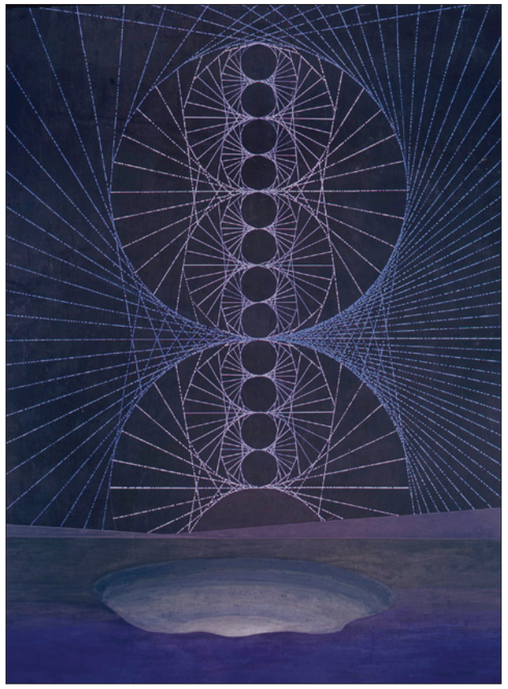
Л. Нуссберг. Композиция (исполнение – Н. Прокуратова). 1970–1971



Надежда Неделько. Композиция. 1972

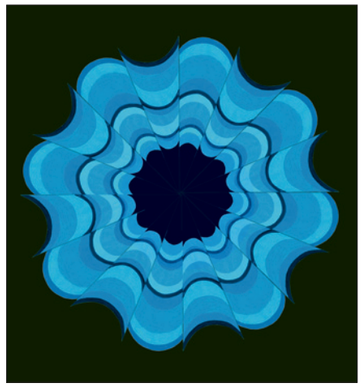
Л. Нуссберг. Композиция «Уменьшение». 196?, 1972

О. Бобровская. Композиция «Насекомое». 1972



Г. Битт. Проект «Круг, инструмент размышления». 1974

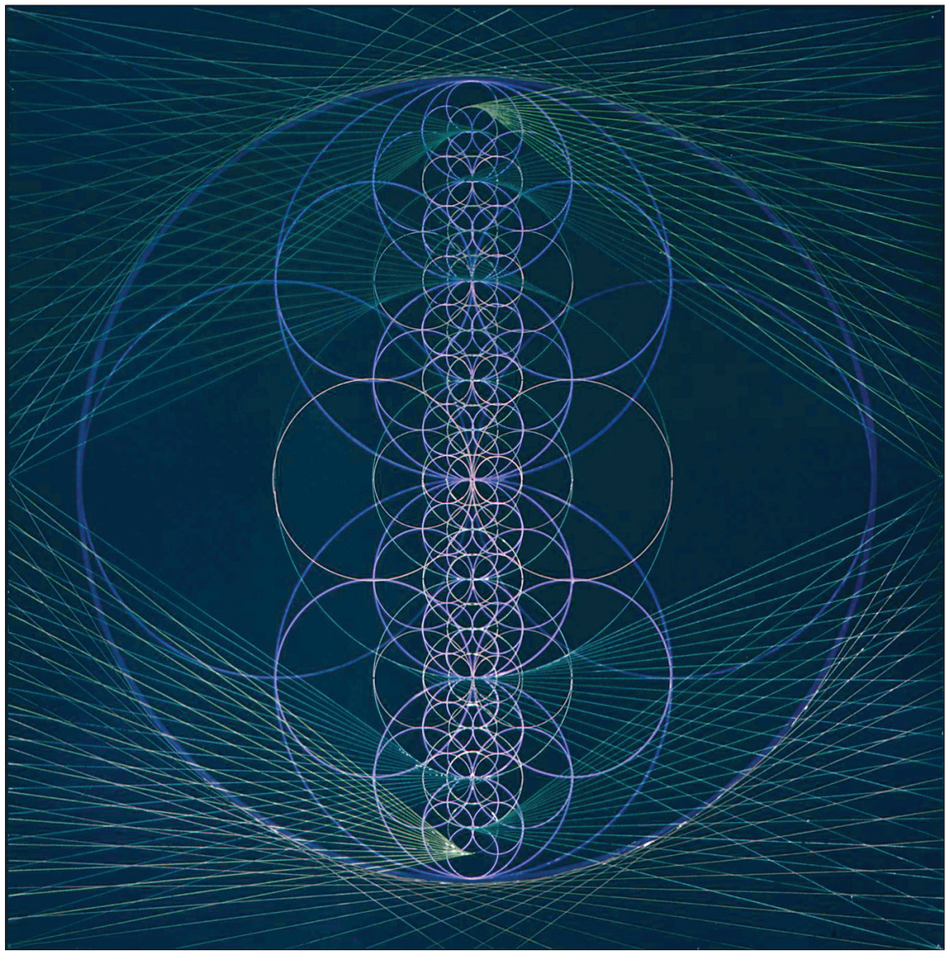
С. Ицко(?). Кинетический объект. 1970



Н. Прокуратова. Композиция «Свечение»

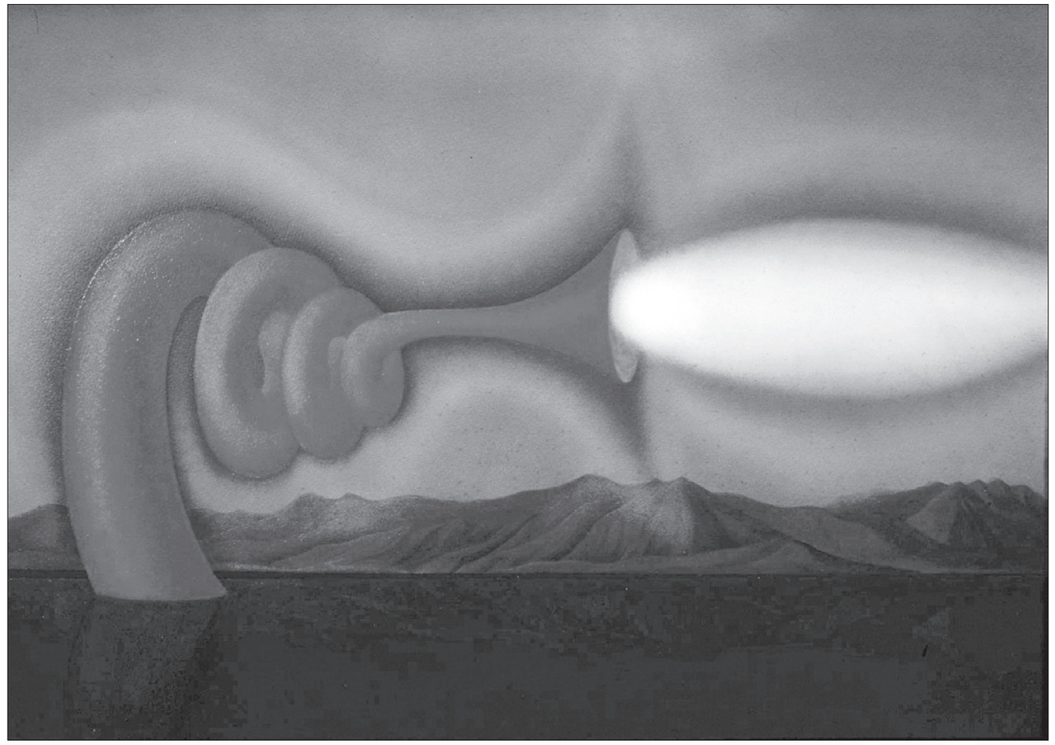
С. Ицко. Композиция «Столкновение двух стихий». 1971

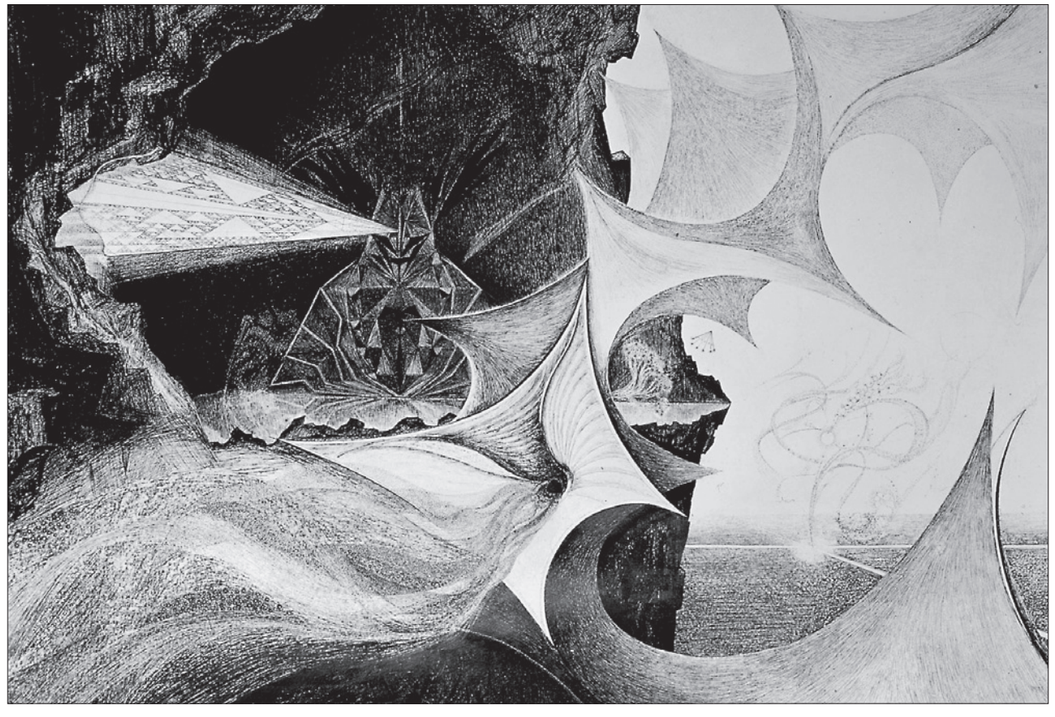
Группа «Движение». Композиция. 1972



Г. Битт. «Круг, инструмент размышления № 3». 1974

Л. Нуссберг. Кинетический проект. 1972

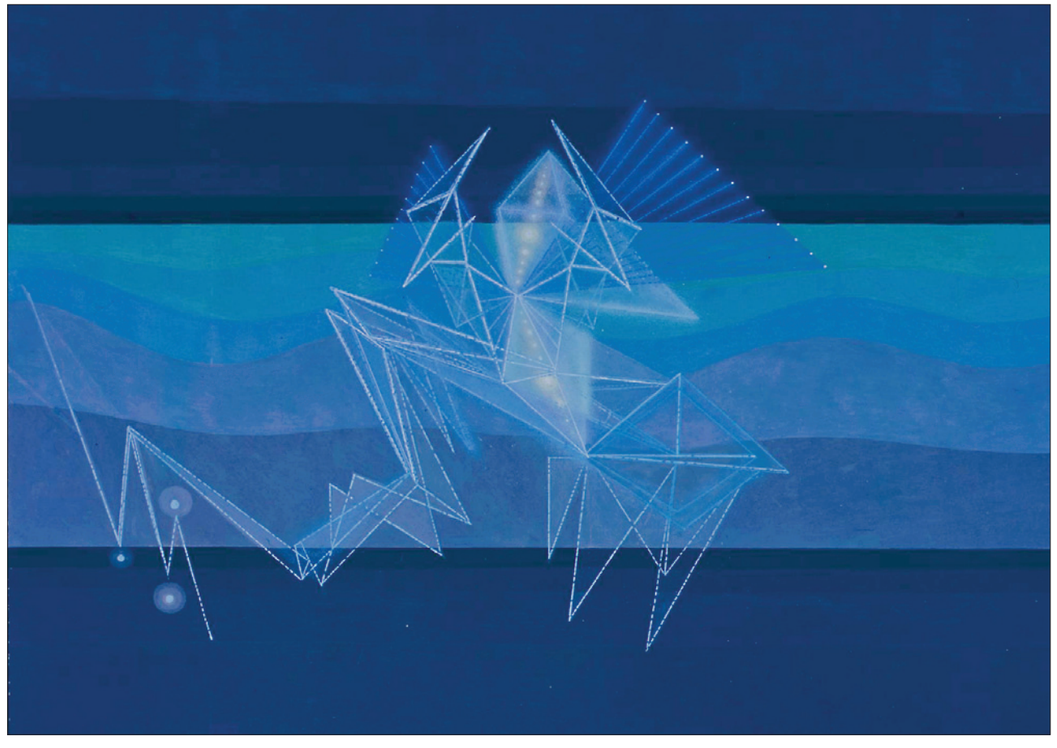


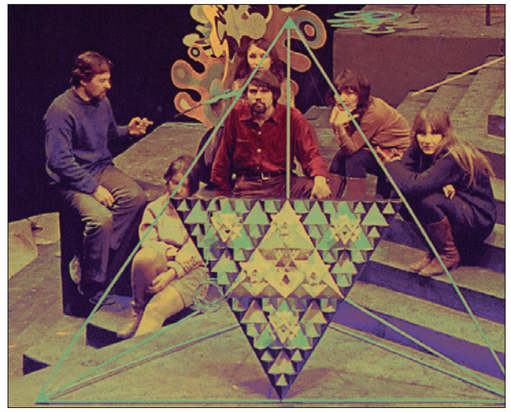


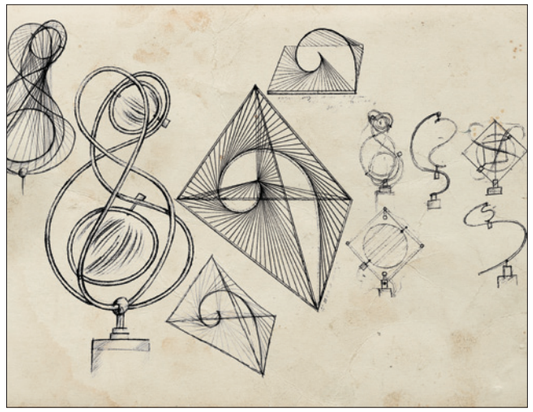
Н. Прокуратова. Фантастическая среда, эскиз. 1969

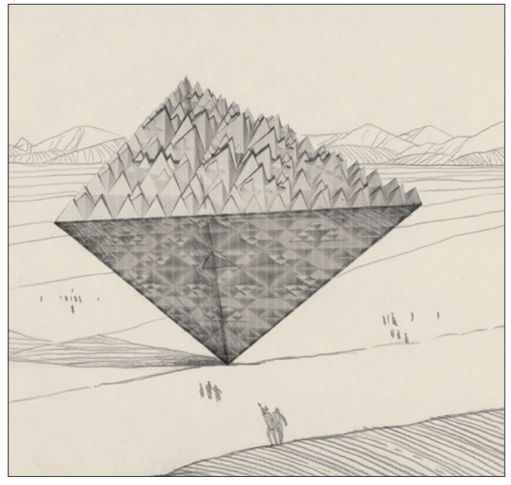
Г. Битт. Композиция. 1968

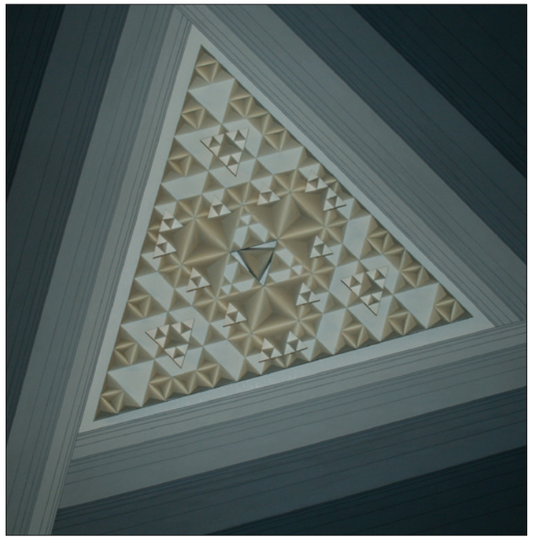
Г. Битт. Композиция. 1973



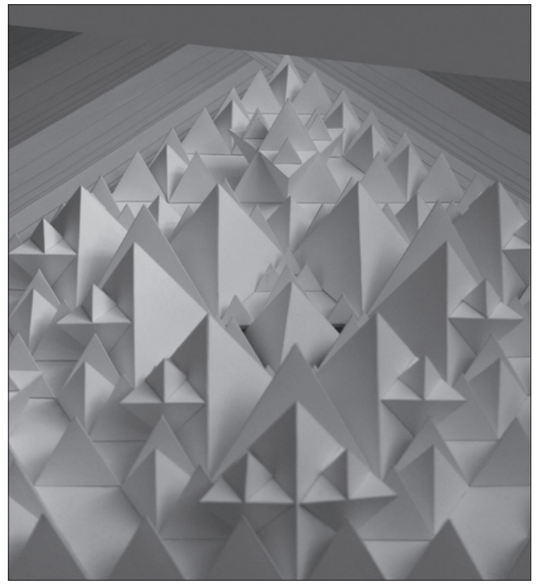


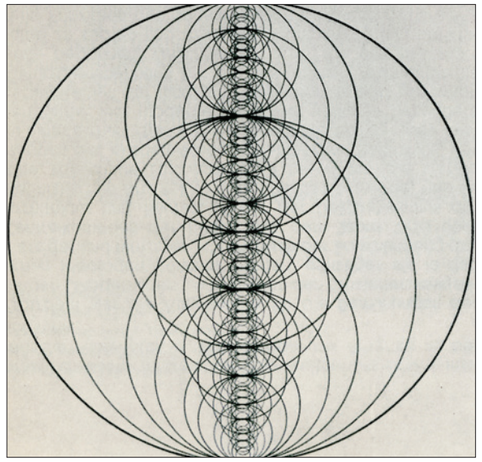




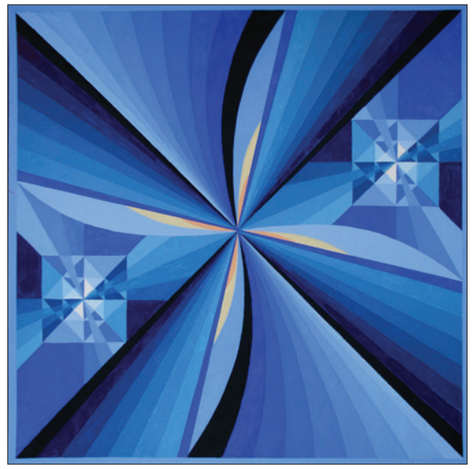


А. Григорьев. Архитектурно-кинетический проект «Пирамида». 1970



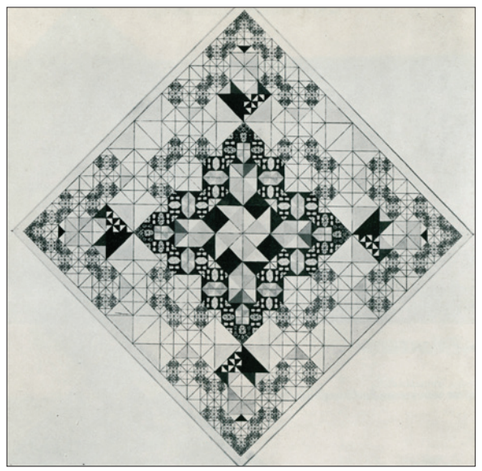


Г. Битт. Кинетическая графика «Круг, инструмент размышления № 2», 1970

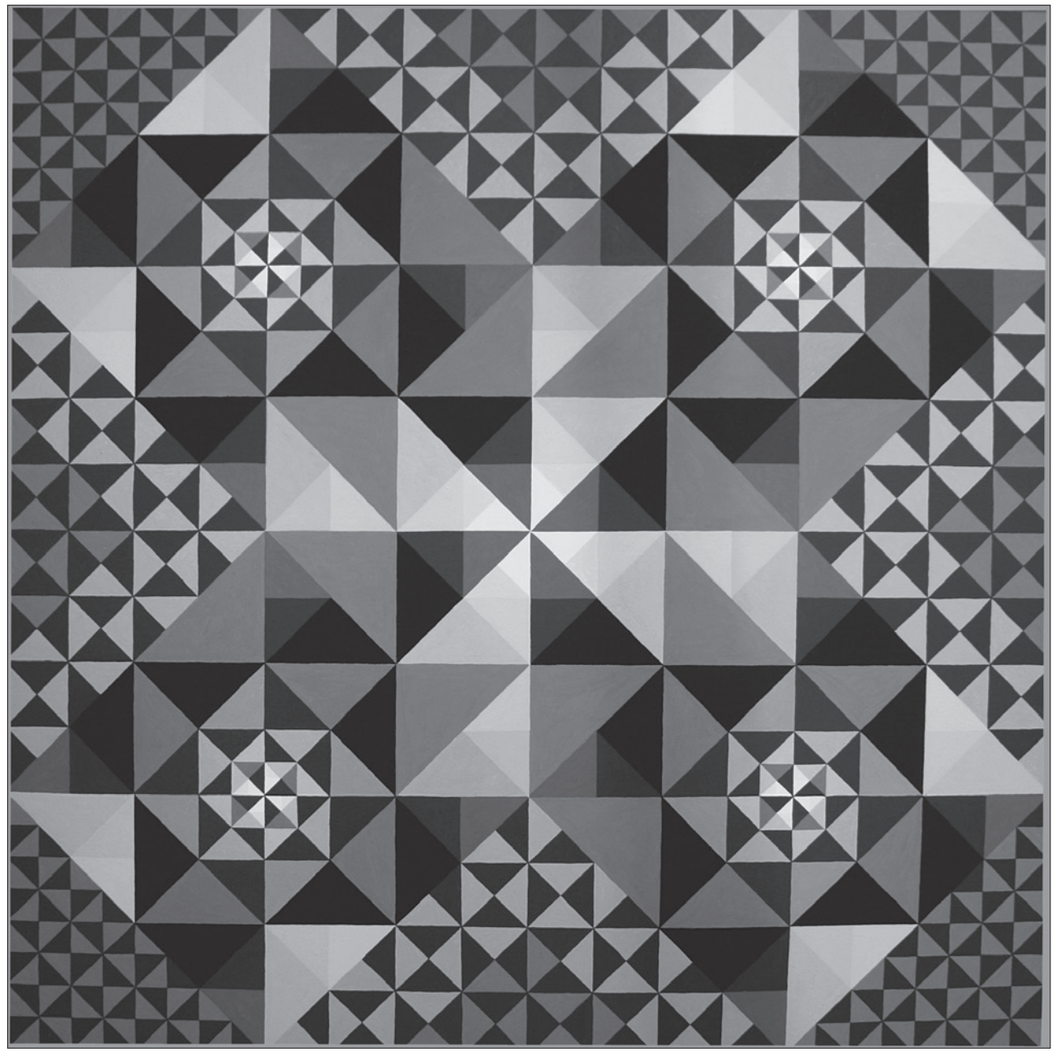


А. Григорьев. Серия «Звезда в движении». 1968–1970

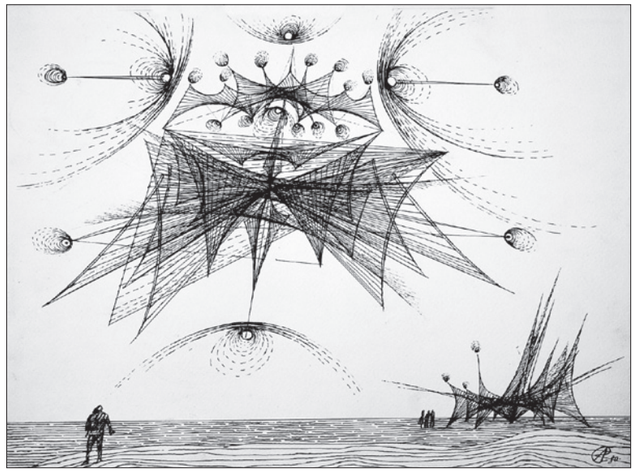
А. Григорьев. Композиция «Крест». 1968–1970



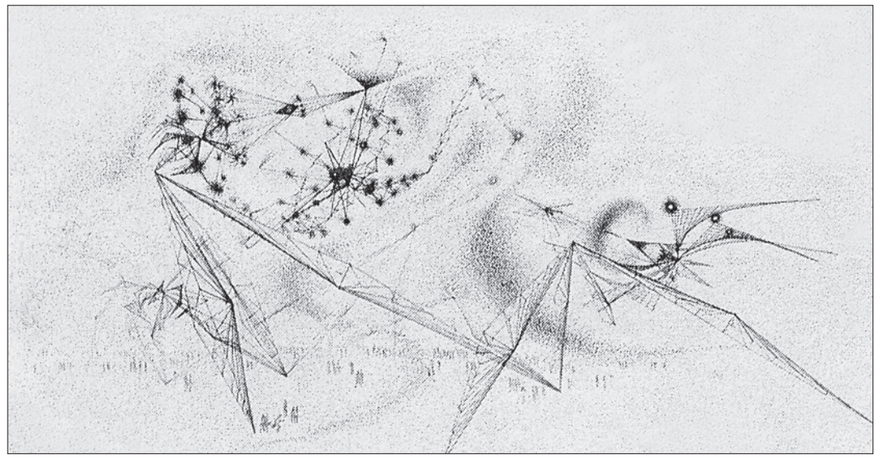
Г. Битт. Кинетическая графика. 1970



А. Григорьев. Композиция «Серое и чёрное». 1970 , 198?



