

РОССИЙСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ ДРУЖБЫ НАРОДОВ

ФАКУЛЬТЕТ

КАФЕДРА

«К защите допускается»:

Заведующий кафедрой

« ____ » _____ 200__ г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ

**Эстетика русского конструктивизма в культуре
постмодерна**

Выполнил

Студент Петрова Е.М.

(подпись)

Научный руководитель, Дудаков-Кашуро К.В.

Ученая степень, звание (подпись)

Москва, 2012

Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Основы конструктивизма в русском и западноевропейском искусстве	8
Предпосылки формирования новой концепции дизайна	8
Появление конструктивизма как авангарда искусства	19
Коллаж и фотомонтаж в творчестве конструктивистов	32
Принципы художественного образования в Баухаузе и ВХУТЕМАСе.	38
Глава 2. Основные эстетические принципы конструктивизма в СССР и Европе.....	52
Влияние культуры Советской России на эстетику конструктивизма	52
Ключевые особенности эстетики конструктивизма	63
Типографика в конструктивизме	67
Конструкция и композиция. Геометрия и цвет.	75
Современная интерпретация графики конструктивистов. Причины феномена интереса современного графического дизайна к искусству конструктивистов.....	83

Введение.

Выступая в 1923 году на страницах журнала «Русское искусство», А.Эфрос писал: «... в текущие дни в русском искусстве есть области, которые могут быть названы героическими... Таковыми областями являются наши графические искусства вообще, и русская деревянная гравюра в особенности. Ни одно из больших искусств не выдержало подобною испытания. Наша современная архитектура? Но классический ретроспективизм Жолтовского и Фомина, Ильина и Щусева имеет лишь педагогическое значение...

Наша скульптура? Но нет самого понятия «русская скульптура 1920-х годов», и я не знаю, есть ли даже отдельные мастера, которые могли бы притязать на подобное звание...

Единственная область, где мы равны Западу, где мы соперничаем с ним, это - русская графика с ее блестящей общей культурой, с ее великолепными индивидуальными дарованиями, а единственная точка, где мы стоим выше европейского искусства, где мы превосходим его и законодательствуем ему, это - наша гравюра на дереве. Она находится сейчас в зените своей героической полосы. Лейт-линию современной ксилографии ведут сквозь европейское искусство русские мастера. Эпоха нашей блокады ничего не изменила здесь на сегодняшний день. Новые дарования не нарушили установившихся отношений»¹.

Конструктивизм как художественное течение не мог появиться в другую эпоху: именно революция и последовавшие за ней годы внесли существенные коррективы в культурное кредо многих художников, стремившихся заявить о своем отношении к разгорающейся борьбе. Этому стремлению необходим был свой язык – язык искусства, которое способно

¹ Эфрос А.В. Фаворский и современная ксилография // Русское искусство. – 1923. - №1. – С. 38.

было бы быстро реагировать на общественные события . Язык модерна и предшествующих ему течений по сути своей не был приспособлен для отклика на социальные события – следовательно, нужно было создать художественный инструмент, которым могли бы пользоваться не только избранные единицы. Через пластический язык и, в частности, через язык журнальной графики, стали решаться публицистические задачи. «Авангард — плод исканий непримиримой интеллигенции, мечтающей о свободе, деятельность группы людей, создающих некие объекты, внешне порой напоминающие картины и статуи. Они также создают разнообразные тексты, позволяют себе делать парадоксальные жесты, несущие закодированную информацию, со своими синтаксисом и семантикой, ключ к шифру от которой не существует. Такая информация интригует, заставляет задавать бесконечные вопросы, провоцируя воображение; она же будит инстинкты и воспоминания. Короче, оживляет интеллектуальные и чувственные стороны бытия. Это рефлексия о непознаваемом. При этом, легко совершая экспансию в мир науки, техники, политики, мифологии, культурной традиции и т. п., авангард ведет непрерывный диалог с обыденной жизнью. Он или альтернативен ей, или «параллелен»².

Именно вследствие этого «диалога» с обыденной жизнью авангард и, в частности, конструктивизм, оказывает такое влияние на современную культуру. Пожалуй, трудно найти в прошлом такой период, когда за столь короткий срок появилось бы настолько большое количество принципиально новых формообразующих идей, большая часть которых продолжает существовать в современном мире. Необходимо отметить, что ощущение этого влияния на современную им эпоху и эпохи будущие было и у самих конструктивистов; у А. М. Родченко оно превратилось в лаконичную формулу «Конструктивная жизнь - есть искусство будущего».

² Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: изд-во МГУ, 1993. С. 1

В этой работе мы попытаемся определить, насколько глубоко это влияние и каковы причины и последствия феномена авангарда в общем и конструктивизма в частности. Нас будет интересовать культурное движение, в котором можно выделить несколько ведущих процессов в области графики - становление системы художественного образования, особенности формирования новых эстетических принципов и, наконец, механизмы влияния принципов графического дизайна конструктивизма на современный графический дизайн.

Для конструктивизма хронологические границы исследования определены третьим десятилетием XX века – периодом, когда подводился своеобразный итог предшествующей практике в искусстве и на его основе утверждалось начало новому движению, обеспечившему встречу искусства и промышленного производства, встречу экспериментальной активности художников-графиков с конкретными требованиями полиграфической индустрии. Необходимо отметить некоторую размытость хронологических границ эпохи конструктивизма, поскольку в критической и учебной литературе понятие «конструктивизм» имеет порой очень разные определения. «Термин «КОНСТРУКТИВИЗМ» существует сегодня в двух измерениях. С одной стороны, это концепция формообразования в советской архитектуре, дизайне и полиграфии, художественном творчестве и производственном искусстве 1920-х годов. С другой стороны, это слово стало синонимом яркого авангардного искусства в России в первой трети 20 века. С течением времени конструктивизм стал иногда отождествляться со стилем 1920-х годов в целом»³ - для того, чтобы не очерчивать каждый раз границы этого явления, мы воспользуемся определением А.Н. Лаврентьева и для этой работы утвердим конструктивизм как синоним яркого авангардного искусства в России в первой трети 20 века.

³ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грант, 2000. С. 8

Актуальность работы обусловлена глубокой степенью влияния эстетики графического дизайна конструктивистов на современный графический дизайн и недостаточной степенью изученности этого феномена. Несмотря на то, что творчество конструктивистов в отечественном искусствоведении изучено достаточно хорошо, культурно-художественный феномен общемирового интереса к конструктивистской графике практически не рассматривался современными исследователями.

Степень разработанности проблемы определить достаточно затруднительно: с одной стороны, по истории дизайна, в особенности в последнее время, появилось значительное количество публикаций, и эстетика графики конструктивистов является объектом множества исследований, как отечественных, так и зарубежных, с другой, и – феномен влияния конструктивизма на современную культуру еще не становился предметом интереса исследователей.

В числе отечественных исследователей, обращавшихся в контексте к российской графике послеоктябрьского периода, можно назвать Ю.Я. Герчука, А.А.Сидорова, С.О. Хан-Магомедова, А.И. Мазаева, Е.В.Сидорину и многих других. Отдельно необходимо упомянуть первостепенную важность дневников, заметок, писем и воспоминаний собственно художников воспоминаниями, дневниками, теоретическими работами и перепиской- это публикации А. Родченко, В. Степановой, В.Фаворского, А.Родченко, В.Степановой и др.

За рубежом проблемами эстетики конструктивизма занимались Л. Мохой-Надь, Н. Габо, Д.Рики, Д. Харрисон и др.

Объект исследования – иллюстрация, созданная в рамках конструктивизма художниками Советского Союза и стран западной Европы, а также иллюстрация, созданная в конце XX – начале XXI века под влиянием эстетики конструктивизма.

Предмет исследования - принципы подхода художников-конструктивистов к иллюстрации; особенности художественного языка графики конструктивистов.

Материалом исследования выступают ключевые работы, в которых исследуются особенности эстетики конструктивистской графики и общая история этого движения. В частности, это теоретические работы А.Н. Лаврентьева, Е.В. Сидориной, В. Кричевского, Н.Н. Харджиева и др.

Основные задачи исследования:

- определение места конструктивистской графики в русском и западноевропейском дизайне начала XX века.
- сопоставительный анализ приемов и эстетики типографического оформления в советском и западноевропейском конструктивизме
- определение причин, послуживших основой обращения современной графики к эстетике конструктивизма.

Для изучения и понимания феномена были избраны соответствующие методы систематизации материала. Учитывая безусловное влияние культурологических факторов, для выяснения причин влияния эстетики конструктивизма на современную графику был выбран историко-культурный анализ в совокупности с методом стилевого (эстетико-аналитического) анализа для определения степени и особенностей влияния.

Цель данного исследования – определение степени и причин влияния принципов графического дизайна эпохи конструктивизма на эстетику современного дизайна.

Глава 1. Основы конструктивизма в русском и западноевропейском искусстве

Предпосылки формирования новой концепции дизайна

Рубеж XIX-XX веков стал той начальной точкой, когда искусство начало настоятельно требовать новых художественных и эстетических решений. Яркой, экспрессивной и плодотворной стала первая четверть XX века: именно это время по праву можно считать эпохой становления, а потом и бурного расцвета искусства иллюстрации. «Двадцатый век как никакой другой может быть назван веком графики. Впервые она, освободившись от прикладных, репродукционных задач, была осознана как полноценный вид искусства, не уступающий в своих творческих возможностях более «капитальным» громоздким и трудоемким живописи и скульптуре. В чем-то все более важном для времени она уже очевидным образом могла их и превосходить: в краткости, лаконичной полноте концентрированной изобразительной формулы; в способности к обобщению, опусканию всего малозначимого; в непосредственности реакций, мгновенной творческой активности. Отделанность, внешняя законченность, так же как убедительное жизнеподобие, ценятся теперь меньше, чем сила непосредственного впечатления, и потому острый набросок нередко принимается как самоценный, не требующий ни дальнейшей конкретизации образа, ни тем более перевода в иную изобразительную технику. Вот почему «графика — современнейшее из искусств», — как возглашает уже во втором десятилетии века один из ее исследователей. Как и прежде (быть может, еще больше, чем прежде)

графикой постоянно и упорно занимаются живописцы и скульпторы. Но все чаще она становится профессией художника, его главным или даже единственным творческим делом»⁴, - отмечал один из крупнейших исследователей истории книги Ю.А. Герчук

Востребованность новых решений была продиктована в ряду других причин еще и новой практикой создания массовых изданий того времени. Показательны примеры таких изданий, как «Дешевая библиотека» издательства И.Сытина в Москве, а также массовых и даже «роскошных» изданий М.Вольфа, А.Маркса, А.Суворина, А.Девриена. Между тем практика профессионального искусства продолжала активно совершенствоваться: опыт журнальной, а затем и книжной графики «Мира искусства» повлияли на значимость художника в создании книги. Как уже было упомянуто, начало XX века по своей сути было обязано породить новые течения в искусстве. Оказываясь во все более трудных отношениях с реальностью, искусство начала XX века начинает уходить от задачи ее прямого отображения; художник начинает сам создавать свой язык и изобретать символы, самостоятельно придавая им то или иное значение. Как следствие, распадается привычная система графических жанров, основанная на внешнем признаке – том или ином выборе предмета отображения. «Теперь взгляд художника чаще обращен не наружу, а внутрь – к проблемам и методам самого искусства, к структурам его языка, границам изображения и знака, текста и зрительного образа. Более того, начинает размываться и традиционная система видов искусства, где графику определяли и ограничивали принадлежащие именно ей художественные средства, техники и материалы. Разумеется, это процесс далеко не всеобъемлющий и не однозначный. Есть и иные – противоположные, противоборствующие течения. Но такова

⁴ Герчук Ю.А. История графики и искусства книги. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 270

господствующая тенденция авангардного, ориентированного на активную эволюцию, искусства»⁵. Действительно, эстетику ар-деко, тяготеющего к эстетике эклектики и избыточности, еще во время активного существования течения называли «мертворожденной». Уже в графических экспериментах первого десятилетия ясно прочитывалось то противоборство, которое определится в следующем десятилетии как оппозиция «футуристы-мирискусники», «производственное - станковое», «конструктивное-декоративное». Термин «графика», появившийся в начале XX века, мирискусниками утверждался как силуэтный или же линейно-орнаментальный рисунок, противопоставленный тональному и штриховому рисунку, и предназначенный для полиграфического воспроизведения. «Украсить лист — прямая задача книжного искусства, и только считаясь с его особенностями, может художник-график добиться своей цели. Стремление к подчинению изображения плоскости книжной страницы привело мирискусников к пониманию книги как единого организма, синтетического произведения. Задача художника в книге сравнивалась с задачей архитектора, который призван видеть произведение в его целостности, а не как набор отдельных декоративных элементов: «не надо забывать в украшении книги об ее архитектуре. Мало придумать для нее заставной лист, виньетки и концовки. Гораздо важнее вопросы, <.>, "планного" характера. Хороший архитектор узнается по плану сооруженного здания, по остроумию комбинаций, по стройности частей, по всей анатомии постройки. <.> Так точно и художник, занятый книгой, должен обратить свое внимание первым долгом (и прежде всяких мыслей об орнаментации) на основные требования красоты в книге: на выработку формата, на качество, поверхность и цвет бумаги, на размещение текста в странице, на распределение и соотношение

⁵ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 280

заполненных и пустых пространств, на шрифт, на пагинацию, на обрез, брошюровку и т. д.»⁶, — писал в 1910 г. А. Н. Бенуа; необходимо отметить употребление А. Бенуа сравнения художника-иллюстратора с архитектором — сравнение, которое станет программным для конструктивистов. Это же уподобление приводил и В.А. Фаворский, которого принято считать родоначальником московской школы графиков: «Книга — это, с одной стороны, техническое приспособление для чтения литературного произведения, с другой стороны, она есть пространственное изображение литературного произведения. В этом книга очень похожа на архитектуру — и здание строится для жилья, для практического использования, но, тем не менее, становится искусством, а верней — не тем не менее, а тем более, так как и в книге и в архитектуре функция не мешает, а помогает, дает стимул для пространственного пластического оформления»⁷.

В этот же период А. А. Сидоров, посвятивший книжной графике значительную часть своих трудов, вводит в научный оборот понятие «искусство книги», вынеся это словосочетание в заглавие своей работы. В этой работе, отмечая положительную динамику в развитии русского книгопроизводства, Сидоров задает вопрос: «есть ли искусство книги? Если есть, — в чем оно?»⁸. Сам А.А. Сидоров на этот вопрос отвечает утвердительно, определяя искусство книгоиздания как синтез конструктивного и декоративного начала. Конструктивность, по Сидорову, это «такое художественное созидание, где нет ничего лишнего, где отсутствуют нацепленные для одной красоты бантики. Здесь совпадают красота и польза, красота и пригодность, и начинается то единое

⁶ Бенуа А.Н. Задачи графики // Искусство и печатное дело. - 1910. - № 2-3. - С. 44-45.

⁷ Фаворский В. А. О графике, как об основе книжного искусства. Искусство книги. М., 1961. С. 60

⁸ Сидоров А. А. Искусство книги. М.: Книга, 1979. С.11

мастерство, которое мы вправе выдвинуть во главу угла искусства и культуры наших дней. Здесь-то и начинается повесть об искусстве книги»⁹. Примечательно то, что именно во времена расцвета декоративной мирискуснической книги, начиная с 1912, в Москве начали появляться небольшие по формату и малотиражные книжки, где, как отмечает Ю.А. Герчук, «все было демонстративно наоборот: плохая, неровно обрезанная бумага, от руки коряво нацарапанный литографированный текст и похожие по почерку размашисто-примитивизированные рисунки. <...> Изяществу «красивой книги» были противопоставлены воинствующий антиклассицизм, отрицание «вечных» канонов гармонического равновесия форм, грубая бедность и экспрессия энергичного самовыражения; артистической каллиграфии — шероховатая фактура литографского штриха, сознательно-неумелые почерки»¹⁰. В этих изданиях, явно появившихся с целью эпатировать и возбудить любопытство, начали воплощаться программные принципы русских футуристов. Необходимо отметить, что первый сборник, справедливо названный «Пощечина общественному вкусу», содержал манифест, которые в скором времени, осознав его эстетическую самооценку в плане дизайна, стали распространять отдельно — как листовку.

Тем не менее, этот эпатаж нес не только разрушительное, но и созидательное начало, предопределившее развитие книжной культуры нового столетия. Несмотря на «демонстративный антипрофессионализм», по определению Ю.А. Герчука, эти опыты утвердили, или, во всяком случае, начали утверждать новую роль художественных средств выражения экспрессии в графике. «Сам текст стихов В. Хлебникова, А.

⁹ Сидоров А. А. Искусство книги. М.: 1922. С. 12

¹⁰ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 280

Крученных, раннего В. Маяковского получал в этих книжках особую фактурную осязательность. Вслед за литографскими опытами футуристы экспериментируют и с набором, стыками литер, продуманно выбираемых из различных гарнитур и кеглей, разрушая плавность течения строки. Наконец, использовались в таких книжках геометризированные наклейки цветной бумаги, гектограф, печатание резиновыми штемпельками и проч. Нашупывались новые отношения буквы и звука, слова и графического образа, фактуры штриха и слова <...> асимметрии, грубой фактуры, энергичного графического жеста, огрубления и утяжеления формы»¹¹.

Эксперименты футуристов дополняются многообразием творческих поисков в области соотношения вербального и графического текстов, которые осуществляют многие известные художники, и о которых к рубежу XX-XXI вв. написано немало книг и научных исследований. Их эпатаж содержал в себе целый ряд находок, которые воплотились в практике не только книги и плаката, но и в изобразительном искусстве, поэзии. Футуристы первыми стали вводить в искусство материалы непосредственно из повседневной жизни, намереваясь уничтожить границы между эстетическим и практическим. Этой цели служили их художественные методы: эксперименты с практическим языком, контррельефы, лабораторные опыты с цветом, формой, конструкцией и т. п. Поиски нового визуального выражения набранных текстов приводили их к «крайним» формам шрифтовых композиций, которые зачастую могли терять связь с устойчивой, многовековой традицией типографского набора. Мазаев А.И. в статье «Концепция «производственного искусства 20-х годов» отмечает, что, связав себя с буржуазным художественным авангардом XX в., русский футуризм вместе с тем «не располагал сколько-нибудь четкой программой. Манифесты его отличались необоснованностью, преднамеренной и грубой парадоксальностью.

¹¹ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 283

Неспроста В. Маяковский назвал русский футуризм «взбалмошным, в рыжих вихрах детиной, немного неумным, немного некультурным» Не очень отчетливо сознавали футуристы то, во имя чего включились в ломку художественной культуры»¹². Тем не менее, А.И. Мазаев отмечает художественный потенциал футуризма, полагая его справедливым ответом со стороны искусства и эстетики на радикальные перемены в мире, связанные с развитием индустриальной культуры. «Эстетический задор футуризма значительно подогревался прогрессом материально-технической культуры первой четверти XX в., ее новыми возможностями — как источника ранее не известных материалов и форм. На допущении техники в искусство и эстетику держался престиж кубо-футуризма. Но именно по этой причине деятельность футуристов в России должна была столкнуться с сильнейшей оппозицией со стороны «общественного вкуса», который в тот период еще исключал технику из сферы эстетических представлений о красоте. С этой точки зрения конфликт русского футуризма с обществом выступает как частный случай более общего конфликта между эстетическим сознанием, наследующим раннебуржуазные критерии прекрасного, и новобуржуазным сознанием, принимающим на вооружение новые критерии красоты (технизм, функционализм и т. п.)»¹³.

Если футуризм можно определить как течение, сделавшее возможным появление и развитие конструктивизма с его «технической» стороны (А.И. Мазаев устанавливает общую закономерность перехода от кубо-футуризма к конструктивизму, т. е. к первоначальной и еще не развившейся форме дизайна, в следующей линейной схеме: абстрактное

¹² Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С.100

¹³ Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. С.102

линейное формотворчество — объемная абстрактная вещь — утилитарное вещное творчество (в архитектуре или в промышленности)¹⁴, то теоретической базой конструктивизма стало абстрактное искусство, прежде всего кубизм. Газета «Искусство коммуны» давала следующую характеристику состояния искусства футуристов на 1917 – 1919 гг.: «Общей платформой всех левых групп в искусстве до сих пор мог быть (в живописи) так называемый «живописный материализм» — более или менее принципиальное отношение к картине как к самоцели, как к конструктивной системе форм-красок...»¹⁵. В пределах этой общей платформы художественные искания, по определению газеты, шли в двух направлениях: «1) Супрематизм, беспредметная живопись (художник Малевич и др.); 2) Работы из разных материалов (контррельефы, металл, картон и т. д.; Художник Татлин, Митурич и др.)»¹⁶. «Художники как того, так и другого направления, — отмечалось далее, — не преследуют цели изображения предмета... В чисто конструктивном отношении группы второго направления (работы из разных материалов) имеют прямую связь с кубизмом, т. е. с принципами кубизма о взаимодополнении и взаимодействии элементов картины (форм, линии и т. д.); напр., кубизм-картина состоит из суммы линий, прямых и кривых, и форм, т. е. некоторое равновесие, построенное на асимметрии, взаимодействии и взаимоотношении»¹⁷. Основой выставляемых на футуристических

¹⁴ Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. С. 107

¹⁵ «Искусство коммуны», 13 апреля 1919 г. Цит. по: Цит. по: Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С.110

¹⁶ «Искусство коммуны», 13 апреля 1919 г. Цит. по: Цит. по: Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С.111

¹⁷ «Искусство коммуны», 13 апреля 1919 г. Цит. по: Цит. по: Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С.111-112

выставках (последняя — «Магазин» — была в 1916 г.) картин являлось беспредметничество: порой единственной связью выставлявшихся картин с объективной средой было только название. Кубо-футуристы не задавались целью изобразить какой-либо объект, исходя из того, что «содержанием» картины является ее живописная конструкция: «Художество служит лишь средством, украшающим творческие утилитарные формы природы, предназначенные к техническим. Птица оперена цветистыми перьями, бабочка расцвечена узором, орнаментирована, автомобиль выкрашен в цвет, дом расписан и раскрашен, человек узорит себя цветными костюмами, но их назначение как форма было техническим интуитивным преодолением бесконечного движения природы. Конструкция и система вещи есть знак уже совершившегося преодоления ибо сложные формы — уже преодолевающее движение и система организма является, вместе с искусством-художеством, — новой симметрией расположения элементов, поэтому едино и неразрывно. Художество как таковое не может быть выше и впереди всего. Оно — придаток к форме и отдельно не имеет ни времени, ни пространства и возникает тогда, когда во времени и пространстве возникает творческая форма изобретения. Эволюция в искусстве движется дальше и дальше, ибо движется и все в мире. И не всегда в искусстве бывает эволюция, а и революция»¹⁸. В этих словах обозначена установка кубофутуристов на отказ от фигуративного изображения — установка, которую по-своему интерпретируют конструктивисты. Иллюстрацией беспредметничества выступали не только супрематические полотна Малевича, Розановой и других представителей супрематизма, не только старые и новые контррельефы Татлина, который «предельно материализовал цвет (до фактуры локальной краски) и линейную

¹⁸ Малевич К.С. Черный квадрат. [Сайт «Казимир Малевич»]//URL: <http://kazimirmalevich.ru/blacksq> (дата обращения: 10.05.2012).

