

Кубизм

Если обратиться к Сезанну, к его условности цвета и безусловному объему, то легко понять, почему светотонная масса получает у него вес, фактуру, плотность. На место среды, колыхания воздуха, течения и плеска “жидкого витража” художников модерна, постимпрессионистического обтекания формы мазком пришел конструкт, но еще не вполне абстрактный. Материя хочет снова стать собой, плотной материей, говорит он, а между тем сам вскрывает иное.

Делакруа отдавал себе отчет, что он рисует шарами. Из этой модели возникли понятия о блике и светотени в целом, весь классицизм – это цилиндр и шар. Их преимущество – в непрерывности. Обтекаемость **шара** служила своего рода тренажером зрения – для обтекания контура на плоскости и в объемном силуэте. Модернизм ввел вместо непрерывности шара *дискретность* куба (и пирамиды). *Метод рисования кубами – кубизм*. Брак и Пикассо последовали призыву Сезанна: «Изображайте природу в формах цилиндров, сфер и конусов». Поэтому для Пикассо естественно было нарисовать “Девочку на шаре” – здесь кроются два новых символа всего его последующего искусства: женственность шара и кубическая неуклюжесть мужчины.

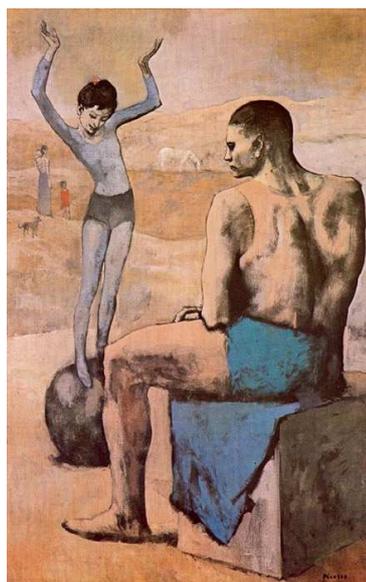


Рис. 204. П. Пикассо. Девочка на шаре.

Исчез блик, плоскости начали строиться на условной (рациональной, логической) растяжке тона, не на “натуральной” светотени, а на светотени условной и экспрессивной, поскольку это теперь – формула.

До кубизма изображение все еще прикрывалось светотенью и фактурностью как опорой. Совершенно логическая конструкция изобразительной системы кубизма тем не менее все это качественно сняла в себе.

Понимали кубисты или нет, но у них в методе *возродилась чисто египетская фронтальность: возврат к трем проекциям, сцепленным теперь в куб*. А разворачивание их – от средневековой обратной перспективы.

Пикассо и Брак демонстрируют покадровое разложение объема в пространстве, у них как бы камера, движущаяся в трех плоскостях. Это важно понять, ведь в этом новом зрении – суть кубизма. И теперь все кадры надо сшить в целое, и это делается приемами композиции импрессионизма. А на деле это – выявленный художественным образом инвариант архаического видения. Кубизм в свертке предъявляет наше инвариантное знание о предмете. Это хорошо видно на скульптурах Брака:

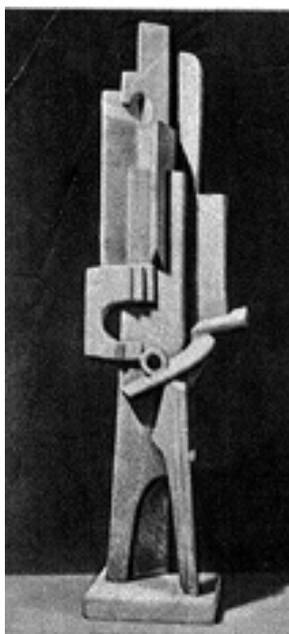


Рис. 205. Скульптура Брака.

Что очень показательно, в кубизме «снова» применяется *параллельная перспектива*, причем, как и в прошлом (египетский канон, ассирийский, тибетский каноны и т.д.), она здесь применяется комбинаторно, как наиболее выразительная «склейка» ряда ракурсов в единое целое. Теперь – в куб.