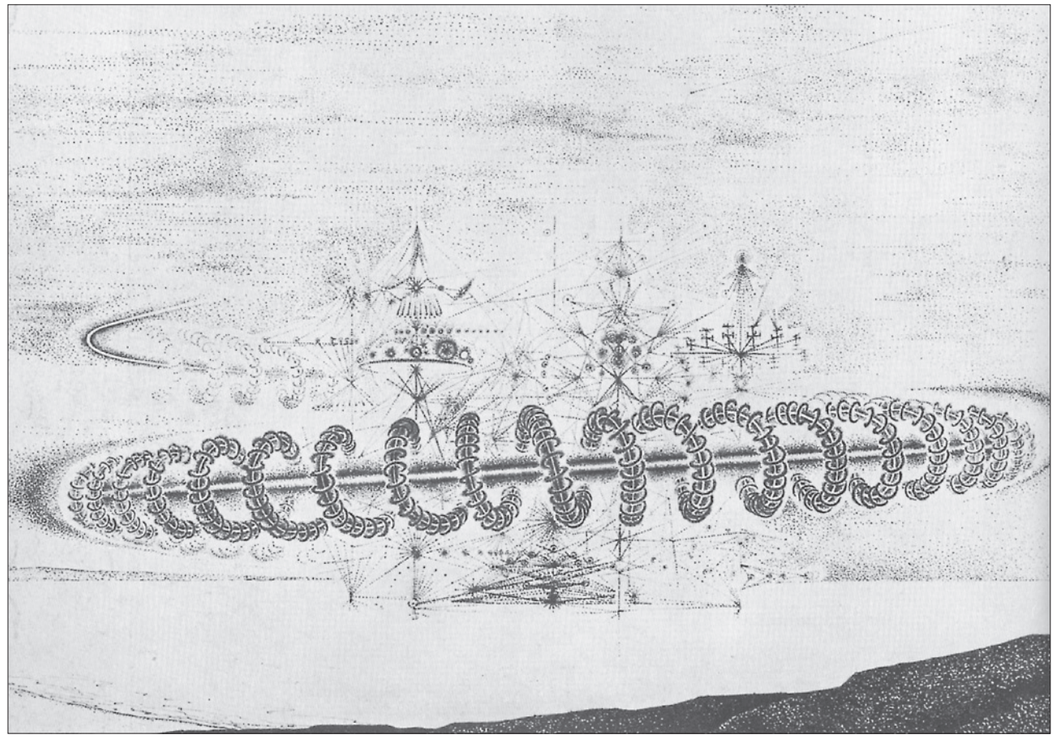
А. Григорьев. Проект пространственного объекта «Бабочка». 1968–1970

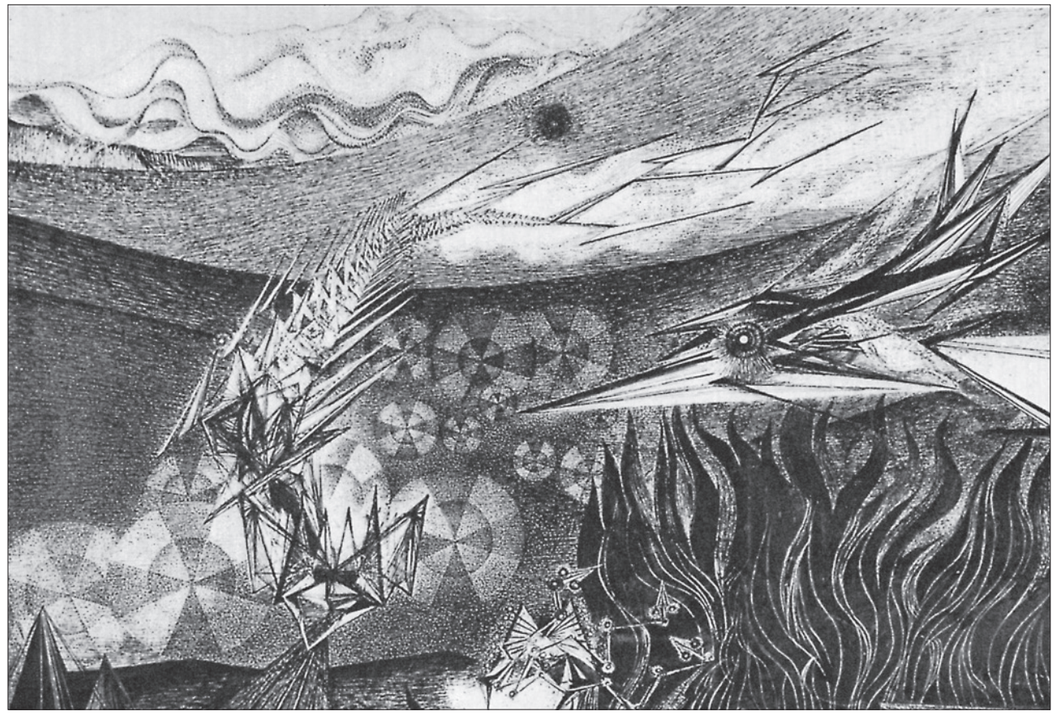


Ф. Инфанте. Пространственная композиция. 1968

Т. Быстрова. Проект кинетического пространства. 1970

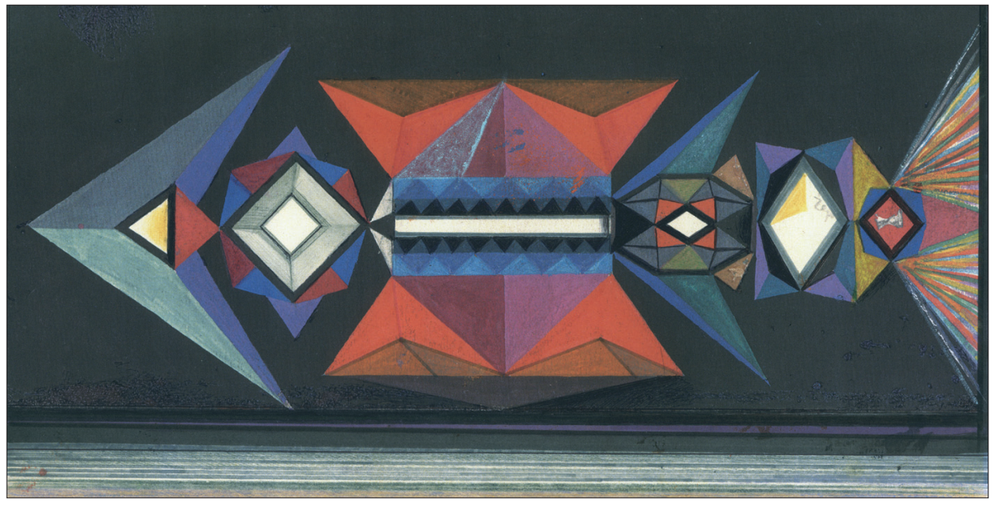
Ф. Инфанте. Пространственная композиция». 1968



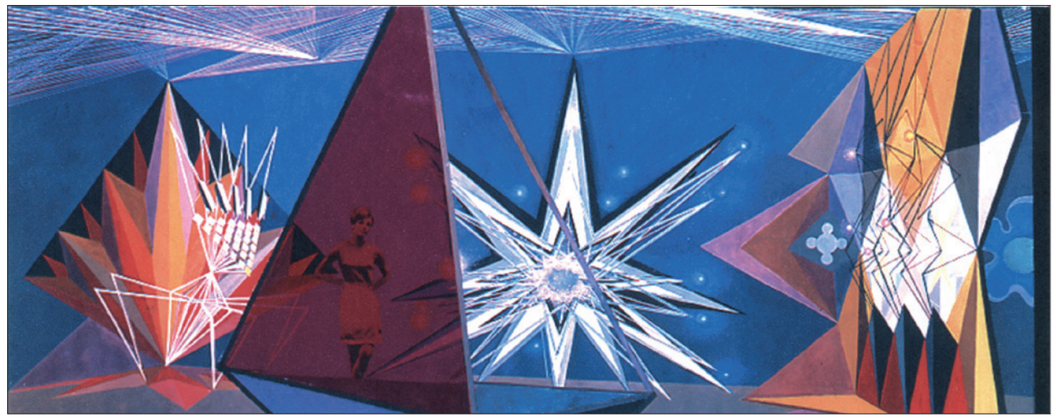


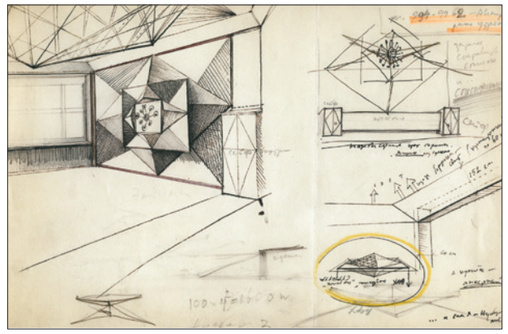
Г. Битт. Проект кинетической среды. 1970

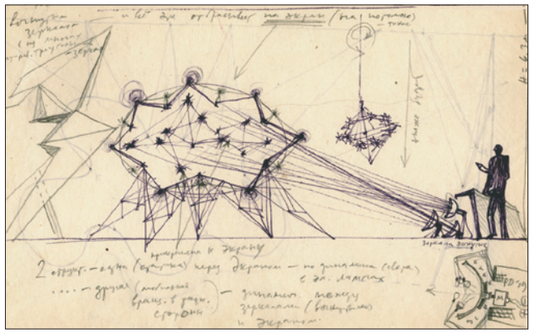
Выставка-среда для Министерства электронной промышленности. 1970

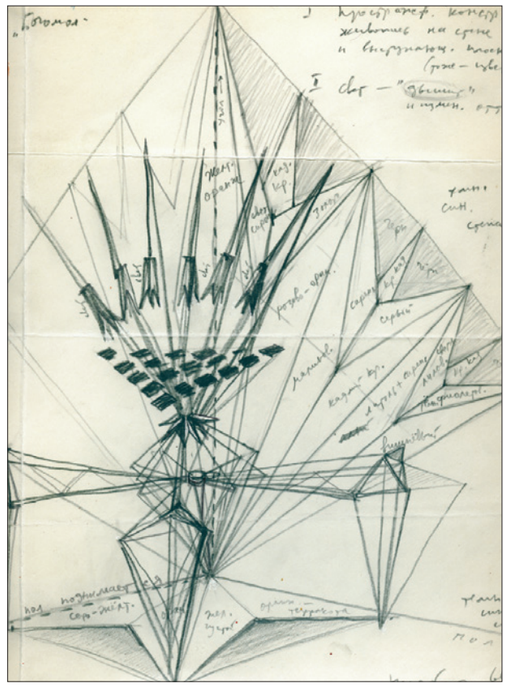


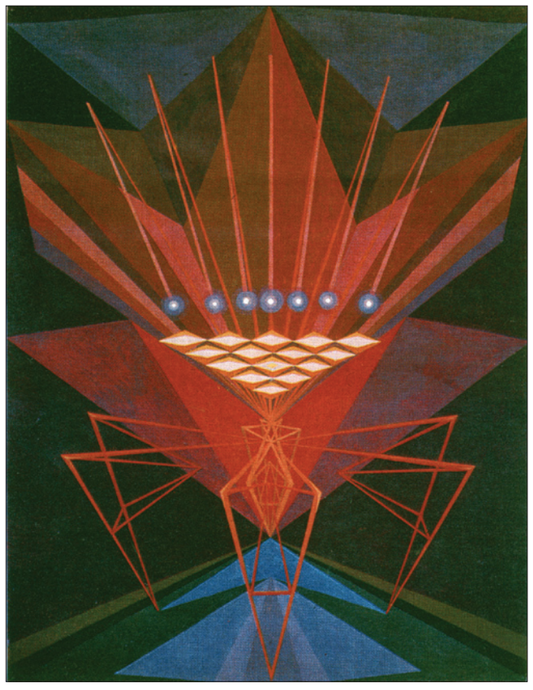
Л. Нуссберг. Проект «Искусственной кинетической выставки-среды». 1970



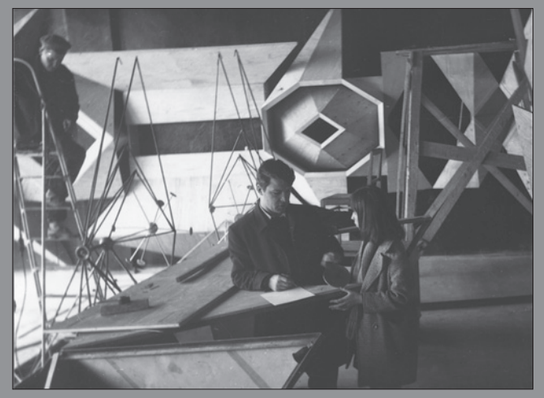




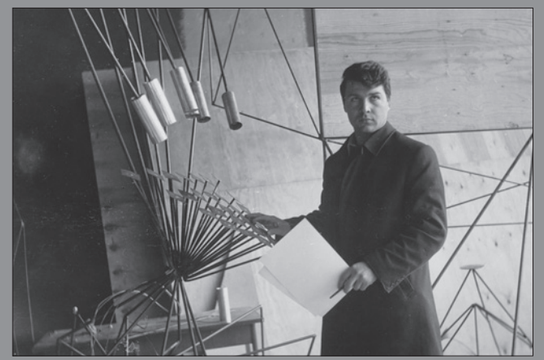


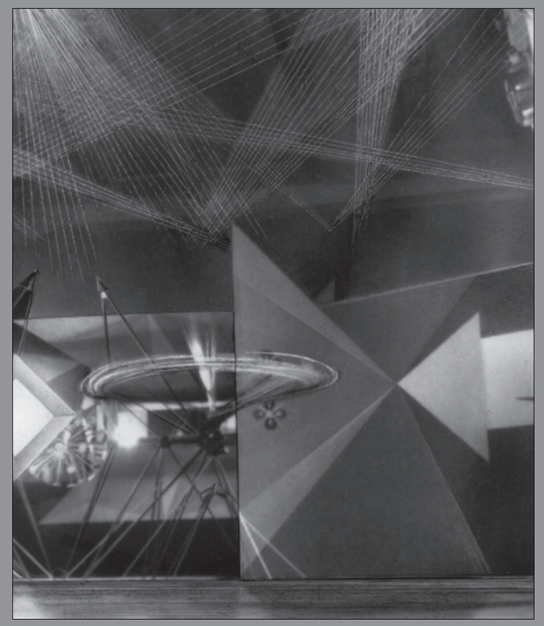


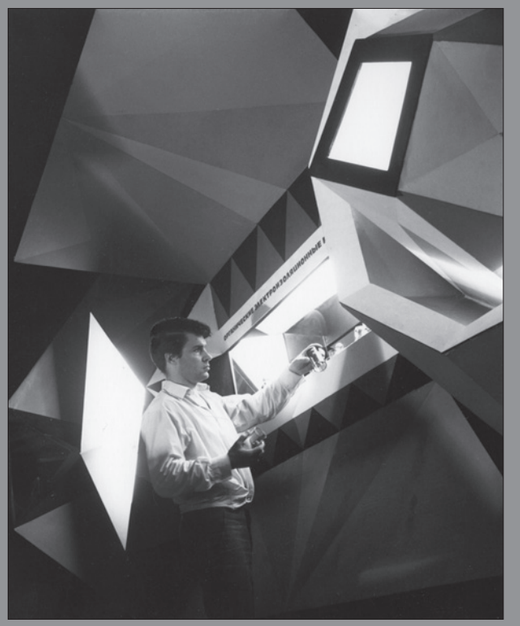
Группа «Движение». Эскизы «Искусственной кинетической выставки-среды». 1970