композицию (до трехмерного объема), прорвал условную плоскость станковой картины и решительно вышел за ее границы к «чистой» вещи, но и композиции движений окрашенных и запроектированных плоскостей Родченко, пространственная живопись Митурича, живописная работа материалов Бруни и др. Абстрактная форма, в отдельных случаях представленная сугубо технологически, являлась здесь единственным объектом творчества»¹⁹. Собственная «лаборатория» «чистых» форм, красок, конструкций и т. д. беспредметников создала основу эстетический переворот, впоследствии осуществленного конструктивистами. По мнению А.И. Мазаева, беспредметничество 1910-х годов было своего рода экспериментальной лабораторией по изучению отдельных технических проблем художественного творчества в его новых формах, которые принес с собой XX в. (декоративно-оформительское искусство, художественное конструирование). Оно изолировало цвет, форму, фактуру, конструкцию и т. п., 99 как химик изолирует в своем опыте чистое вещество от других веществ или примесей, подвергая его испытанию порознь или в совокупности с другим веществом. В этом смысле беспредметничество было практикой, которая не остановилась перед воплощением крайних гипотез. Логикой вещей оно явилось своеобразным введением в «производственничество» 20-х годов, выявив внутри себя художественно-специфические предпосылки этой концепции²⁰. Голландский архитектор-функционалист Я.П. Ауд дал следующее определение этому явлению: «Интеллектуальная тенденция кубизма все больше и больше вытесняет случайность природного образца. Несущественное отбрасывается, форма становится строгой и цвет — плоскостным <...> Теряя в этой форме свое право на существование, как станковая живопись, кубизм начинает

¹⁹ Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С.98

²⁰ Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С.99

приобретать величайшее значение <...> в будущем строительном искусстве».²¹ Как уже было отмечено, кубизм приобрел значение не только в будущем строительном искусстве, т.е. архитектуре конструктивистом, но и в их графике.

Таким образом, канун 20-х гг. знаменует собой начало «смены вех», выразившееся, прежде всего, в богатом многообразии творческих экспериментов, в формировании различных художественных объединений и организаций. Но главное заключалось в том, что это был канун рождения основных экспериментальных «поточков» в книжной и плакатной графике.

²¹ Цит. по: Архитектура современного Запада. М.: Изогиз, 1932. С. 78.

Появление конструктивизма как авангарда искусства

Давая самоопределение конструктивизму, характеризующее суть этого явления, В.Ф. Степанова подчеркивала, что конструктивизм «не есть художественное направление», а «является новой идеологией в области человеческой деятельности, называвшейся до сих пор искусством»²². Рождение и развитие новой идеологии Степанова полагала заслугой индустриальной революции и как следствие – распространению «материалистического отношения к искусству», основы которого ««отныне будут организовываться интеллектуальным производством. Принципом организации является целесообразная конструктивность, в которой эстетику заменяет технология и экспериментирующее мышление»²³. Эту же мысль более поэтично высказал Маяковский в стихотворении 1927 года «ДАЕШЬ ИЗЯЧНУЮ ЖИЗНЬ»: «Готов ежедневно твердить раз сто: изящество - это стопроцентная польза, удобство одежд и жилья простор». В. Беньямин в эссе «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» объяснял феномен новой идеологии следующим образом: «В эпоху технической воспроизводимости произведение искусства лишается своей ауры. Этот процесс симптоматичен, его значение выходит за пределы области искусства. Репродукционная техника, так можно было бы выразить это в общем виде, выводит репродуцируемый предмет из сферы традиции. Тиражируя репродукцию, она заменяет его уникальное проявление массовым. А позволяя репродукции приближаться к воспринимающему ее человеку, где бы он ни находился, она актуализирует репродуцируемый предмет. Оба эти процесса вызывают глубокое потрясение традиционных ценностей — потрясение самой традиции, представляющее обратную

²² Цит. по: Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995. С.53

²³ Цит. по: Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. С.53

сторону переживаемого человечеством в настоящее время кризиса и обновления. Они находятся в теснейшей связи с массовыми движениями наших дней»²⁴. Конструктивизм конструктивистов сложился прежде всего как ориентация на «производственное искусство», концепция которого обрисовала социальную перспективу конструктивизма и приложение его принципов к различным областям практической деятельности. Конструктивисты и стали первыми художниками-«производственниками».

Благодаря акценту на целесообразность и «стоцентную пользу» конструктивизм осмысливался самими конструктивистами и критиками как метод «создания цельной вещи, начало художественного конструирования, при котором конструктивно-утилитарная форма («конструктивная форма», «форма техническая») является и формой художественной, в декорировании, в прикладничестве не нуждающейся <...> шаг к «конструкции», «конструктивной форме» по преимуществу имел в виду уровень произведений, шаг «от картины к ситцу», к киоску, от холста, плоскости, краски, изобразительности к «реальным материалам» и к «реальному пространству», «от изображения к конструкции»²⁵. Тем не менее, несмотря на то, уже в процессе оформления платформы конструктивизма это течение связывалось с радикальным изменением установок художника – стремлением к эксперименту, построению и утилитарности – общая база этих установок дала очень разные творческие концепции.

Фактическая дата рождения конструктивизма определяется в исследовательской литературе неоднозначно: так, Ю.А. Герчук

²⁴ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 15

²⁵ Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994. // URL: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1> (дата обращения: 26.04.2012)

сопоставляет дату начала конструктивистского движения с датой публикации в Берлине в 1922 г. двух книг Э. Лисицкого: «Супрематический сказ про два квадрата» и «Маяковский для голоса». Первая книга – детская, необходимо отметить – декларировала новые принципы активного освоения мира, утверждаемые конструктивистами: «Не читайте, берите бумажки, столбики, деревяшки, складывайте, красьте, стройте!» (Рис. 1) Абстрактная геометрия иллюстраций отличала книгу Лисицкого от всего мирового фонда детской литературы, созданной до того момента. Н. Харджиев отмечает следующие особенности дизайна книги: «Титульный лист построен на контрастах, нарушающих традиционные законы симметрии. Контрасты шрифтов усилены цветовым сопоставлением красного и черного. Заглавие построено по диагонали и поэтому динамично»²⁶. Книга «Супрематический сказ про два квадрата» представляет собой своего рода мультфильм, кадры которого связаны движением простых геометрических фигур; известно, что сам Э. Лисицкий предлагал решить проблему пластического оформления движения с помощью киноаппарата. Во второй книге поэзия Маяковского, также совершенно новая по стилю для своего времени, получила соответствующее графическое окружение: Ю.А. Герчук отмечает, что Лисицкий совершенно по-новому использует переосмысленные им традиционные полиграфические материалы — содержимое наборной кассы: «Стихотворение открывается иллюстрацией-символом, выполненной типографским набором из букв, знаков, линеек. Их четкая графика преобразована нетрадиционным использованием, пересечением красных и черных линий, экспрессией диагональных композиций, по-новому организующих плоскость страницы. Наряду с лаконичными

²⁶ Харджиев Н.Н.. Эль Лисицкий – конструктор книги. Статья из издания «Искусство книги. Выпуск третий. 1958 — 1960». М.: Фортуна ЭЛ, 2006. // URL: <http://www.pustovit.ru/?p=18> (дата обращения: 24.03.2012).

пиктограммами (корабль, якорь, человечек) использовались буквенные схемы, иллюстрирующие не сюжет, а фонетическую структуру и ритмику стиха: повторы, варьирование гласных в близких по звучанию словах»²⁷. Сам Лисицкий так описывал творческий процесс и результат в подписи к репродукциям шести страниц из книги «Для голоса»: «Эта книга стихотворений Маяковского предназначена для публичного чтения. Чтобы облегчить поиск определенного стихотворения, я использовал регистр. Книга выполнена при помощи лишь тех материалов, которые есть в наборной кассе. Используются возможности двухкрасочной печати (наслаивание, перекрестная штриховка и т.д.). Мои страницы сопровождают стихотворения так же, как рояль, который аккомпанирует скрипке. Как и поэт, строящий здание на единстве мысли и звука, я хотел добиться единства стихотворения и элементов типографики»²⁸. Н.Н. Харджиев, в свою очередь, так описывает особенности создания книги: «Вместе с тем регистр придал конструкции книги и некоторую объемность. Вся книга сделана типографским (акцидентным) способом с использованием возможностей двухцветной печати. Эксперимент был осуществлен художником в маленькой берлинской типографии. Лисицкий делал эскиз каждой страницы. Книгу набирал механически мастер-немец, не понимавший русского языка. В процессе работы наборщик и все сотрудники типографии настолько заинтересовались «необыкновенной книгой», что попросили художника перевести ее на немецкий язык»²⁹.

Именно с этих полиграфических опытов Э. Лисицкого, по мнению Ю. А. Герчука, началось то, что станут вскоре называть на Западе «новой

²⁷ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 287

²⁸ Немировский Е.Л.. Художник книги Эль Лисицкий. М.:Фортуна ЭЛ 2006 // <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=9211&iid=388> (дата обращения: 24.03.2012)

²⁹ Харджиев Н.Н. Эль Лисицкий – конструктор книги. Статья из издания «Искусство книги. Выпуск третий. 1958 — 1960». М.: Фортуна ЭЛ, 2006. // URL: <http://www.pustovit.ru/?p=18> (дата обращения 24.03.2012).

типографией», а в России — «конструктивизмом». Несомненным было и воздействие, оказанное творческим методом Лисицкого-полиграфиста на западноевропейских художников книги: Л. Мохоли-Наги, К. Тайге, Яна Чихольда. Как и Татлин, Лисицкий, утверждая в полиграфии новые формы, основанные на принципах экономичности и целесообразности, одновременно боролся с эстетством и «бесцельным абстрактным экспериментаторством, приводящего к разрыву между текстом и оформлением»³⁰. Н. Харджиев приводит в своей книге об Э. Лисицком следующий эпизод: «30 октября 1921 года в Московском Доме печати состоялось декларативное выступление Лисицкого, проникнутое пафосом инженерного мастерства. Основная мысль его доклада — необходимость слияния искусства с жизнью: «... Мы в пластическом искусстве сожгли свои монастырские кабинеты и идем к широте всей жизни. Объединяемся с рабочими и мыслителями, с техниками и изобретателями для коллективного сооружения ... Пора превратить интеллектуальные митинги из базаров идей в фабрики действия»³¹. Харджиев отмечает, что, в отличие от тех художников-производственников, которые видели свою задачу в эстетизации индустриальных форм, Лисицкий считал своей главной целью — разработать такие методы оформления, которые повышали бы полезное действие предмета. Наряду с двумя книгами необходимо упомянуть плакат, сделанный Лисицким в 1920 году для Политуправления Западного фронта — «Клином красным бей белых!» (Рис. 2). Уже современники Лисицкого отмечали эффективность агитационного воздействия этого плаката, пользовавшегося в свое время большой популярностью; Н.Н. Харджиев объясняет эту эффективность ясностью динамического

³⁰ Харджиев Н.Н. «Эль Лисицкий – конструктор книги». Статья из издания «Искусство книги. Выпуск третий. 1958 — 1960». М.: Фортуна ЭЛ, 2006. // URL: <http://www.pustovit.ru/?p=18> (дата обращения 24.03.2012)

³¹ Харджиев Н.Н. Там же.

построения и цветовой символики³² - то есть, двумя характеристиками, являющимися ключевыми для успешного построения образа в графическом дизайне. Несмотря на то, что книги Лисицкого фактически были продуктом (и иконами) супрематизма, в них во множестве присутствуют стилеобразующие элементы конструктивизма, о которых пойдет речь во второй главе данной работы, что делает работы Э. Лисицкого своего рода переходным элементом между супрематизмом и конструктивизмом (т.н. суперконструктивизмом).

Согласно другим версиям, датой рождения конструктивизма считается дата создания «Угловых Рельефов» Татлина в 1913-14 гг. Татлин, по мнению А.И. Мазаева, первым вывел пластическую выразительность из плоскости картины в реальное пространство при помощи реальных материалов: «Фактически первые «рельефы» Татлина - это кубофутуристические структуры, вынесенные с плоскости холста в пространств <...> Он предельно материализовал цвет (до фактуры локальной краски) и линейную композицию (до трехмерного объема), прорвал условную плоскость станковой картины и решительно вышел за ее границы к «чистой» вещи»³³. Определение Мазаева, говоря о «беспредметном» искусстве и проблеме начала конструктивизма, раскрывает Е.В. Сидорина: «Своей «Башней» Татлин сделал шаг от «беспредметничества» к предметному творчеству, от «работы с материалами» («формального анализа», «эксперимента с отвлеченной формой») к художественному проекту (модели) объекта утилитарного назначения, от «отвлеченной» конструкции к утилитарно осмысленной, конструктивно решенной художественной форме. В этом смысле он первым совершил то, что несколько позднее было выдвинуто

³² Харджиев Н.Н. Там же.

³³ Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С. 96

оформлявшимся конструктивизмом в качестве принципиальной установки и задачи дня. Художник, совершивший два таких кардинальных в истории конструктивизма шага переход к «работе с реальными материалами» (рельефы, подборы), во-первых, и переход к «конструкции», художественно и утилитарно значимой («Башня»), во-вторых - действительно сыграл роль родоначальника конструктивизма <...> Логика этого пути, прояснившаяся к этому времени, сложилась в схему: от живописи через «формальный» («отвлеченный») анализ и эксперимент - к конструктивизму»³⁴ Тем не менее, и Е.В. Сидорина, и другие исследователи, занимавшиеся проблемой начала конструктивизма, отмечают, что как таковым конструктивистом Татлина назвать фактически нельзя — что не отменяет значимости его творчества для «производственного» авангарда. «Считая себя в известной мере компетентным в вопросах искусства, я квалифицирую этот проект как международное событие в мире искусства. На наших глазах разрешается наиболее сложная проблема культуры: утилитарная форма является чистой творческой формой. <...> Формы, лишённые практического назначения, - большинство до сих пор существовавших художественных форм, просто не организованные формы. И, может быть, впервые принцип организации действительно осуществлен в искусстве»³⁵ - писал в июле 1920 года Н. Лунин.

³⁴ Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994. // URL: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1> (дата обращения: 03.05.2012)

³⁵ Пунин Н. Памятник III Интернационала. Петербург, Издание Отдела Изобразительных искусств Н.К.П., 1920.// URL: http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CGQQFjAA&url=http%3A%2F%2Fbiblio-comintern.narod.ru%2Fcominternproektpamyatnik1920.doc&ei=_dCzT-iuCciJ4ASGl-ngCA&usg=AFQjCNF0hlbiQ5f2KcoYdYYuMO6jEppJfg (дата обращения: 01.05.2012)

)

В конце 1970-х годов об отличии «конструктивизма Татлина» от конструктивизма в общераспространенном его понимании решительно высказалась Л. А. Жадова. «Татлин, - писала она, - родоначальник совершенно иного конструктивизма, чем тот, который традиционно связывают с этим понятием»³⁶. Резко разграничивал два понятия и Н.Н. Пунин, который писал в 1923 г.: «Новая вещь и вообще вещь с некоторых пор стала фетишем нашей художественной молодежи; в этом отношении многими допущены невероятные преувеличения: слова и работа Татлина поняты как какая-то система индустриализма, как современная форма прикладничества. Для такого понимания Татлина у меня нет данных <...> Одно время на Татлина возлагали ответственность за систему так называемого индустриального конструктивизма, таким заемным блеском украсившего берлинский журнал «Вещь», но я думаю, что единственными виновниками этого индустриального эстетического романтизма были недоучившиеся татлиновские ученики (к которым я, к сожалению, отношу и московского художника Родченко)»³⁷. Татлин далек от конструирования утилитарных, функциональных объектов; его органические конструкции апеллируют не столько к чистой механике, технике, сколько к «глубинным архаическим пластам сознания, к архаическому опыту освоения материи»³⁸. Как и многие другие исследователи, Е. Бобринская отмечает антиэстетизм (или же антиэстетство) работ Татлина, отсутствие любования фактурой и геометрией: «Материальный подбор без какой-либо аффектации выявляет жизнь самого материала — его массу, тяжесть,

³⁶ Цит. по: Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994. // URL: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1> (дата обращения: 03.05.2012)

³⁷ Цит. по: Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994. // URL: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1> (дата обращения: 03.05.2012)

³⁸ Бобринская Е. Русский авангард: Границы искусства. Серия «Очерки визуальности». М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. С. 127

жесткость, различные способы его деформации, его сопротивляемость. Причем эта жизнь протекает сама по себе, художник ее только наблюдает, подсматривает, но не подчиняет своей логике, своему сознанию. В подборах Татлина раскрывается онтология вещного мира, достигается то «непритворное пребывание вещи», о котором писал Хайдеггер. И в то же время творчество художника у Татлина переносится в большей степени в сферу действия, а не созерцания — он испытывает, исследует материалы, материальную основу жизни, но не изображает ее, не повествует о ней <...> Татлин создает в своих работах вариант органической конструкции, совмещающей естественную, органическую логику и логику искусственную, техническую, ту логику, согласно которой человек созидает из материалов, а шире — из материи природы — новую реальность, новый предметный мир»³⁹ - тем самым преодолевая очень важный шаг на пути решения проблемы «искусство и жизнь» - как для конструктивизма в частности, так и для дизайна в целом.

«13 декабря 1920 года сформировалась первая Рабочая группа конструктивистов. Живописец-беспредметник Александр Родченко, живописец Варвара Степанова (Варст) и конструктор «Массового действия» Алексей Ган, обсудив положение вещей в искусстве в связи с социальным переворотом и ища социологических обоснований новым течениям, решили, что главное разделение в искусстве следует проводить по двум основным признакам: по одному искусство продолжает линию спекулятивной деятельности эстетического творчества, заведомо подсознательно изображая действительность, по другому — оно встает на путь реального и активного общественного переустройства и ищет социально-осмысленных целесообразных форм художественного труда»⁴⁰ -

³⁹ Бобринская Е. Русский авангард: Границы искусства. Серия «Очерки визуальности». С. 129

⁴⁰ Ган А. Конструктивисты // Эрмитаж. 1922. - №13. С.3. Цит. по: А.Н. Лаврентьев. Алексей Ган. Творцы авангарда. М.: Фонд «Русский авангард», 2009. С. 63

этим параграфом начиналась информационная заметка «Конструктивисты», опубликованная Ганом в журнале «Эрмитаж». Эта дата — еще одна из тех, что исследователи полагают началом советского конструктивизма. Задачу этой группы А. Ган сформулировал в следующих словах: «Советский строй и его практика — единственная школа конструктивизма... Наш конструктивизм поставил ясные цели: найти коммунистическое выражение материальных сооружений»⁴¹ А.Н. Лаврентьев описывает первоначальную деятельность группы следующим образом: «Речь шла о том, чтобы перевести деятельность художников-«беспредметников» в практическое русло, сообразованное с задачами идеологическими: «Пора искусству организованно влиться в жизнь». До марта 1921 года Ган, Родченко и Степанова постоянно встречаются и обсуждают темы конструктивизма. Параллельно в Инхуке проходит уже известная благодаря публикациям С.О.Хан-Магомедова дискуссия о конструкции и композиции. И лишь 18 марта официально Рабочая группа конструктивистов становится одной из групп Инхука, а Ган — членом Инхука по предложению Родченко и Степановой»⁴². Фактически с основанием этой группы началась история советского дизайна; стали активно разрабатываться такие понятия, как конструкция и проектная логика, назначение вещи и рациональность ее структуры, эксперимент в художественном творчестве и влияние закономерностей композиции на восприятие произведений. «Они называли себя «производственниками», конструктивистами, подчеркивая связь художественного творчества с наукой, техникой и проектным формированием предметной среды нового, социалистического общества. Начиналась история советского дизайна, и

⁴¹ Ган А. Конструктивисты // Эрмитаж. 1922. - №13. С.з. Цит. по: А.Н. Лаврентьев. Алексей Ган. Творцы авангарда. М.: Фонд «Русский авангард», 2009. С. 65

⁴² Лаврентьев А.Н. Алексей Ган. Творцы авангарда. М.: Фонд «Русский авангард», 2009. С. 69

Родченко и Степанова были ее активными творцами»⁴³. Невзирая на то, что термин «конструктивизм» использовался ещё в 1920 году, впервые он «официально» появился лишь в 1922 году в книге Алексея Михайловича Гана, которая и была озаглавлена этим словом — «Конструктивизм». А. М. Ганом провозглашалось, что «...группа конструктивистов ставит своей задачей коммунистическое выражение материальных ценностей... Тектоника, конструкция и фактура — мобилизующие материальные элементы индустриальной культуры»⁴⁴.

Говоря о становлении художественно-конструкторского подхода 20-х годов, необходимо отметить тот примечательный факт, что вышеозначенная группа первых конструктивистов работала, в основном, в области графики. А.Н. Лаврентьев, составитель альбома «А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Мастера советского книжного искусства», выделяет следующие причины этого феномена: «Во-первых, книга была одной из немногих реальных областей «производственного искусства», дизайна тех лет, где можно было реализовать конструктивистские принципы «органичного вхождения искусства в жизнь». Полиграфия представляла одну из наиболее развитых отраслей производства тех лет, была наиболее восприимчивой к художественным переменам в сравнении, например, с машиностроением.

Во-вторых, графичность мышления, свойственная советскому дизайну 20-х годов, нашла наиболее полное выражение в книге, плакате, журнале. Стиль образного мышления вел конструктивистов в графику, в книгу.

В-третьих, книга представляет собой сложный, полифоничный объект, в котором одновременно присутствуют два вида искусства:

⁴³Альбом «А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Мастера советского книжного искусства»// сост. А.Н. Лаврентьев. - М.: Книга, 1989. С. 1.

⁴⁴ Ган А. Конструктивизм // Эрмитаж. 1922. - №13.С.з. Цит. по: А.Н. Лаврентьев. Алексей Ган. Творцы авангарда. М.: Фонд «Русский авангард», 2009. С. 70

литература и графика. Художественная культура начала XX века в нашей стране развивалась под знаком тесного взаимодействия литературы, с одной стороны, и живописи и графики—с другой»⁴⁵.