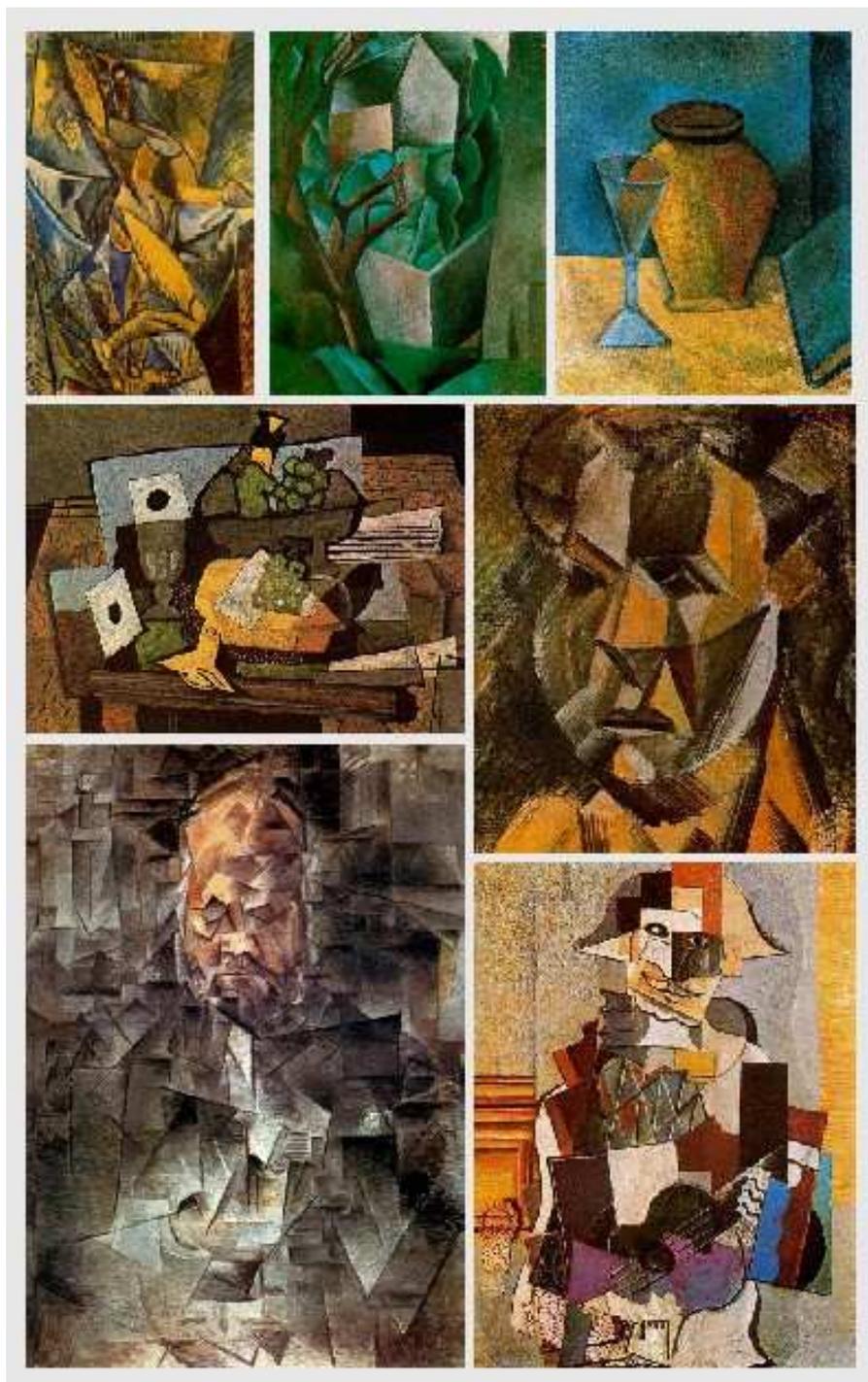




Рис. 206. Новая «параллельная перспектива» со склейкой в кубизме.

От кубизма к конструктивизму

В России происходит трансформация этой новейшей «параллельной перспективы» в «безгравитационную» перспективу (К. Малевич, Л. Лисицкий, Н. Суетин, А. Родченко, Л. Попова).





Рис. 207. Безгравитационная перспектива раннего русского модернизма.

Того, что произошло на грани XX века до сих пор никто связанно не объяснил, а точнее – существующие частичные трактовки неполны. Между тем, как это и должно быть в мировоззрении и мироощущении, изменения коснулись всего сразу. Специфика наступившего этапа состоит в том, что в глобальном культурном цикле *пришел черед доминирования человека*.