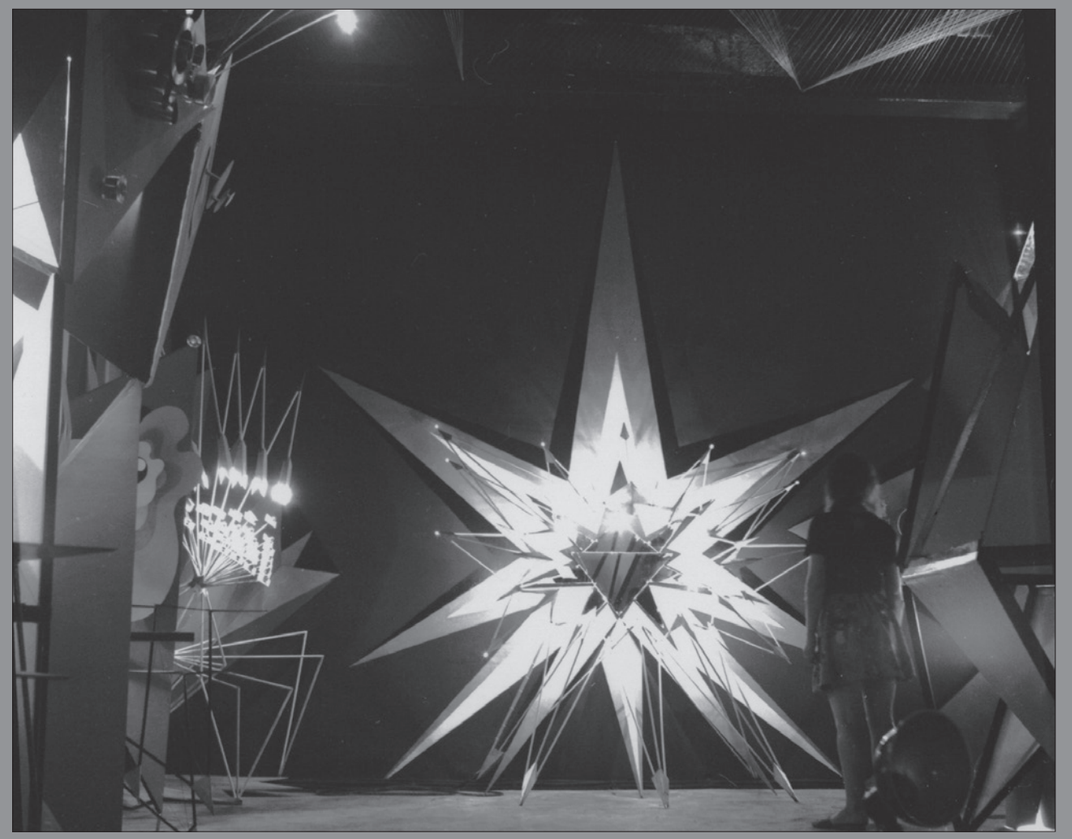


Монтаж кинетической выставки-среды. 1970



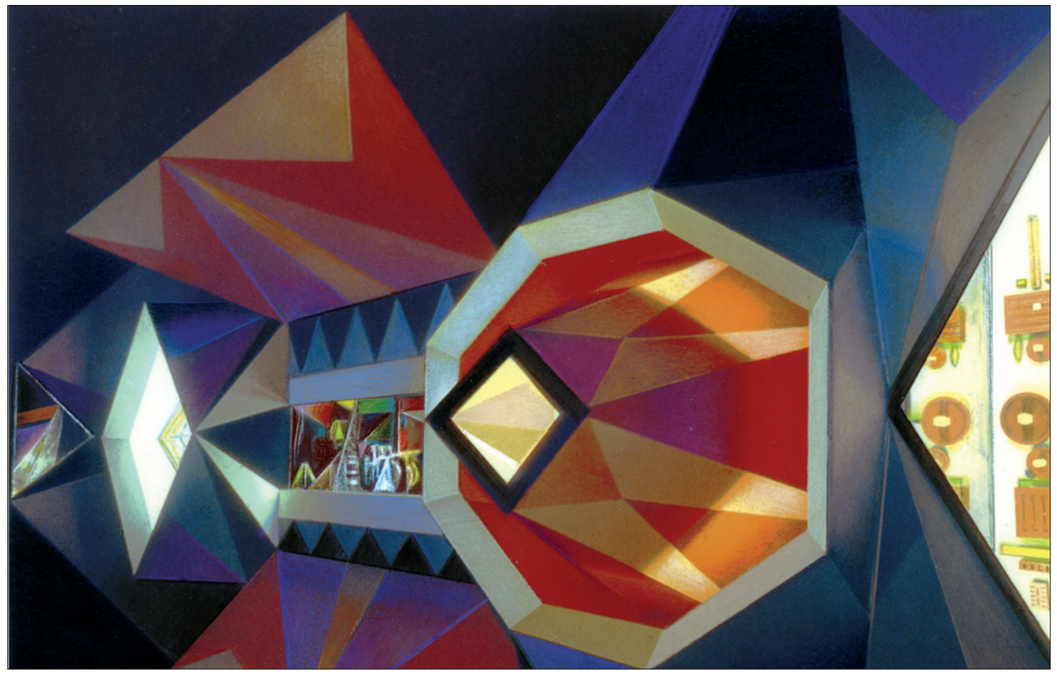


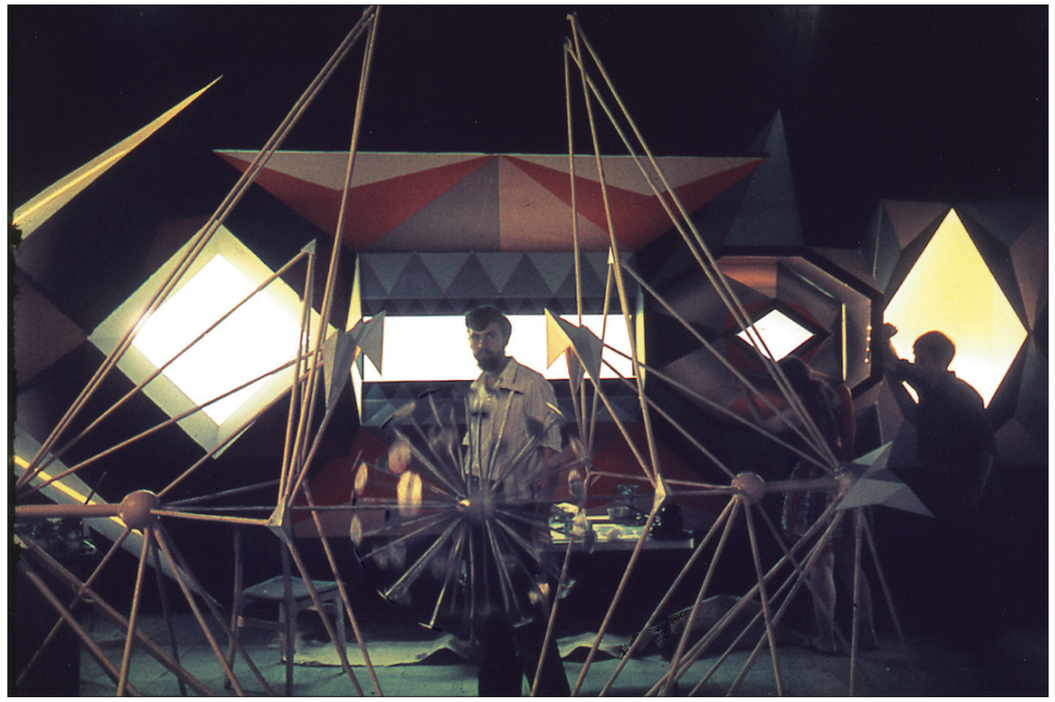




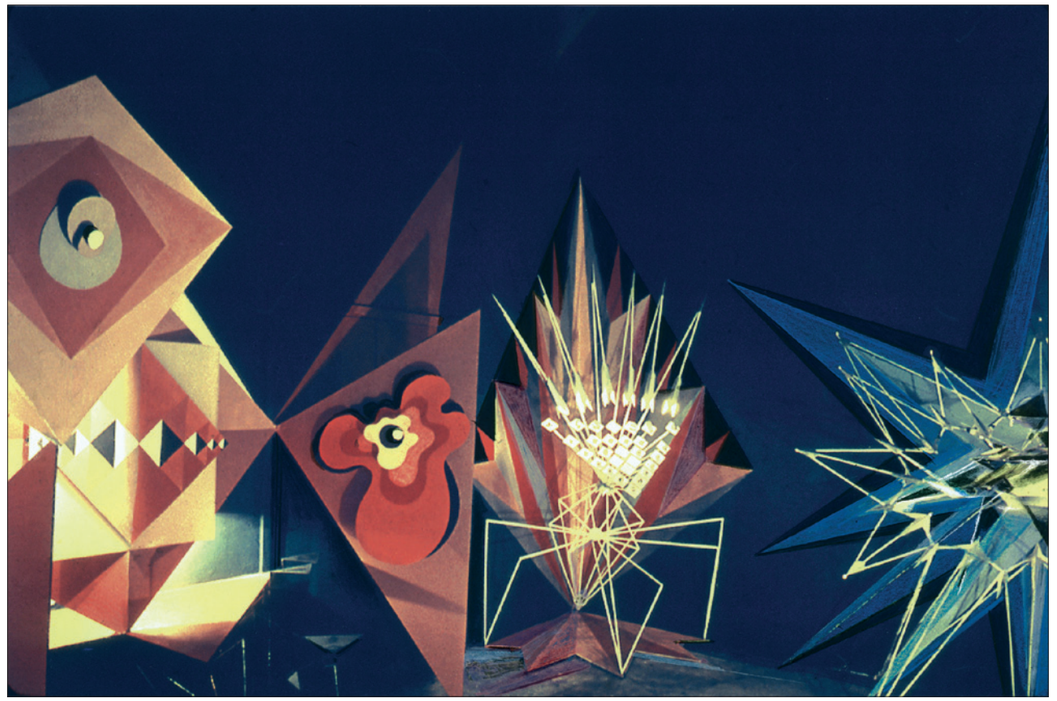
Л. Нуссберг, Н. Прокуратова и Г. Битт на монтаже выставки-среды. 1970

Л. Нуссберг. Объект «Рыба». 1970



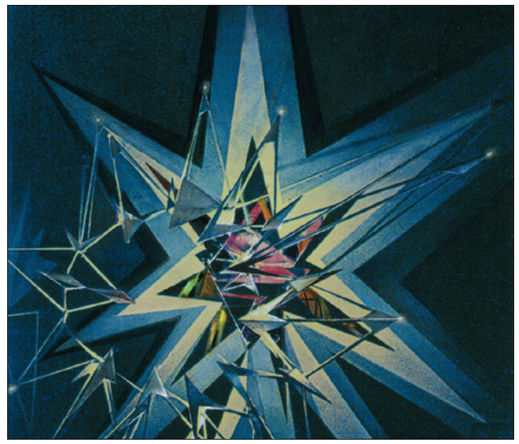


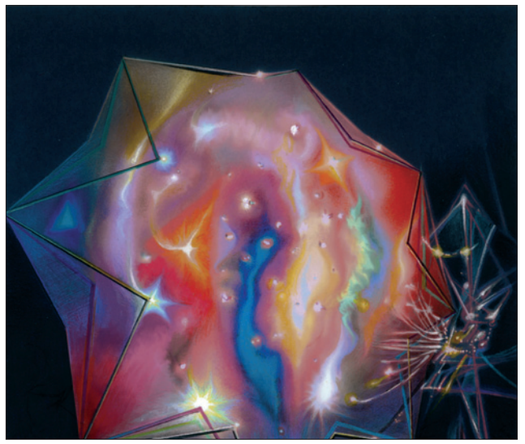
А. Григорьев на фоне своего объекта «Контродуванчик». 1970

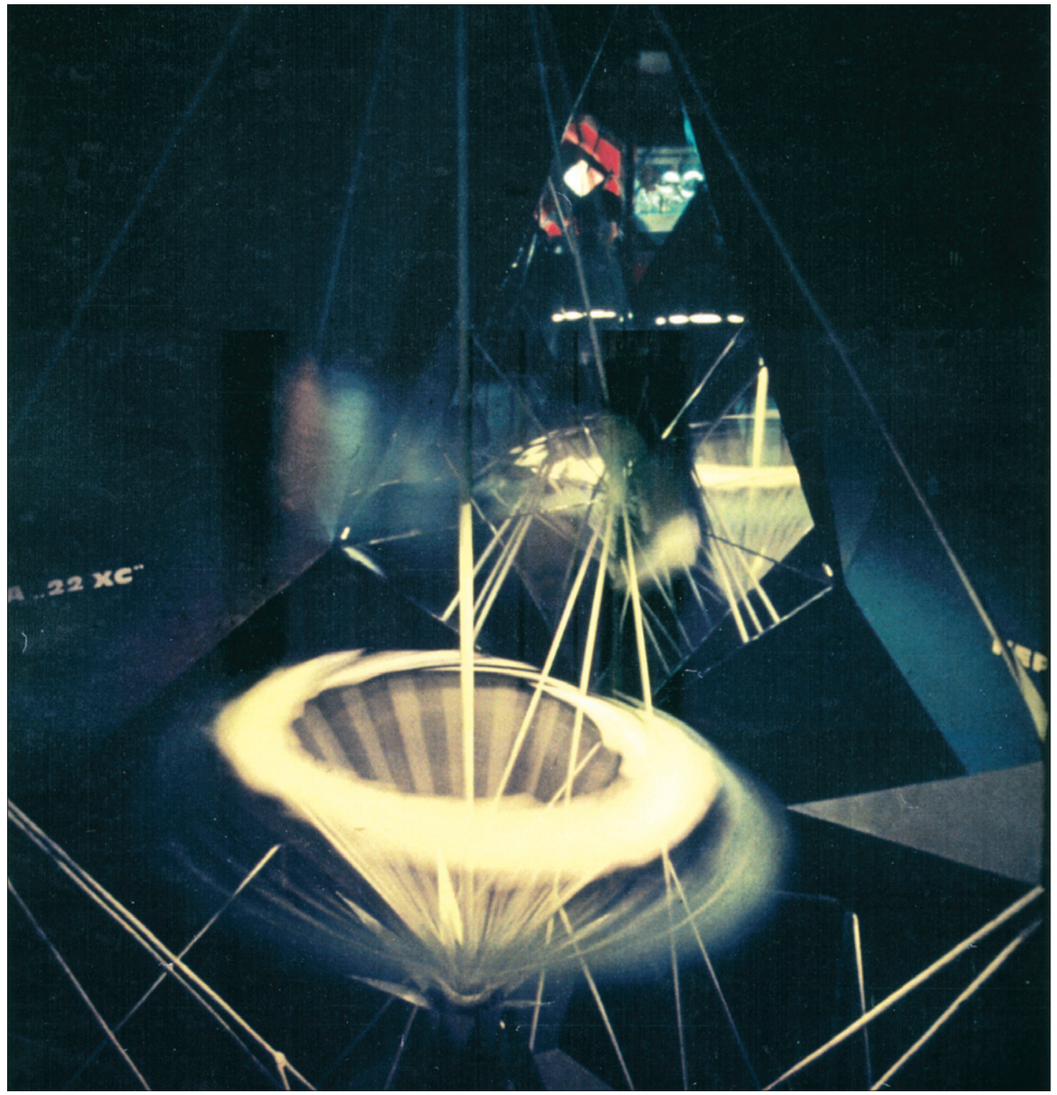


Общий вид выставки

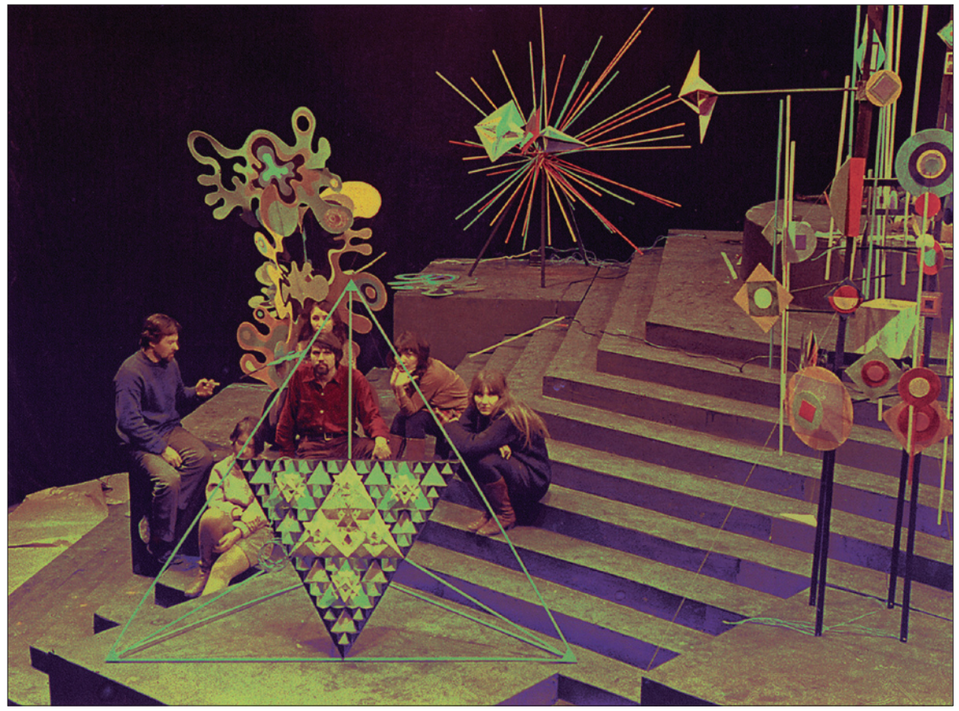
Монтаж выставки в стадии завершения

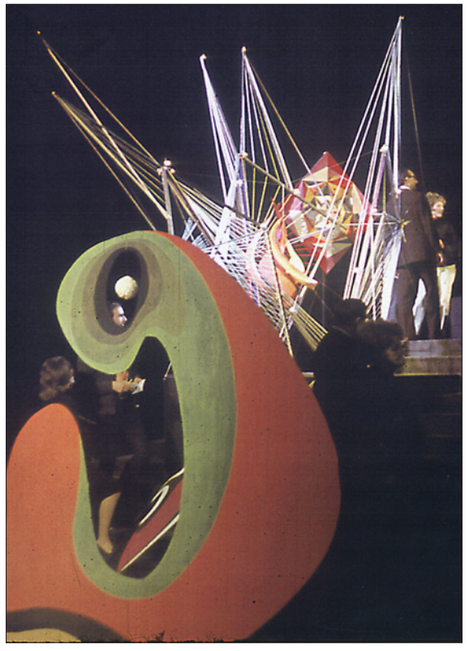




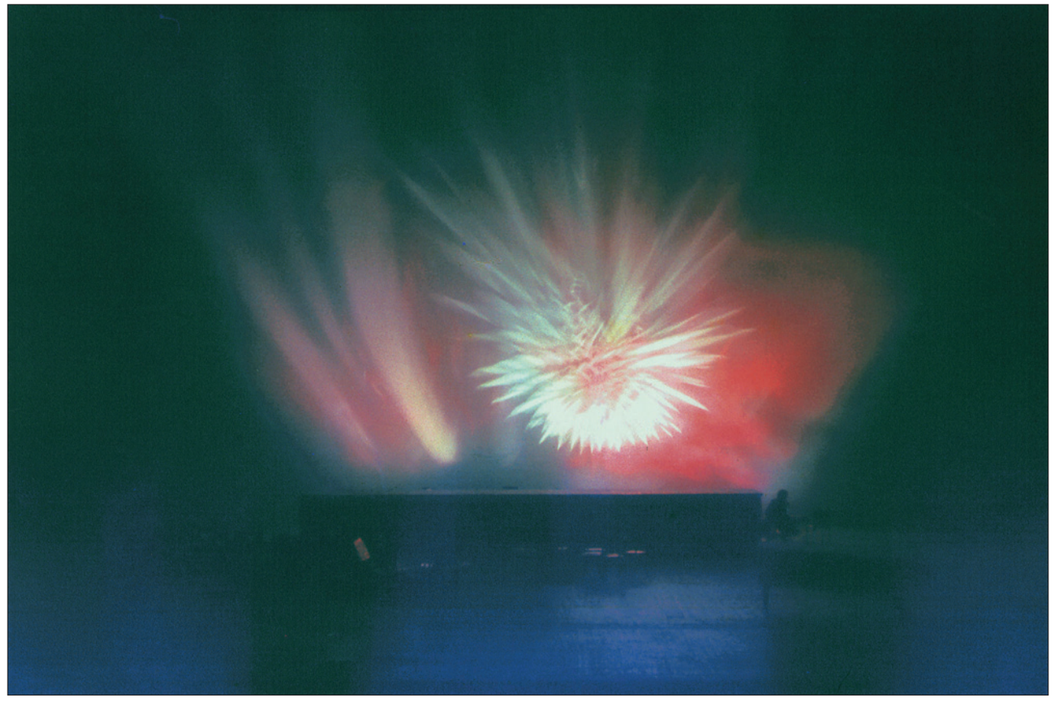


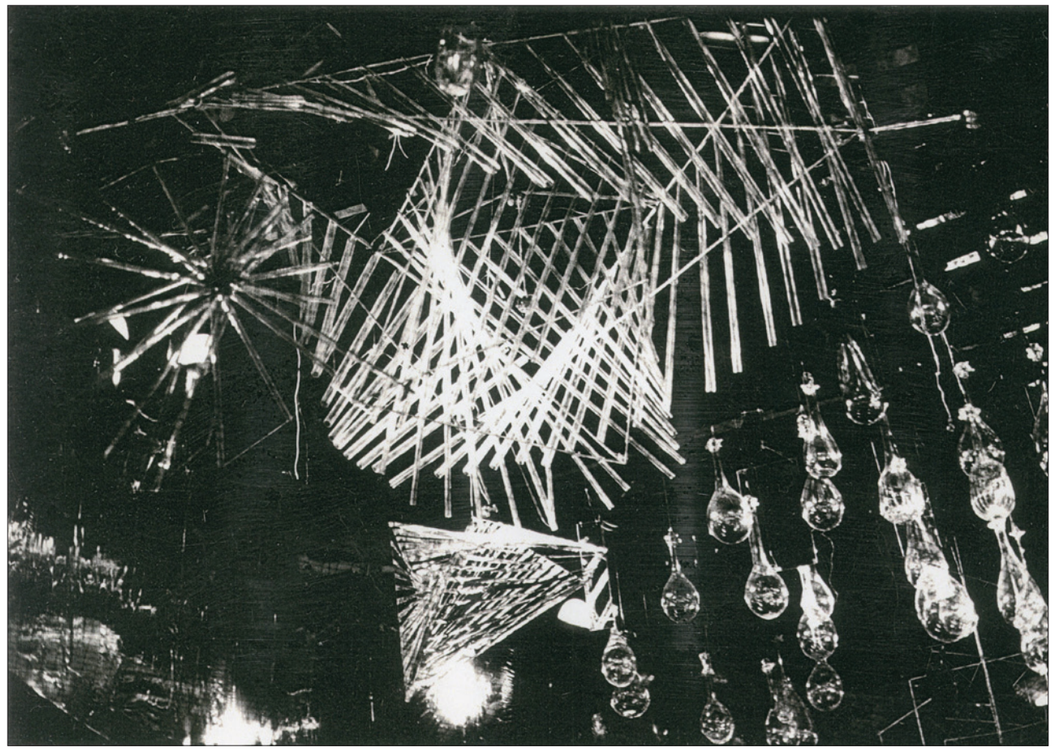
Мосфильм, сценография к фильму «Комитет-19»





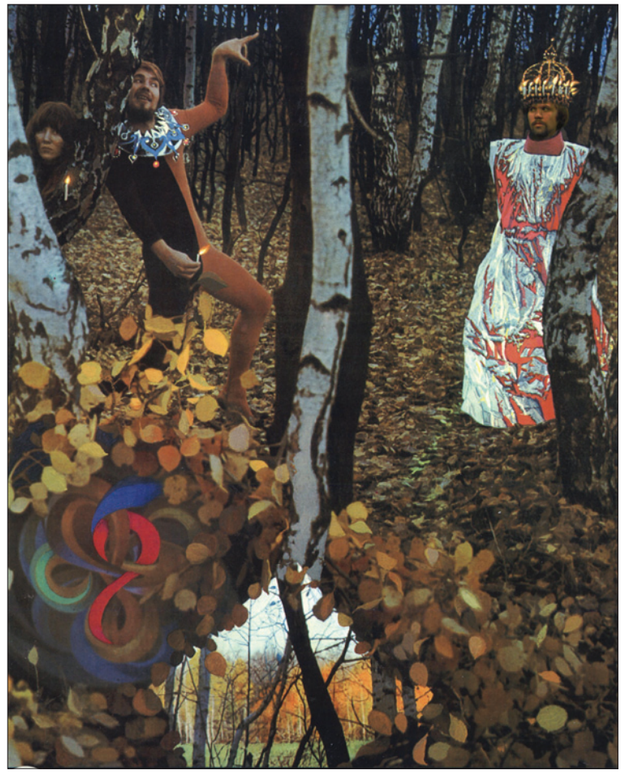
Группа «Движение». Светомузыкальная композиция к 100-летию композитора Палиашвили. Тбилиси. 1971