Конструктивисты, и, в первую очередь, Родченко, Степанова и Ган, начинают активно изменять иллюстрации в частности и книгу – в целом. Продолжая поиски футуристов, конструктивизм стремится к дальнейшей динамизации геометрии в книге. «Из набора были почти полностью исключены шрифты типа антиквы, связанные с классической традицией. Предпочитался гротеск, появившийся еще в XIX в. среди многих новых рисунков для титульного и рекламного набора. Теперь он был переосмыслен и получил новое стилевое звучание: с его лаконичными начертаниями связывалось представление о строго утилитарной конструктивной форме <...> конструктивисты А.М. Родченко, В.Ф. Степанова, А.М. Ган предпочитали угловатые, почти без скруглений плоскостные буквы, лишённые контраста тонких и толстых штрихов. Поверхность бумаги плотно запечатывалась плоскими плашками краски — черной, красной, реже — других цветов. Отдельные буквы увеличенного размера попадают сразу в две или три строки, в два-три слова, объединяя надпись в единую жесткую конструкцию. Все формы утяжелены и укрупнены, броски, как в рекламном плакате. Конструктивисты отвергают украшения, презирают орнамент, предпочитая членить страницу жирными черными линейками. Конструктивизм <....> вводил диагональные построения, асимметричные композиции книжной полосы и разворота, прибегал в наборе к шрифтовым контрастам, выделениям масштабом, размерами, рисунком и цветом шрифта «ударных» частей текста. Наконец, стремясь всю книгу делать техническими средствами наборной кассы, они даже изображения, вслед за опытами Э. Лисицкого, пробуют монтировать из различных знаков, звездочек, линеек и литер, получая жестковатые, но

⁴⁵ Альбом «А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Мастера советского книжного искусства»// сост. Лаврентьев А.Н. - М.: Книга, 1989. С. 2.

порой по-своему выразительные и остроумные результаты (С. Телингатер и др.)»⁴⁶ - описывал Ю.Я. Герчук первые опыты конструктивистов в области книжного искусства. Записи А.Н. Лаврентьева свидетельствуют о том, что, фактически, датой первых опытов с конструкторскими концепциями в русском искусстве можно назвать 1910: «На обратной стороне некоторых рисунков 1910 года мы находим упражнения по начертательной геометрии, что свидетельствует об очень важном. Начертательная геометрия развивала объемно-пространственное аналитическое мышление и приучала к точности и аккуратности графических построений. Чертежные инструменты, таким образом, не были чужды Родченко-живописцу. Это любопытный момент пересечения художественных и проектно-технологических концепций в культуре, давший впоследствии один из импульсов конструктивизму—направлению в истории советского дизайна, к которому принадлежали Родченко и Степанова»⁴⁷ Следующая веха на пути русского конструктивизма – 1915 год, когда Роденко работает над серией абстрактной черно-белой графики. Эту серию, названную «Композиции», А.Н. Лавентьев определял как «опыты создания целостного организма, не срисованного с природы, но построенного по ее структурно-геометрическим законам»⁴⁸. Именно в этих работах, по мнению Лаврентьева, зарождалась конструкция: «органически развиваясь, а не собираясь механически из геометрических фрагментов. Части композиций зрительно пульсируют, движутся. Они связаны в основном еще только композиционно, но не конструктивно. В них нет еще сознательно заданной пространственности, модульности и структуры, но линия как будущий элемент конструктивной графики впервые появляется,

⁴⁶ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 289.

⁴⁷ Альбом «А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Мастера советского книжного искусства»// сост. Лаврентьев А.Н. - М.: Книга, 1989. С. 13.

⁴⁸ Альбом «А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Мастера советского книжного искусства». С. 13.

пожалуй, именно здесь»⁴⁹ (Рис. 3) Провозглашая новую, «синтетическую» книгу, конструктивисты предполагали использовать возможности полиграфии своей эпохи: «Мы со дня на день должны ожидать основополагающего изобретения в области производства книги, чтобы и здесь достичь уровня и темпа эпохи. <...> это основополагающее изобретение можно ожидать в близкой нам области — в световой печати. <...> Самым важным при этом является то, что создание слова и изображения подчинено одному и тому же процессу: светопечати и фотографии. Фотография по сегодняшний день является тем способом изображения, который наиболее всем понятен. Мы стоим перед формой книги, где на первом месте стоит изображение, а на втором — буква»⁵⁰.

Коллаж и фотомонтаж в творчестве конструктивистов

Действительно, очень быстро конструктивизм осознает возможности фотографии для выражения тех смыслов и создания той эстетики, которые течение определило как программные для себя. Конструктивисты начинают использовать фотографию вместо традиционного рисунка, «обновляя при этом ее изобразительный язык, обостряя его решительными ракурсами вверх и вниз, приемами кадрирования, монтажом фрагментов»⁵¹. В работу включаются техники, которые впоследствии станут ключевыми для графики и кино: коллаж и фотомонтаж. Коллаж, так же, как и фотомонтаж, воплощавший принцип конструирования иллюстрации — художник должен был комбинировать ее из элементов самой различной фактуры, был широко распространен в авангардной живописи начала XX века, и пришел в конструктивизм из кубофутуризма.

⁴⁹ Альбом «А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Мастера советского книжного искусства». С. 14.

⁵⁰ Лисицкий Эль. Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга // Искусство книги. — М., 1958-1960. — Сб. 3. — С. 164.

⁵¹ Герчук Ю.А. История графики и искусства книги. С. 289

В эпицентре формирования проблем и техник нового искусства находились А.Родченко и В. Степанова. Все виды технических искусств – будь то кинематограф, фотография, полиграфическое искусство – становились предметом их интереса, поскольку были непосредственно связаны с новой визуальной культурой, с конструктивными тенденциями, с формальными методами, с принципами монтажности и т.д. Екатерина Бобринская, описывая творческие методы Степановой, приводила следующее утверждение: «Ножницы — новый инструмент, который приходит в искусство вместе с коллажем. Новый инструмент освобождает от эффектов письма, так или иначе сохраняющихся в рисунке и живописи. Он минимизирует, с одной стороны, рукотворность, а с другой — напротив, акцентирует ее, придавая ей новое качество. Ножницы, которыми работает художник в коллаже, ближе к инструментам скульптора, с помощью которых он высекает, вырезает форму. Ножницы — механизм, но чрезвычайно тесно связанный с человеческой рукой. Движение руки, вырезающей что-либо, с большей или меньшей очевидностью сохраняется в коллаже. Коллажная техника и ее инструмент позволяют создавать картины удивительного баланса живого, органического, конкретного физического действия и механики, механизма, рассекающего, разделяющего живую реальность»⁵². Действительно, коллажная техника как нельзя яснее отражала концепцию «органическое – техническое», ключевую для ранних конструктивистов; коллаж позволял механизировать работу иллюстратора (повышая, соответственно, его производительность не в ущерб качеству) и открывал возможности для иллюстрации, которую можно было бы не только рассматривать, но и читать. Эту подчиненность коллажа нуждам того или иного стиля отмечали многие исследователи, в частности, Е. Бобринская: «Коллаж в целом можно рассматривать как некую мета-позицию по отношению к

⁵² Бобринская Е. Русский авангард: Границы искусства. Серия «Очерки визуальности». М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. С. 80

искусству. Он работает со следами, отражениями искусства, растворенными в потоке жизни. Коллаж создается в том пространстве, где уже прочерчены границы искусства. Поэтому коллаж свободно оперирует самыми разными стилями и языками искусства, и при этом у него нет собственного стиля или языка в традиционном значении. Его собственная позиция не соотносится ни с одним из языков, которые он использует. Он представляет скорее действие, чем созерцание, предлагает образец операционного мышления, разворачивающегося через манипуляцию различными языками и кодами культуры»⁵³.

Работая с коллажами, Степанова и Родченко в то же время вводили в книжное искусство фотомонтаж: книга виделась как документ, для которого фотографическое изображение было необходимым средством иллюстрирования. «Буквально за несколько месяцев Родченко меняет стиль и характер работы, переходит от монтирования текста и рисунков к монтажу фотографий. Геометрическая композиция коллажа сменяется смысловым монтажом сюжетов. Рождаются приемы фотомонтажа. Через несколько номеров, в том же журнале «Кино-фот», фотомонтажи Родченко иллюстрировали статью Л. Кулешова о монтаже в кинематографе» - отмечал А.Н. Лаврентьев⁵⁴. Уже в 23 году, делая оформление для поэмы «Про это» В. Маяковского, А.Родченко применяет фотомонтаж. Видимый мир, достоверно зафиксированный фотоаппаратом, разрезается на составные элементы, ненужное отбрасывается, нужное монтируется заново в соответствии с четкой художественной задачей. Всего Родченко создал 11 фотомонтажей и обложку. По свидетельству А.Н. Лаврентьева, перед компоновкой иллюстрации Родченко кропотливо отбирал строчки, которые становились темой для иллюстрации, а затем подбирал фотографии и вырезки из журналов по разным темам: «Быт», «Город»,

⁵³ Екатерина Бобринская. Русский авангард: Границы искусства. Серия «Очерки визуальности». М.: Новое Литературное Обозрение, 2006. С. 41

⁵⁴ Альбом « А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Мастера советского книжного искусства»// сост. Лаврентьев А.Н. М.: Книга, 1989. С. 59.

«Зоосад» и т.д., тем самым находя зрительную аналогию почти к каждому слову текста⁵⁵. «В монтаже сталкиваются изображения, снятые в различных ракурсах, напечатанные в разных масштабах. Они странно взаимодействуют в сложном, далеком от реального, изобразительном пространстве. Из столкновения контрастных фрагментов возникают новые смыслы, не присущие исходному материалу. К стихам, построенным на гиперболах, на подчеркивании экспрессивных деталей, художник подобрал столь же активные средства пластического выражения»⁵⁶. Фотомонтаж определил революционный этап в развитии авангарда – переход от исследования языка произведения в сферу нехудожественного, от иконического – к знаковому символу материального мира. Признавая важность фотомонтажных работ Родченко, А. Фоменко в статье «Русский фотоавангард», тем не менее, отмечает: «По всей видимости, первым примером фотомонтажа в советском авангарде следует считать работу Густава Клуциса «Динамический город» (1919). Аналогом и, возможно, прототипом «Динамического города» служат абстрактные супрематические картины Эль Лисицкого — так называемые проуны. Сходство усиливает надпись, сделанная Клуцисом на своем фотомонтаже: «Смотреть со всех сторон» — своеобразное руководство к пользованию, указывающее на отсутствие у картины фиксированных пространственных координат <...> художники-конструктивисты стремятся переосмыслить изобразительность в духе концепции жизнестроения, генетически восходящей к пониманию произведения искусства как самообъясняющего объекта. Такой объект отсылает к внешней реальности не как к предмету изображения, а как к своему материалу»⁵⁷. А. Фоменко также отмечает, что

⁵⁵ Альбом «А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Мастера советского книжного искусства». М., Книга 1989г. Составитель А.Н. Лаврентьев. С. 60.

⁵⁶ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000. С. 241

⁵⁷ Фоменко А. Русский фотоавангард. «Наше Наследие», № 81. - 2007 // URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8104.php> (дата обращения 20.04.2012)

изначально метод монтажа был не чем иным, как способом акцентировать материальность произведения (например, красочной поверхности), изгоняющим из него последние намеки на иллюзионизм. Но в фотомонтаже специфическая материальность, «фактурность» носителя перестает играть существенную роль — в силу медиальных особенностей фотографии, как бы лишенной собственной фактуры, но способной с особой точностью передавать фактуру других материалов⁵⁸. Родченко, как и Г. Клуцис, начал фоторафировать в 1924, ощущая недостаток материала для фотомонтажей, а также необходимость фиксирования отдельных моментов реальности; но, в отличие от Клуциса, считавшего снимки лишь сырьем, Родченко осознавал собственное значение фотографии, полагая, что «Революция в фотографии состоит в том, чтобы снятый факт благодаря качеству («как снято») действовал настолько сильно и неожиданно всей своей фотографической спецификой, чтоб мог не только конкурировать с живописью, но и показывать всякому новый совершенный способ раскрывать мир в науке, технике и в быту современного человечества»⁵⁹. Возникает интересный феномен: фотография начинает влиять на живопись, а не наоборот, как это было в доавангардную эпоху. «Конвергенция художественного авангарда и фотографии, итогом которой стала эстетизация последней, имеет и другую сторону. Рассматривая фотографию в категориях, выработанных в мастерской живописца, авангард одновременно настаивал на специфическом характере фотографической репрезентации и тем самым придал ценность многообразной фотографической продукции, циркулировавшей вне сферы эстетического. В результате такой переоценки задним числом определились черты новой поэтики, складывавшейся спонтанно, без оглядки на требования изящного вкуса, просто потому, что эти требо-

⁵⁸ Фоменко А. Русский фотоавангард. «Наше Наследие», № 81 2007. // URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8104.php> (Дата обращения 20.04.12)

⁵⁹ Родченко А. Предостережение // Новый ЛЕФ. 1928. №11. С.36.

вания на нее не распространялись»⁶⁰. Так же, как и коллаж, фотомонтаж полностью отвечал конструктивистскому требованию существования и интерпретации произведения как сложносоставной конструкции, и поэтому обусловил одну из ключевых стилевых характеристик полиграфического искусства конструктивистов.

⁶⁰ Фоменко А. Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства. *изд-во СПГУТД, 2011. С. 24*

Принципы художественного образования в Баухаузе и ВХУТЕМАСе.

Одним из наиболее убедительных доказательств степени взаимовлияния конструктивизма и особенностей отечественной и зарубежной культурной ситуации того периода является деятельность первых школ дизайна: Баухауза и ВХУТЕМАСа.

ВХУТЕМАС и Баухауз произошли и развивались в довольно непростой период, когда в ходе тесного взаимодействия происходили сложные процессы формирования и развития нового стиля современной архитектуры и становления дизайна. Именно в начале XX века сложилась благоприятная ситуация для возникновения нового вида проектно-художественной деятельности — т.н. индустриального дизайна. Для этого был ряд причин: с одной стороны, промышленная революция создала материальную базу для индустриального формообразования, сформировав основы новой профессии, с другой стороны, авангардные течения в искусстве и художественный стиль Ар Нуво принесли новую идеологию формообразования, определив во многом появление нового проектного метода дизайнера; с третьей стороны, ими был подготовлен потребитель новых форм — индустриального дизайна. Только с появлением нового проектного метода, отрицавшего украшения предметов, отвечавшего технологиям промышленного производства, искавшего красоту в самой форме предмета, его силуэте, конструкции, текстуре и фактуре использованных для его изготовления материалов, стало возможным говорить о новой профессии «индустриальный дизайнер». Сегодня метод абстрактного композиционного моделирования предметных форм является ведущим в обучении деятельности дизайнера во многих школах мира. Однако, ему предшествовали многочисленные поиски и эксперименты педагогов первых школ дизайна.

Именно в первых школа дизайна — германском Баухаузе и советском ВХУТЕМАСе — произошло окончательное формирование метода абстрактного композиционного моделирования — универсального проектного инструмента дизайнера промышленных форм — в виде системы заданий и упражнений. «Для теории и практики дизайна очень важно осмысление феномена формы. Создание вещей есть в том числе процесс возникновения новых форм в соответствии с замыслом человека. Только будучи материально воплощенным, дизайнерский проект реализует себя, становится достоянием культуры, обретает новый смысл»⁶¹ Н. Койнова отмечает, что ВХУТЕМАС и Баухауз явились основными учебными заведениями, где под руководством лидеров новаторских творческих течений развивался новый профессиональный язык. Архитекторы, художники и скульпторы, преподававшие тогда в этих вузах, разрабатывали и внедряли новую методологию преподавания. Они «не просто искали новые формы обучения студентов уже отработанным в практике профессиональным приемам и методам, в ходе учебного процесса экспериментировали с различными материалами и вырабатывали новые универсальные проектные приемы и средства художественной выразительности»⁶². На тот тот момент ни в архитектуре, ни в дизайне еще не существовало профессиональной системы средств и приемов художественной выразительности. Именно ВХУТЕМАС и Баухаус в то время и стали теми центрами, где под руководством лидеров творческих, новаторских течений, использовавших безграничный потенциал творческой молодежи, и выработался этот профессиональный язык. Эти исторические предпосылки и определили важную роль ВХУТЕМАСа и Баухауза в развитии современного искусства, в становление нового

⁶¹ Быстрова Т. Ю. Вещь. Форма. Стиль: Введение в философию дизайна. Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2001. С. 288..

⁶² Койнова Н.В. Развитие представления о форме в методологии первых школ-дизайна — Вхутемаса и Баухауза // Архитектон: известия вузов. — 2011. - № 34 (Приложение июль 2011). — С. 45.

отношения к качеству среды обитания, в формировании творческих течений и концепций. Анализируя методологию Баухауза и ВХУТЕМАСа, Н. Койнова отмечает: «Учебную подготовку во ВХУТЕМАСе и Баухаузе объединяли схожие художественные основания, а также цели, которые педагоги ставили перед студентами: быть не просто создателями оригинальных форм, а уметь проектировать для производства, знать техническую и технологическую сторону проекта. Кроме того, дизайн-образование в этих школах строилось на комплексе теоретических знаний, адаптированных к задачам проектирования. Среди них можно увидеть как теории, имеющие довольно длительную традицию (учение о цвете, форме и т.п.), так и идеи, относящиеся целиком и полностью к XX веку (синестезия, зачатки семиотики и т.п.)»⁶³. Часть упражнений и учебных заданий как в Баухаузе, так и во ВХУТЕМАСе была направлена на абстрагирование от реальности — ее проявление в виде геометрической композиции из простейших фигур. В процессе этого отхода от реалистичного изображения предметного мира преподавателями был определен курс на первоэлементы: линия, геометрическая форма, цвет, фактура, движение и взаимодействие этих простых форм.

Как таковая, реорганизация системы российского художественного образования была произведена в 1918 г. При этом были созданы Государственные Свободные художественные мастерские (ГСХМ). На базе Училища живописи, ваяния и зодчества, а также Строгановского художественно-промышленного училища в Москве, была осуществлена организация Первых и Вторых ГХСМ. во Вхутеин (Высшем художественно-техническом институте). Художественная культура тех десятилетий стала очень активной ареной столкновения острых проблем, тесно связанной с художественной педагогикой. Сами же идеи

⁶³ Койнова Н.В. Развитие представления о форме в методологии первых школ-дизайна – Вхутемаса и Баухауза // Архитектон: известия вузов. – 2011. - № 34 (Приложение июль 2011). – С. 47.

промышленной революции, которые сопровождали все революционные идеи тех времен, рождали масштабный конгломерат различных художественных направлений, причем как материалистического, так и идеалистического толка. Изучая деятельность ВХУТЕМАСа, можно отметить, что этим противоречивым многообразием здесь отличалась как атмосфера обучения, так и образовательные программы. Те, кто занимался исследованием данного периода, часто обращают свое внимание на то, что в основе деятельности факультета, несмотря на его присоединение ко всем главным лозунгам ВХУТЕМАСа, все же оставались традиции графических мастерских Строгановского училища. (Необходимо подчеркнуть, что многие преподаватели полиграфического факультета были связаны через свою педагогическую деятельность также с училищем Штиглица). Главной программной целью в Училище была точность построения самых сложных форм. Именно по этой причине так много внимания в нем уделялось занятиям по черчению, а помимо этого ещё и многочисленным упражнениям в рисовальных классах, развивающих технику, при помощи которых оттачивалась верность глаза и руки. Так, Любовь Попова и Александр Веснин в пропедевтической дисциплине «Цвет» среди прочих упражнений ставили перед студентам задачи изображении не реальных объектов, а создании на их основе композиций, проводи в процессе анализа разложение предметов на более простые элементы. При этом активно применялся «метод иссечения предмета цветными плоскостями», исследования с помощью соотношения формы и воздуха в предмете. В рамках этого метода «в процессе построения абстрагированных объемно-пространственных композиций студенты поочередно решали задачи на выявление геометрических свойств формы, ее физико-механических свойств (масса и устойчивость, масса и равновесие), выявление конструкций, пространства (открытого и закрытого) и др»⁶⁴. По

⁶⁴ Хан-Магомедов С. О. Вхутесмас. Кн. 1. М.: Ладыя, 1995. С. 174

воспоминаниям А.П.Остроумовой-Лебедевой, штриховать студентов заставляли очень много, «штрихуя по разным направлениям и под разными углами, мы должны были совершенно неподвижно держать локоть правой руки. Развивалась большая гибкость и подвижность кисти и запястья. Мне это очень пригодилось впоследствии, когда я стала гравировать. Еще было такое упражнение (оно способствовало развитию твердости руки и привычки координировать движение руки с волей рисующего): надо было, часто даже стоя, проводить кистью или тростниковым пером линии, держа руку на весу, в воздухе, и при этом линию необходимо было, не прерывая на дороге, доводить до определенного конца. Или, наоборот, линию прерывать в определенных местах, ставить точки»⁶⁵. В обоих школах можно проследить тенденцию в методике обучения в «от абстрактного к конкретному». Согласно этому принципу, в процессе учебного проектирования студент двигался к реальному объекту от абстрактных объемных или плоскостных композиций, либо от отвлеченной композиции с заданными параметрами - например, составом материалов, цвето-фактурными характеристиками и т.д. Как отмечает один С.О. Хан-Магомедов, вышеприведенный метод преследовал цель «развить у студента с самых первых дней пребывания в вузе объемно-пространственное мышление. Программа обучения была построена таким образом, что предусматривала не только постепенное усложнение в «отвлеченных» заданиях пространственных форм, но и постепенное усложнение объединенных в учебном «производственном» задании художественно-композиционных и функционально-конструктивных требований»⁶⁶. В связи с этим данное педагогическое наследие было воспринято многими художниками, признающими себя творчески активными и одаренными, которые сумели в течение следующего

⁶⁵ Васильева Л. Рисунок и графика в подготовке художника. СПб.: иск.и культ, 2005. С. 14-15.