Первичный синтез перспектив в едином *перцептивном* типе происходит у Сезанна. А мы уже говорили, что **перцептивная перспектива** – это то, как реально видит человек. Таким образом, основное содержание нового – человек, причем человек во времени (общество – в пространстве, а человек – во времени). Перед нами не что иное, как экзистенциальность, и именно ее мыслители разрабатывают весь XX век в философии и ее производных. Существование можно только понимать, а потому логику сущности заменяет герменевтика существования. И обращается она не к сознательной общественной составляющей человека, а к его целостности, которая дислоцируется в смутном подсознании.

Здесь то же самое, что с возрожденческим «гуманизмом». Считается, что это он открывает новый мир, новую картину мира Нового времени, а он – наоборот – закрывает собой средневековье. Он личностный, но таковы все завершения всех формационных ментальных циклов. Мы ведь обнаруживали проявления «перцептивной перспективы» и в древнем Риме, и в Возрождении-барокко, и – теперь – в конце XIX века. Кстати, не только у Сезана. Наблюдательный Б. Раушенбах сопоставил на этом основании Андрея Рублева и Сезанна. К ним следует добавить помпейскую живопись и – что совсем интересно – неведомых авторов позднего родового строя перед возникновением первых цивилизаций. Но на ранних этапах и проявления этого слабее (доминирует воля общества) и памятники сильно разбросаны. И тем не менее.

Хочется добавить, что проявленность отдельно-человеческого и перцептивной перспективы можно увидеть и в конце истории фаз ментальных формаций. В новом царстве Египта, в эллинизме, в позднем Риме, в поздней

Византии, в поздней готике, в позднем маньеризме, в конце XVII века, в конце XVIII века, в конце XIX века, в конце сталинской эпохи (начало 50-х), в конце брежневской эпохи (конец 80-х) и сейчас.

* * *

Итак, XX век – век доминирования воли человека. Парадоксальность же наступившего первого этапа XX века состоит в том, что это *выражается* через общественное доминирование, через язык общественного диктата. А он тянет за собой статику, логический рационализм, геометризм, графичность. Таков язык начала большого формационного цикла.

И в результате мы имеем рафинированный графический геометризм, выражающий нечто подсознательное – архетипы. И к тому же облеченное в доспехи общественного.

Таким образом, первый этап XX века – это путь от кубизма до конструктивизма (точнее – веера однородных с ним направлений в искусстве).

Влияние кубизма на визуальную культуру XX века в значительной степени преувеличено. На некоторые ключевые фигуры искусства после кубизма повлиял скорее Сезанн, и даже не конечным продуктом, а своей творческой эволюцией. Кубизм был типичным переходным художественным «приколом», он и просуществовал весьма недолго, потому что Пикассо вскоре стал делать совсем другое, лишь немного похожее на первоначальный кубизм.

Кубизм интересен разве только как пример очевидного возврата в искусство раннеегипетских тенденций: отказ от принципа Делакруа «рисование шарами» и переход к «рисованию кубами». А также совмещения массы ракурсов в одном изображении. Но вместо изображения всех сторон объема в визуально приемлемой склейке, как это видно в египетском каноне, голова в анфас и в профиль изображалась в кубизме не просто одновременно, а намеренно разрывались на части, открывая одновременно все стороны изображаемого, разворачивая его в пространстве как бы изнутри. Вместо египетской позитивной

склейки в целое получилась *деструкция*, маловразумительное взаимопроникновение отдельного. Наступил век комбинаторики (а она машинная, рациональная по основанию), которая заменит композицию (а она иррациональная по основанию). Куда отчетливее все это противоборство прозвучит в поисках супрематизма с одной стороны и абстракционизма – с другой.

В архитектуре прошлого восприятие объектов программировалось, как правило, из одной точки. Барокко внесло в это множество разнообразных приемов, но все равно проблема фасада и в этом стиле осталась центральной. В новом видении происходит переход к восприятию его одновременно с разных точек, и теперь это – процесс, где длина, ширина и высота дополняются четвертым измерением – временем. Появляется и пятое, не менее важное, – здание перестает быть замкнутым объемом, внешнее переходит в нем во внутреннее – и наоборот. Это *временное* измерение, поскольку граница формы теперь условна, она «течет». Стены больше визуально не изолируют от окружающего мира, и от первой идеи «стеклянного небоскреба» до первого реального «стеклянного дома» прошли считанные годы. Конструктивисты применяли и сплошное остекление, но больше как элемент, контрастирующий с массивной конструктивностью всего остального объема.