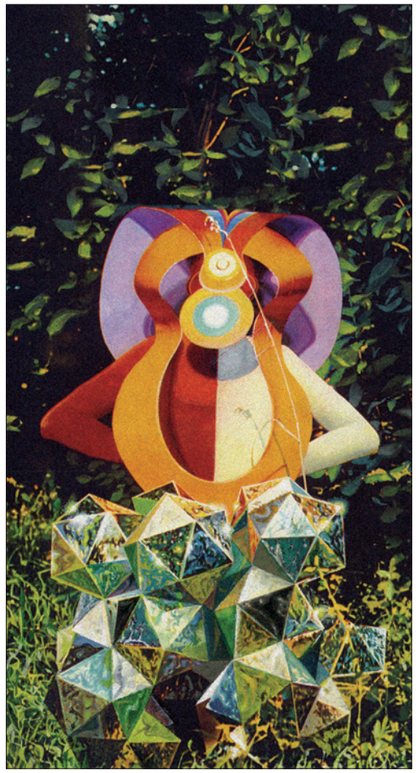


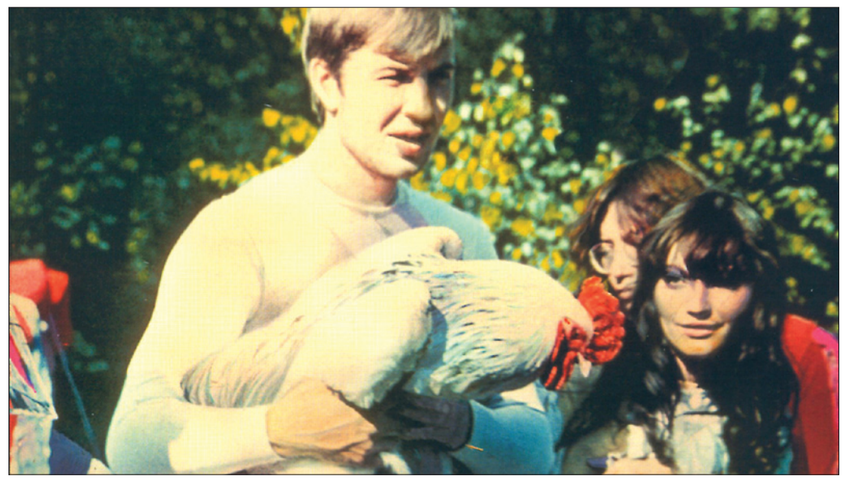


Выставка «Стройматериалы» в Сокольниках. Проект группы «Арго». Реализация группы «Арго» и группы «Движение». 1971

Группа «Движение». Театрально-кинетические игры. Чертаново. Москва. 1971

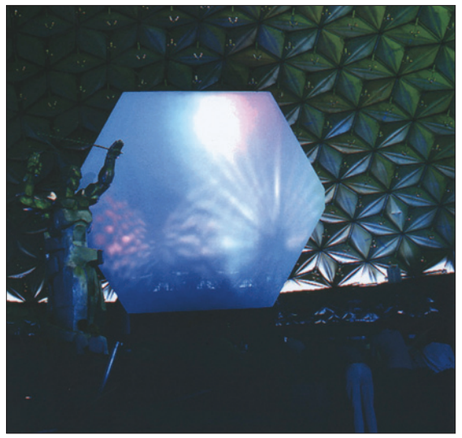




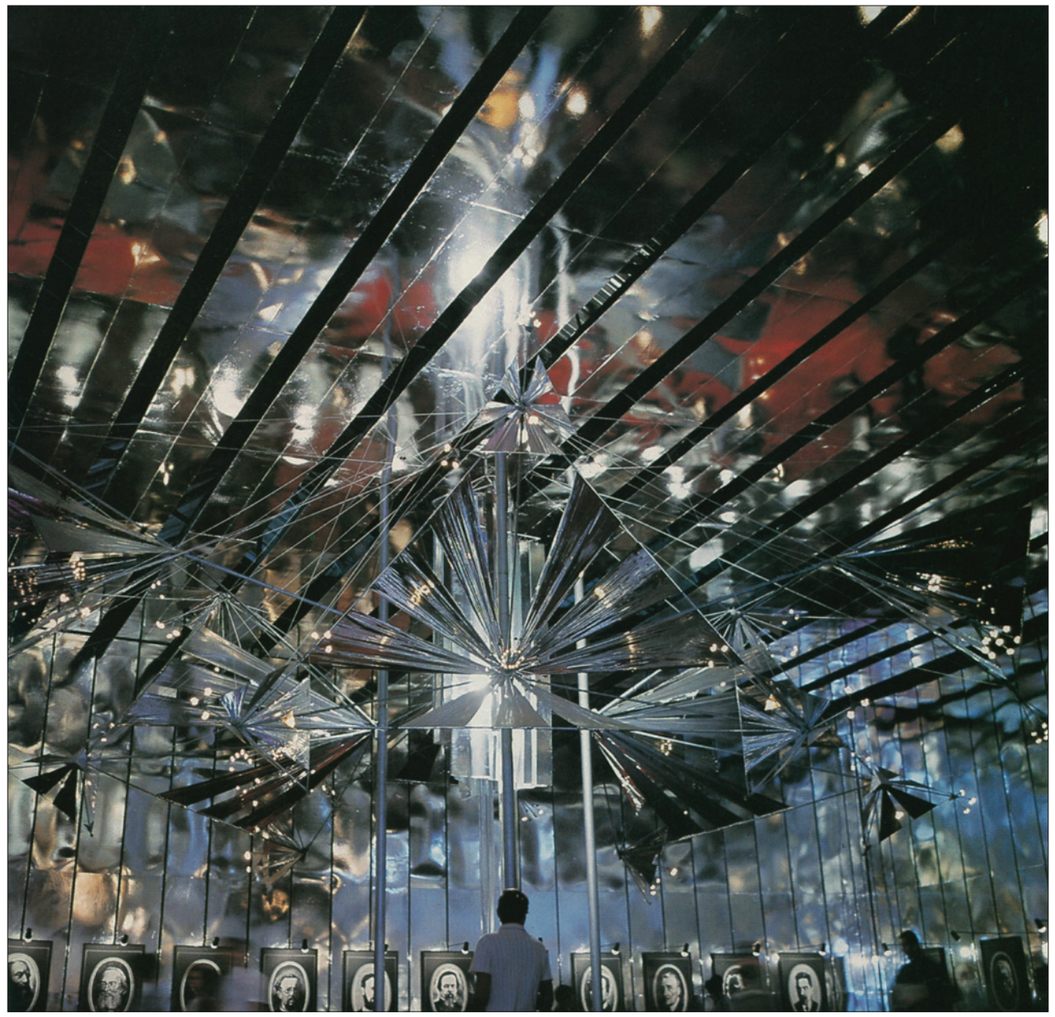


Группа «Движение». Театрально-кинетические игры. 1971

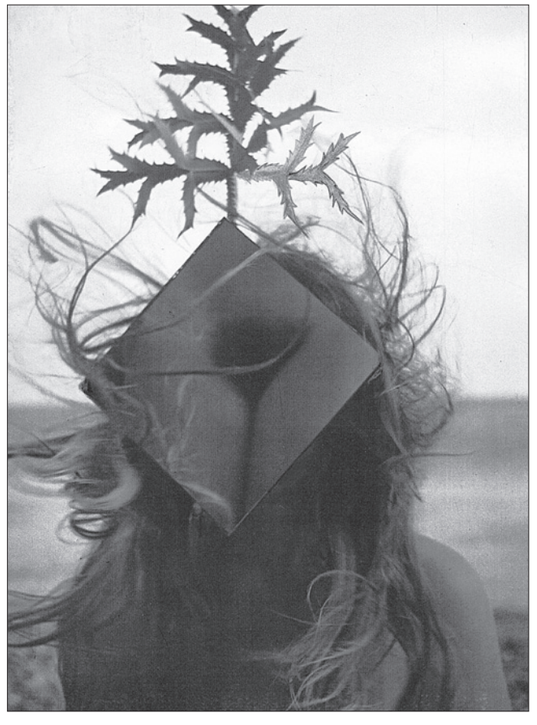
72



Группа «Движение». Выставка «Электро-72» в Сокольниках. Москва

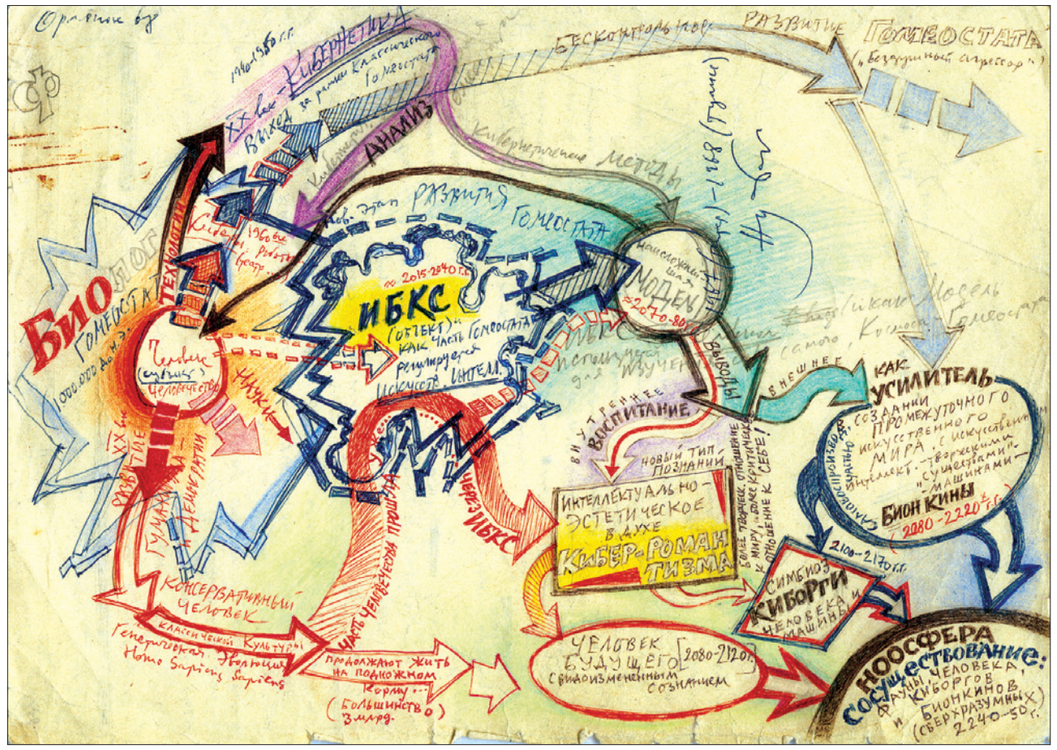


Группа «Движение». Пластические импровизации. Крым. 1972



Группа «Движение». Пластические импровизации. Крым. 1972

Л. Нуссберг. План-схема кинетической игровой среды. 1972



Л. Нуссберг. Проект кинетической игровой среды

Группа «Движение». Кинетическая пластика (фотосъёмка – А. Григорьев). Чертаново. Москва. 1972

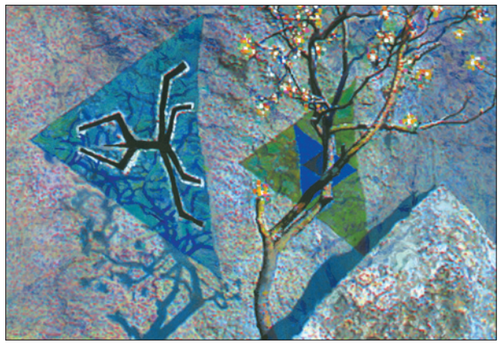
73-75

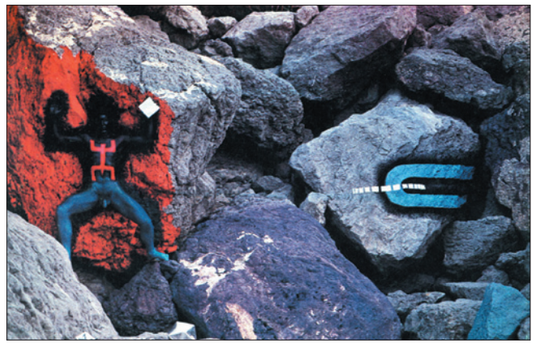
А. Григорьев. Эскизы костюмов для кинетических представлений группы «Динамика». 1973

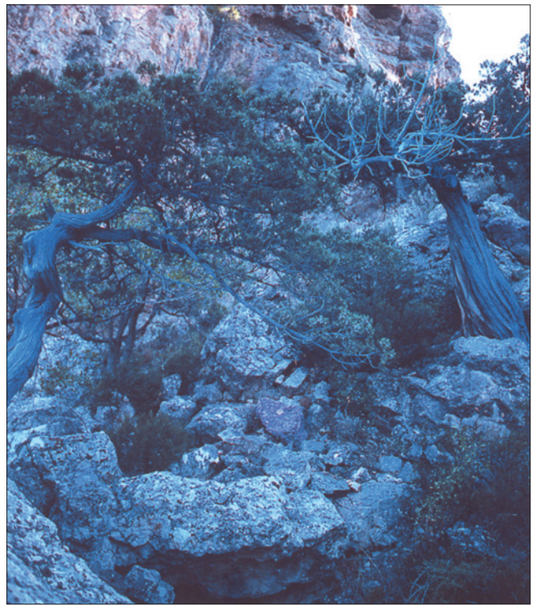
Группа «Динамика» (Г. Антонов, Н. Прокуратова, А. Бахвалов, В. Тимофеев, И. Иванов, М. Ненашева и другие). Кинетический спектакль «Цвет и чёрное». Ленинград. 1973

Кинетический спектакль «Цвет и чёрное»

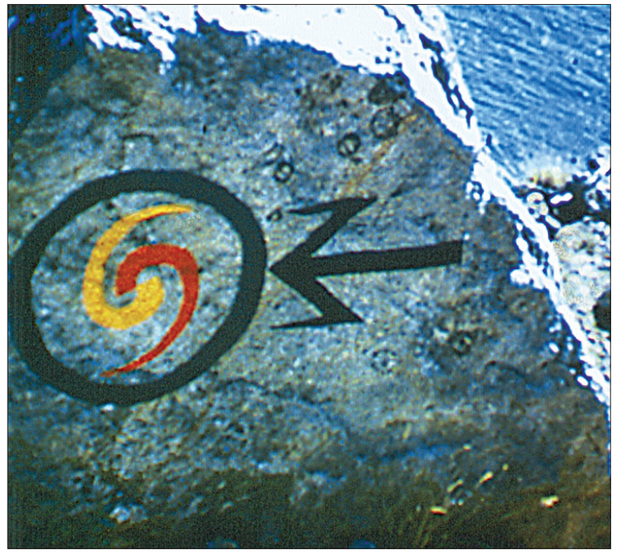
Группа «Движение». Работа над фильмом о кинетической тенденции. Крым. 1974

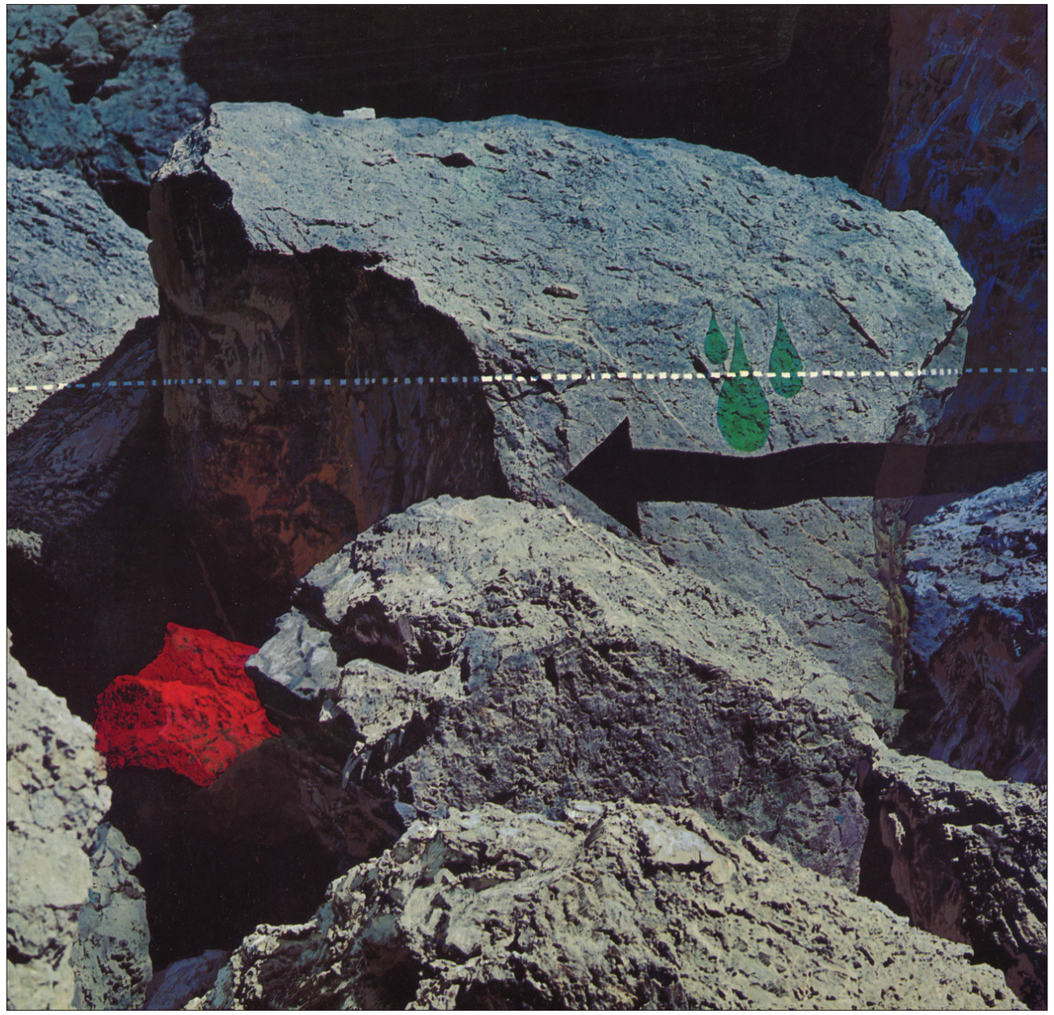






Группа «Движение». Работа над фильмом о кинетической тенденции. Крым. 1974



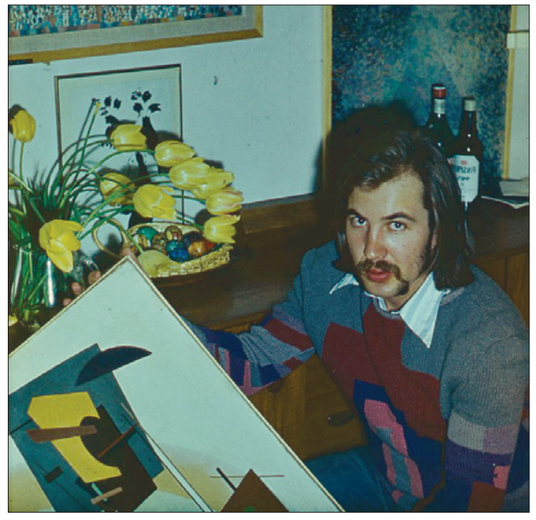


Новый Год в мастерской в Сетуне. Москва. 1974

Г. Битт, С. Ицко и Н. Прокуратова на пути в Крым. 1974

Г. Битт в Суздале. 1974

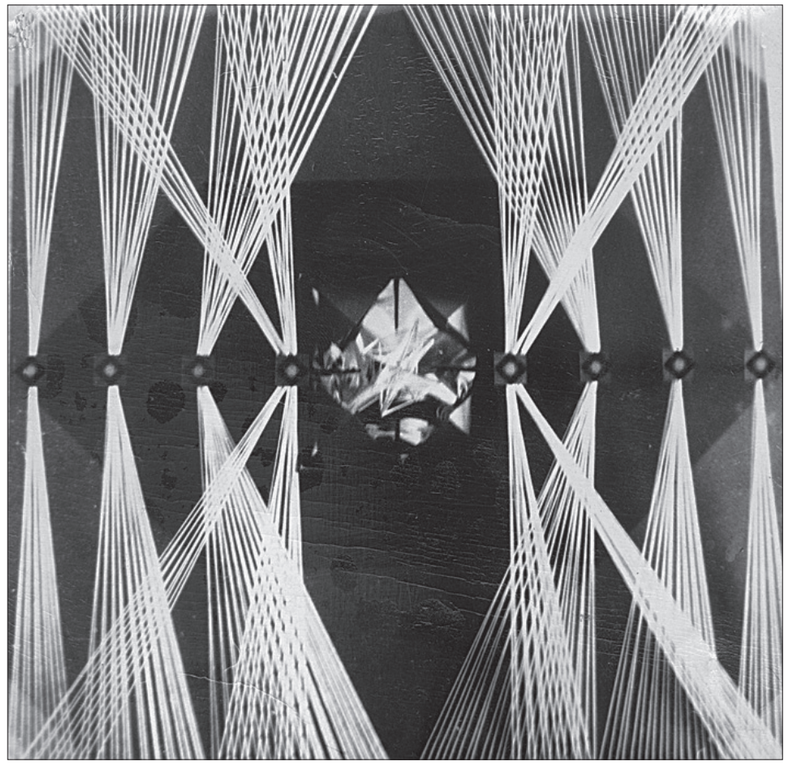
С. Ицко и Т. Быстрова. Чертаново. 1971



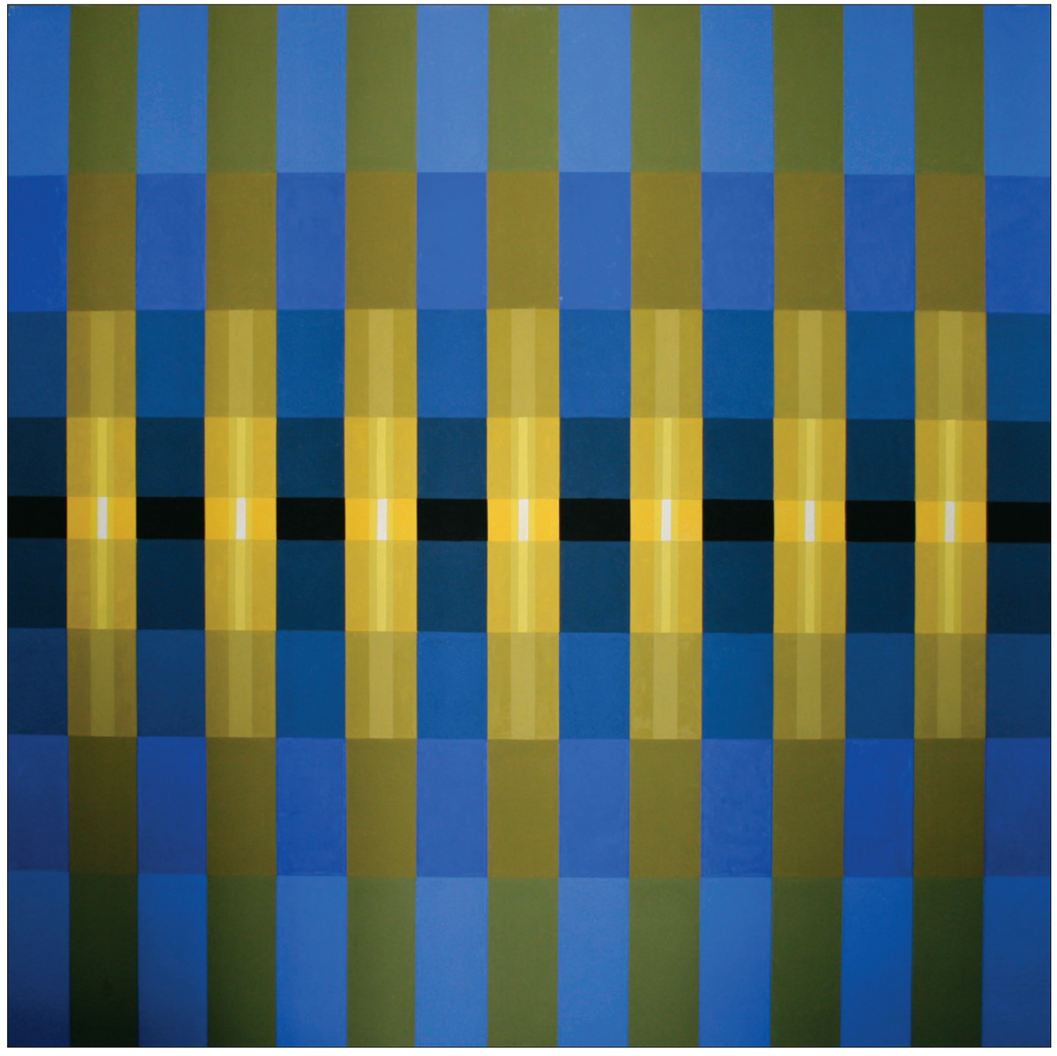
С. Ицко в мастерской Г. Костаки. 1975

Л. Нуссберг (исполнение – Л. Нуссберг, Г. Битт). Проект кинетической среды. 1974–1975