⁶⁶ Хан-Магомедов С. О. Вхутесмас. Кн. 1. М.: Ладыя, 1995. С. 174

десятилетия утвердить самоценность распространенных графических жанров. С.О. Хан-Магомедов отмечает, что общая тенденция к экспериментально-методическому анализу основ художественного творчества к началу 20-х годов предопределила выявление в системе художественного образования по крайней мере трех основных требований: «Во-первых, это требование «объективизации» процесса обучения художественным дисциплинам. Во-вторых, требования сближения различных видов искусства и выработки общей методики их преподавания. В-третьих, требование сближения художественной материальной культуры с массовым индустриальным производством, исходя из конкретных условий эпохи <...> Если сопоставить организационную структуру ИНХУКа этого периода и формировавшегося тогда Основного отделения ВХУТЕМАСа, то нельзя не заметить, что они во многом совпадают. Рабочей группе объективного анализа, где формировались общие подходы к разработке «объективного метода» анализа произведений искусства, во ВХУТЕМАСе соответствовали организационные формы взаимодействия преподавателей пропедевтических дисциплин в процессе создания Основного отделения»⁶⁷. Значительным вкладом в создание методики обучения студентов азам дизайн-проектирования объектов окружающей среды стали наработки Л.М. Лисицкого и А.М. Родченко. Последний придумал несколько новаторских заданий, позволяющих освоить различные приемы формообразования. Введение «технического рисунка» в учебную практику – тоже заслуга именитого педагога. Этот метод графического изображения объектов дал студентам возможность проведения последовательного поиска разрабатываемых форм предметов легким и удобным путем – при помощи зарисовок. Нельзя не отметить и значимость авторских заданий по вычерчиванию композиций из простых геометрических фигур, к которым относятся круг, квадрат, треугольник. Такие упражнения позволяют

⁶⁷ Хан-Магомедов С. О. ВХУТЕМАС. Кн. 1.– М.: Ладыя, 1995. С. 141

рассматривать композиционные вопросы: движение, статику и динамику, а также некоторые другие.

А.С. Хлебников приводит серию упражнений, разработанных А.М. Родченко, которые позволяли активно использовать различные способы формообразования:

Упражнение первое: необходимо упростить ранее существующую вещь с помощью приема декомпозиции – убрать все лишнее в декоре и конструкции предмета, оставляя только необходимые функциональные узлы.

Упражнение второе: необходимо усложнить уже существующую вещь на основе изменения (расширения) ее функциональных возможностей. Упражнение третье: необходимо создать новую ранее не существующую вещь с новыми функциями и формами⁶⁸.

Характерный признак системы преподавания, сформированной А.М. Родченко, – линейная направленность, то есть преобладание простых геометрических фигур и тел. Оно выступает базисом принципа мышления, конструирования, формообразования. Ю.А. Герчук описывает методологию А.М. Родченко следующим образом: «Основой пропедевтической дисциплины «Графика» был курс графической конструкции на плоскости, в котором Родченко разрабатывал новое представление о линии как об элементе, позволяющем «конструировать и созидать».

Предварительно Родченко знакомил студентов с основными категориями, изучавшимися в ходе проработки заданий: конструкцией, формой (основной, простой, сложной) и осями построения.

В первой группе заданий А. Родченко предлагал студентам на черном фоне проработать различные приемы построения композиции (по

⁶⁸ Хлебников А.С. Методология формообразования в Баухаузе, Вхутемасе и Инхуке.// Вестник ТГУ. – 2008. - № 7 (63). - С. 231

диагонали, вертикали, горизонтали, крест-накрест и др.), используя три фигуры — круг, прямоугольник и треугольник.

Во второй группе заданий студенты (уже на белом фоне) выполняли сложные построения из простых геометрических фигур и линий на плоскости, вписывали композицию в определенную по конфигурации рамку, выявляли пространство в композиции, а затем делали тектонические упражнения на зрительное равновесие форм и динамику их движения в пространстве.

Все упражнения студенты выполняли, используя линейку и циркуль. Только прямые и циркульные линии — никаких более сложных кривых и тем более проведенных от руки. На основе ряда своих линейных упражнений ученики Родченко выполняли живописные композиции»⁶⁹. Ярko выделяется и группа формообразующих принципов Л.М. Лисицкого, которая была сформулирована и внедрена им в практику обучения. Ученый декларировал пять принципов, подлежащих учету при разработке объектов окружающей среды:

- 1) честность вещи (форма соответствует функции);
- 2) четкость вещи (вещь должна восприниматься целиком, не распадаясь на отдельные самостоятельные элементы);
- 3) элементарность вещи (форма вещи должна быть простой и лаконичной);
- 4) геометричность вещи (формы предметов должны выстраиваться с помощью геометрических инструментов);
- 5) индустриальность вещи (вещи должны быть изготовлены производственным способом с помощью станков)⁷⁰.

⁶⁹ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. Учебное пособие». М.: Аспект Пресс, 2000. С. 146.

⁷⁰ Хлебников А.С., Методология формообразования в Баухаузе, Вхутемасе и Инхуте.// Вестник ТГУ. - 2008. - № 7 (63). - С. 231

1919 год ознаменовался созданием ИНХУКа – Института художественной культуры. Учреждение стало заниматься вопросами разработки и исследования проблем искусствоведения и созданием новых подходов к формообразованию в искусстве и архитектуре. Преподавательский состав ИНХУКа был почти идентичен штату ВХУТЕМАСа. ИНХУК стал местом разработки концепции общих принципов формообразования, предназначенной для сферы проектирования:

- 1) конструктивные качества предмета должны зависеть от его функций;
- 2) мелкие элементы должны подчиняться крупным элементам конструкции;
- 3) поверхность, ограничивающая форму предмета, должна зависеть от распределения массы и свойств материала;
- 4) единство и синтез формообразующих приемов для всех видов изобразительного искусства. Данные теоретические предположения, разработанные в ИНХУКе, активно внедрялись в методику обучения во ВХУТЕМАСе⁷¹.

В рамках идеологического наследия Баухауза эстетика промышленной продукции впервые нашла свое полное выражение. «Воспитание нового поколения архитекторов и художников-конструкторов проходило здесь в тесной связи с живой практикой промышленного производства», - отмечает Н.А. Ковешникова. – «<...>Не приходится говорить о том, что изделия Баухауза несли на себе ощутимый отпечаток живописи, графики и скульптуры 20-х гг. XX столетия с характерным для того времени увлечением кубизмом, разложением общей формы предмета на составляющие ее геометрические формы. Образцы, выполненные в

⁷¹ Хлебников А.С., Методология формообразования в Баухаузе, Вхутемасе и Инхуте.// Вестник ТГУ. - 2008. - № 7 (63). - С. 231

стенах школы, отличает энергичный ритм линий и пятен, чистый геометризм предметов из дерева и металла. Чайники, например, могли быть скомпонованы из усеченного конуса и полукружия, а в другом варианте - из полукружия, полусферы и цилиндров. Все переходы от одной формы к другой предельно обнажены, нигде нельзя найти желания их смягчить, все это подчеркнуто контрастно и заострено. Текучесть силуэта можно проследить, пожалуй, только в изделиях из керамики, но это выражение свойств самого материала - обожженной глины. Какими аморфными показались бы по сравнению с ними предметы времен модерна! Но основная разница между ними даже не в сопоставлении энергии баухаузовских вещей с нарочитой рафинированностью модерна. В Баухаузе искали конструктивность вещи, подчеркивали ее, выявляли, а иногда и утрировали там, где, казалось бы, ее нелегко было найти (в посуде, например)»⁷².

Особую роль в становлении композиционного мышления, основанного на отвлеченных от реальности формах, в Баухаузе играл подготовительный курс, или т.н. «форкурс». Идея его создания принадлежала молодому швейцарскому педагогу Иоханнесу Иттену, которого директор Баухауза Вальтер Гропиус пригласил в 1919 году для художественно-педагогического руководства школой. В своей книге «Границы архитектуры» В.Гропиус подвергает критике академические методы в обучении искусству: «Обучение в Академии, напротив, вело к тому, что художественная индивидуальность совершенствовалась в ущерб социальным нуждам; стимулирование гениальных мечтаний порождало художественный туман, обособление уникальной «профессии» архитектора, художника, скульптора или графика, но не давало никакого

⁷² Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория: учеб, пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей / 5-е изд., стер. - М.: Омега-Л, 2009. С. 110

действительного знания того, как создавать форму, знания, которое только и может стать основой прокладывания собственного художественного пути свободного выражения своей художественной воли». Решение существующей проблемы В. Гропиус видел в кардинальной смене образовательной парадигмы. Именно поэтому, учитывая пестроту подготовки и слабую выявленность художественной индивидуальности студентов первого набора, Иттен предложил ввести для них полугодичный вводный пропедевтический курс. Первоначально этот курс «не содержал ни специального учебного материала, ни нового метода обучения - заслуга их разработки на первом этапе деятельности Баухауза полностью принадлежит Иттену. Свой курс он ориентировал на решение трех основных задач:

1. Пробудить творческие силы и вместе с ними художественные способности обучающихся. Сделать так, чтобы личные переживания и особенности восприятия каждого определяли своеобразие их работ. Постепенно студенты должны были избавиться от всех мертвящих условностей и научиться работать самостоятельно.

2. Обеспечить студентам выбор их будущей профессии. Здесь особенно должны были помочь занятия с различными материалами и текстурами. Каждый из студентов должен был определить, какой из материалов больше ему по душе, что именно соответствует его творческому «я» - дерево, металл, стекло, камень, глина или ткань.

3. Познакомить студентов с основами художественной композиции, без чего нельзя стать профессионалом. Законы формы и цвета открывали им мир объективных начал искусства. Втягиваясь в работу, они постепенно овладевали тем, как научиться в своих произведениях сочетать субъективное и объективное в решении проблем формы и цвета. Основой курса Иттен считал учение о контрастах: студенты получали задания на выявление и визуализацию атрибутивных оппозиций типа «большое-

малое», «непрерывное-прерывистое», «динамичное-статичное» и т. п., при выполнении которых студент должен был двигаться от «чувственного представления к мыслительной объективизации», а от нее - к формообразующему синтезу. Композиция и компоновка, ритмика и законы пространства изучались на основе анализа работ мастеров XIV-XVI веков. Большое внимание уделялось упражнениям с различными материалами»⁷³. В. Гропиус придавал большое значение грамматике формообразования, «визуальному языку», который способствовал успешному результату творчества. «Визуальный язык» – это средства и законы художественного формообразования. В. Гропиус отмечал, что «...средствами его языка являются элементы формы, цвета и законы их построения...»⁷⁴

В разные периоды истории развития Школы занятия попропедевтическому курсу вели: шведский художник Й. Иттен, венгерский скульптор Л. Мохой – Надь и немецкий художник И. Альбертс. И.Н. Маймулина отмечает, что в рамках форкурса не практиковалась коллективная работа т.к. основной педагогической задачей было выявление индивидуальных природных способностей студента. Сложность работы педагога в данных условиях заключалась в том, что он должен был работать с непрерывно развивающимися индивидуальностями, каждая из которых прогрессировала в собственном направлении. Это требовало от педагога гибкости и постоянной творческой активности⁷⁵.

С 1923г. по 1925г. форкурс преподавал Л. Мохой-Надь, освободивший курс от всего субъективного и усиливший занятия с материалами, проходившими уже с заметным техническим уклоном. В

⁷³ Михайлов С.М., Михайлова А.С., Йозеф Альберс. К становлению метода «Абстрактного композиционного моделирования» в Баухауз //Дизайн-ревю. – 2008. - № 3-4. - С. 82

⁷⁴ Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971. С. 239. // Цит.по: Хлебников А.С. Методология формообразования в Баухаузе, Вхутемасе и Инхуке.// Вестник ТГУ. – 2008. - № 7 (63). - С. 229

⁷⁵ Маймулина И.Н. Педагогическая концепция Баухауза как школы дизайн-образования // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. - №1-2. - С. 89

этот период целью курса стало разумное соотношение образного восприятия и рационального мышления. Также был усилен блок технических дисциплин. Своей рационалистической концепцией формообразования Мохой-Надь должен был заменить излишне иррационального, мистического, как казалось Гропиусу, Иттена. Под руководством Ласло все упражнения переходят в русло проектирования. Сначала выполнялись графические проекты абстрактных композиций, в виде строгих геометризованных рисунков-чертежей, нередко в технике линогравюры, где на черном фоне преобладали проведенные по линейке белые тонкие линии. На втором этапе на основе своих графических проектов студенты строили объемные композиции из материалов, обработанных промышленным способом: кусочков дерева, металла, проволоки, стекла. Л. Мохой-Надь считал, что в основе формообразовательных процессов должен лежать иной принцип, заключающийся в достижении художественной выразительности на основе изучения и соблюдения свойств и законов пространства как главного формообразующего фактора: «Главное средство формообразования всегда лишь само пространство, и только исходя из его законов формообразование может быть успешным», – писал Л. Мохой-Надь⁷⁶. К

второстепенным формообразующим факторам были отнесены такие, как «полезность» (функционализм) и «рациональность» (материально-технический). В процессе обучения Л. Мохой-Надь много уделяет внимания моделированию формы на основе:

- 1) проникновения одной формы в другую;
- 2) связи форм как негатива и позитива;
- 3) сохранения цельности при выполнении некоторых преобразований в границах какой-то геометрически-элементарной формы.

⁷⁶ Цит. по: Аронов В.Р. Подготовка художников-конструкторов в Германии начала XX века. // Художественно-конструкторское образование. М., 1970. № 2. С. 25.

Используя данные принципы, Л. Мохой-Надь развивал у студентов умение видеть в процессе работы в куске необработанного материала целостный художественный образ. Это способствовало, по его мнению, формированию ощущения материальных качеств формы⁷⁷.

Наставники ИНХУКа, ВХУТЕМАСа и Баухауза прославились весомым вкладом в совершенствование методики обучения подопечных основам формообразования. В рамках этих школ произошло выделение ключевых принципов формообразования: функционализма, экономичности, рациональности, мобильности, многофункциональности, гигиеничности. Был сформулирован постулат, согласно которому базой проектирования всевозможных предметов следовало брать простые геометрические фигуры и тела. Методы почти вековой давности актуальны и по сей день. Львиная их доля применяется в процессе обучения студентов художественно-графических и дизайнерских специальностей российских вузов.

⁷⁷ Хлебников А.С. Методология формообразования в Баухаузе, Вхутемасе и Инхуке// Вестник ТГУ. – 2008. - № 7 (63). -. С. 230

Глава 2. Основные эстетические принципы конструктивизма в СССР и Европе

Влияние культуры Советской России на эстетику конструктивизма

А.В. Лях отмечает, что культуру советского общества нельзя воспринимать только как процесс его бездумного воспевания и руководящей роли коммунистической партии: это и «официально» признанная культура, и культура, находившаяся как бы «в тени» – «катакомбная культура», это культура диссидентства, наконец, это культура русского зарубежья.

«Общепризнанной считалась «моностилистическая» модель культуры советского общества, которая изображалась внутренне однородной и не подверженной процессам дифференциации. В такой интерпретации культурные основы советского общества исключали возможность возникновения идеологического и политического плюрализма. Официальная формула («национальная по форме, социалистическая по содержанию») достаточно точно описывала условия существования всех основных компонентов «разрешенной» культуры»⁷⁸.

Возникновение конструктивизма именно в Советской России, разумеется, было отнюдь не случайным явлением. А.И. Мазаев отмечает, что переход к конструктивизму был форсирован событиями революции, что во многом «усложнило понимание этого нового явления. Идеологами ЛЕФа конструктивизм, решавший формальные задачи эстетической культуры (архитектура, художественное конструирование), был понят как орудие устранения социальных противоречий искусства и объявлен

⁷⁸ Лях В.И. К вопросу об архитектуре концепта «Культура советского общества» //Теория и практика общественного развития. - 2010. - С. 55

истинно пролетарским творчеством, сметающим все виды и жанры станкового искусства»⁷⁹. Анализируя обстоятельства, способствовавшие возникновению у художников-авангардистов «иллюзии тождества» между устремлениями авангарда и потребностями культурной революции, А.И. Мазаев выделяет следующие:

«Во-первых, наличие среди футуристов ряда особо талантливых художников, например, В. Маяковского, Н. Асеева и других, воодушевленных пафосом революции и сознанием ее великих исторических перспектив. Их послеоктябрьское творчество, озаменованное решительным отходом от футуризма, еще продолжало, тем не менее, «работать» на футуризм, способствуя его популярности.

Во-вторых, в сознании «левых» футуризм выглядел художественной школой, гонимой царским режимом, а его право на официальное признание со стороны новой власти соизмерялось с числом «боевых заслуг» в прошлом. Конфликт с «общественным вкусом» буржуа, полемика с другими направлениями дореволюционного искусства, отрицание классической культуры, ломка поэзии, живописи и эстетики — все это ассоциировалось с «революционной акцией» и питало иллюзию «левых», будто весь футуризм — вне всякой конкретизации меры творческой одаренности и глубины социального пафоса, отпущенных на долю каждого футуриста в отдельности, — шагает в ногу с пролетариатом и уполномочен говорить от его авторитетного имени.

В-третьих, в немногочисленном коллективе деятелей культуры прошлого, сразу же откликнувшихся на призыв пролетариата о сотрудничестве, большинство составляли футуристы. Их стремление отдать свои силы созиданию новой культуры, подробности и детали которой, несмотря на заверения самого категорического свойства, были им более чем не ясны, — встретили со стороны Наркомпроса благосклонное

⁷⁹ Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С. 108

отношение»⁸⁰. Так же, как и футуристы, конструктивисты были готовы отдать силы созиданию новой культуры, немыслимой в рамках эстетики модерна.

Связь конструктивизма с революцией особо подчеркивает Е. Сидорина: «Русский конструктивизм накрепко связан с революцией. Он воспринял ее пафос «от и до»: от «отречемся от старого мира» — до «мы новый мир построим». Те, кто готовил революцию, воодушевлялся этими идеями. Они же стали отправными и для принявших Октябрь как итог вековых чаяний. Левизна политическая была воспринята представителями «левого» движения в искусстве (довольно многими из тех, кого собирательно именовали футуристами) как явление, родственное по духу. И в самом деле, русские футуристы оказались внутренне готовы принять Октябрь семнадцатого. Они приняли происшедшее как основание и призыв делать «новое искусство». Такое, которое бы прямо, непосредственно было включено в жизнестроительство — в движение к будущей гармоничной жизни. Все человеческие мечтания о ней, все предвосхищения казались как бы заготовками для наступившего момента»⁸¹. И. Эренбург, интересовавшийся идеей производственничества, вспоминал в 1928 г. о некоторых обстоятельствах зарождения в революционной России этой концепции: «Нужны были снаряды Круппа, дробившие города,... голод, блокада, интервенция английских гуманистов и тифозных вшей, хвосты на калоши бывшего “Треугольника”, хвосты-фантасты на бывшие калоши, предсмертная одышка маршрутных поездов и мандаты, написанные на обороте старых фактур, чтобы в темной героической Москве родилась поэзия вещи»⁸². А.И. Мазаев, не отрицая связь «производственничества» с революционной действительностью,

⁸⁰ Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С. 109

⁸¹ Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995. С.24

⁸² Эренбург И. Белый уголь, или слезы Вертера. Л.:Федерация, 1928. С. 12 – 13. Цит. по: Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С.44

отмечает тот факт, что связь эта не отражалась непосредственно, а «осуществлялась через устанавливавшуюся в годы военного коммунизма художественную практику, через искусство футуристов и поэтическое творчество Пролеткульта»⁸³. «Сложный характер взаимоотношений между пролетарской поэзией и программой Пролеткульта открывает нам существенные — в социально-психологическом и общественно-политическом аспектах — закономерности возникновения «производственничества»⁸⁴, - продолжает свою мысль А.И. Мазаев.

Задачи искусства в послереволюционное время были изложены в «Тезисах художественного сектора НКП и ЦК Рабис об основах политики в области искусства», опубликованных в 1921 г. В Тезисах было отмечено, что «искусство есть могучее средство заражать окружающих идеями, чувствами и настроениями. Агитация и пропаганда приобретают особую остроту и действенность, когда они одеваются в ... могучие формы художественности». Поэтому основной задачей объявлялась коммунистическая пропаганда посредством искусства. И все же, несмотря на провозглашенную задачу, жесткого давления на художественную интеллигенцию со стороны государства и коммунистической партии не было. «Искусство разделено на целый ряд направлений, — отмечалось в вышеприведенном документе, — пролетариат только вырабатывает свой собственных художественный критерий, и поэтому ни государственная власть, ни профессиональный союз не должны считать ни одного из них государственным...»⁸⁵. Революция и последовавшие за ней социальные преобразования внесли принципиальные изменения во взаимоотношение искусства и действительности, стал популярен лозунг «искусство —

⁸³ Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. С.46

⁸⁴ Мазаев А.И. Там же.

⁸⁵ Луначарский А. В. Об искусстве. Т. 2 (Русское советское искусство). — М.: Искусство, 1982. // URL: <http://lunacharsky.newgod.su> (дата обращения: 21.02.2012)

народу». Разрушалась относительная замкнутость искусства, оно становилось все более зависимым от социального заказа, выдвигаемого

властью, тем более что правящая партия рассматривала искусство как средство идеологического воздействия на массы. А.В. Луначарский в программной статье «Революция и искусство» особо подчеркивал значение художественной агитации в советском обществе. В статье «Советское государство и искусство» он писал: «В такую эпоху, как наша, искусство должно было бы прежде всего быть идеологией <...> Оно должно было бы стать способом организации эмоциональной жизни народных масс <...> Я уже говорил, что революция ждет главным образом развития искусства как идеологии. Под таким искусством я разумею художественные произведения, которые выражают идеи и чувства — непосредственно своего автора, а через его посредство тех слоев народа, которых он является выразителем»⁸⁶. Политический поворот конца 20-х — начала 30-х гг. сказался и на художественной жизни общества. На первый план были выдвинуты задачи «консолидации сил», «активизации борьбы против враждебной идеологии в литературе и искусстве», «усиления партийного влияния в организациях писателей и художников». Искусство должно было ориентироваться на актуальные политические и идеологические установки партии. В.И. Лях, анализируя структуру концепта «Советская культура», пишет следующее: «Октябрьская революция 1917 года создала особую духовную атмосферу: в то время, пропитанное карболкой и голодом, люди умели мечтать и жили будущим. Весь мир был ошеломлен подлинным взрывом художественного новаторства, невероятным духовным подъемом послереволюционных годов. О том времени А. Белый писал, что в самые тяжкие дни Россия стала похожа на соловьиный сад, поэтов народилось, как никогда раньше: жить сил не хватает, а все запели. <...> Желание мгновенного

⁸⁶ Луначарский А. В. Об искусстве. Т. 2 (Русское советское искусство). — М.: Искусство, 1982. // URL: <http://lunacharsky.newgod.su> (дата обращения: 21.02.2012)

переустройства жизни было характерно для становления советской культуры в 1920-е годы, которые называли ренессансным цветением и феерической вспышкой»⁸⁷. Немалую роль в «цветении» сыграл именно конструктивизм: феномен его появления и успешного развития можно проиллюстрировать словами Луначарского: «Гораздо больше вделано в смысле продвижения производственного искусства. По крайней мере, в Москве ВХУТЕМАС достиг больших успехов: отделы текстильный, керамический и некоторые другие стоят на правильном пути и вовлекают в свою работу известное количество молодых художников. Правильно также здесь намечены принципы близкого единения с профсоюзами и производственными органами. Любой иностранец, посетив ВХУТЕМАС, несомненно, отдал бы нам дань справедливости. И нам нужно лишь стремиться к тому, чтобы теперешний крен, теперешний уклон в сторону производства не завалил бы наших жадных исканий действительно научных методов образования. Не следует также усердствовать в стремлении выпрямить этот уклон. Производственный уклон — задача громадной важности, и нет никакого сомнения, что чем дальше, тем больше нужны будут художники–производственники. Количество так называемых чистых художников будет ограничиваться гораздо меньшим батальоном, здесь будут только люди исключительных дарований. <...>»⁸⁸

Рожденное в русле конструктивизма, производственное искусство переняло его ключевые стилеобразующие характеристики. Б. И. Арватов писал, что «конструктивизм был переходным звеном к идее производственного искусства» и долг пролетарского художника состоит в том, чтобы работать не у себя в мастерской, «в отрыве от трудящихся масс,

⁸⁷ Лях В.И. К вопросу о структуре концепта «Советская культура» // Культурная жизнь Юга России. – 2010. - № 4. – С. 38

⁸⁸ Луначарский А. В. Об искусстве. Т. 2 (Русское советское искусство). — М.: Искусство, 1982. URL: <http://lunacharsky.newgod.su> (дата обращения: 21.02.2012)

а в гуще народа», на производстве и заниматься «деланием вещей»⁸⁹. «Революция привела обе борющиеся стороны к краху: и изобразительники, и беспредметники одинаково капитулировали перед требованием слить задачи художественного творчества с задачами социального строительства. Иначе говоря, крах этот был, вне зависимости от направлений, крахом чистого искусства, еще определеннее: станковизма.