Впоследствии стремление «растворить» объемы на фоне неба и тем создать динамично меняющуюся невесомую массу здания вылилось в самоценность – в изобилии возникли монолитные «хрустальные ларцы», облицованные стеклом с алюминием. Игра вошла в стадию развлечений, когда это стекло стало зеркальным и тонированным. Непрерывно меняющиеся светоцветовые эффекты, отражения движущихся облаков, которые как бы пронизывают теперь невесомую массу здания, – это тот максимум выразительности рафинированного технократического мира, которого достигла современная архитектура. И если раньше здание тектоникой преодолевало гравитацию, то теперь архитекторы больше озабочены тем, как «играют» архитектура и небо.

Чтобы символизировать эти изменения, конструктивизм применяет взаимопроникающие пространственные объемы и фигуры и создает динамические композиции, требующие обхода и даже облета зданий. Надо сразу сказать, что конструктивисты в своих глобальных ожиданиях ошиблись: развитие техники и появление новых материалов никак автоматически не приводят к конструктивной трактовке формы. Это – явление чисто стилевое, и в Америку, где строительная техника была что надо и своих великих архитекторов хватало, его как стиль все же импортировал В. Гропиус, с учениками и не менее великими сподвижниками типа Мисс Ван дер Роэ. Способствовало этому и то, что ранние русские конструктивисты Габо и Певзнер (братья Певзнер) уехали на Запад вместе с Архипенко – они задали стилистику в скульптуре и малых формах (по этому поводу см. Н.Н. Александров, Три цикла развития скульптуры в искусстве XX века // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16838, 25.09.2011).