А. Григорьев в мастерской в Чертанове. Москва. 1974



А. Григорьев. Рельеф с движущимся объектом. 1974



А. Григорьев. Реконструкция работы 1973 года. 1987

Мастерская. Чертаново. Москва. 1975

Л. Нуссберг. Фрагмент кинетической среды (исполнение – Л. Нуссберг и Г. Битт). 1973

Мастерская в Чертанове. Москва

Мишель Рагон в гостях у «Движения» в мастерской в Чертанове. Москва. 1971

Справа налево: Евгений Рухин, Оскар Рабин, Лев Нуссберг, Валентина Кропивницкая, Галина Битт и др. в мастерской в Чертанове. 1975

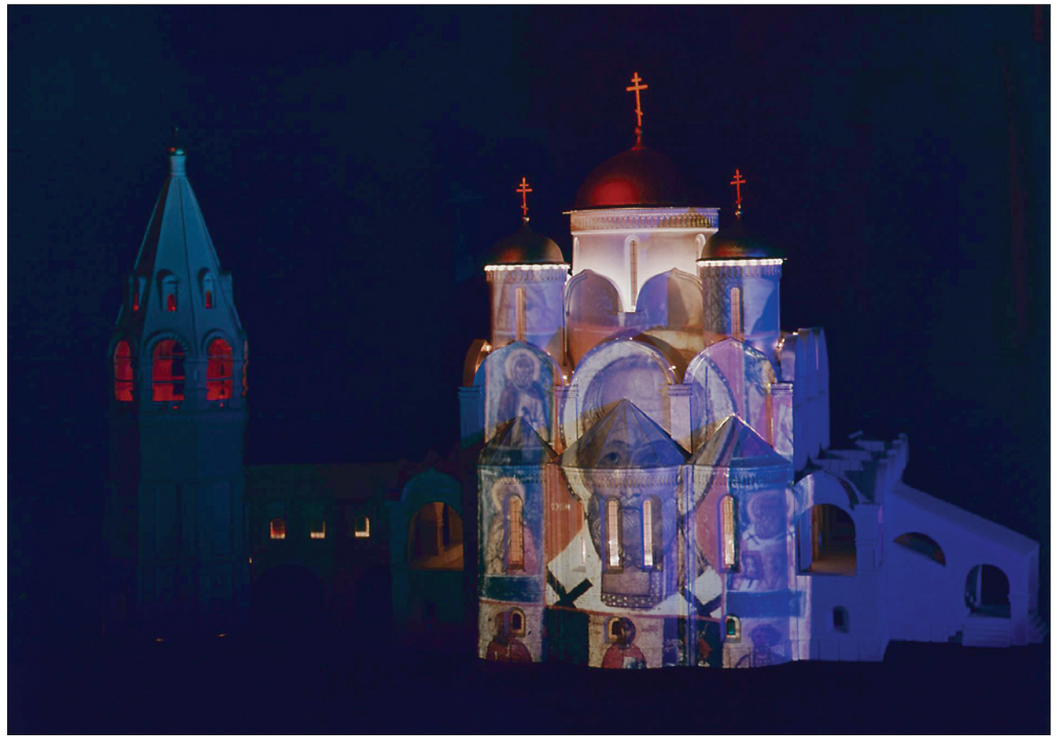
Группа «Движение». Работа над фильмом о кинетической тенденции (идея фильма, режиссура, операторская работа – Л. Нуссберг). Петергоф. 1974

Суздаль. 2008

Группа «Движение». Действующая модель свето-динамической подсветки Покровского собора в Суздале. 1973–1974

Покровский монастырь. Суздаль. 2008

Л. Нуссберг. Эскиз к кинетическому спектаклю в Суздале. 1973–1974



Группа «Движение». Отъезд в Крым на съёмки фильма о кинетической тенденции. 1974

Группа «Движение». Работа над фильмом о кинетической тенденции. Суздаль. 1975

Группа «Движение» в гостях у коллекционера Георгия Костаки. 1975

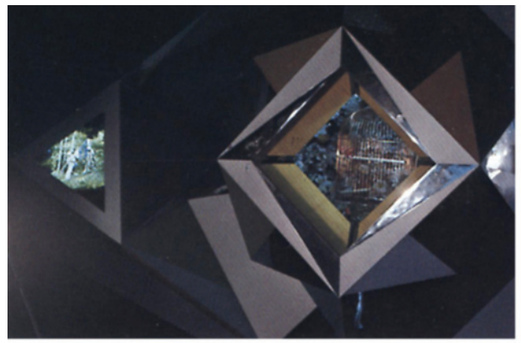
Коллекция Георгия Костаки. 1975

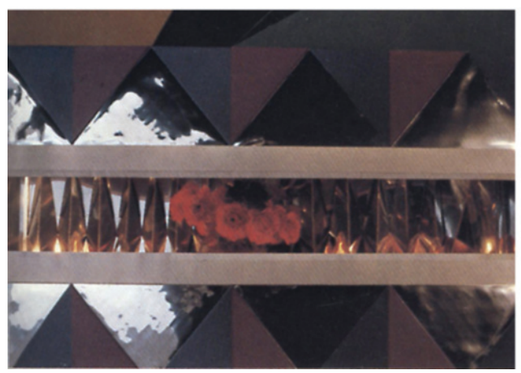
ЭПИЛОГ

А. Григорьев. Работа из серии «Арт-отражение». 1997

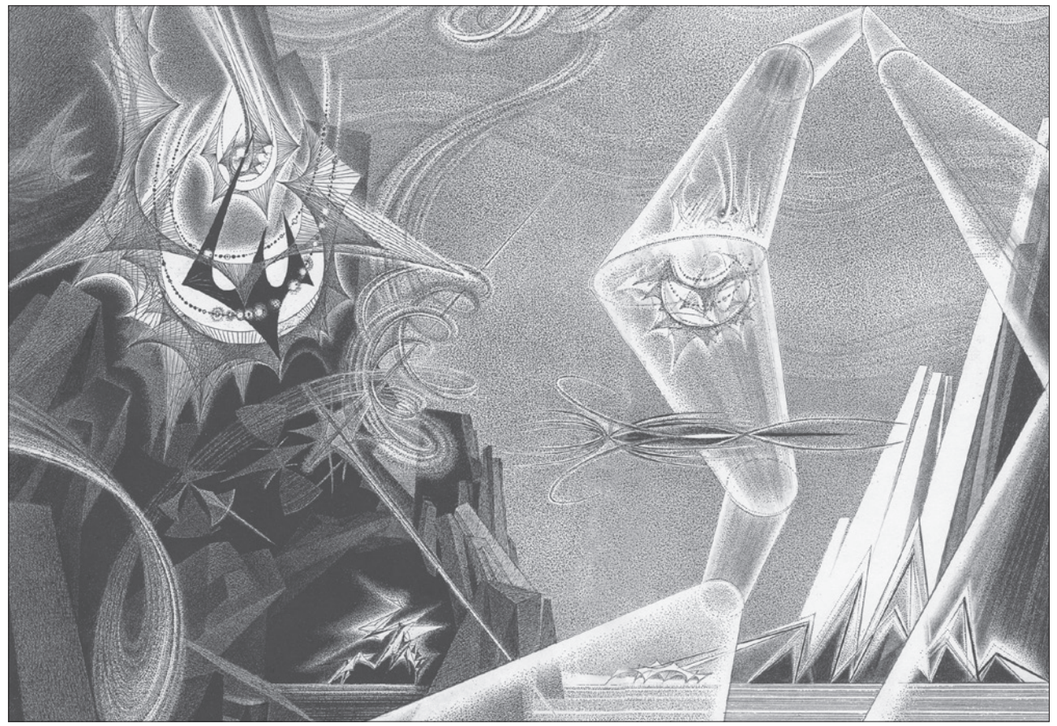
Лев Нуссберг

Кинетический объект «Рыба». Рекострукция. Германия. 1978





Лев Нуссберг в мастерской. Коннектикут. США. 80-е гг.



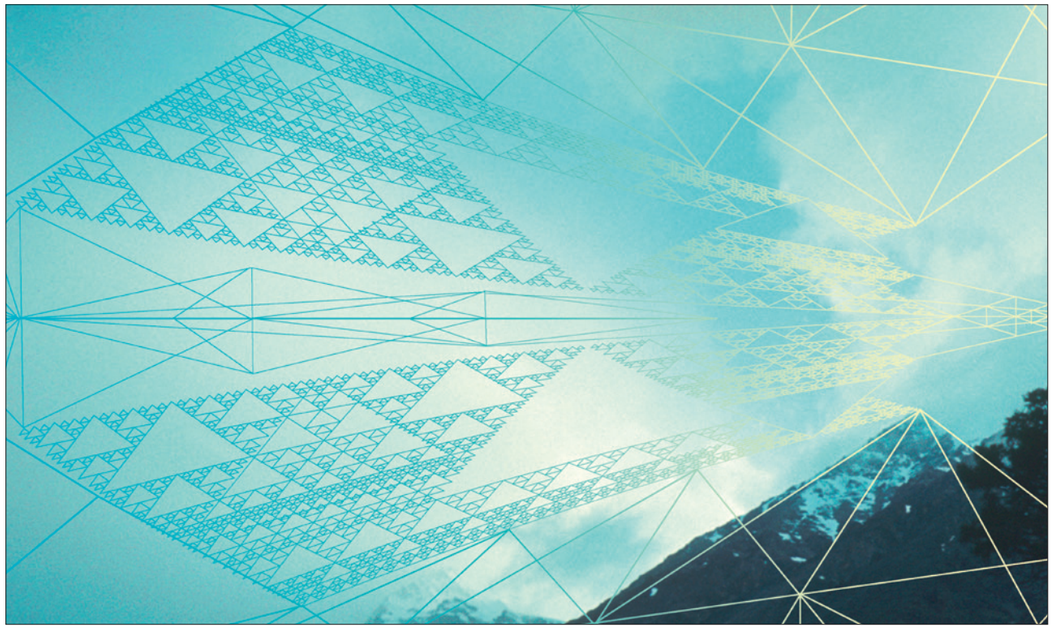
Кинетический проект. 80-е гг.

Лев Нуссберг

Фрагменты кинетических проектов. 80-е гг.

Эскиз гобелена «Ночное цветение». 1983
(Гобелен выполнен в 1985. Шерсть, шёлк. 120 х 180 см)

Структура. 1969, 1987



Памир.1987

Гобелен «Миф». Шерсть, шёлк, золото, серебро. 180 х 207 см. 1983

Наталия Прокуратова

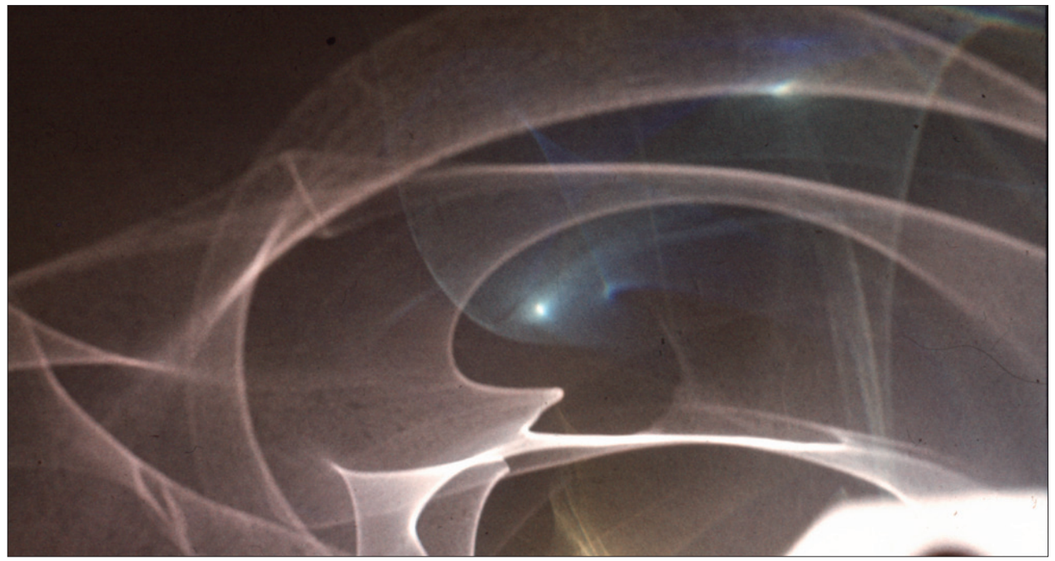
Эскиз гобелена «Птица, взлетающая над водопадом». 1991
(Гобелен выполнен в 1992. Шерсть, шёлк. 186 x 115 см)

Гобелен «Саламандра». Шерсть, шёлк, золото, серебро. 170 x 245 см. 1987

гобелен
движение
утка́
оплетает
основу
медленно
поднимается
горизонт
исчезает
возникает
новое
пространство
непредсказуемо
проявляется
форма
в движении
в полной неподвижности
непрерывность
невидимой
нити
созерцание
блаженство

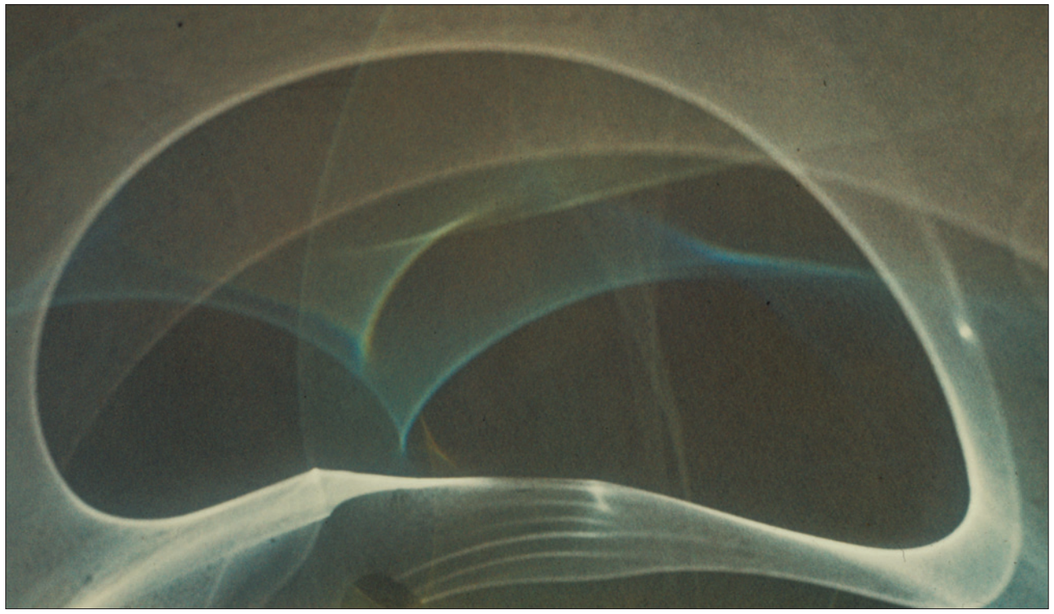
Гобелен «Кристалл». Шерсть, шёлк, хлопок. 109 x 150 см. 1981

Сергей Ицко

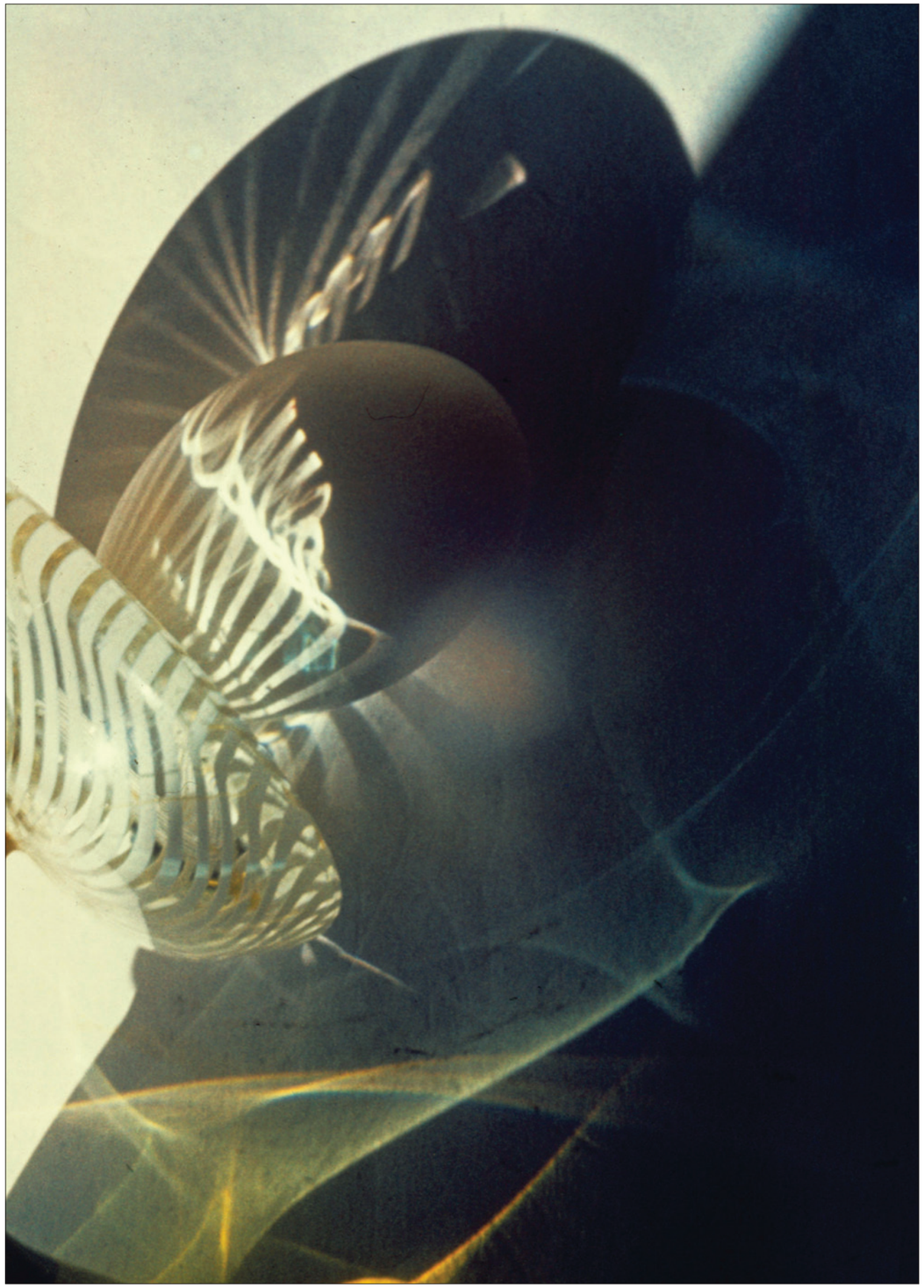


Эксперименты в жанре фотоинсталляции. 80-е гг.

Сергей Ицко



Эксперименты в жанре фотоинсталляции. 80-е гг.