Как раз к тому времени, когда обозначилась капитуляция станкового искусства, внутри левых стала оформляться труппа так называемых производственников. Приняв революцию не стихийно, не только потому, что революция им была полезна, но и идеологически, эти люди с полной решительностью продолжали искать стыка между искусством и социальной практикой; революционные марксисты по мировоззрению, они пришли к необходимости самым бесповоротным образом порвать со всяким чистым искусством, в том числе и левым. Начав с критики основных понятий буржуазной эстетики, они на место проблемы форм выдвинули проблему методов художественного труда»⁹⁰.

Революция и новая идеология стали своего рода музой, заставившей конструктивистов отречься от «абстрактного формотворчества» и перейти к осмыслению искусства как средства преобразования всей предметной среды, в которой должно было развиваться новое общество. ««Искусство нового мира будет производственным искусством, или его не будет вовсе». Е.В. Сидорина, анализируя концепцию производственного искусства, отмечала, что она, будучи концепцией жизнотворческой, «определена была идеей устройства, организации жизни «в целом». Тогда этот целостный подход отражал, прежде всего, масштабность взгляда - ориентацию на охват всего общественного целого, на реорганизацию всей материальной культуры. Направленность взгляда задавалась от общества

⁸⁹ Русское искусство. 1923. - № 2-3. - С. 85—88. Цит. по: Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — Спб.: Азбука-классика, 2004-2009. Параграф «Производственное искусство».

⁹⁰ Арватов Б. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926. С. 85.

как целого, взятого как деятельностно-производственная структура. И крайне существенно, что весь интерес концентрировался не на том, что есть в «сейчас», в действительности, а на должном - на образе жизни общества будущего. Именно образ будущей гармонично устроенной жизни направлял построения и рассуждения в концепции «производственного искусства». Даже при постановке вопроса об умении каждого наилучшим образом организовать свою повседневную жизнедеятельность, труд и поведение исходной была модель образа жизни будущего общества как целого»⁹¹

Сам Б. Арватов отмечал, что производственное искусство было результатом трех процессов, каждый из которых был революционным и которые исторически были тесно связаны друг с другом: «Это, во-первых, техническая революция, произведшая переворот в формах материального быта и тем самым создавшая почву для дальнейшего, уже сознательно-намеренного строительства нового органического стиля; во-вторых, революции внутри искусства, завершившаяся переходом художников от изображения к конструкциям и, следовательно, доставившая кадры организаторов стиля; наконец, в-третьих, революция социальная, поставившая перед обществом проблему целостной организации жизни, при которой любая отрасль деятельности была бы тесно связана со всеми остальными на основе коллективно-трудовой, т.-е. индустриальной, практики»⁹².

Е. Сидорина отмечала, что уже А. Ганом объявлена установка группы конструктивистов на «грядущую культуру коммунизма», на «реальное и активное общественное переустройство». <...> Он исходит из убеждения, что эстетическое принадлежит прошлому, что на смену искусству как «спекулятивной деятельности эстетического творчества»

⁹¹ Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994. // URL: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1> (дата обращения: 11.04.2012)

⁹² Арватов Б. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926. С. 86

идет «интеллектуально-материальное производство»⁹³. Книга А. Гана «Конструктивизм» утверждала вышеприведенную концепцию как содержанием, так и формой. Рукой Родченко были созданы два варианта обложки. По описанию А.Н. Лаврентьева: «Первый — буквы названия и имени автора расположены друг за другом, в двух слоях. Слово «конструктивизм» предельно вытянуто и состоит из тонких линейных букв. Имя и фамилия автора, наоборот, поданы плотно, акцентированы цветом (Рис.4). Второй вариант — более спокойный, основательный. Автор выделен по-плакатному крупно. Название — как чертеж, проект слова и одновременно проект новой творческой сферы, нового метода, нового сознания (Рис.5) . «Конструктивизм — явление наших дней. Возник он в 1920 году в среде левых живописцев и идеологов «массового действия». Данный выпуск является агитационной книгой, которой конструктивисты открывают борьбу со сторонниками традиционного искусства. Москва 1922 год». Ган определял задачи и смысл книги своеобразным эпиграфом-посвящением. Дальше снова повторяется лозунг: «Мы объявляем непримиримую войну искусству!» Объявляется война всему искусственному, произвольному, украшающему, всему, что мешает естественному ходу жизни. а эстетизированный конструктивизм. Настоящий конструктивизм, по Гану, борется за «интеллектуально-материальное производство коммунистической культуры». В его понимании конструктивизм— это не только итог художественных исканий русского авангарда, но и форма культурной политики пролетарского государства»⁹⁴. Не только у Гана, но и в отношении к искусству других конструктивистов идеология была первична, а творчество следовало за ней и должно было быть подчинено идеологии. Исследовательница из Великобритании Кристина Лоддер считает, что теоретическая задача Гана

⁹³ Сидорина Е. Лики конструктивизма // Искусствознание. – 2007. - №1-2. - С.487.

⁹⁴ Лаврентьев А.Н. «Алексей Ган». Творцы авангарда. М.: Фонд «Русский авангард», 2009 г. С. 74

была в выработке оправданий конструктивизма перед советским правительством, в доказательстве его прогрессивности как общественного и технического явления. «В основе рассуждений Гана лежало отрицание концепции традиционного искусства как внесоциального явления и привязка конструктивизма к марксизму и новому социалистическому строю. Часто цитируя Манифест Коммунистической партии, тексты Маркса, Энгельса и Ленина и используя словарь, во многом включающий марксистскую терминологию, Ган доказывал, что искусство не обладает своей собственной ценностью, но присуще именно буржуазному обществу, является индивидуалистическим продуктом неиндустриальных, примитивных, феодальных стадий развития общества. Как часть идеологической надстройки оно должно было исчезнуть с исчезновением общества, которое его окружает. Его исчезновение так же неизбежно, как и исчезновение буржуазии с концом капитализма. Подобно тому, как пролетариат развился при капитализме и стал достаточно сильным для того, чтобы взять власть в ходе социалистической революции, точно так же и современная технология породила конструктивизм, который был готов занять престижное место, занимаемое ранее искусством»⁹⁵ Формула Луначарского: «Революция может дать искусству душу» — «искусство может дать революции ее уста»⁹⁶ как нельзя лучше отражает ключевую причину возникновения и развития конструктивизма в послеоктябрьский период: «душа» конструктивизма, определившая его эстетику, не могла возникнуть в более мирное время, когда не требовалось создавать воинственную, резкую геометрию шрифтов и графики. Новому времени и новой идеологии нужны были новые формы, свободные от «буржуазного украшения» и позволявшие достичь максимального эффекта при

⁹⁵ Ladder Chr. Russian Constructivism. New heaven and London. Yale University. 1983. С98. Цит. по: . Лаврентьев А.Н. Алексей Ган. Творцы авангарда. М.: Фонд «Русский авангард», 2009. С. 75

⁹⁶ Луначарский А. В. Об искусстве. Т. 2 (Русское советское искусство). — М.: Искусство, 1982. URL: <http://lunacharsky.newgod.su> (дата обращения: 26.04.2012)

минимальных затратах времени и материала. Недаром первый советский журнал о дизайне «ВЕЩЬ» — содержал в себе следующие строки: «Мы назвали наше обозрение «ВЕЩЬ», ибо для нас искусство — СОЗИДАНИЕ новых ВЕЩЕЙ... Всякое организованное произведение — ДОМ, ПОЭМА ИЛИ КАРТИНА — ЦЕЛЕСООБРАЗНАЯ ВЕЩЬ, не уводящая людей от жизни, но помогающая ее организовать <...> БРОСЬТЕ ДЕКЛАРИРОВАТЬ И ОПРОВЕРГАТЬ, ДЕЛАЙТЕ ВЕЩИ!»⁹⁷

⁹⁷ «Вещь». — 1922. - №1. Редакционная статья. Цит. по: Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грант, 2000. С. 196

Ключевые особенности эстетики конструктивизма

Одна из наиболее важных – и требующих более глубокого культурологического анализа – характеристик конструктивизма заключается в том, что В. Маяковский сформулировал в следующих строках: «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства - конструктивизм. Даже удивляешься, что это слово есть во французском лексиконе. Не конструктивизм художников, которые из хороших и нужных проволок и жести делают ненужные соору́жения. Конструктивизм, понимающий формальную работу художника только как инженерию, нужную для оформления всей нашей практической жизни. Здесь художникам-французам приходится учиться у нас»⁹⁸.

Впервые за время своего существования русская графика оказалась в роли законодателя нового течения — «волевого и рационалистического, положившего в основу своего художественного языка строго функциональные формы современной ему промышленной техники»⁹⁹.

В 1922 г. Б. Арватов писал: «В беспредметничестве <...> борются два прямо противоположных течения <...>: экспрессионизм, т.е. искусство субъективных и эмоционально-анархических форм, идущее от Ван-Гога, и конструктивизм, т.е. искусство технического овладения реальными материалами, искусство делать вещи, идущее от Сезанна. Первое течение ставит искусство выше жизни и хочет жизнь переделать под искусство, второе – ставит жизнь выше искусства и хочет искусство сделать жизненным. Для первого - форма на первом месте, для второго – на первом

⁹⁸ Маяковский В. Париж. 1922. // URL: <http://mayakovskiy.ouc.ru/zapiski-ludogusya.html> (дата обращения: 10.04.2012).

⁹⁹ Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. Учебное пособие. - М.: Аспект Пресс, 2000. С. 289.

месте цель этой формы. <...>»¹⁰⁰ По формулировке Б. Арватова, социально-техническая целесообразность есть единственный закон, единственный критерий художественной, т.-е. формообразующей, деятельности.

Для того чтобы определить характеристики и причины обращения современного дизайна к эстетике конструктивизма, необходимо сначала установить, как следует рассматривать конструктивизм в пространстве современного дизайна: в качестве метода или стиля. Е.В. Сидорина, анализируя эту проблему, отмечает, что «упорное нежелание конструктивистов и теоретиков «производственного» движения принять стилевую точку зрения на конструктивизм обращает наше внимание к тому факту, что стилевая концепция художественной эволюции не является общепринятой»¹⁰¹. Если обратиться к феномену влияния конструктивизма на дизайн как таковой, то можно заметить, что современный промышленный дизайн воспринял конструктивизм как метод со всеми его характеристиками, в то время как дизайн графический, скорее, обращается к конструктивизму как стилю. И то, и другое обусловлено спецификой области дизайна. В данной работе мы говорим об эстетике конструктивизма, поэтому наше внимание в большей степени обращено на систему стилевых особенностей конструктивизма; тем не менее, интерпретация конструктивизма как метода также учитывается – хотя бы за счет того, что конструктивизм в период своего возникновения и развития фактически находился на границе стиля и метода. Е. В. Сидорина отмечает, что выделяемые, как правило, в суждениях о конструктивизме метод и стиль держат только как бы границы области, на которой самоопределялся конструктивизм: «Центральная или внутренняя часть

¹⁰⁰ Арватов Б. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926. Цит. по: Магай А. Русский конструктивизм в системе концепций формообразования XX века. 2004. // URL: <http://cih.ru> (дата обращения 10.05.2012).

¹⁰¹ Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994. // URL: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1> (дата обращения: 26.04.2012).

этой области, опосредующая и связующая эти границы (в пределе как бы «чистого содержания» и «чистой формы»), это и есть, собственно, область определенности конструктивизма как социально-художественного движения, особой эстетической концепции, системы творческих принципов, определенного художественного сознания и т. д. Это область форм смешанной природы, форм многоликих в отличие от чистоты, а потому и абстрактности метода, с одной стороны, и стилистики с другой»¹⁰². Стилеобразование конструктивизма отмечает и А. Магай: «...многие новаторские течения 1920-х годов провозглашали принципиальный отказ от «стиля» и замену его «методом» творчества. Особенно это было характерно для конструктивистов, которые упорно боролись с «лжеконструктивистами», стремясь обратить внимание на основные принципы творческой концепции, а не на внешне-стилистическую «одежду». Однако противопоставление «метода» и «стиля» в рамках творческого течения и категорическое утверждение, что данное течение характеризуется только особенностями метода творчества и ни в коем случае не претендует на внешне стилистическое своеобразие, как правило, не подтверждалось практикой. Хотят этого сторонники практически любого творческого течения или нет, осознают они это или нет, но творческое течение тогда достигает зрелости, когда его принципы зримо закрепляются в определенной системе средств и приемов художественной выразительности. То есть формализация (и, если угодно, «стилизация») художественных приемов – закономерный этап в развитии творческой школы, художественного течения, стилового направления или стиля»¹⁰³. Таким образом, стилевые особенности конструктивизма представляют для нас наибольший интерес.

¹⁰² Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994. // URL: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1> (дата обращения: 27.04.2012)

¹⁰³ Магай А. Русский конструктивизм в системе концепций формообразования XX века. 2004 г. // URL: <http://cih.ru> (дата обращения 10.05.2012)

В. Ф. Рунге в книге «История дизайна, науки и техники» определяет конструктивизм как концепцию формообразования, основанную на акцентировании внутренних структурных связей между теми же, что и в супрематизме, абстрактными геометрическими элементами, подчеркивании особенностей материалов, выразительности их сочетаний. В отличие от поиска нового стиля в супрематизме через геометризацию форм и цвет, создание системы новых внешних форм, в конструктивизме главенствовало конструкторско-изобретательское начало, конструирование изнутри¹⁰⁴. Тем не менее, и конструктивизм, особенно в графических видах искусства, создал характерную систему форм: «Конструктивизм в графических видах творчества характеризовался применением фотографии и фотомонтажа вместо рисованной иллюстрации, предельной геометризацией графической структуры страницы, подчинением композиции ритмам модульной сетки, широким применением элементов наборной графики - шрифтов, акциденций, линеек. <...> Стилистическая общность конструктивизма рождалась благодаря разносторонности его мастеров и универсальности проектного метода. В произведениях конструктивистов повторялись некоторые архетипические схемы: простое пересечение элементов под прямым углом (крестообразная схема, при многократном повторении этого элемента отличалась пространственная или графическая решетка); часто применялись зигзагообразная и диагональная схемы; приемы симметрии: зеркальной, поворотной, переноса. Стабильной была и цветовая гамма: черный, красный, белый, серый с добавлением небольшого количества основных цветов - синего и желтого»¹⁰⁵ - так вкратце описывает А.Н. Лаврентьев ключевые характеристики графики конструктивистов.

¹⁰⁴ Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. Учеб.пособие. Издание в двух книгах. Книга 1. - М.: архитектура-С, 2006. - С.220. Цит. по: Койнова Н. Становление и развитие идей русского конструктивизма в нач. XX в., - 2010. // URL: <http://www.nlr.ru/exib/construct/text6.html> (дата обращения 13.05.2012)

¹⁰⁵ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грант, 2000. С. 9

Необходимо отметить, что перечисление ключевых особенностей имеет смысл лишь в том случае, если есть возможность привести конкретный пример – то есть, указать автора, создавшего тот или иной художественный прием, вошедший впоследствии в список, сформировавший эстетическую систему конструктивизма.

Типографика в конструктивизме

Любой художественный или графический стиль, представляющий собой структурное единство образной системы и приемов художественного выражения (за исключением, пожалуй, «стиля как отсутствия»), подразумевает органичность и целостность своих элементов. Отсюда вытекает, что для каждой стилевой эпохи характерно бытование шрифтов определенного начертания. По словам В.В. Тулупова, «шрифт, представляющий собой упорядоченную графическую форму определенной системы письма, является своеобразным выразителем культурного наследия, средством эстетического и художественного оформления носителя информации»¹⁰⁶. Того же мнения придерживается Л.Г. Фещенко: «Шрифты выполняют в рекламной коммуникации и прагматическую, и эстетическую функции, т.к. стилистически маркируют текст, являются важным выражением личностного начала, т.е. начертательность шрифта сама по себе задает определенные коммуникативные рамки. Помимо этого они несут культурно-философскую нагрузку, делая (или не делая) рекламный текст фактом культуры»¹⁰⁷. М.Л. Ахмадуллин, анализируя типографику конструктивистов, отмечает, что в первом десятилетии XX столетия типографы довольно робко применяли наклонные композиции, но уже в 20–30-м визуальный образ книги складывается из вертикальных,

¹⁰⁶ Тулупов В.В. Реклама в коммуникационном процессе: Курс лекций. Воронеж, 2003. С. 54. Цит. по: Сафонова В.В. Плакатная реклама советского периода как текст культуры // Вестник Воронежского государственного университета. – 2010. - №1. - С. 203

¹⁰⁷ Фещенко Л.Г. Структура рекламного текста: учеб.-практ. пособие. СПб, 2003. С. 145.

ступенчатых, косых строк, создающих напряжение графической композиции. В некоторых случаях диагонали набора, асимметричные композиции противоречили канонам типографики, потому что нарушали устой статической композиции. Для наборной техники косая строка также была трудоемка, т.к. все составлялось из мозаики прямоугольных литер <...> Благодаря броской, почти плакатной манере набора, конструктивистская эстетика стала чрезвычайно популярной¹⁰⁸. Широкое распространение этого стиля в России Ахмадуллин объясняет не столько коммерческими успехами, сколько эстетическими и идеологическими причинами: наборная графика отвечала лозунгу дня о производственном искусстве и эстетике конструктивистов.

Нельзя не отметить, что типографика конструктивистов представляет собой один из наиболее любопытных и целостных элементов течения. Шрифтовая культура в конструктивизме была единой и для политплаката, и для рекламного объявления, и даже для таких бытовых надписей, как знаменитое «Никто не садится на кровать!», написанное Родченко для Лили Брик по просьбе Маяковского: можно сразу отметить важную для конструктивистов симметрию композиции за счет равного укрупнения определенных слов, чередуемых с более мелким шрифтом, акцентировку с помощью линий и восклицательного знака, общую геометрическую форму шрифтового блока (Рис. 6). Родченко уже в серии линогравюр 1919 года, в проекте газетного киоска применял тип шрифта, основанный на полужирной альдине: этот шрифт за счет контраста толщин элементов зрительно распадался на тонкие линейные и плотные брусковые или полукруглые элементы. Единый контур мог и отсутствовать. Казалось, что шрифт нанесен при помощи трафарета.

¹⁰⁸ Ахмадуллин М.Л. Конструктивизм в национальных изданиях Башкортостана (20-е гг. XX в.) // Сборник научных статей Первой заочной региональной научной конференции, посвященной 40-летию УГАЭС. Часть 1. // URL: <http://www.ais-aica.ru> (дата обращения: 01.05.2012)

В 1920-1921 году не только Родченко, но и Клуцис, Попова, Стенберги перешли к чисто линейному начертанию букв в подписях. К моменту выполнения первых печатных графических работ складывается характерная именно для конструктивизма шрифтовая система. Сравнивая полиграфию супрематистов и конструктивистов, А.Н. Лаврентьев отмечает, что в ранних полиграфических работах Малевича или авторов его круга буквы нередко дробятся на отдельные супрематические элементы. В конструктивистской полиграфии буквы - лишь часть целой постройки, и потому они, как правило, монолитны¹⁰⁹. Работы, датированные первой половиной 20-х годов, отличались преобладанием прописных букв. Этот прием делал любое слово чрезвычайно значимым. За конструктивистским чертежным шрифтом стояли не только графическая строгость и деловитость: он был подлинным выражением демократического пафоса тех дней. Адресованный «простому» читателю, шрифт и сам был простым. Буквы, понятные совсем недавно начавшему читать человеку, привлекали внимание и давно уже грамотных людей. Родченко, Степанова и Веснин создавали громкоголосые и плакатные шрифтовые обложки. В них всё указывало на отсылку к букварям: и размеры букв, и манера их начертания. Работы были выдержаны в духе общедоступных справочников и олицетворяли собой азбуку новых литературы и искусства. Обращала на себя внимание манера подачи информации – выделение основных и отдаление второстепенных сведений. А. Н. Лаврентьев обращает внимание на обложку издания «Маяковский улыбается, смеется, издевается»: центральным элементом обложки издания была фамилия поэта, повторенная трехкратно. Огромные буквы вывороткой на черной плашке украшали сборник поэтов-конструктивистов «Мена всех», оформленный Николаем Купреяновым. На обложке журнала «Горн» ведущая роль была отдана самому названию: по

¹⁰⁹ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грант, 2000. С. 92

задумке Густава Клуциса четыре литеры стояли впритык, разделенные красным и черным цветами. Слово выглядело, будто колоссальное строение. Для служебной информации предназначался контрастный мелкий кегль¹¹⁰.