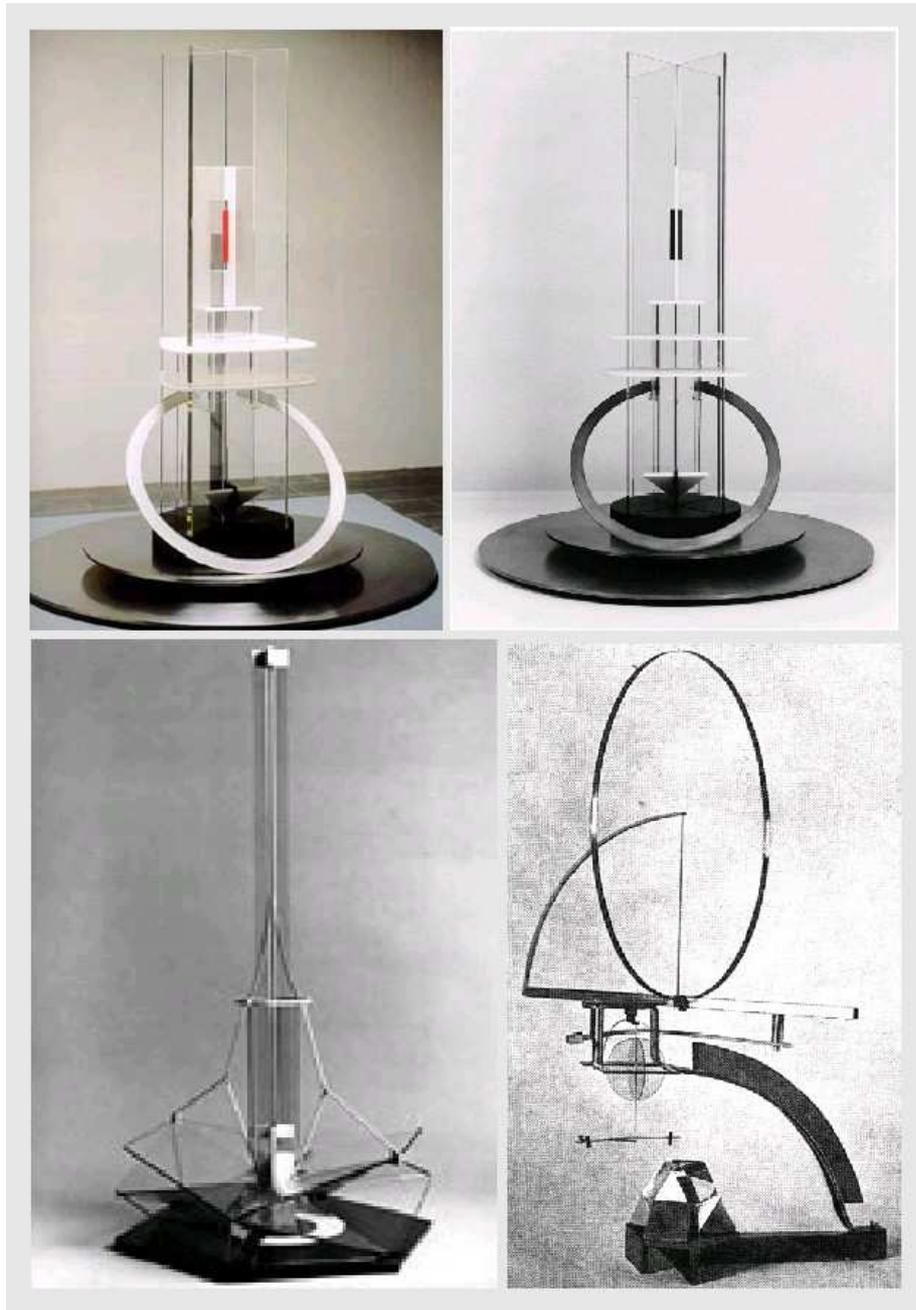


Рис. 208. Работы русских скульпторов раннего модернизма.

Говоря о конструктивизме, мы имеем в виду весь поток аналогичных поисков в мире, различающихся только декларациями. При всех декларациях данный первоначальный этап никакого отношения к функции и конструкции зданий не имел – это было чистое формальное выражение, в котором проблема красивой композиции кубов, квадратов, цилиндров и кругов была гораздо важнее

всех прочих. Имитация могучего бетона громадных пролетов нередко создавалась у нас кирпичом и штукатуркой – и это считалось еще вполне в разрушенной стране. И даже эстетские изделия Ле Корбюзье не могли существовать отдельно от его вдохновляющих литературных деклараций – там можно было вычитать все, чего в самой натуре обнаружить не удастся до сих пор. Но на студентов и заказчиков его реклама хорошо действовала и в определенной степени продолжает действовать. «Корбюзьянина архитектура», как ее насмешливо именовал А. Буров, все еще имеет свой устойчивый сектор рынка под личиной «хай тек».

Кстати, малограмотные ребята, пишущие в Интернете на красивых и даже пышных сайтах про «конструктивизм» как стиль, сваливают в кучу все развитие архитектуры от настоящего конструктивизма до рафинированного постмодернизма, аконструктивизма и деконструктивизма эпохи высоких технологий. Настоящий конструктивизм очень немногим по зубам. Это комбинаторика чистых, самых чистых форм – иногда вполне рутинная, но в лучших образцах несомненно гениальная.

Возврат к кубу, конусу, шару, цилиндру, пирамиде происходит в истории архитектуры, как мы видим, не впервые. И, как их не называй, с них начинали Египет, ранее средневековье и Новое время (Леду, Булле). Как всегда, комбинаторика «элементарных средств выражения» (по Сезанну) приводила к осмыслению пропорций, масштаба и ритма, и здесь интересно, что и у Ле Корбюзье (Модулар), и у Жолтовского на первое место попало «золотое сечение» – самая человеческая из пропорций. После долгих восторгов от ее переоткрытия она оказалась плохо применимой к совокупности «великих первичных форм» (Ле Корбюзье), технологически наиболее простых, и в пропорционировании размерных рядов был найден компромисс.

Тем не менее, конструктивизм в значительной степени определил творческий поиск века, его и архитектуру, вплоть до наших дней.

Футуризм

Футуризм – (от лат. futurum – будущее) это литературно-художественное течение в искусстве 1910-х годов. Уже из названия ясно, что будущее было тем главным объектом, на которое направлялось творчество футуристов. И итальянских, и русских.



Рис. 209. Основатель футуризма Маринетти и его публикации.