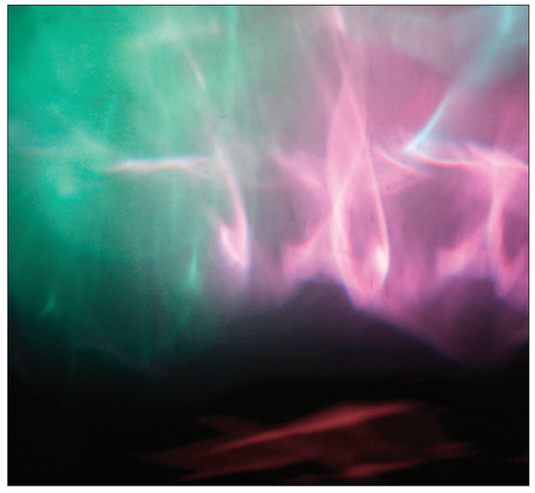


Владимир Акулинин

Работы из серий «Энергетическое искусство» и «Пространственное искусство». 1999–2001

Сергей Зорин

Оптический театр Сергея Зорина. Москва. 1995



Фрагмент светодинамической композиции.1969

Л. Нуссберг. Кинетический объект «Цветок». 1969. Реконструкция – С. Зорин. 1991

Проект спектакля «Звук и свет» для Регистана в г. Самарканде. 1983–1991

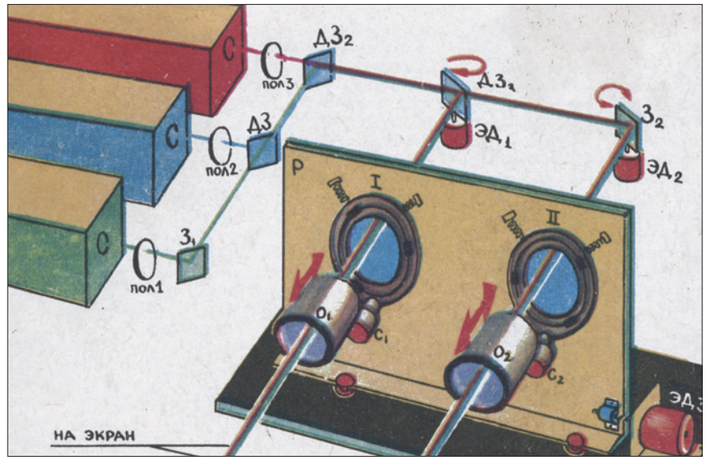
Зал Оптического театра. Москва. 1995

Фрагмент светодинамической композиции.1974

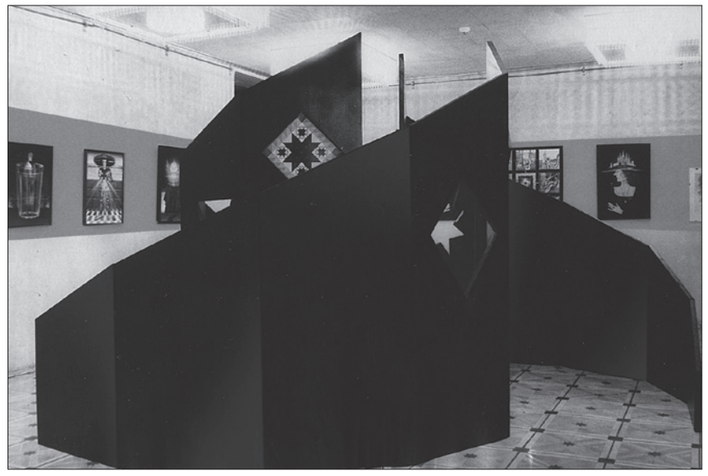
Выставка, посвящённая 30-летию группы «Движение». Слева кинетический объект «Электронные маки», в глубине, объект «Ромб». Выставочный зал «Галерея на Солянке». Москва. 1992

Сергей Зорин

Схема лазерной светодинамической установки

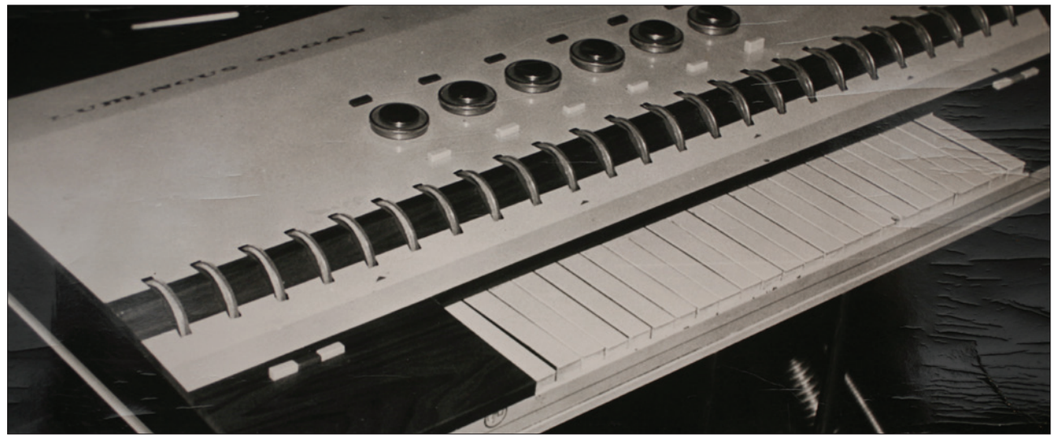


Фрагмент из оптического спектакля «Дети Вселенной». 1983



Архитектурно-кинетический объект «Тройная спираль». «Галерея на Солянке». Москва. 1992

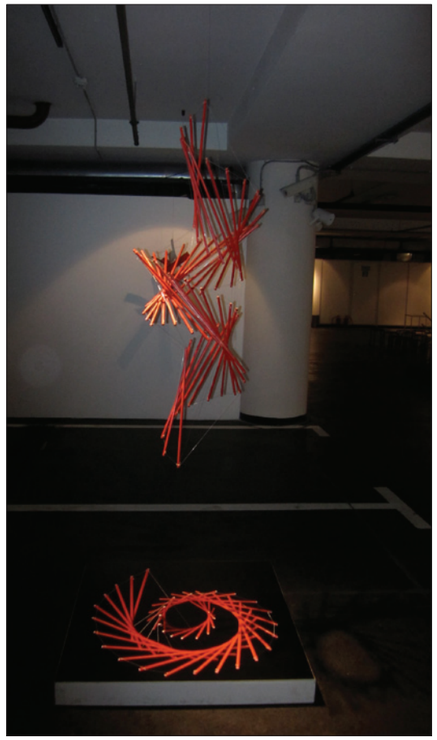
Пульт управления «Светоорган». 1970

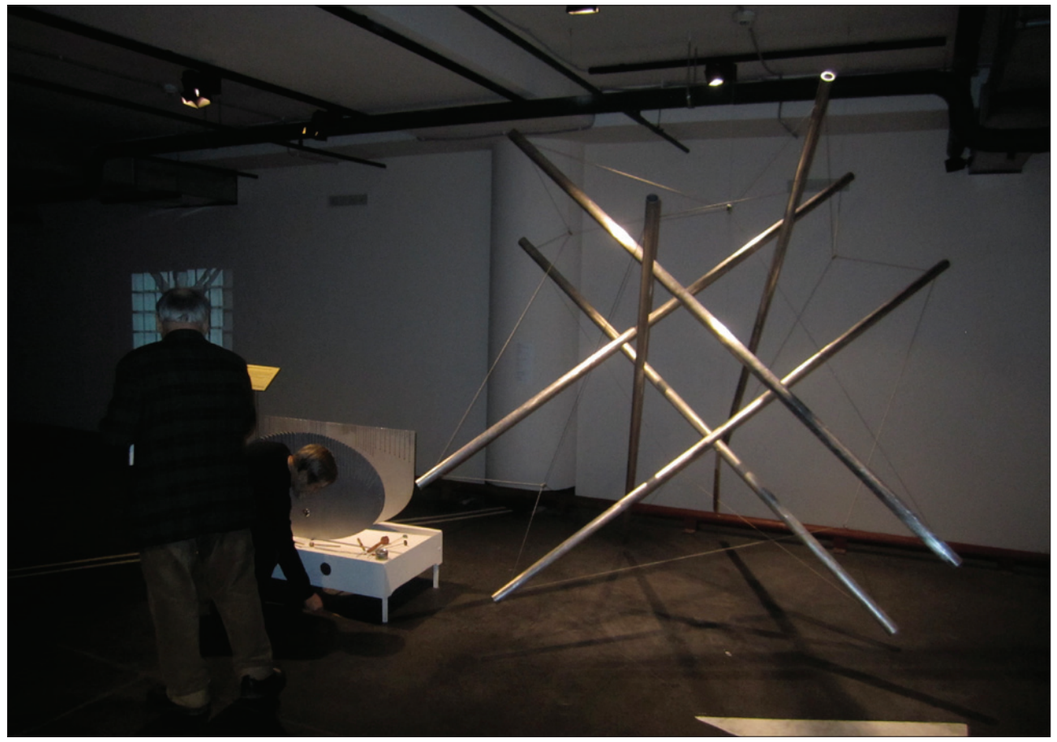


Москва. 1987

Архитектор Франко Аньези. Оптический театр С. Зорина в Культурном центре. Италия. 2005

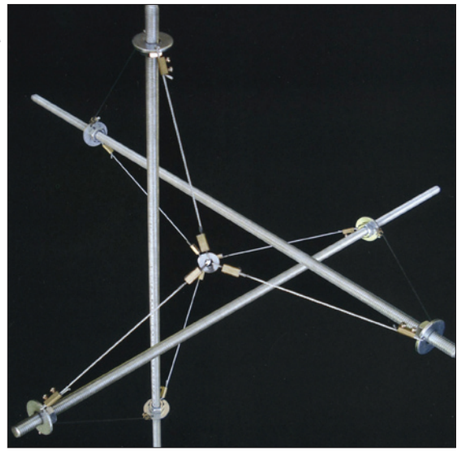
Вячеслав Колейчук





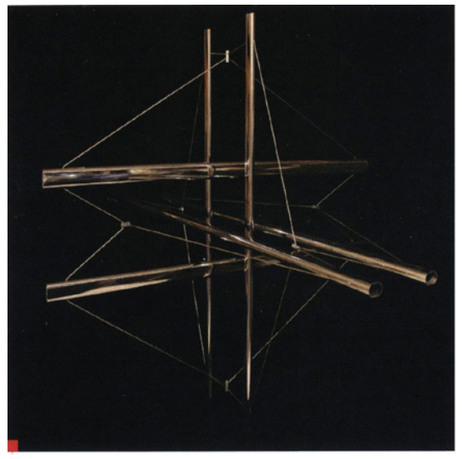
Персональная выставка-представление «Геометрия Космоса» в Московском планетарии. 2012–2013

Вячеслав Колейчук

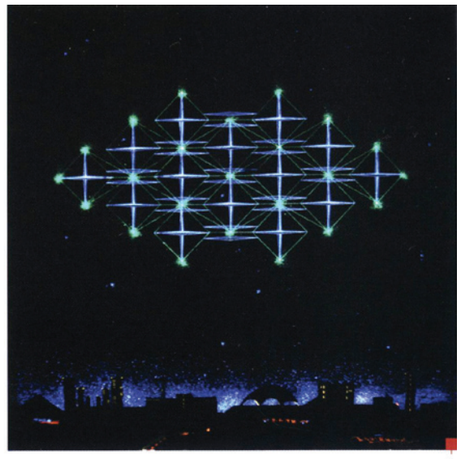


«Самонапряжённые структуры»

«Модуль-трансформер». 1973

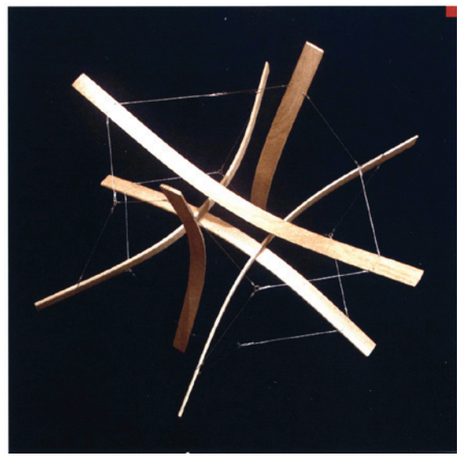


«3-D крест». 1973



«Парящий объект». 1973

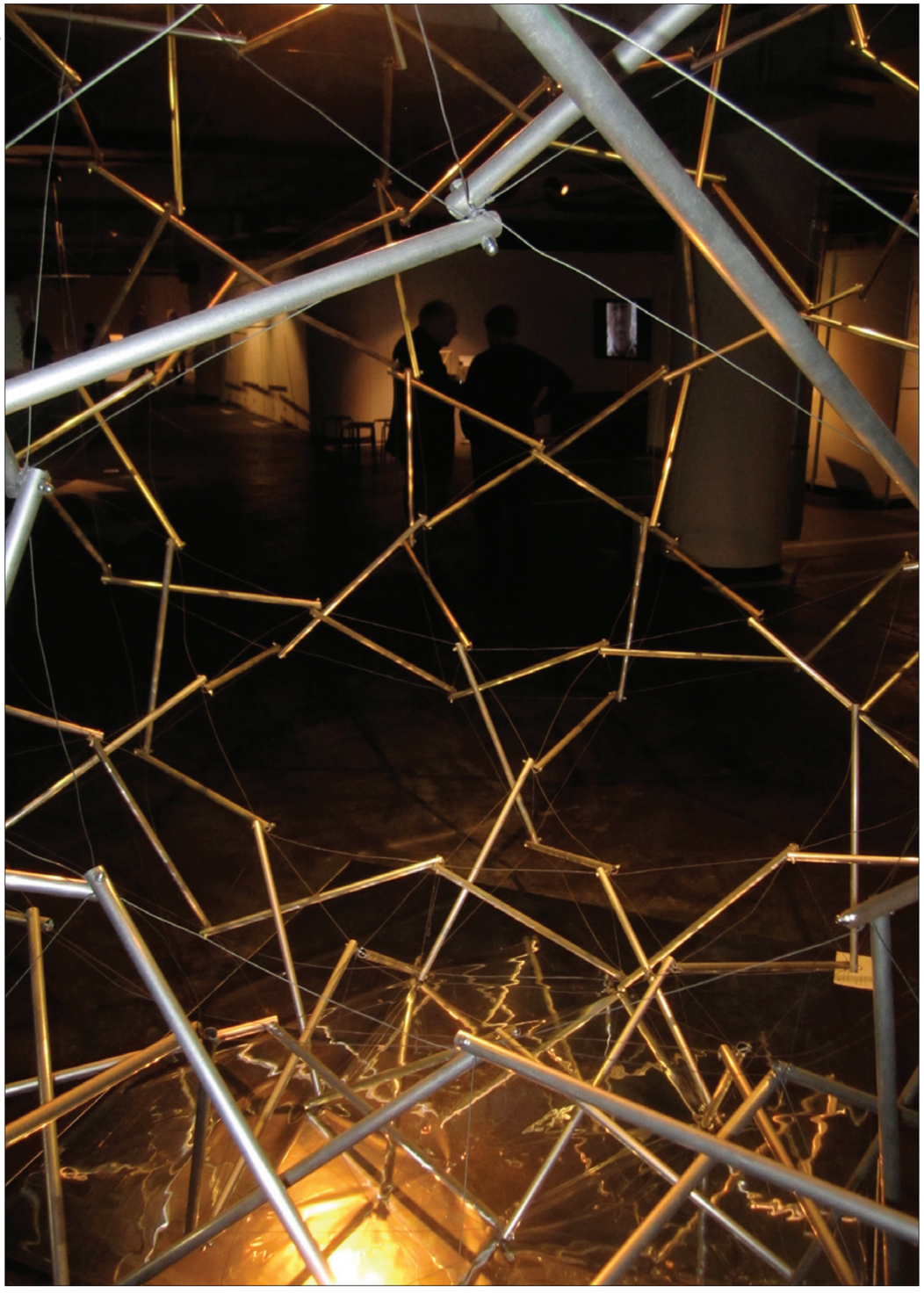
«Самонапряжённый трансформер».1973

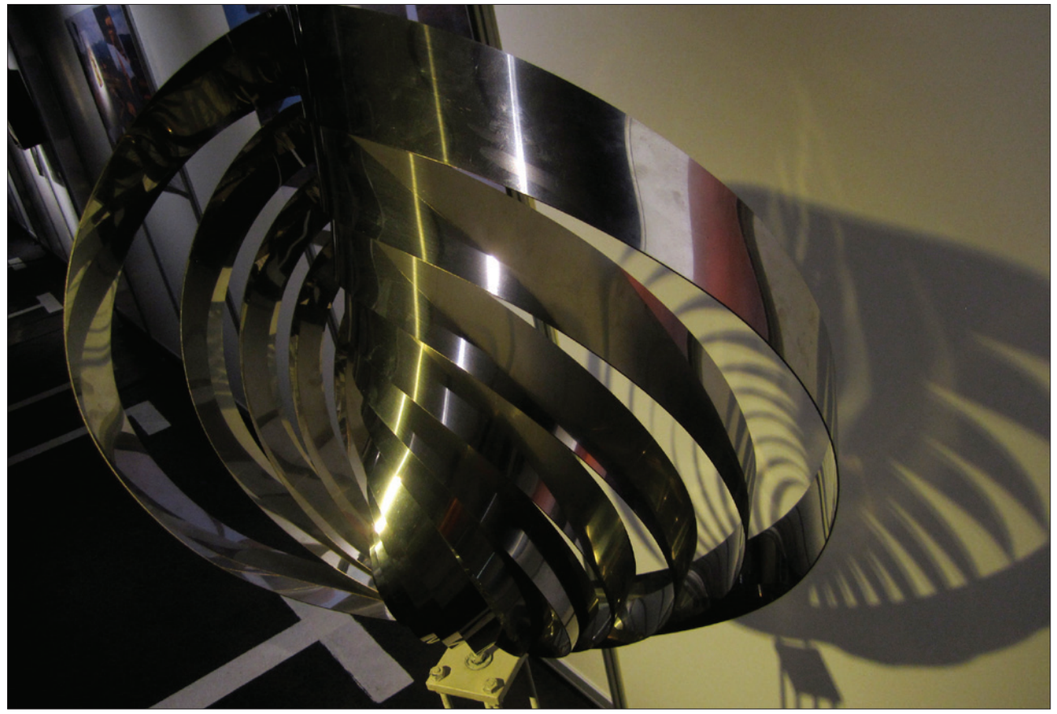


«Иероглиф». 1973

Персональная выставка-представление «Геометрия Космоса» в Московском планетарии. 2012–2013

Вячеслав Колейчук

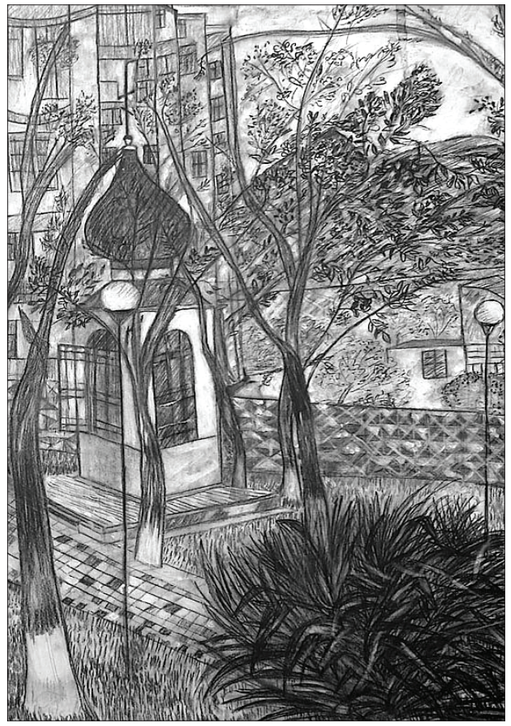




Персональная выставка-представление «Геометрия Космоса» в Московском планетарии. 2012–2013