В 1922 году Г. Клуцис создает серию конструкций, которые призваны были служить установками для плакатов и книжных витрин; позднее он использовал мотивы этих «Радиооператоров» в оформлении книг (Рис. 7). Набирая текст для этих установок, Клуцис применил прямоугольный брусковый текст без засечек; надписи были изображены в пространстве, нередко в двух пересекающихся областях¹¹¹. Именно этот тип шрифта стал наиболее распространенным в графической дизайне конструктивистов.

А. Г. Шицгал в книге «Русский типографский шрифт» отмечает, что отбор в Общесоюзный стандарт лучших из имеющихся типографских шрифтов совпал со временем, когда в оформлении советской книги начало сказываться влияние конструктивистского направления в искусстве, которое возникло в оформлении книги как «реакция отдельных художников на эстетскую, зачастую пеструю, декоративную графику двадцатых годов. Выступая против красивых узоров и украшений, художники выдвинули теорию «функционализма» и «технизма» в оформлении книги. Началось это в массовой политической книге, где броскость и плакатность в подаче материала играли в конце двадцатых годов важную роль. Учитывая главным образом производственно-технические требования к оформлению книги и то, что оформление должно отражать современную индустриальную культуру, художники придерживались точки зрения, что шрифт должен быть самым простым по рисунку — наборным, а не рисованным. Конструктивисты всегда вычерчивали шрифты, подобные наборным образцам, от руки. Такой

¹¹⁰ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грант, 2000. С. 92

¹¹¹ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грант, 2000. С. 50

подход был продиктован особыми потребностями художников: путем использования рубленых (пусть и многообразных) гарнитур решить конкретные задачи иногда не удавалось. К примеру, порой возникала необходимость в уравнивании длин нескольких слов, содержащих разное количество букв. Тогда литеры где ужимались, где растягивались, при этом межбуквенное расстояние сохранялось.

У наборного шрифта существует предел, до которого можно сближать элементы. Поскольку светлые межсимвольные промежутки разбивают целостность блока, конструктивисты придерживались наиболее плотного размещения букв в словах. Благодаря такой тактике удачно подчеркивалась форма блока: любое слово оказывалось в границах выделенного для него пространства. Сегодня при выполнении аналогичной работы на помощь приходит компьютер. В типографских же условиях – при подборе литер по величине, ширине линий и другим параметрам – задача была весьма трудоемкой. На этом основании конструктивисты исходили не из симметричной, а динамичной (асимметричной) композиции. Излюбленным рисунком шрифта становится рубленый (так называемый гротеск). Самые простые геометрические фигуры — линейки, точки, треугольники и т. п. применялись вместо орнамента, а художественные иллюстрации часто заменялись фотографиями или фотомонтажом¹¹². Действительно, предельное упрощение формы в гротеске открывал большие возможности для дизайна в рамках конструктивистской жесткой прямоугольной модульной сетки. Прямоугольные буквы, пропорции которых могли свободно меняться, вписывались в «каркас» именно так, как нужно было оформителю. Практически ни один шрифт из тех, что существовали до гротеска, не давал такой свободы набора и верстки. К тому же нельзя не отметить сходство гротеска с архитектурой конструктивистов: гладкая поверхность

¹¹² Шицгал А.Г. Русский типографский шрифт: вопросы истории и практика применения. М.: Книга, 1985. С. 151

стены – плоскостные буквы; и там, и там – обнаженный каркас; колонна без базы и капители – основной штрих без засечек.

Отношение к гротеску среди исследователей и историков типографии, как и современных дизайнеров, достаточно неоднозначное. Так, Я. Чихольд писал о гротеске в следующих словах: «Новая типография оставила свои следы многочисленных новых, не всегда лучших шрифтах без засечек... Они полагали, что в гротесковом шрифте, не имеющем засечек, нашли целительное средство и даже шрифт нашего времени... Шрифт, не имеющий засечек, это лишь кажущийся самый простой шрифт. Такой шрифт — насильно редуцированная для маленьких детей форма, а для взрослых он менее удобочитаем, чем антиква, снабженная концевыми штрихами-засечками отнюдь не для орнаментального украшения»¹¹³. Тем не менее, гротеск полностью справлялся с главной своей функцией: акцентировкой набранного им текста. Свободная композиция набора, вот назначение нового орнамента; группировка отдельных фигур в крупные детали, яркие по своей сочности и компактности, связанные между собой линиями или без линий, и лишь одним своим взаимным положением на плоскости подводящие зрителя к мысли об их связи друг с другом, – вот форма новой акциденции. А. Н. Лаврентьев отмечает понятие «акцентировка текста» как ключевое для конструктивизма; В. Кричевский определяет его как «Выделение с целью демонстрации смыслового приоритета»¹¹⁴, т.е. графическое выделение букв, слов, предложений, которое, по мысли авторов решения, выделяет главное, помогает запомнить, организует чтение, структурирует текст. «Все виды графических приемов работы с наборным полиграфическим материалом, служащие для основной функции: организации процесса восприятия текстовой информации при помощи специфических именно для

¹¹³ Чихольд Я. Облик книги: Избранные статьи о книжном оформлении. М., 1980. С.24-25

¹¹⁴ Кричевский В. Типографика в терминах и образах. М.:Слово, 2000. С.10

конструктивизма визуальных средств. У каждой эпохи эти средства были свои. В одном случае, это были указующие персты, в другом - орнаментальные рамки, в третьем — цвет и т.д. В графическом дизайне начала 20-х годов вплоть до середины 30-х преобладали композиционные, структурно-геометрические приемы акцентировки текста. Компонировка элементов подчинялась четким модульным, геометрическим и пропорциональным отношениям».¹¹⁵ Нельзя не отметить намечавшееся в типографике главенство композиции над шрифтом. Например, в обложке 1928 года к книге Луначарского «Культура на Западе и у нас» явно отмечается более широкое использование композиции для акцентировки, нежели собственно шрифта: художник поместил слова «на западе» в окружении «Культура» и «у нас» так, что в первую очередь взгляд читателя останавливается именно на последних. Тем не менее, шрифт также работает: «на западе» набрано менее крупным шрифтом черного цвета, а не красного, как остальная часть заглавия. Угловое положение строки с именем автора цементирует подвижную зигзагообразную композицию обложки (Рис.8)

Каждый из мастеров конструктивизма выбирают свой способ акцентировки текста и верстки. Так, А.Н. Лаврентьев отмечает, что наборные композиции Эль Лисицкого — фактически продолжение супрематических композиций на плоскости: «Как правило, он применяет два цвета — черный и красный, плашки, крупные формы с ровной заливкой, нередко в наборных обложках наклоняет текст под свободным углом»¹¹⁶. Сам Лисицкий настаивал на особом внимании к шрифту: «Вы должны требовать от писателя, чтобы он действительно уделял внимание шрифту. Ведь мысли его доходят до вас через глаз, а не через ухо. Поэтому типографская пластика должна своим оптическим действием производить

¹¹⁵ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грант, 2000. С.196

¹¹⁶ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. С. 200

тот же эффект, что и голос и жесты оратора»¹¹⁷. В отличие от свободной верстки Лисицкого, типографика А. Гана более «конструктивна» (Рис.9). А. Н Лаврентьев отмечает, что художника привлекали смысловые акценты и «решетчатость» печатной полосы как претворенная в графику прямоугольная каркасность конструктивизма¹¹⁸. Отмечает А. Лаврентьев и способы акцентировки А. Гана: «В наборных композициях Гана часто встречается сочетание двух типов гарнитур: с засечками и без. Применяется коринна, древняя, пальмира и другие. Ган играет наборной кассой, вставляя в текст слова, набранные совсем другой гарнитурой, и тогда эта вставка смотрится по контрасту либо плотнее, либо светлее. Но при этом он умудряется так выстроить шрифтовой блок, что строки, набранные разными гарнитурами и кеглями, выровнены под общий формат. Как это делалось - наборщиком ли по разметке Гана, либо самим издателем — остается загадкой. Второй прием — контрастные сочетания размеров букв основного текста и зрительных акцентов, как будто звуковых ударов заголовков. Кажется, что с повышением размера отдельных букв, цифр, восклицательных или вопросительных знаков усиливается громкость сообщения»¹¹⁹.

Тем не менее, принципы типографики конструктивистов были общими для всех художников направления, добивавшимися выразительной подачи информации путем вариации размеров и цвета шрифта и композиции текста на странице.

¹¹⁷ Лисицкий Л. Типографские знаки. 1925 г. Статья. Цит. По: С.О.Хан-Магомедов, Пионеры советского дизайна. М., 1995. С.167.

¹¹⁸ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. С.204

¹¹⁹ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. С.205

Вопрос о соотношении понятий «конструкция» и «композиция» является одним из ключевых для дискурса конструктивизма. Еще в 1921 г. в Москве в Группе объективного анализа ГИНХУКа (Государственный институт художественной культуры) в течение нескольких месяцев велась дискуссия по обсуждению значения и соотношения конструкции и композиции как законов организации структуры художественного произведения, называвшаяся «Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения». В дискуссии приняли участие такие видные деятели искусства того времени, пионеры советского дизайна, как Л. Попова, А. Родченко, В. Степанова, В. Бубнова, К. Медунецкий, Н. Удальцова, Н. Ладовский, Б. Королев, Н. Альтман, И. Клюн. В этой дискуссии проявились явные разногласия по обсуждаемому вопросу между художниками-конструктивистами, которые утверждали, что основа формообразования – конструкция, и архитекторами-рационалистами, считавшими, что главное в формообразовании – композиция: «Как только группа объективного анализа обратилась к непосредственному определению «композиции» и «конструкции», обнаружилось, что однозначных суждений на этот счет нет. Обсуждение конструкции и композиции (как «законов организации») потребовало длительной и развернутой дискуссии. Она продлилась с января по апрель 1921 года. Члены группы обратились к анализу художественных произведений, предполагая выявить и конкретно установить, что есть и где есть «композиция», а где - «конструкция». Одновременно они создавали произведения для демонстрации композиции или конструкции и коллективно обсуждали созданное на заседаниях», - пишет Е. Сидорина. – «Анализ произведений искусства не дал (и, заметим, не мог дать) однозначного ответа на вопрос, где есть «конструкция», а где ее нет, но есть «композиция». А потому фактическим результатом дискуссии стало

обнажение и оформление разных точек зрения на этот счет, обусловленных разными творческими установками участников дискуссии. Проявившиеся в ходе дискуссии примирительные трактовки конструкции и композиции, в которых осуществлялось перекидывание мостов между ними, не устраивали тех художников, кто внутренне уже подошел к решению участвовать в реальном, конструктивном жизнеустройстве, в «производственном искусстве».

Эти художники прилагали усилия к тому, чтобы перейти от отвлеченной проектности, каковой может обладать изображенное «отвлеченное построение», «композиция» к проектам конкретным, решающим определенные практические задачи. С этих позиций то, что уже в середине 10-х стало именоваться «конструированием картины», «конструкцией», было осмыслено теперь лишь как тяготение к конструкции, «изображение конструкции». Решено было, что в границах собственно живописных «нет конструкции»¹²⁰.

Таким образом, с этой новой точки зрения, о конструкции можно было говорить лишь в те случаи, когда была поставлена задача конкретного проектирования, связанная с определенной целью, материалом, реальным пространством. Эту мысль А. Родченко сформулировал следующим образом: «Конструкция есть целесообразное использование свойств материала, это же и есть цель, а не только средство». В живописи может быть выражено лишь стремление к конструкции, «...может быть «конструктивная композиция». «Настоящую конструкцию» он связывал с «утилитарной необходимостью», целью — прежде всего. «Композиция же есть вкусовой подбор, а не цель»¹²¹. В ходе вышеуказанной дискуссии были сделаны следующие выводы о композиции и конструкции: Конструктивное начало можно проследить в

¹²⁰ Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995. С.50-51

¹²¹ Родченко А. Цит. По: Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995. С.50

композиции как суть построения. Композиция в живописи на пути освобождения от предметности приходит к конструкции как к основным решениям: отчего так трудно разграничивать композицию от конструкции в живописи и скульптуре. Конструкция предполагает движения, силы или направления, схематическим выражением которых являются линии. Система линий уже есть конструкция в голом виде. И всякая система плоскостей или пространственных форм, каждая из которых выражена в своем движении, есть конструктивное построение¹²². Необходимо отметить, что некоторые ученые, в частности, П. Флоренский, вообще отрицали какую-либо связь между указанными категориями. «Композиция, – утверждал он, – вполне равнодушна к смыслу... художественного произведения и имеет дело лишь с внешними изобразительными средствами, конструкция же, напротив, направлена на смысл и равнодушна к изобразительным средствам как таковым»¹²³.

Обобщая дискуссию о соотношении этих понятий, В. Бычков пишет: «композиция – это некая вкусовая, т.е. основанная на художественном вкусе, система принципов организации неутилитарного произведения искусства, а конструкция – целесообразная (нередко основанная на рациональных основаниях) организация (организация – тоже значимая категория в конструктивизме) элементов художественной структуры, имеющей конкретное утилитарное или функциональное назначение, и ориентированная на оптимальное сопряжение функции, возможностей соответствующего материала и художественного облика; это – художественно техническая целесообразность конкретной организации элементов некоего целого; некий рационалистически обоснованный тип композиционной организации произведения, в котором на первое место

¹²² Из протоколов группы Объективного анализа ИНХУКа. URL: <http://theory.totalarch.com/node/191> (дата обращения 30.04.2012)

¹²³ Флоренский, П.А. Анализ пространственности в времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. // URL: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm (дата обращения: 02.04.2012)

выдвигается функция (функционализм), а не художественно эстетическая значимость»¹²⁴.

Пространственные конструкции А. Родченко, Г. Клуциса, Стенбергов и К. Иогансона – все эти эксперименты со структурой и конструкцией как таковой имели большие последствия для графического дизайна конструктивистов: роль принципа построения в графике стала выполнять линейная графическая схема; стали кратными друг другу пропорции и размеры форм, сложилось представление о графическом модуле форм. Теперь «орнаментальность» могла достигаться за счет композиции, расположения элементов на плоскости. А. Н. Лаврентьев отмечает, что художник-конструктивист мог просто разлиновать поверхность листа клеткой, с постоянным или с меняющимся шагом : «Стать «организующим началом» вещь может лишь в том случае, если она сама достаточно ясно устроена. Клетка — идеал предельной ясности <...> Родченко предлагал студентам простейшие упражнения на создание графических конструкций на разлинованной разным шагом и под разным наклоном бумаге, задания по подчинению сложной композиции из многих однотипных форм какой-либо общей форме и другие. При этом все упражнения вычерчивались по линейке, иногда цветными карандашами. Каждая форма должна была читаться напросвет из-под лежащих поверх нее контуров. Получалась довольно сложная паутина линий, но никогда линии контуров фигур не совпадали. Сам Родченко постоянно пользовался этим приемом организации структуры графической композиции в своей практике: рисовал эскизы на клетчатой бумаге, пересекал формы, блоки и буквы, искал кратные модульные соотношения элементов»¹²⁵. А.Н. Лаврентьев приводит рисунок, на котором схематически изображены типы

¹²⁴ Бычков В.В. Эстетика: Учебник. — М.: Гардарики, 2004. //URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Aesthetics/Bychkov_index.php (дата обращения: 30.04.2012)

¹²⁵ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. С.70

построений из пропедевтического курса Родченко (Рис. Основные схемы построений из пропедевтического курса Александра Родченко во ВХУТЕМАСе. 1921). Создавая композицию, художник-конструктивист встраивал ту или иную схему как внутреннюю ось графической конструкции. Так, схема из одной вертикальной линии и двух горизонтальных, будучи вписанной в квадрат, превращалась в клетку и использовалась как своего рода декоративное заполнение плоскости. Необходимо отметить разнообразные вариации композиции «клин», больше всего известной нам по работе Эль Лисицкого 1920 г. Так, в сложной композиции А. Родченко 1923 года «Самый деловой // Аккуратный самый» треугольник вписан в двойной круг таким образом, что глаз читателя первым делом видит словосочетание «В ГУМе»: благодаря сочетанию геометрической схемы и шрифтовой композиции Родченко добивается акцента на названии магазина-заказчика (Рис.10). Художник использует классические для конструктивизма цвета – черный и красный. Слова «Самый деловой // Аккуратный самый» набраны черным цветом и усилены прямой жесткой линией для того, чтобы подчеркнуть семантику словосочетаний. Словосочетание «Мозеровскими часами» находится в самом низу подвижной композиции, поддерживая и цементируя ее; при этом первая и последняя буквы выделены цветом и шрифтом, что придает композиции симметрию. Эту же геометрическую схему мы обнаруживаем в плакате, нередко служащим символом конструктивизма: работе А. Родченко 1924 г. «Ленгиз» (Рис.11). Здесь треугольник превращен в своего рода рупор для текста. «Геометрическая схема помогает не только сконструировать запоминающуюся композицию обложки, но и так организовать текст названия, чтобы в нем появились уровни информации, которые воспринимаются в первую, вторую и третью очередь. При этом графическая схема существует в тесной взаимосвязи с общим представлением о содержании названия. Графическая конструкция

символически передает это название»¹²⁶, - отмечает А.Н. Лаврентьев; то же самое справедливо не только для обложки, но и, в принципе, для любого произведения графического дизайна конструктивистов.

В тесной связи с геометрией графики находится и цвет. Художник-конструктивист использует лишь насыщенные глубокие цвета, без переходов; очень часто используется прием цветовой симметрии. Так, в двух работах Родченко 1923 года «Лучше сосок не было» и «Профсоюз» симметрия цвета (традиционного для конструктивистов черного, красного и охристого) поддерживает геометрическую симметрию композиции (Рис.12) (Рис.13); в плакате «Профсоюз» Родченко также удастся создать иллюзию объема благодаря сочетанию темного и светлого цветов.

Необходимо отметить, что симметрия в графике конструктивистов не всегда может быть осознана с первого взгляда. Так, неявной симметричностью характеризуются многие работы Стенбергов – например, их плакаты к фильмам «Ваша знакомая» (Рис.14) и «Сплетня». М. Краснова отмечает, что работы Стенбергов отличает вертикальная симметрия, когда пространство плаката делится пополам: « <...> в плакате к фильму «Ваша знакомая» Л. Кулешова такое деление усиливается линией склейки, поскольку плакат поделен еще и конструктивно – его полотно состоит из двух частей, и такое строение только подчеркивается композицией и расстановкой фигур на плакате. В некоторых случаях симметрия горизонтальная, хотя такой вариант встречается реже. Зато более сложные случаи симметрии, например, вариация той же симметрии вертикальной, но удвоенной или осложненной (вплоть до спирали в плакате к фильму «Великосветское пари»), использованы в подавляющем большинстве работ.

¹²⁶ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. С.80

В некоторых случаях построение любопытно обыграно. Например, в плакате к фильму «Доктор Джек» авторы добиваются симметрии (здесь ось ее чуть наклонена вправо от зрителя) при помощи одинаковой фигуры – двух кружков, соединенных между собой перемычкой. Очки Гарольда Ллойда и велосипед композиционно уравнены, так сказать геометрически «зарифмованы», но в основе их лежит еще и устойчивый образ, неоднократно использованный именно в литературе»¹²⁷.

А.Н. Лаврентьев отмечает и особую популярность в графических работах конструктивистов разного рода графических акцентов: «Они монтировали объявления и рекламы из текста, обязательно включая и такие знаковые элементы как тире, стрелки, восклицательный или вопросительный знаки. Эти символы универсальны и многозначны. Они также по-своему озвучивают текст, заставляя прочесть его. С помощью графических акцентов и символов сразу выделялось основное в той или иной рекламе слово. В то же время все эти знаки и символы не переставали играть роль и геометрических элементов композиции. Это тот самый прием работы с информационным сообщением, когда оно переводится в такую графическую форму, при которой визуальная речь оказывается богаче, чем звуковая»¹²⁸. В основном графические акценты использовались в рекламной и агитграфике, реже – в плакатах к фильмам и т.п. Можно отметить как использование явных форм (например, стрелка и восклицательный знак в плакате «Добролет» работы Родченко (Рис. 15), или же созданными с помощью композиции элементами на плоскости (в качестве примера можно привести плакат Буланова 1927 г. «Был ли ты в зоологическом саду» (Рис. 16).

Вышеперечисленные особенности конструктивизма как стиля находят обоснование в социокультурной обстановке послереволюционного

¹²⁷ Краснова М. Источники плакатов «2 Стенберг 2». Журнал «Техническая эстетика и промышленный дизайн». – 2006. -, № 4.// URL:

<http://www.ruthenia.ru/moskva/art/stenberg/origins.htm> (дата обращения 12.05.2012)

¹²⁸ Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. С.91

периода, как уже отмечалось в соответствующей главе. Динамическая композиция обуславливается идеологически, геометрическая и цветовая симметрия – культурологически: в статье «Наша книга» Э. Лисицкий отмечал, что в работе над книжным оформлением художникам и писателям революционной эпохи следует учитывать то, что книга должна быть обращена к полуграмотной народной массе: «Аудиторией стала огромная масса, масса полуграмотных. Наша революция проделала колоссальную разъяснительную и пропагандистскую работу. Традиционная книга, разорванная на отдельные страницы, стократно увеличенная, расцвеченная, плакатом вышла на улицу. В отличие от американского, наш плакат был сделан не для мимолетного взгляда, брошенного из проезжающего автомобиля, а для чтения и объяснения на близком расстоянии»¹²⁹. Эта установка конструктивистов вплотную подводит к вопросу о феномене влияния художественного течения на современный графический дизайн, отчасти объясняя этот феномен.

¹²⁹ Лисицкий Э. Наша книга. *Техническая эстетика и промышленный дизайн*. – 2006. - № 4.// URL: <http://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm> (дата обращения: 03.12.2012)

Современная интерпретация графики конструктивистов. Причины феномена интереса современного графического дизайна к искусству конструктивистов.

Значительную роль в распространении интереса к конструктивизму в наши дни сыграла швейцарская школа дизайна. Зарядившись идеями конструктивизма, швейцарцы существенно развили концепцию рационализма и функциональности в графическом дизайне. 50-60-е годы прошлого века ознаменовались доминированием типографики порядка во всех сферах графического дизайна. В 1964 г. на первом конгрессе Международного общества организаций графического дизайна (ICOGRADA) в Цюрихе Г. Нойбург так описал сложившуюся ситуацию в графическом дизайне Швейцарии: «За несколько последних лет помимо традиционного графического искусства утвердилась новая концепция графического дизайна, основанная на иных принципах художественного проектирования. В этой новой концепции конструктивные элементы завоевали приоритет, а художественная интуиция и фантазия уступили место более методичному и математическому дизайнерскому подходу»¹³⁰. Использовались модульная сетка, фактически предложенная Родченко, в качестве шрифта часто использовался гротеск. Сформировавшиеся принципы, активно поддерживаемые приверженцами направления, позволили создать на базе типографики конструктивизма самобытный «швейцарский международный стиль». Даже на данный момент корпоративная айдентика и деловая документация выдерживаются именно в нем.

К 60-м годам прошлого века международный стиль типографики стал лидирующим в США, Европе и Японии. Он задал вектор динамики

¹³⁰ Murgatroyd K. Modern Graphics. London: Studio Vista Limited Blue Star House, 1969. Цит. по: Ващук О.А. ПРОМЫШЛЕННАЯ РЕКЛАМА В ШВЕЙЦАРИИ // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, № 96, 2009, стр. 254

мирового графического дизайна на последующие десятилетия. Тем не менее, художники все чаще отмечали, что стиль зажат в ортодоксальные рамки, не позволяющие интерпретировать графический материал индивидуальным путем. Й. Мюллер-Брокманн и Э. Рудер в своих работах четко и полно выразили концепцию «анонимного» стиля типографики. Последовавшее далее наступление всемирного кризиса модернизма затронуло все направления художественного творчества, не обойдя и швейцарскую школу графического дизайна, отошедшую от конструктивизма и создавшую в своих стенах т.н. «новую волну».

Тем не менее, интерес современных дизайнеров к конструктивизму не утратился с воцарением «новой волны» и американской школы дизайна. Проведенный анализ материала выявляет три вида причин, по которым происходит освоение художниками графического наследия конструктивизма:

1. Культурологические
2. Функциональные
3. Эстетические

Необходимо заметить, что чаще всего обращение к конструктивизму происходит на основе сочетания вышеуказанных причин. Чаще всего обнаруживается сочетание культурологических и эстетических, а также эстетических и функциональных оснований. Тем не менее, практически всегда можно определить, какой группой причин руководствовался художник, создавая работу.

Также для анализа примеров обращения современного дизайна к конструктивизму необходимо сначала установить классификацию по тому или иному основанию. Мы воспользуемся классификацией, предложенной Хаустовой А.Ю, разделившей подобные примеры на группы по глубине восприятия, использования и переработки готовых моделей из старых плакатов, образов прошлого, отдельных элементов и принципов стилей:

1. Простое воспроизведение «старых» форм без изменений или с минимальными переделками (плакаты, памятники, вожди с новыми подписями).

2. Использование этих форм с изменениями (большие переделки в старых изображениях).

3. Использование общих принципов и приемов оформления из конструктивизма, что позволяет отнести примеры к конкретному стилю (образы трудящихся обоего пола, лозунги, черно-белые фотографии, диагональные построения, большие площади заливки, красно-черно-белые цветовые сочетания, контрасты и т.д.).

4. Использование отдельных мелких элементов из практики конструктивизма, которые не дают полного соответствия одному из этих стилей (звезды, серп и молот, флаг, шрифты, стрелки, простые геометрические формы) - это и некие «переходные» варианты (например, сочетание черт конструктивизма и советского стиля)¹³¹.

Сама А.Ю. Хаустова отмечает, что наиболее сложным методом является использование общих принципов и приемов оформления из советского стиля или конструктивизма, позволяющее отнести примеры к конкретному стилю: «Здесь надо знать историю русско-советских плакатов и рекламы, понимать законы композиции, характерные для данного стиля, продумать все до мельчайших деталей и умело использовать свои знания, воплощать замыслы в конкретном плакате или рекламе. Главное, что достигается при таком уровне осмысления и способе оформления, - абсолютная оригинальность нового произведения при несомненной связи с наследием прошлого и возможности провести культурные параллели»¹³².

Культурологические причины обращения к графике конструктивистов

¹³¹ Хаустова А.Ю. Наследие конструктивизма и советский стиль в современном дизайне // Проблемы региональной экономики. – Вестник. -2012. - №4 // URL: <http://www.lerc.ru/?part=bulletin&art=4&page=29> (дата обращения: 03.12.2012)

¹³² Хаустова А.Ю. Наследие конструктивизма и советский стиль в современном дизайне // URL: <http://www.lerc.ru/?part=bulletin&art=4&page=29> (дата обращения: 03.12.2012)

чаще всего проявляют себя в работах русских дизайнеров, поскольку апеллируют к сознанию людей, более-менее знакомых с культурой и идеологией СССР. Идеологические установки постреволюционной России и конструктивизма в этом случае превращается в своего рода миф, вызывающий ассоциативные связи с «духовно богатым прошлым». Как следствие, зачастую к конструктивизму обращаются художники, создающие социальную рекламу. Как уж было отмечено, примеров обращения к эстетике конструктивизма, обусловленных чисто культурологически, фактически не существует, поэтому ниже приведены примеры работ, стилизация которых обусловлена культурологически-функционально. В качестве примера можно привести некоторые работы работ молодых художников, принявших участие в масштабном конкурсе «Читать не вредно. Вредно не читать», который проходил под эгидой издательства «Эксмо». В работе «Хочешь эрудитом стать – много должен ты читать» (Рис.17) автор намеренно вызывает у целевой аудитории ассоциации с культурой Советской России. В частности, одним из наиболее важных элементов работы является экспрессивная диагональная схема расположения шрифтового блока. В. Кричевский отмечал, что диагональная линия, т.е. отклонение от «законной» вертикали выражало преодоление силы тяжести, отрыв от земных реалий, динамику, прогресс, агрессию, революционный порыв и т.п.¹³³. В работе используются плотные цвета, характерные для цветовой схемы конструктивистов, источником вдохновения для изображения руки явно послужил плакат «Дай качество» 1931г (Рис. 18). Используется шрифт без засечек, текст выделен цветом (в частности, слова «должен ты» акцентировал классическим красным), форма руки явно отсылает к принципам монтажа

¹³³ Кричевский В. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917-1937. М.: Дизайн-студия Самолет, 2002. С. 90

в конструктивизме. Фотомонтаж применяется в работе «Долой голливудских фильмов засилие» (Рис. 19). Эффект объема создается за счет вариации размера шрифта и его цвета. Используется геометрическая схема в форме X, усиленная треугольниками-клинами красного цвета: «Клин способен символизировать любые революционные проявления. В каждом его сечении заложена идея объединения и сосредоточения усилий (устремлений). Клин работает в обе стороны: в одну - как разящее острие и знак цели, в другую - как символ роста, экспансии, усиления. Для усиления звучащего слова в 20-е годы не было ничего, кроме рупора. Зримое слово усиливали виртуально - изображением рупора и/или приданием надписи клиновидной формы»¹³⁴. Текст набран акцидентным шрифтом «Молот».

К этой же группе относятся и созданные Глебом Андросовым иллюстрации для настенного антикризисного календаря екатеринбургского юмористического журнала «Красная Бурда», названные «Окна кризиса». В отличие от примеров из предыдущего параграфа, эти плакаты рассчитаны на аудиторию старшего возраста. Художник использует узнаваемый образ рабочего, созданного в рамках серии «Окна сатиры РОСТА» В. Маяковским, для того, чтобы акцентировать противостояние современного «пролетариата» и современных же «капиталистов» (Рис. 20). Автор использует ту же цветовую схему, что и оригинал: плотный красный цвет для образа «рабочего», черный – для «капиталиста». Противостояние двух образов показывается с учетом реалий современной культуры: образ «капиталиста» менее отталкивающий, нежели тот же образ у Маяковского, а общая стилизация текста в форме советов говорит, скорее, о попытке «перевоспитания», нежели о чистом антагонизме двух образов.

Необходимо отметить, что все вышеприведенные примеры относятся к третьей группе в классификации Хаустовой: «использование общих

¹³⁴ Кричевский В. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917- 1937. С. 90

принципов и приемов оформления». Иллюстрации в журнале «Красная бурда» отличаются от первых примеров менее достоверной стилизацией, но, тем не менее, содержат достаточное количество узнаваемых элементов, благодаря которым работы можно отнести к современной интерпретации графики конструктивизма.

Следующий пример, хоть и относится к социально направленной рекламе, отсылает нас к группе **функциональных** причин. А. Хаустова выделяет 8 принципов конструктивизма в соотношении с особенностями восприятия человеческого визуальной информации:

1. сигнальный красный цвет, занимающий большие плоскости в обоих стилях; и
2. контрастное сочетание красно-черного, красно-черно-белого или красно-зелено-белого - подобные цвета и их сочетания воспринимаются мозгом человека с большей скоростью; человек подсознательно быстрее и лучше воспринимает информацию;
3. большие площади заливки цветом, минимум «воздуха», довольно тяжелые геометрические конструкции - создают дополнительное внутреннее напряжение, повышают интерес;
4. динамизм построения - время облегчает восприятие;
5. наиболее удобочитаемые и заметные издали рубленые шрифты, крупные буквы заголовков — минимализирует усилия зрения для прочтения;
6. краткий текст, простые фразы, приказной тон лозунгов - плакаты легко читаются, понимаются и при определенных условиях воспринимаются без критического отношения;

7. прямой взгляд в глаза, указание или призыв рукой на фотографических изображениях - воздействуют на подсознание человека;

8. системность в оформлении, подчиненность функции и цели.

Учитывая вышеперечисленные основания, можно уверенно отнести работу 2011 года Анны О'Брайан «Get off the sidewalk!» [с англ. «Прочь с тротуара!» - пер. Е.П.] (Рис.21) к группе работ, обусловленных функционально. В работе использовано сочетание белого и красного цветов и фотомонтаж; самым интересным здесь представляется шрифтовый блок. Во-первых, необходимо отметить динамичную композицию и фонетику текста: первые три слова содержат лишь один слог, за счет чего последнее слово, усиленное красным цветом фона и восклицательным знаком, выглядит как выкрик. В. Кричевский, отмечая частое использование коротких слов конструктивистами, пишет следующее: «Самые короткие слова - союзы, предлоги отрицательные частицы - всемерно выпячивались и независимо от воли дизайнера наделялись ударным значением. Интересно, что обособление таких слов имеет старинную традицию. Когда-то их старались измельчить и спрятать где-то между строк, дабы подчеркнуть вспомогательную смысловую роль и не нарушить монолитность заголовочной фигуры. Теперь за короткое слово хватались как за замковый камень конструкции. Слова -за», «в», «к», «до» получали статус стрелки или того же клина, зовущих к действию, указывающих цель или генеральное направление»¹³⁵. Предлог -о- и без специальной пунктуации превращался ещё и в восклицательное междометие. Экспрессивность усиливается диагональным положением текста. Разъяснение лозунга набрано небольшим размером, благодаря чему кажется более рациональным и создает контраст с эмоциональностью

¹³⁵ Кричевский В. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917- 1937. С. 96

лозунга, одновременно смягчая его приказной тон. Несмотря на социальную направленность и использование в фотомонтаже фотографии, стилистически сходной с работами послевоенных лет, отнести данную работу к группе, обусловленной культурными причинами, нельзя, поскольку автор не имеет намерения вызвать у зрителя ассоциации с культурой СССР. Таким образом, стилизация здесь имеет функционально-эстетические корни.

Примером работы из группы, обусловленной **функционально-культурологически**, может служить фирменный стиль компании «Окна РОСТА» (Рис.22). Этот дизайн, достаточно простой и не имеющий оригинально интерпретированных автором художественных находок конструктивистов, тем не менее, полностью подчиняется поставленной цели: в культурологическом аспекте дизайн вызывает ассоциации «надежность», «качество» благодаря апеллированию к промышленности Советской России, в функциональном – привлекает внимание благодаря контрастному сочетанию красного и белого и использованию классического для конструктивистов прямоугольника: «Плашки, жирные линейки квадратики использовались охотно и широко для акцентировки частичного обрамления, маскировки пустот, но чаще всего для утверждения «правильной» графической конструкции. Принцип прямого угла как одна из первооснов композиции в печати сполна отвечал логике конструктивистов, но его соблюдение было лишь тем немногим, что понимается само собой при мысли о действительно конструктивной форме»¹³⁶. Рекламные тексты в стиле агитпоэзии дополняют иллюстративное подражание конструктивистам.

К группе работ, обусловленных **функционально-эстетически**, можно отнести те, что выполняют две задачи: переносят информацию в визуальный образ, позволяющий донести эту информацию до адресата как

¹³⁶ Кривчик В. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917- 1937. С. 88

можно быстрее и надежнее, и в то же время предоставляя адресату объект для эмоционально-эстетического освоения. Примером могут служить обложки альбомов группы FRANZ FERDINAND, источниками вдохновения для которых служили сразу несколько работ различных художников-конструктивистов. Так, обложки альбомов You Could Have It So Much Better (Рис.23), This Fffire (Рис.24) и Take me out (Рис.25) представляют собой современную интерпретацию образов и форм, использованных в работах «ЛЕНГИЗ» авторства А. Родченко 1924 г, «Клином красным бей белых» работы Э. Лисицкого 1919 и «Шестая часть мира» работы А. Родченко 1923 г. (Рис. 26). Во всех примерах можно отметить интересную цветовую инверсивную симметрию, которой нет в оригиналах; в первом примере благодаря вариациям размера шрифта возникает ощущение объемности пространства и наложения одного цветового блока на другой. Во второй работе необходимо отметить замену цветовой схемы на черно-охристую: подобная замена обусловлена тем, что у автора нет необходимости вызвать у адресата ассоциации с культурно-историческим прошлым и его визуальными приметами. Данные работы нельзя отнести к обусловленным чисто эстетическими причинами, поскольку расположение текста явно указывает на использование автором функционально-визуальных возможностей передачи информации, которые мы видим в оригинальных работах конструктивистов.

Можно заметить, что наиболее часто встречающиеся в современных интерпретациях конструктивизма геометрические фигуры – клин и круг – выбираются авторами работ далеко не случайно. Как отмечает В. Кричевский, круг в работах конструктивистов – тот же клин, «или, лучше сказать, конус рупора, направленный от зрителя. Он выступает в той же знаковой роли – мишень, концентратор внимания, экстатическая фигура, а также и символ единения и объединения <...> Куда бы не уводили знаковые ассоциации, круг всегда был попросту вожаком

геометрической фигурой, простейшей и такой важной для конструирования и машинерии (шестерня, колесо, иллюминатор, жерло пушки и многое другое)»¹³⁷

Эстетически обусловленные интерпретации возникают в том случае, если информационное сообщение отсутствует как таковое, и работа создается лишь как самодостаточный арт-объект. Чаще всего такие работы появляются в рамках арт-события или же экспериментов того или иного художника с различными стилями. В частности, в 2011 году в Центре современного искусства ВИНЗАВОД в рамках Moscow Design Week проходила экспозиция плакатной акции «Родченко 120». В рамках этой акции было создано 20 работ, в которых авторы так или иначе экспериментировали с эстетикой конструктивизма. В итоге лишь несколько работ можно было уверенно соотнести со стилеобразующими особенностями конструктивизма: так, плакат И. Гуревича представляет собой вольную интерпретацию классического образа из уже упомянутого плаката «Лучше сосок не было и нет» работы А. Родченко 1923 г. Тем не менее, чисто художественная природа подобных интерпретаций обуславливает достаточно вольное обращение с геометрией и цветами конструктивизма: зачастую не соблюдается символика цвета или особенности акциденции. Это можно наблюдать на примере работы Марцио Родригеса, создавшего плакат по мотивом фильма «Звездные войны» (Рис. 27). В этой работе нарушена типичная для конструктивистов цветовая симметрия, что затрудняет эмоциональное освоение адресатом, несмотря на то, что присутствие геометрических фигур «клин» и «круг» вызывает ассоциации с уже упомянутой работой Э. Лисицкого «Бей красным клином белых». В то же время можно отметить другую графическую работу на тему «Звездных войн», также созданную с использованием эстетики конструктивизма (рис. 28): можно заметить, что

¹³⁷ Кричевский В. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917- 1937. С 94-95

автор использовал находки конструктивистов в области типографии и акцентировки текста и создания объема с помощью вариации размеров шрифта.

Продолжать список примеров обращения к эстетике конструктивизма фактически можно бесконечно, поскольку в рамках этого феномена создано огромное количество работ, которое продолжает увеличиваться с каждым годом. Интерес культуры постмодерна к конструктивизму развивается параллельно с противоположными тенденциями к максимализму и минимализму в графическом дизайне, по своей сути и форме являя нечто среднее между этими двумя явлениями. Благодаря достаточно обширному списку художественных приемов конструктивизма, культура постмодерна получила возможность создавать самые различные интерпретации на различных же уровнях глубины освоения эстетики конструктивизма. «Жизнь конструктивизма, уйдя в культурную глубь, продолжается», - отмечает Е. Сидорина. – «творческий порыв не прожит, а пережит культурой и входит плодами своими в актуальную ее память — в творческий обиход художников, архитекторов, дизайнеров, историков, философов. Творчески осуществившейся в культуре актуальности наследует потенциальность иного энергетического уровня, как бы приподнятого над исходным. Смыслообразы конструктивизма, пластические ценности, привнесенные им, свободно преобразуются, соотносясь, могут оказываться с ним не только в отношениях приятия, но и критики, и отрицания, многоуровневого диалога. Постконструктивистская культура преломляет «изобретения» и «уроки» конструктивизма свободно и многообразно»¹³⁸.

¹³⁸ Сидорина Е. Лики конструктивизма // Искусствознание. – 2007. - №1-2. - С.488

Заключение

За несколько первых десятилетий XX века произошла кардинальная смена направления вектора искусства. Мощь и величие индустриального строительства вкупе с активизировавшейся урбанизацией продиктовали художникам необходимость поиска новой гармонии. Она должна была увязать прежде диаметрально противоположные грани техничности и эстетичности, утилитарности и художественности. Так на базе общего кризиса изобразительности и проникновения функционализма и техницизма в сферу творчества в 20-е гг. прошлого столетия произошли возникновение и становление конструктивизма. Проявившись сразу в нескольких странах, он имел различные региональные предпосылки: в Европе считался закономерным следствием формального развития искусства; в России – порождением революционных событий: теоретики и практики направления под влиянием наблюдаемых обстоятельств установили прямую зависимость художественно-эстетических проблем от переломного момента социальной жизни государства. Исходя из точности и логики механизма, опыту хаоса в конструктивизме противопоставлялся новый, опирающийся на разум и объективность, порядок, охватывающий все без исключения сферы жизни и стремящийся создать вновь единство культуры и жизни.

Во время революции роль художника в обществе была дефинирована по-новому и лишена своей эксклюзивности. Поскольку искусство рассматривалось равнозначным любой другой работе и всем доступным, то на место следующего своей интуиции художника вышел систематически исследующий, рационально планирующий инженер - художник. Конструктивисты, их идеологи и теоретики связывали конструктивизм с работой художника в области утилитарного (концепция «производственного искусства» включала в него все виды проектного творчества, тем самым и архитектуру: мыслилось целостное

преобразование всей материально-предметной среды, что возродила затем концепция «тотального дизайна» 1960-х). Несмотря на то, что, согласно самоопределению конструктивистов, в живописи, в станковом произведении не может быть собственно «конструкции», своим творчеством конструктивисты, будучи художниками, не только сознательно стремились делать проектируемое ими «практически целесообразным», но и естественным образом добивались эстетической выразительности конструктивного, чем способствовали усилению, расширению эстетической установки современников на видение конструкции буквально во всем.

Интерес к этому очень короткому периоду не случаен: достаточно трудно найти в прошлом такой период, когда за столь короткий срок появилось бы такое большое количество принципиально новых формообразующих идей. Наследие конструктивизма до сих пор волнует умы не только искусствоведов, но и современных художников-практиков. Количество обращений и цитат невероятно велико. Сложно найти выставку современного искусства, где не встретилось бы прямая ссылка на искусство авангарда 20 годов XX века. Тот прорыв, совершенный художниками авангарда в первую треть 20 века, по своей мощи и величине слоя формообразующих идей занимает в мировой истории особое место. Выпускники ведущих художественных ВУЗов не просто сильно тяготеют к конструктивизму и деконструктивизму, но, ведя активный поиск формообразования в искусстве постмодернизма, все чаще опираются на исключительно конструктивистскую философию и эстетику. И это очень важный факт: постмодернизм — это, прежде всего, интернациональный феномен и в эпоху постмодернизма обмен идеями и концепциями между различными странами происходит гораздо быстрее, чем когда-либо.

На основании проведенного исследования в соответствии с его целью и задачами формулируются следующие выводы о природе и

сущности феномена влияния эстетики конструктивизма на современную культуру:

1. Искусство конструктивистов выступает как целостный культурно - художественный феномен, вобравший в себя суть основных культурных процессов периода своего возникновения; исследование теоретических работ по графическому дизайну конструктивистов, равно как и иллюстративного материала, показывает, что возникновение и развитие визуального языка конструктивистской графики осуществлялась только путем взаимодействия с конкретной культурной и социально-экономической средой.

2. Одной из ключевых характеристик феномена конструктивизма является возможность перехода от одной коммуникативной системы — художественной - к внехудожественной, то есть из сферы эстетического - в сферу социальную, благодаря чему. достигается единство функционального и смыслового начал

3. Благодаря достаточно обширному списку художественных приемов конструктивизма, культура постмодерна получила возможность создавать самые различные интерпретации на различных же уровнях глубины освоения эстетики конструктивизма.

4. Можно выделить три крупные группы причин обращения современных графических дизайнеров к эстетике конструктивизма: 1. культурологические; 2. функциональные; 3. эстетические. Чаще всего можно наблюдать различное сочетание обоснований из разных групп.

5. Основной причиной обращения современного графического дизайна к эстетике конструктивизма можно

назвать полифункциональность художественных средств конструктивистской графики.

6. Обозначенные во второй главе стилистические и графические аспекты визуального языка конструктивизма обширно интерпретируются в языке современной культуры.

7. Широта обращения к эстетике конструктивизма в художественной культуре постмодерна определяет необходимость пристального внимания к теоретическим и практическим аспектам распространения и развития данного феномена.

Как уже было отмечено, феномен влияния эстетики конструктивизма на культуру постмодерна практически не был освещен в научных трудах; таким образом, дискурс данного явления остается открытым для изучения и дальнейших анализа и категоризации.