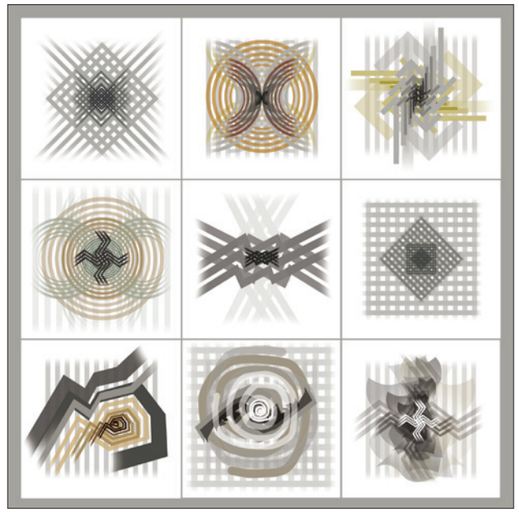
Татиана Быстрова

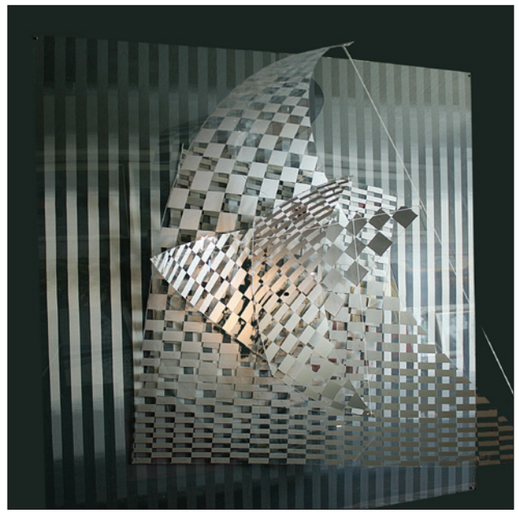
Живописные композиции. Геленджик

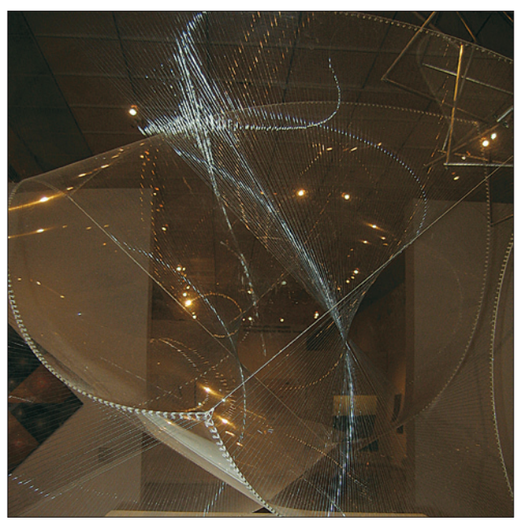


Александр Григорьев

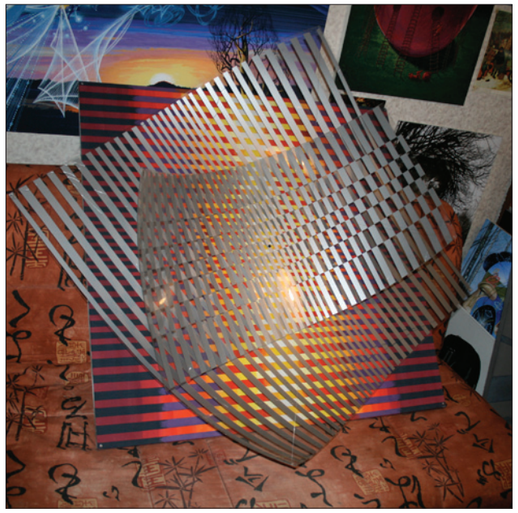
Работы разных жанров. 1974–2010

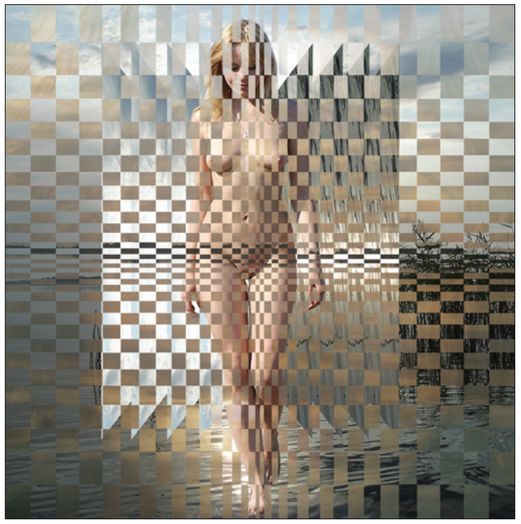


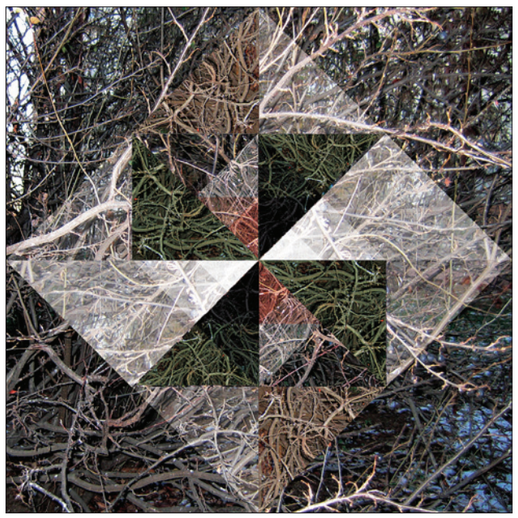




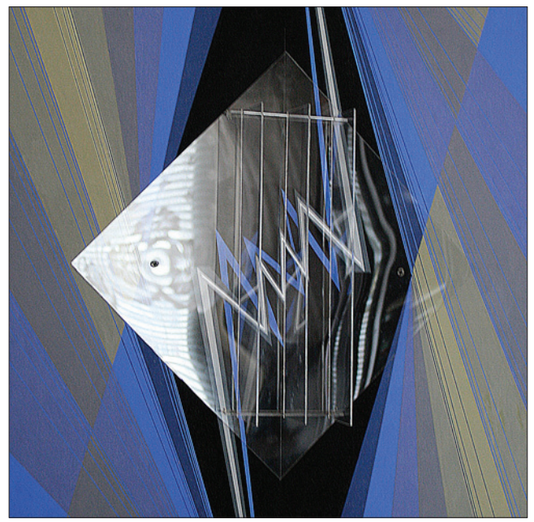
Александр Григорьев





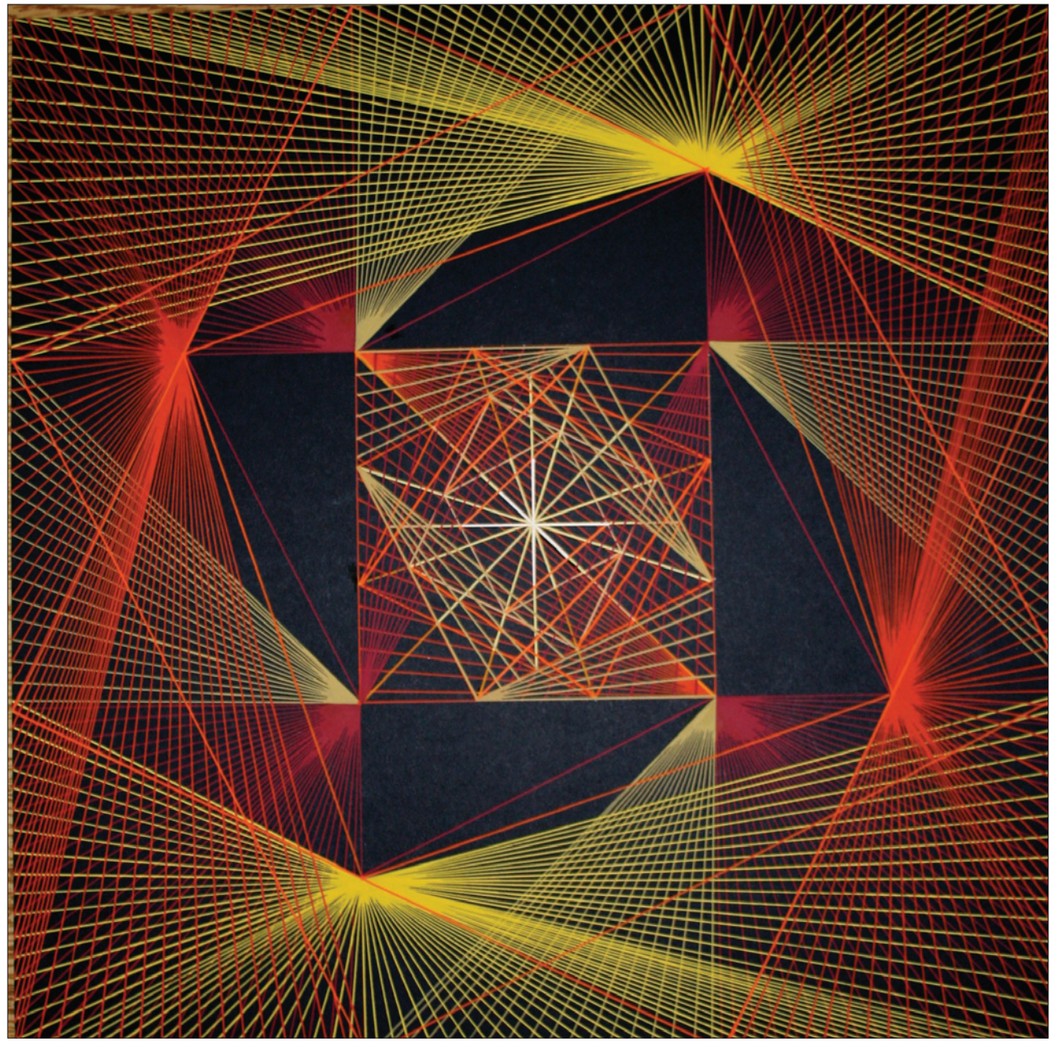


Работы разных жанров. 1974–2010



Александр Григорьев

Фотоколлаж. 2010



А. Григорьев. Реконструкция работы 1968 года. 1995

Группа «Движение»: территория фантастического

Сергей Жигалкин

В абсолютно белом снегу
Можно увидеть много,
Можно увидеть дорогу
В абсолютно белом снегу.

Евгений Головин

Прежде чем говорить о значении группы «Движение» в области искусства, необходимо остановиться на тех условиях, в которых она работала. Сразу же могут спросить, причем здесь условия, если речь идет об искусстве? Ведь нас интересуют только сами произведения, и не имеет никакого значения, кем и при каких обстоятельствах они создавались. Это и так, и не так. С одной стороны, шедевр есть шедевр, будучи создан, он существует сам по себе, ценен сам по себе и более не связан с личностью своего создателя. Подлинное — искусство обращено ко всем и каждому и вместе с тем ни к кому конкретно: оно имеет дело не с частным, эпизодическим, преходящим, но с трансцендентным. Даже если в произведении мы усматриваем что-то личное, это личное все равно приобретает метафизическое измерение и предстает перед нами в ином свете — становится отражением изначальных прообразов и архетипов, безотносительных месту и времени. На автопортрете 1498 года Альбрехт Дюрер изобразил сам себя и в то же время отнюдь не себя, но, так сказать, свою небесную ипостась, необремененную земным воплощением. Портрет абсолютно личный и вместе с тем абсолютно безличный, поскольку в нем нет Дюрера-человека. С другой стороны, персона художника, его личные переживания и жизненные обстоятельства все же имеют значение, и вот почему. Ценность произведения определяется прежде всего силой и качеством вдохновения художника, его прозрениями, инспирацией. Если инспирация достаточно высока, никаким техническим мастерством, никаким искусственным сопереживанием подделать ее невозможно. Стилю, манере, живописным приемам Ван Гога подражать еще можно, но как пережить и затем передать состояния, открытые только его сумасшедшему взгляду? Лишь распознав инспирацию художника, можно понять его произведения. Нередко случается это не сразу: можно множество раз проходить мимо той же картины и только однажды вдруг ощутить ее силу и смысл. Такое открытие иррационально, к нему нет путей. Тем не менее, прояснение для себя обстоятельств, мифологем и напряжений среды, в которых работал художник, все же как-то способствует внезапному постижению его инспирации и его произведений.

Обстоятельства, в которых работала группа «Движение», неоднозначны. С одной стороны — советский режим 60—80-х годов, застывший в безвременье сумрачный сон в масштабе огромной страны, где всё пресле-

довалось и запрещалось, особенно свободное творчество, свободная мысль, и с другой стороны — художественный, поэтический, политический, метафизический андеграунд, куда попадали все, перешедшие Рубикон. Весьма затруднительно объяснить, особенно поколениям молодым, что такое интеллектуальный андеграунд тех лет, поскольку в современном мире ничего подобного нет. Практически незаметный простому советскому человеку, всей массе советских людей, это был целый континент, который, однако, открывался лишь тем, кому удавалось вырваться из паутины бесчисленных социальных схем. При этом речь не о внешнем, а исключительно о внутреннем освобождении: переходил Рубикон только тот, кто становился *другим*, чем все люди вокруг: более не разделял ни их чувств, ни стремлений, не хотел их богатств, положений, признаний, карьер. Принадлежит человек андеграунду или сообществу радикально обусловленных советской действительностью людей, определялось не жизненными обстоятельствами — успешной карьерой, учеными степенями или, наоборот, переездом в глухую деревню, откровенно асоциальным положением, — а исключительно *ощущением себя как другого*. Отрекаясь от тоталитарного социализма, а при более широком и углубленном понимании и от демократии и либерализма — от всего современного мироустройства вообще, человек отправлялся в изгнание, в абсолютное никуда… где к своему изумлению обнаруживал обитаемый континент. Редко, но все же, конечно, случалось, что он не встречал никого и оставался один.

Можно подумать, что советская власть, сама того не желая, как раз и породила андеграунд, что андеграунд — ее отрицание, ее оборотная сторона. Эта мысль подкрепляется тем, что неприятие всего советского — будь то диссидентская агрессивность или холодная отстраненность поэтов и метафизиков, — как раз и было объединяющим настроением нонконформистского андеграунда. Пусть в этом и есть доля истины, но в целом это, конечно, не так: андеграунд ни в коем случае не был всего-навсего простой политической оппозицией. Более того, чисто антисоветская направленность в творческих кругах андеграунда считалась малозначительной поверхностной чепухой: движущие мотивы поэзии, живописи, философии, музыки куда более радикальны и глубоки, чем неприязнь к социальному строю. Хотя многие, обладающие творческим потенциалом, пытались выразить антисоветские настроения, к примеру, в искусстве, ничего хорошего из этого, понятно, не выходило, поскольку социальный протест, эпатаж — что угодно, но не искусство.

То есть выскользнуть из советской действительности было еще недостаточно, надо было перестать ей противостоять и освободиться от нее совершенно, а это возможно лишь если известен, открыт *иной горизонт*. Тем, кому повезло в этом смысле, вместо темной и косной повседневности, настырной материалистической мифологемы раскрывалось фантастическое, мифическое и легендарное, вечное и бесконечное — другие просторы, другая реальность — яркий, опасный, бескрайний, неведомый и непредсказуемый мир.

Группа «Движение» действовала в андеграунде. Хотя часто и удавалось путем всевозможных интриг, авантюр проявляться официально — устраивать выставки, выставки-среды, где экспериментально проверялись различные моменты концептуальных масштабных проектов, участвовать в оформлении городов, создавая панорамные светодинамические композиции и кинетические объекты, все же это было только вершиной айсберга. Основная творческая деятельность разворачивалась в невидимой глубине. Сие очевидно — откуда же, как не из этой глубины, на выставках вдруг появлялись готовые проекты, работы совершенно неожиданного направления.

История группы начинается со знакомства нескольких молодых художников со

Львом Нуссбергом, который был старше их всех и уже обладал неординарными для того времени взглядами на искусство. Собираясь вместе, они обсуждали работы различных художников, в том числе и свои, дискутировали о тенденциях и проблемах искусства, совместно сооружали пространственные структурные композиции и постепенно выработали общую платформу, которую обозначили как «кинетическое искусство». По образу жизни эти молодые люди пока еще не были представителями андеграунда — учились в советской художественной школе и вряд ли как следует осознавали инфернальную природу советской среды, ее враждебность свободному творчеству,— однако знакомство с авангардным искусством неумолимо влекло их в иную жизнь, по крайней мере некоторых из них. В какой-то момент появилось название: группа «Движение». С годами состав группы менялся — уходили одни, приходили другие, возвращались ушедшие. Единственным членом «Движения», остававшимся в группе с самого начала до самого конца, был ее основатель и руководитель Лев Нуссберг. Через несколько лет совместной работы характер группы изменился: вместо содружества художников, живущих каждый своей жизнью и встречавшихся для обсуждения и реализации общих творческих планов, теперь была группа художников, членов «Движения», которые жили все вместе, переезжая из мастерской в мастерскую, из одного города в другой. Внутри группы стало меньше свободы и больше дисциплины, но благодаря этому возросла целенаправленность и эффективность объединенного творческого усилия. Понятно, что было непросто, поскольку каждый свободный художник стремится раскрыть, утвердить, воссоздать именно собственный внутренний мир.

Кочевой образ жизни помогал уходить от запретов и преследований со стороны властей, делал группу более подвижной, способной при необходимости переместиться в любой регион. Художники теперь постоянно были сконцентрированы на творчестве, на общих задачах, поскольку личной жизни вне группы у них больше не было практически никакой. Никто не работал на советских работах (хотя это было запрещено законом), разве что по выполняемым группой краткосрочным художественным договорам. И, понятно, в официальном социуме ни у кого не осталось никаких перспектив: покинувший группу художник должен был начинать строить жизнь заново, почти с нуля.

При реализации тех или иных проектов для обсуждения концептуальных, технических, организационных, художественных и прочих моментов приглашались люди самых разных занятий и интересов — художники других направлений, инженеры, ученые, изобретатели, поэты, философы, интеллектуалы, музыканты. К неудовольствию разного рода спецслужб, несмотря на угрозы, допросы, давление, слежку, группа поддерживала отношения с зарубежными творческими кругами и нередко принимала в мастерских интересующихся русским кинетизмом известных художников и искусствоведов из Чехословакии, Германии, Голландии, Франции, других западных стран, где в то время процветало множество направлений авангардного искусства. Интересные люди появлялись в группе и ради дискуссий на самые разные темы, ради общения. Многие симпатизировали «Движению» и помогали, чем могли. Активно участвовавшие в реализации проектов иногда считались членами группы, но даже если они были очень талантливы, располагали большими возможностями и внесли существенный вклад, их все равно следует отнести скорее к сочувствующим и помощникам — к людям со стороны, поскольку у них была еще и другая жизнь, личная и творческая: группа не была для них *всем*.

Если центр тяжести внутренней жизни художника остается в обыденном, мирском — не важно, советском или буржуазном, — а сам он при этом пытается заниматься высоким искусством, вряд ли из этого выйдет

какой-нибудь толк. Максимум, на что можно рассчитывать, — талантливое отражение близкой, понятной ему «бытовой» стороны бытия: социальное, «реалистическое» искусство, то есть вообще не искусство. Иные гармонии, измерения, чувства, не пережитые всем своим существом, неизбежно получатся надуманными и неубедительными. Только если центр тяжести внутренней жизни радикально смещен в сторону фантастического, умозрительного, пространств онирических, еще можно надеяться на успех. Постигаемый или творимый художником мир должен быть для него куда более реальным, чем повседневный. Поэтому смешно даже и говорить о каком-то признании и вознаграждении со стороны снующих повсюду людей, озабоченных всяческой чепухой, ибо исходящее от фантома и само фантомально, не значит вообще ничего.

В прежние времена искусство, хотя тогда это и не называлось искусством, имело дело исключительно с божественным, мифическим, легендарным, потусторонним, вневременным. Первобытные петроглифы, египетские храмы и пирамиды, античные изваяния богов и героев, средневековая живопись и архитектура, русские фрески, иконы и так далее не имеют никакого отношения к обыденному преходящему миру (которого в те времена, возможно, и не было вообще), но исключительно к вечному, изначальному, непреходящему. По словам Платона, время — подвижный образ вечности. Тот, кто это постиг, видит мир совершенно иначе, имеет дело со всем космосом в целом, величественным и прекрасным, как отражением, отпечатком взыскуемого вневременно́го, начала начал. Искусство есть путь к такому миросозерцанию — есть молния, тайна, ветер, призыв с той стороны.

Разрушив традиции, храмы, погрузившись в вульгарный материализм, человек перестал слышать этот призыв. Ну а художник, лишившись поддержки традиции, оказался с миром один на один. Многие рассеялись в происходящем, растратили свой талант в утилитарном бреду, однако остались и те, кто следовал инспирации трансцендентного, искал к нему путь. Только благодаря их усилиям и случались прорывы подлинного искусства в наш деловой, прагматический мир.

Сказать, что группу «Движение» вдохновлял исключительно горизонт трансцендентного, было бы преувеличением, однако в той или иной степени этот момент несомненно присутствовал, учитывая образ их жизни, напоминающий пребывание в ситуации, когда позади сожжены все мосты. Стремление к трансцендентному можно усмотреть и в их произведениях: в неожиданных композициях, специфической пластике линий и форм, цветовых гармониях и дисгармониях — вообще в ощущениях, состояниях и настроениях, исходящих от них. Напряжение натянутой струны, пронизывающее жизнь и творчество «Движения», явственно просто во всем: в готовых работах, в схемах, эскизах, набросках, даже в репортажных фотографиях. Могут сказать: чересчур субъективно. Однако иначе не может и быть, поскольку трансцендентное не поддается никакой интерпретации и доступно лишь интуиции. Было ли стремление к трансцендентному осознанным или, скорее всего, неосознанным, не имеет значения.

Футуристические настроения группы, масштабные планы, проекты, нацеленные на грядущее, всевозможные грезы о будущем, то есть о несуществующем, лишь созидаемом, акцентируют настроенность группы на умозрительное, фантастическое, воображаемое, вообще на иное, а не на обыденный «реальный» мир с его безобразной эстетикой, неизбывной вульгарностью современного человеческого бытия.

Очень важный момент для «Движения» — *воздействие на зрителя*, которого надлежало пробудить от тяжелого сна. Но при этом шоковое воздействие предполагалось иного качества, чем предъявить ему зеркало, в котором он с ужасом внезапно узнал бы себя и свой собственный мир. Наоборот,

надо было освободить зрителя и от привычного мира, и от него самого, заразив его кровь вибрацией иных измерений, непонятной гармонией и красотой.

В 60—70-х годах встреча с группой «Движение» производила на многих, особенно на людей молодых, колоссальное впечатление. Мало сказать «колоссальное впечатление»: такая встреча нередко оказывалась поворотным событием их жизни, на долгие годы, если не навсегда, изменившим судьбу. Тем более, если молодой человек еще не сталкивался с представителями андеграунда. Многие бросали институты, в которых учились, отрекаясь тем самым от всех социальных карьер, уходили из отчего дома и присоединялись к «Движению», вступая в новую жизнь, не гарантирующую ничего. Оно и понятно: опасность, свобода, искусство вместо никчемного советского бытия.

В какой-то степени можно и разделить чувства родителей, которые в страхе нередко стремились вернуть свое чадо на «праведный путь», но все же дерзкое решение искать новой жизни вызывает куда больше симпатии. Вне всяких сомнений, именно в андеграунде, а не в каких-нибудь институтах молодой человек мог по-настоящему погрузиться в поэзию, живопись, музыку, философию, свободу и творчество.

Разрыв с прошлой жизнью, полная неопределенность дальнейшей судьбы придавали искусству, ради которого на это шли, особую значимость, вес. Фантастический мир, созидаемый творческим усилием, и на самом деле оказывался куда более реальным, чем окружающая действительность. В том числе потому, что именно на нем теперь были сосредоточены страсть, чувство, мысль.

Теперь об искусстве. Заметим сначала, что популярная ныне идея, что художник обязательно должен быть оригинальным, предложить новый стиль, стать основоположником нового направления, довольно сомнительна: в традиционном искусстве ничего подобного не было и в помине. Дело не в стиле, не средствах — не во второстепенной, технической стороне, а исключительно в том, врывается или не врывается сквозь полотно ветер иных, вневременных измерений, который мы сразу же узнаем, хотя и не можем понять, ни что он такое, ни откуда мы знаем о нем.

Изначально концепция кинетического искусства «Движения» строилась на основе русского и европейского авангарда начала и середины XX века. Малевич, Матюшин, Габо, Родченко, Татлин, Скрябин, Термен, Клее, Кандинский, Мондриан, Вазарели, Х. Ле Парк, Н. Шоффер, Тингели, Мохой-Надь, Гауди, Мис ван дер Роэ, Гидони и так далее. Это легко заключить и по вошедшим в данный альбом репродукциям, хотя они и составляют ничтожно малую часть из огромного наследия «Движения».