Список литературы

1. Александров Н.Н. Работы по истории и теории дизайна и раннего модернизма. — М.: Изд-во Академии Тринитаризма, 2012.
2. Альбом «А.М. Родченко. В.Ф. Степанова. Мастера советского книжного искусства» // сост. Лаврентьев А.Н. - М.: Книга, 1989.
3. Арватов Б. Искусство и производство. М.: Пролеткульт, 1926.
4. Аронов В.Р. Баухауз. Миф и быль. // ДИ. 1969. № 4.
5. Бенуа А.Н. Задачи графики // Искусство и печатное дело. - 1910. - № 2-3.
6. Бобринская Е. Русский авангард: Границы искусства. Серия «Очерки визуальности». М.: Новое Литературное Обозрение, 2006.
7. Быстрова Т. Ю. Вещь. Форма. Стил: Введение в философию дизайна. Екатеринбург: изд-во Урал. ун-та, 2001.
8. Васильева Л. Рисунок и графика в подготовке художника. СПб.: иск.и культ, 2005.
9. Ващук О.А. Промышленная реклама в Швейцарии // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2009. - № 96.
10. «Вещь». – 1922. - №1. Редакционная статья.
11. Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства: В 10 т. — СПб.: Азбука-классика, 2004-2009.
12. Галкин С.И. Оформление книги: от искусства до художественного конструирования. Вестн. моск. ун-та. Сер. 10. Журналистика. 2010. №3.
13. Герчук Ю.Я. История графики и искусства книги. Учебное пособие. М.: Аспект Пресс, 2000.
14. Гропиус В. Границы архитектуры. М., 1971.
15. Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.

16. Ковешникова Н.А. Дизайн: история и теория: учеб, пособие для студентов архитектурных и дизайнерских специальностей / 5-е изд., стер. - М.: Омега-Л, 2009.
17. Ковтун Е.Ф. Русский авангард 1920-1930-х годов. Альбом. СПб.: Аврора, 1996.
18. Койнова Н.В. Развитие представления о форме в методологии первых школ-дизайна – Вхзутемаса и Баухауза // Архитектон: известия вузов. – 2011. - № 34 (Приложение июль 2011).
19. Кричевский В. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917- 1937. М.: Дизайн-студия Самолет, 2002.
20. Кричевский В. Типографика в терминах и образах. М.: Слово, 2000.
21. Лаврентьев А.Н., Алексей Ган. Творцы авангарда. М.: Фонд «Русский авангард», 2009.
22. Лаврентьев А.Н. Лаборатория конструктивизма. М.: Грант, 2000.
23. Лапшина, Е. Г. Владимир Татлин: вектор развития русского авангарда / Е. Г. Лапшина // Academia. Архитектура и строительство. - 2010. - N 4. - С. 43-46.
24. Лисицкий Эль. Книга с точки зрения зрительного восприятия — визуальная книга // Искусство книги. 1958-1960. - Сб. 3.
25. Лях В.И. К вопросу об архитектуре концепта «Культура советского общества» //Теория и практика общественного развития. - 2010.
26. Лях В.И. К вопросу о структуре концепта «Советская культура» //Культурная жизнь Юга России. – 2010. - № 4.
27. Ляхов В.Н. О художественном конструировании книги. М., 1975.
28. Ляхов В.Н. Проблемы методики художественного конструирования книги // Книга как художественный предмет. Ч. 2. М., 1990.
29. Мазаев А. И. Концепция «Производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975.

30. Маймулина И.Н. Педагогическая концепция Баухауза как школы дизайн-образования // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – 2009. - №1-2.
31. Михайлов С.М., Михайлова А.С., Йозеф Альберс. К становлению метода «Абстрактного композиционного моделирования» в Баухауз //Дизайн-ревю. – 2008. - № 3-4.
32. Панкратова А. В. История графического дизайна и его использования в рекламе: XX и XXI век. Смоленск 2010.
33. Родченко А. Предостережение // Новый ЛЕФ. - 1928. - №11.
34. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники. Учеб.пособие. Издание в двух книгах. Книга 1. - М.: Архитектура-С, 2006.
35. Русское искусство. 1923. - № 2-3.
36. Сафонова В.В. Плакатная реклама советского периода как текст культуры // Вестник Воронежского государственного университета. – 2010. - №1.
37. Сидорина Е. Лики конструктивизма // Искусствознание. – 2007. - №1-2.
38. Сидорина Е. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995.
39. Сидоров А. А. Искусство книги. М.: Книга, 1979.
40. Тулупов В.В. Реклама в коммуникационном процессе: Курс лекций. Воронеж, 2003.
41. Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. М.: изд-во МГУ, 1993.
42. Фаворский В. А. О графике, как об основе книжного искусства. Искусство книги. М., 1961.
43. Фещенко Л.Г. Структура рекламного текста: учеб.-практ. пособие. СПб, 2003.
44. Фоменко А. Советский фотоавангард и концепция производственно-утилитарного искусства. СПб.: СПГУТД, 2011.

45. Хан-Магомедов С.О. Архитектура советского авангарда. Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М.: Стройиздат, 1996. — 709 с.
46. Хан-Магомедов С.О. Вхутесмас. Кн. 1. М.: Ладья, 1995.
47. Хан-Магомедов С.О. ВХУТЕМАС и ИНХУК. К проблеме становления сферы дизайна в 20-е годы // ТЭ. 1980. № 12.
48. Хан-Магомедов С.О. Конструктивизм — концепция формообразования.- М.: Стройиздат, 2003. 324 с.
49. Хан-Магомедов С.О. Пионеры советского дизайна. М., 1995.
50. Хлебников А.С. Методология формообразования в Баухаузе, Вхутемасе и Инхуке.// Вестник ТГУ. — 2008. - № 7 (63).
51. Черневич Е. Русский графический дизайн 1880-1917 годов. М.: Внешсигма, 1997.
52. Чихольд Я. Облик книги: Избранные статьи о книжном оформлении. М., 1980.
53. Шицгал А.Г. Русский типографский шрифт: вопросы истории и практика применения. М.: Книга, 1985.
54. Эренбург И. Белый уголь, или слезы Вертера. Л.:Федерация, 1928.
55. Ахмадуллин М.Л. Конструктивизм в национальных изданиях Башкортостана (20-е гг. XX в.) // Сборник научных статей Первой заочной региональной научной конференции, посвященной 40-летию УГАЭС. Часть 1.// URL: <http://www.ais-aica.ru> (дата обращения: 01.05.2012).
56. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. — М.: Гардарики, 2004. //URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov_Aesthetics/Bychkov_index.php (дата обращения: 30.04.2012).
57. Из протоколов группы Объективного анализа ИНХУКа. URL: <http://theory.totalarch.com/node/191> (дата обращения 30.04.2012).
58. Койнова Н. Становление и развитие идей русского конструктивизма в нач. XX в., - 2010. // URL: <http://www.nlr.ru/exib/construct/text6.html> (дата обращения 13.05.2012).

59. Краснова М. Источники плакатов «2 Стенберг 2». Журнал «Техническая эстетика и промышленный дизайн». – 2006. -, № 4.// URL: <http://www.ruthenia.ru/moskva/art/stenberg/origins.htm> (дата обращения 12.05.2012).
60. Лисицкий Э. Наша книга. Техническая эстетика и промышленный дизайн. – 2006. - № 4.// URL: <http://www.ruthenia.ru/moskva/origins/design/lisitsky/unbuch.htm> (дата обращения: 03.12.2012).
61. Лола Г. Н. Дизайн в постмодерне / Г. Н. Лола // <http://www.farpost.ru/design/notes/postmodern.htm>
62. Луначарский А.В. Об искусстве. Т. 2 (Русское советское искусство). — М.: Искусство, 1982. // URL:<http://lunacharsky.newgod.su> (дата обращения: 21.02.2012).
63. Магай А. Русский конструктивизм в системе концепций формообразования XX века. 2004 г. // URL: <http://cih.ru> (дата обращения 10.05.2012).
64. Малевич К.С. Черный квадрат. [Сайт «Казимир Малевич»]//URL: <http://kazimirmalevich.ru/blacksq> (дата обращения: 10.05.2012).
65. Маяковский В. Париж. 1922. // URL: <http://mayakovskiy.ouc.ru/zapiski-ludogusya.html> (дата обращения: 10.04.2012).
66. Немировский Е.Л. Художник книги Л. Лисицкий. М.:Фортуна ЭЛ 2006 // <http://www.compuart.ru/article.aspx?id=9211&iid=388> (дата обращения: 24.03.2012)
67. Пунин Н. Памятник III Интернационала. Петербург, Издание Отдела Изобразительных искусств Н.К.П., 1920.// URL: http://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0C GQQFjAA&url=http%3A%2F%2Fbiblio-comintern.narod.ru%2Fcominternproektpamyatnik1920.doc&ei=_dCzT-

iuCciJ4ASGl-ngCA&usg=AFQjCNF0hlbiQ5f2KcoYdYYyMO6jEppJfg (дата обращения: 01.05.2012).

68. Сидорина Е. Сквозь весь двадцатый век. Художественно-проектные концепции русского авангарда. М., 1994. // URL: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1> (дата обращения: 03.05.2012).

69. Флоренский П.А. Анализ пространственности в времени в художественно-изобразительных произведениях. М.: Прогресс, 1993. // URL: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm (дата обращения: 02.04.2012).

70. Фоменко А. Русский фотоавангард. «Наше Наследие», № 81. - 2007 // URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8104.php> (дата обращения 20.04.2012).

71. Харджиев Н.Н. Эль Лисицкий – конструктор книги. Статья из издания «Искусство книги. Выпуск третий. 1958 — 1960». М.: Фортуна ЭЛ, 2006. // URL: <http://www.pustovit.ru/?p=18> (дата обращения: 24.03.2012).

72. Хаустова А.Ю. Наследие конструктивизма и советский стиль в современном дизайне // Проблемы региональной экономики. – Вестник. - 2012. - №4 // URL: <http://www.lerc.ru/?part=bulletin&art=4&page=29> (дата обращения: 03.12.2012).

73. Flavia Loscialpo. Abstraction and idealization: the case of Futurist and Constructivist single-piece overalls.

74. Ladder Chr. Russian Constructivism. New heaven and London. Yale University. 1983.

75. Murgatroyd K. Modern Graphics. London: Studio Vista Limited Blue Star House, 1969.

76. Susan Buck-Morss, Avant-Garde Art and Bolshevik Time. Cambridge: MIT Press, 2006.

Приложение

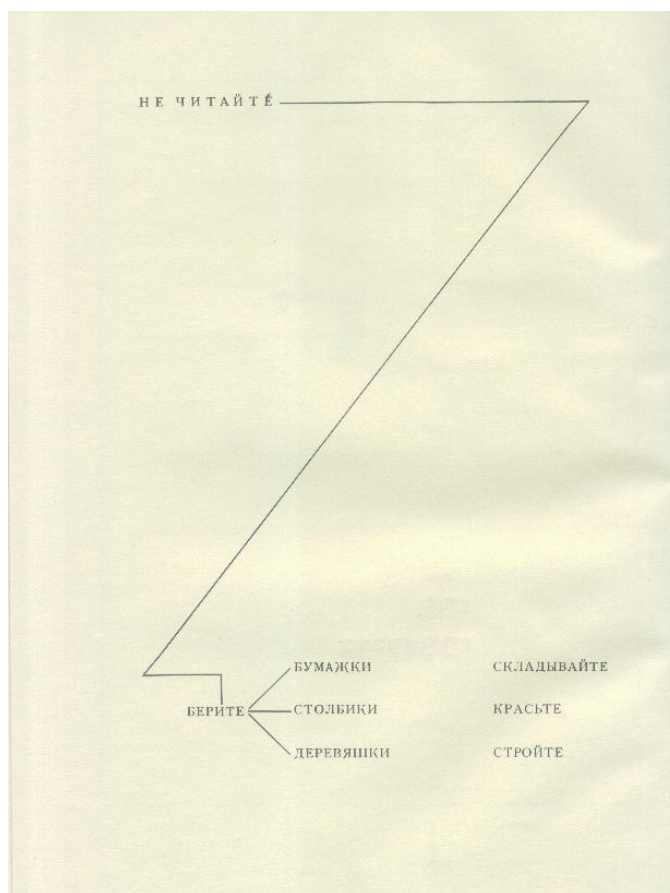


Рис. 1 Лисицкий Э. Супрематический сказ про два квадрата.



Рис. 2 Лисицкий Э. Клином красным бей белых.

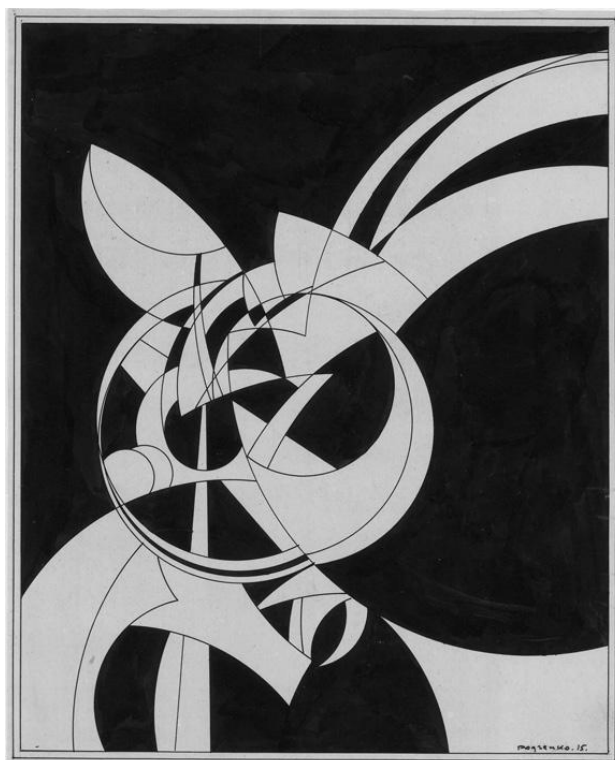


Рис. 3 Родченко А. Линейно-циркулярная композиция.



Рис. 4 Ган А. Конструктивизм.



Рис. 5 Ган А. Конструктивизм.



Рис. 6 Родченко А. Никто не садится на кровать.



Рис. 7 Клуцис Г. Радиооратор.

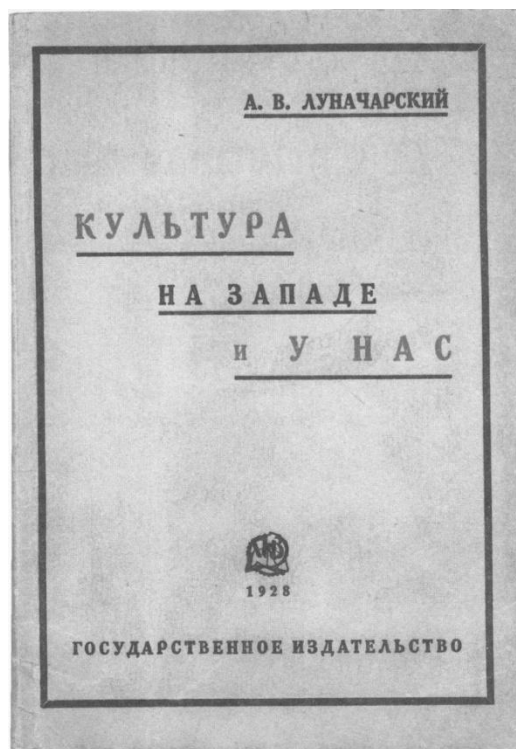


Рис. 8 Луначарский, Культура на западе и у нас.



Рис. 9. Ган А. Кино-Фот 6.



Рис. 10 Родченко А. Реклама ГУМа.



Рис. 11 Родченко А. ЛЕНГИЗ



Рис. 12 Родченко А. Резинотрест.



Рис. 13 Родченко А. Профсоюз.



Рис. 14 Стенберг В., Стенберг Г. Ваша Знакомая



Рис. 15 Родченко А. Добролет.

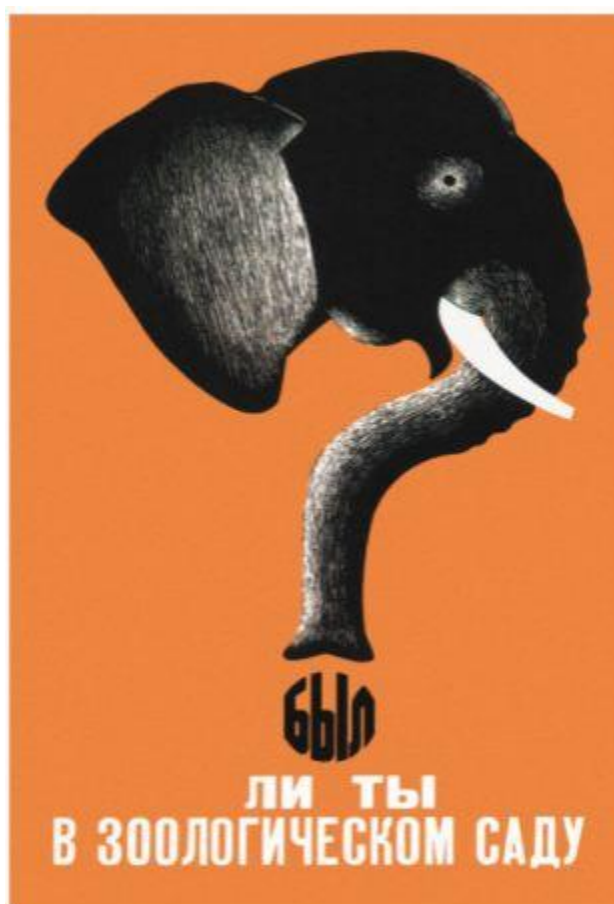


Рис. 16 Буланов В. Был ли ты в зоологическом саду



Рис. 17 Хочешь эрудитом стать - много должен ты читать.



Рис. 18 Дай качествО.



Рис. 19 Долой голливудских фильмов засилие



Рис. 20 Андросов Г. Окна кризиса

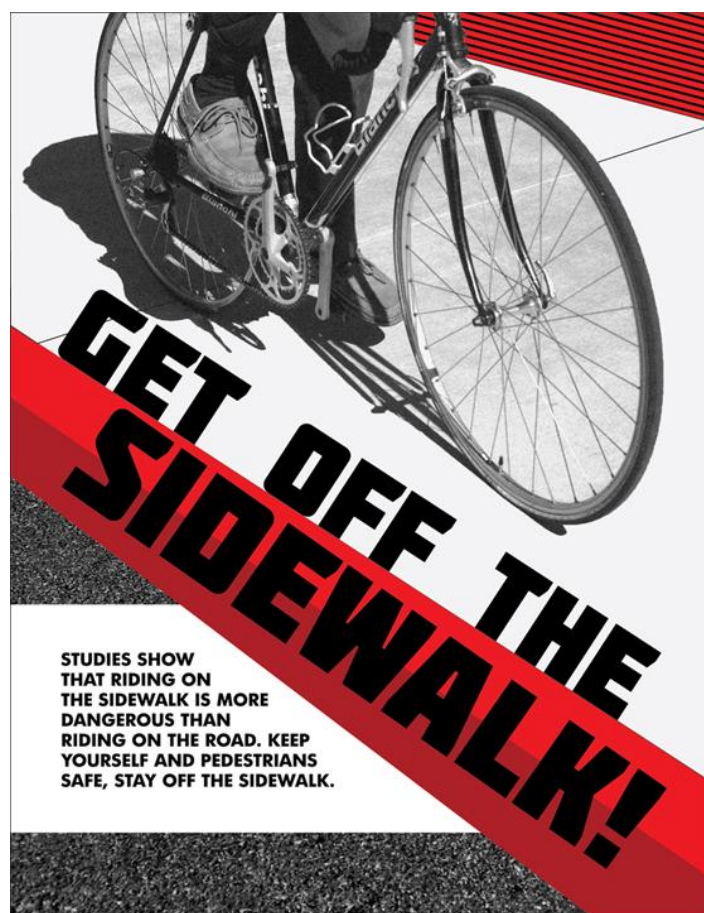


Рис. 21 Анна О'Брайан. Прочь с тротуара!

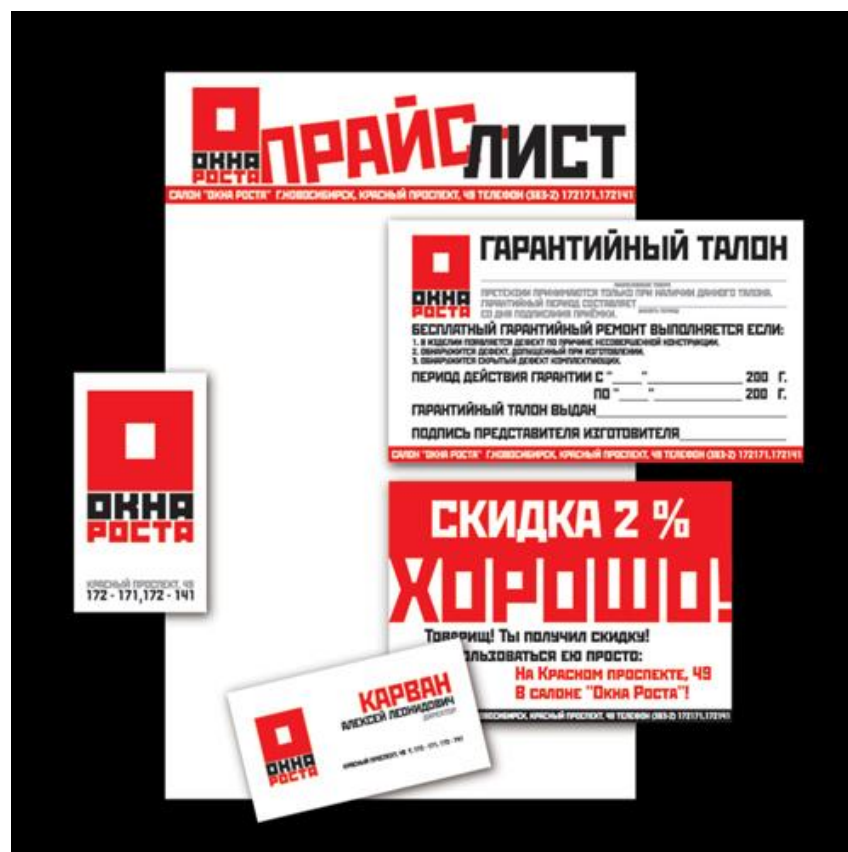


Рис. 22 Фирменный стиль компании "Окна РОСТА"



Рис. 23 Обложка альбома FRANZ FERDINAND (You could have it so much better)



Рис. 24 Обложка альбома FRANZ FERDINAND (This ffire)



Рис. 25 Обложка альбома FRANZ FERDINAND (Take me out)



Рис. 26 Родченко А. Шестая часть мира



Рис. 27 Марцио Родригес



Рис. 28 Constructivist Star Wars