Однако развивать кинетическое искусство обычным путем, а именно сосредоточившись на создании отдельных произведений, будь то кинетические объекты, живопись, графика, пространственные структуры, кинетические светодинамические композиции и тому подобное, начиная с какого-то момента «Движению» стало решительно недостаточно. Даже задача создания нового пластического стиля не казалась первостепенной. Речь шла о гораздо более значительной роли искусства, о гораздо более мощном воздействии на зрителя, на человека вообще. Данная интенция в конце концов привела к появлению концептуального проекта альтернативной реальности, искусственной кинетической среды. Такие среды, созданные с использованием всех видов и средств искусства, а также новейших технических достижений, по сути представляли бы собой совершенно иные пространства, имплантированные в современный мир с целью приобщения человека к эстетическим и духовным измерениям и в конечном счете к позитивной переориентации цивилизации.

Судя по эскизам проектов (часто выполненным как самостоятельные художественные произведения), планам и схемам, раз-

меры искусственных сред предполагались поистине грандиозными.

В одном из проектов искусственная кинетическая среда в виде сложнейшего пространственного комплекса множества взаимосвязанных и переходящий друг в друга сооружений, органично встроенных в естественный ландшафт, иногда поднимаясь в воздух, иногда пересекая озера и реки, простирается вокруг мегаполиса будущего диаметром около восьмидесяти километров, где проживает порядка сорока миллионов жителей. Общая протяженность среды — приблизительно двести километров. В другом проекте, под названием «Одуванчик», предусмотрен специальный сектор-аэродром для приема летательных аппаратов — сложных эстетических конструкций, своеобразных дирижаблей, доставляющих тысячи посетителей альтернативной среды. Третий проект представляет собой лабиринт макрозон. В одной из них среди хрустальных скал затеряно озеро, вокруг которого и над которым разворачиваются эстетические игровые ситуации невероятных кинетических объектов. В следующей макрозоне видоизменяется гигантская кристаллическая структура, расчерченная цветными лазерными лучами. Миновав ее, посетитель попадает в голографическое пространство, которое может достраивать и изменять по своему усмотрению. Затем перед ним последовательно открываются семь замкнутых, полузамкнутых и открытых небу пространств-сред, расположенных на трех уровнях. С внешней, да и с внутренней стороны эти пространства-среды сами представляют собой сложнейшие объекты, резко различающиеся между собой по архитектуре и пластике. Перед посетителем разворачиваются панорамы кинетических событий, он оказывается посреди самых странных ландшафтов, световых структур, пребывающих в движении и бесконечных метаморфозах, меняются запахи, звуки, цвета, проносятся музыкальные темы, строки стихов, медленно трансформируется геометрия пространств-сред, изменяется естественная гравитация. Ну а в другой макрозоне человек оказывается просто в России начала XX века. И так далее — в проекте предполагались тысячи макро- и микрозон.

Существовало множество совершенно различных проектов искусственных сред, устроенных по совершенно различным принципам. Эти проекты активно обсуждались в «Движении», но не всегда воплощались в работах — одни сохранились лишь в беглых набросках, другие остались незафиксированными вообще. Например, некоторым художникам альтернативная среда представлялась вовсе не колоссальным сооружением, где сосредоточен внушительный арсенал всевозможных средств эстетического воздействия, а скорее завораживающей атмосферой, особым измерением, берегом нового моря, откуда можно отправиться в путешествие с целью познать самого себя.

По мысли «Движения», находясь в искусственной кинетической среде, посетитель становится участником происходящего — может, например, манифестировать и реально проживать собственные фантазии, может оказаться вовлеченным в исторические события прошлого, перевоплотившись в какой-нибудь персонаж тех времен. Может, допустим, встретиться с аскетом, святым, мудрецом и, услышав его простые вопросы, внезапно очутиться среди горных вершин или в бушующем океане на тонущем корабле... или в музее перед картиной, внутрь которой он вдруг попадает, мысленно сделав в ее направлении шаг. Странствуя в альтернативной среде, он может столкнуться и с чем-то ему неизвестным, пережить новое чувство, войти в новое состояние, обнаружить новую мысль.

При этом кинетическая среда — вовсе не грандиозный музей современного искусства, не полиэкранное трехмерное кино и не виртуальное компьютерное пространство, которые хотя и захватывают воображение зрителя, оставляют его самого в гарантированной безопасности. Вовлеченность посетителя в происходящее в кинетической среде гораздо более существенна. Прежде всего потому, что он странствует в ней как живой человек и лично участвует во всех ситуациях. Игра, состояние игры пронизывает всю среду. Причем игра не в смысле пустой забавы, рациональной комбинаторики, спортивных состязаний или актерских имитаций, а как имеющая прямое отношение к восприятию, вниманию, чувству, воображению — вообще ко всему существу человека. Такая игра не безобидна: ей всегда сопутствует риск, даже опасность. Но вместе с тем она открывает возможности и пространства, недоступные сочувствующему наблюдателю, уютно расположившемуся поблизости, но в стороне от событий. К примеру, азартные игры у Достоевского и у многих других писателей: заядлые игроки проигрывают или наоборот выигрывают сумасшедшие деньги, стреляются, в мгновение ока превращаются в нищих или господ, но это для них все же вторично, важнее — сама игра. Со стороны непросто понять непреодолимую притягательность высшего мига данной игры — когда на карту поставлено всё. Или другая игра: дети нередко заигрываются до того, что начинают воспринимать окружающие вещи не в их обычных значениях, но лишь в контексте воображаемых ими миров. Вернуть их в привычный мир подчас представляет проблему. Или мистерии, а также празднества, игрища, хороводы и карнавалы с сакральным смыслом, инициирующие и преображающие всех участников. Игра в кинетической среде, в мире искусства, тоже весьма непростая: она направлена на пробуждение внутреннего потенциала посетителя, востребует спонтанных проявлений его творческих способностей. От того, как человек поведет себя в игровой ситуации, каков будет его выбор, насколько пластично его восприятие, что он совершит, вдруг поймет, как распорядится своими креативными возможностями и так далее, *зависит его дальнейший маршрут* в кинетической среде — те пространства и действа, через которые ему придется пройти. И не только в среде, но и в жизни, куда он вернется, покинув среду.

Попадая в искусственную среду, кроме эстетического шока, связанного со сменой обыденного мира, где господствуют ценности низших людей, на созданный по законам искусства мир фантастических образов, форм, удивительных метаморфоз, посетитель переживает еще и психологический шок, связанный с ощущением свободы действия, которым его наделяет среда. Вместо вплетения в социальные схемы и распыления в повседневности, где ни о какой свободе не приходится и говорить, внезапно является новая формула жизни: делай, что хочешь — играй, созерцай, созидай. Вместо беспрерывного исполнения чужой воли, обычно безличной, неведомо чьей, человек сам становится источником, центром, причиной событий. Будучи причиной событий, он ответственен и за результат. Статус свободного человека вместо раба — психологический шок, опасный и для неофита, и для среды. Хотя окружающий мир среды, радость самопознания и созидания противостоят рутинным привычкам и темным инстинктам посетителя, полагаться на их преодоление во всех случаях, понятно, нельзя. Весьма проблематично, можно ли предоставить самому себе каждого, вдруг оказавшегося в царстве гармонии, творчества, красоты и свободы. В этом отношении в «Движении» обсуждались различные идеи. Одна из них состояла в том, что кинетическая среда и ее посетители должны все же находиться под незаметным контролем какого-то центра, не только компьютерного, но и с участием знающих мастеров — философов, психологов, художников и поэтов. Из этого центра, причем не всегда, но в сложных случаях, должно осуществляться тонкое воздействие на посетителя, чтобы помочь ему освоиться, сориентироваться в новом для него мире и способствовать раскрытию его восприятия, способности к размышлению и пробуждению творческих энергий. Происходить это

может с помощью изменения ситуаций, правил игры, не исключая появления людей (возможно, актеров или поэтов, а то и таких же, как он, посетителей среды, оказавшихся в сходных обстоятельствах), вдруг обращающихся к нему с какими-то вопросами и размышлениями, вовлекающими его в беседу, диалог жестов либо в какую-то странную игру. Слабое место этой идеи заключалось в том, что целенаправленное воздействие на себя не почувствовать невозможно, поэтому даже тонкий, невидимый, почти незаметный контроль сразу же превращает ощущение творческой свободы в свою противоположность — в ощущение тайного диктата чужих принципов, взглядов, познаний, идей. Как устранить этот момент, неизвестно. Другая обсуждавшаяся в «Движении» идея взаимодействия посетителя и среды более оправдана с философской точки зрения: никто не следит за посетителем, не контролирует его и не стремится защитить среду от вторжения темных энергий, агрессий, низменных мыслей и чувств — мир, устроенный по законам искусства, должен постоять за себя сам и воздействовать на посетителя должным образом. Объекты, структуры, пространства и ситуации искусственной среды при неверном к ним отношении могут открыться иной — возможно, и ужасающей — стороной. Подобно тому, как упорядоченный космос не наблюдает за каждым конкретным живым существом, не управляет им, но всех и каждого вынуждает с необходимостью следовать естественным законам. Имея дело, допустим, с огнем, всякий знает, что не может обращаться с ним как угодно. Хотя у нас и есть известная власть над огнем — положим, в разведенном костре, — но куда бóльшая власть у огня. То же и ветер, вода, горы, леса, облака, дикие звери — всё, что вокруг, являясь самим по себе совершенным, вполне определенным образом воздействует на окружающее, в том числе на человека, и не допускает по отношению к себе неоправданного произвола. Аналогично и в кинетической среде: законы искусства имеют реальную власть, вынуждают следовать им.

Так или иначе, но конечная цель альтернативной среды, как сказано в манускриптах «Движения», — преображение человека в существо «качественно нового интеллектуально-духовного уровня».

Трудно сказать, как зародилась концепция синтеза разных искусств в единой технически невероятно сложной среде и почему группа «Движение» с какого-то момента следовала ей. Ведь если речь идет о мире фантазий, масштабность воздействия в общем-то ни при чем: даже через совсем небольшую картину подлинного художника, через стихотворение, музыку, философский пассаж можно войти в иные пространства, в бескрайний мир, несравнимый ни с чем, воплощенным в материи.

Возможно, прототипом альтернативной среды послужил интеллектуальный, особенно художественный, андеграунд, который в сущности и был такой средой, возможно, различные книги об орденах и монастырях, художественных, поэтических, философских и эзотерических школах — об особой среде внутри общей среды. Отличие кинетической среды, правда, в том, что речь идет не о замкнутом интеллектуальном сообществе, недопускающем в свои пределы посторонних и непосвященных, а о революционном вторжении нового мира, созданного по законам искусства, в мир масс. Такие примеры тоже, конечно, были: от храма — особой духовной среды, — свет распространяется к периферии, преображая людей, всех подряд, и объединяя страну… Традиции, разумеется, дело другое, однако, размышляя о них, легко усмотреть общие принципы организации среды, эффективно воздействующей на людей, в том числе эстетически.

Кроме того, в значительной мере прототипом кинетической среды послужила сама жизнь в группе «Движение», которая была недосягаемой для советской действительности и где фантастическое давно уже превалировало над считающимся реальным.

Однако в отношении искусственной среды возникает множество трудных вопросов. Во-первых, что это за человек «нового уровня», являющийся целью среды? Если не брать в расчет прожекты современных фантастов и разного рода архитекторов будущего человеческого архетипа, сводящихся к общим словам о гармонии, могуществе, добродетели, чистоте либо к наделению более совершенного человека теми же возможностями, которыми обладает и нынешний человек, но чрезвычайно усиленными, и обратиться к философам, к лучшим умам, то даже и среди них в этом вопросе мы не найдем достаточной определенности. Набросок нового человека, сверхчеловека, дан, например, в образе Заратустры Ницше (который в свое время оказал огромное влияние на группу «Движение»), однако по собственным словам философа Заратустра еще не сверхчеловек, но только этап и ступень — мост, переход…

Сегодняшний человек, непричастный духовным путям, не в состоянии вообразить, а тем более «спроектировать» не просто «улучшенное», а именно *высшее* существо, совершенно иное, чем он сам, поэтому сверхчеловек для нас больше загадка и тайна, чем хорошо отшлифованный идеал. Поскольку идеала, шаблона нового человека не существует, он не может быть сформирован посредством целенаправленного внешнего воздействия. Высшее пробуждается, постигается, создается исключительно благодаря обращенности внутрь, к глубинам души, к самому бытию, к высочайшим прозрениям и состояниям, открывающимся в «уединеннейшем уединении». Но такому взыскующему вовсе не нужно искать дверь в мир иных измерений и созидательной фантазии, поскольку он с самого начала уже в этом мире и странствует в нем очень давно.

К вопросу о формировании «нового человека» неизбежно добавляется и вопрос о том, кто именно будет контролировать этот процесс, ведь это должны быть уже готовые «новые люди»...

Вникая в творческую активность «Движения», неизбежно приходишь к выводу, что философская сторона их идеи искусственной среды продумана недостаточно — художники были слишком увлечены своей креативной деятельностью — экспериментами с формой, образом, пластикой, кинетическими объектами, синтезом цвета и звука, воздействием на посетителя — и не углублялись в обоснования концепции в целом. Целеустремленность и страсть, интенсивная жизнь, тем более творческая, как известно, часто приводят к забвению отрешенного состояния, холодного взгляда со стороны, вопроса о смысле собственных действий.

Так или иначе, но художники группы продолжали работать над своим колоссальным проектом. Об этом свидетельствуют планы, эскизы и схемы искусственных сред, а также всё более масштабные и сложные экспериментальные реализации элементов среды — выставки-лабиринты, выставки-среды, артефакты, светозвуковые динамические панорамы городов, кинетические игры-спектакли, костюмированные импровизации на природе, работа над фильмом о кинетической тенденции в современном мире и прочее.

Разумеется, ни в коем случае нельзя недооценивать взрывную силу искусства, вторгающегося в монотонную повседневность: это само по себе — уже революция, однако мало разрушить весь старый мир, мало инъекции в кровь суггестивных фантазий и удивительных грез, необходимо нечто большее — прозрение нового горизонта, метафизический ориентир.

Сознательно или бессознательно, но отсутствие оного художникам группы было как будто вполне очевидно. Судя по всему, они отдавали себе отчет в утопичности проекта. Тем более, что к недоработанной философской платформе добавлялась принципиальная невозможность воплощения искусственной среды в обозримом будущем. И дело не в отсутствии должных технических средств, не в необходимости внушительных инвести-

ций, но исключительно в том, что утилитарный мир никогда бы не пошел на создание искусственной среды хоть с каким-то намеком на духовное. Просто-напросто потому, что даже микроскопическая доза духовного моментально обесценивает весь утилитарный мир, превращая его из как бы надежной реальности в короткий бессмысленный сон.

Но раз проект утопичный, что понимали и сами художники, то и вся деятельность «Движения», выходит, направлена в никуда? Можно поставить вопрос по-другому: была ли концепция искусственной среды самым главным для группы — базовым ориентиром, без которого всё остальное теряет смысл?

Ответ будет — нет. Эта концепция — скорее *метод*, *организующий стержень*, который помогал концентрировать творческие усилия, задавал, так сказать, направленность, пространство, среду творческих изысканий, объединял их в одно целое.

Рассматривая иллюстрации в альбоме, разумеется, полезно знать, что почти все они — планы, эскизы, наброски, проекты либо отдельные элементы, пространства и ситуации альтернативной фантастической среды. Однако если этого и не знать, ничего страшного: произведения остаются не менее интересными и сами по себе. То есть концепцию искусственной среды вполне можно считать *внутренней технологией группы*, которую хотя и желательно, но вовсе не обязательно знать.

Каждое произведение, будь то грандиозный лабиринт макрозон или завораживающая миниатюра в старинной книге — это вход в другой мир, в другое измерение, безграничное и свободное, не знающее никаких лимитаций материального мира, где легко, без усилия царит Фантазия. Взрыв может произойти или не произойти при беглом взгляде на странный ландшафт на холсте, при долгих странствиях и метаморфозах в искусственной кинетической среде или при самозабвенном творческом поиске — детонатор не важен, важно лишь, что через прикосновение к искусству может раскрыться иной горизонт, после чего именно он и превращается в ориентир. Через искусство идут *за* искусство — в самую далекую даль, которая вместе с тем прямо здесь.

Интересно, что в воображаемом за холстом измерении обычно масштабы вообще не важны: беспредметные, геометрические, супрематические композиции, например, — большие они или маленькие? Размером с галактики или в тетрадный лист? Умозрительные пространства, запечатленные на холсте, совершенно иные и не измеряются ни миллиметрами, ни световыми годами.

Можно, конечно, умозрительное по собственному произволу соотносить с доступным органам чувств, и группа «Движение» часто осуществляла такие эксперименты, сочетая кинетические действа, воображаемые образы, формы с естественными пейзажами и в результате получая нечто третье — *событие*, поражающее странной, особенной красотой. Однако это «третье» по сути получалось скорее новым умозрительным миром, нежели моделью, проектом размещенных среди природных ландшафтов гигантских сооружений, искусственных объектов, разыгрывающихся в небе и на земле фантастических ситуаций, реализованных с помощью технических средств. Другими словами, скорее природа в проектах превращалась в фантазию, чем воображаемая искусственная среда в физический мир.

То есть, хотя идея альтернативной среды — идея создания нового мира, живущего по законам искусства — и влияла на творчество группы, особенно в отношении свободного синтеза различных искусств и массированной атаки на восприятие зрителя, все же отдельные произведения были инициированы этой идеей нерадикально, весьма незначительно, а то и вообще не были связаны с ней.

Например, абстрактная живопись, которой тоже занимались художники «Движения». По сути своей она не только не имеет никакого отношения к привычному нам

пространству, а также к среде, в которой размещена, но и не предполагает никакого смыслового и символического ее прочтения. Подход к ней немного напоминает подход к поэзии, которую невозможно понять, выискивая в ней точный смысл, погружаясь в рассуждения и анализ. Только восприятие строф как они есть, без тени рассудочных интерпретаций, и иррациональное следование невыразимым настроениям и состояниям, вызываемым этими строфами, еще может слегка приоткрыть суть стиха. Также и беспредметная композиция: она есть то, что она есть, и не отсылает нас ни к чему другому, кроме себя. Имеет значение лишь заключенная в ней самой гармония и дисгармония форм, линий, цветов, игра напряжений и равновесий.

Кинетические объекты, то есть новые, возникающие из самого движения непредсказуемые формы и пространства взаимодействия этих форм, — также своего рода «вещи в себе». Светодинамические музыкальные композиции, артефакты, спонтанные игры на природе с фиксацией на фото- и кинопленку, пространственные структуры, футуристические проекты и прочее — не менее самостоятельные произведения.

К тому же в первые годы своей невероятно интенсивной деятельности группа «Движение» вполне обходилась без концепции искусственных сред, что еще раз наводит на мысль, что эта концепция, хотя и весьма эффективная как метод, все же не главное.

Но что тогда главное? Чем интересна группа «Движение» именно в плане искусства, а не только как сообщество творческих личностей андеграунда, посвятивших себя искусству и ведущих особую жизнь, не похожую на жизнь всей страны?

Во-первых, работы «Движения» узнаются: принадлежность работы «Движению» нетрудно установить, причем независимо от того, кем и когда она была создана. А это значит, у группы было собственное художественное видение, направление, стиль, очевидные не из её манифестов, проектов, программ, теоретических обоснований, а именно из работ.

Во-вторых, в третьих, четвертых и так далее — конкретный пластический стиль и конкретная художественная направленность «Движения». На этот счет можно обратиться к искусствоведам, почитать компетентные книги, статьи, побеседовать с авторитетами и знатоками или, пролистывая этот альбом, вникая в него, прийти к собственным выводам, мнениям и оценкам.

Но понять самое главное про группу «Движение» можно, лишь если, рассматривая фотографии, документы, эскизы, работы, проекты, удастся уловить колоссальную напряженность самой атмосферы их жизни и творчества, то есть каким-нибудь образом удастся почувствовать, пережить то состояние, в котором *глубочайшая ностальгия по фантастическому, по красоте, по иным измерениям бытия — единственно значимый стимул, мотив, ориентир*. Это гораздо важнее, чем новая техника, метод и стиль, поскольку произведения ценны не сами по себе, но лишь как отпечатки, фиксации тонких движений души, в конечном счете сил самых могущественных и самых реальных.

Однако насколько трудно и возможно ли вообще тем, кому не довелось окунуться в творческую атмосферу тех лет, располагая лишь малым количеством репродукций, ощутить инспирацию группы «Движение» — это, конечно, вопрос.

УДК 7.0
ББК 85.1
К 41

К 41 Кинетизм: группа «Движение», 1962—1976. / сост., худож. оформл., вступит. ст. А. Е. Григорьева, послесл. С. А. Жигалкина. — М.: Знак, 2013. — 268 с., ил.

ISBN 978-5-9551-0659-5

Альбом посвящен развитию кинетической тенденции авангардного искусства в творческой деятельности группы «Движение». Представлены проекты кинетических сред, выставки-лабиринты, светозвуковые динамические панорамы городов, фантастические ландшафты кинетических действ, костюмированные импровизации на природе, кинетические игры-спектакли, перфомансы, пространственные структуры, живописные и графические работы.

ББК 85.1

© Издательство «Знак», 2013
© Григорьев А. Е., составление, оформление, 2013

КИНЕТИЗМ
Группа «Движение»
1962—1976

Художественное оформление и макет
Александр Григорьев

Корректор
Наталия Шапошникова

Подписано в печать 10.09.2013.
Бумага мелованная. Печать офсетная. Гарнитура Мириад.
Усл. п. л. 33,5. Тираж 300.

Издательство «Знак».
№ госрегистрации 1027701010435.
Phone: **+7 495 959-52-60** E-mail: **lrc.phouse@gmail.com**
Site: **http://www.lrc-press.ru**, **http://www.lrc-lib.ru**

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии «Буки Веди»
Москва, ул. Сущевский Вал, д. 49

ISBN 978-5-9551-0659-5
9 785955 106595 >