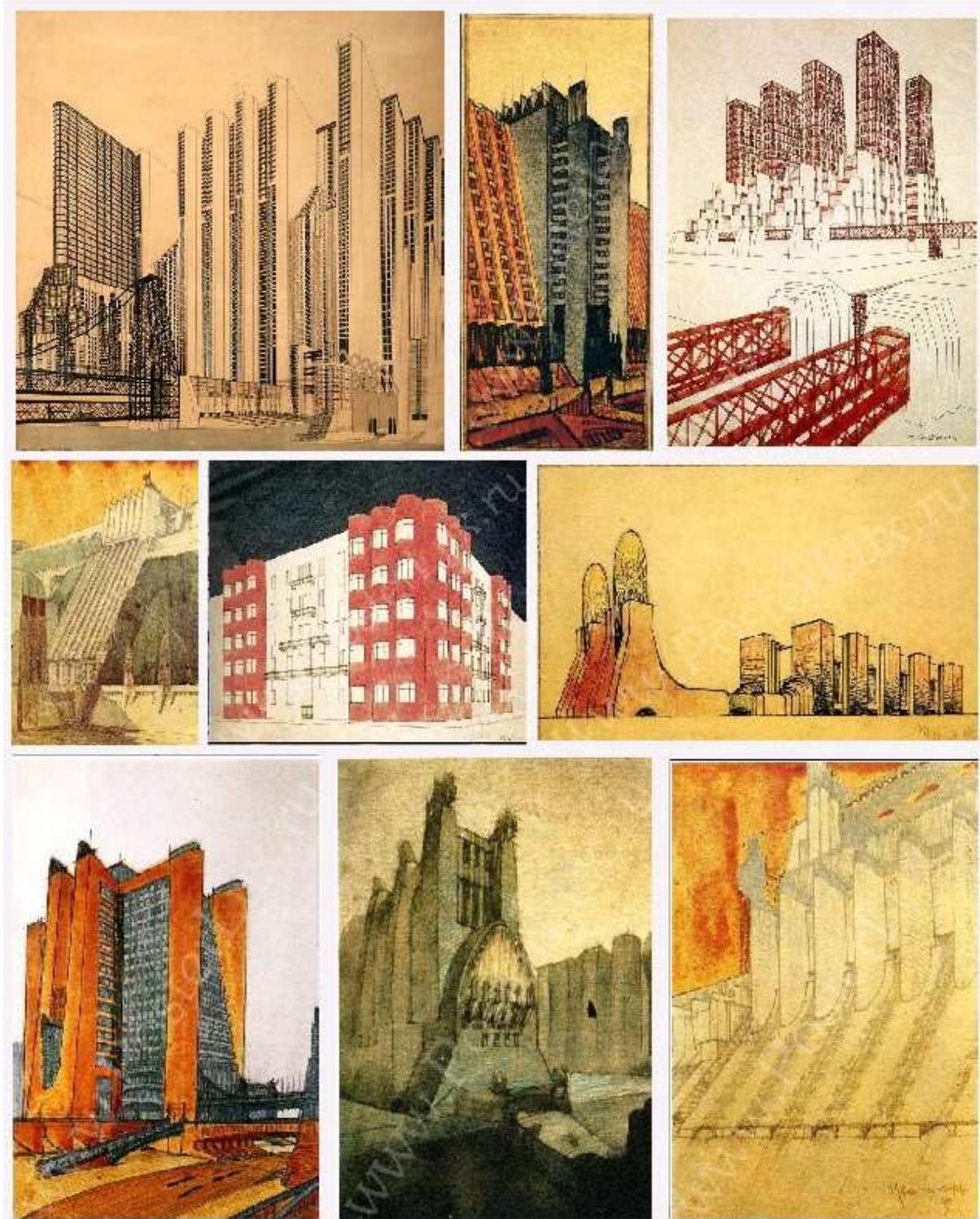
«Давайте-ка саданем хорошенько по вратам жизни, пусть повывлетают напроць все крючки и засовы!.. Вперед! Вот уже над землей занимается новая заря!..» «Неужели вы хотите растратить все свои лучшие силы на это вечное и пустое почитание прошлого, из которого выходишь фатально обессиленным, приниженным, побитым?» Манифест в Le Figaro, 20.02.1909.

Ну и так далее. Будущее с его яркой энергией противопоставляется мертвящему прошлому. Апология масс противостоит индивидуализму.

Практически все архитекторы XX века испытали влияние работ А. Сент-Элиа, итальянского архитектора, близкого к футуристам, погиб в 1916 г. В довоенном кружке он создал серии графических работ, предвосхитивших архитектуру XX века. Из него потом буквально «выдирали цитаты».

Архитектура, в отличие от живописи, всегда находит свои выходы в практику. Даже если это «бумажная архитектура». Что интересно, затем и советская «бумажная архитектура» начала 1930-х годов существенно повлияла на

стилистику всей западной архитектуры – книги Я. Чернихова и его лаборатории в Ленинграде постоянно переиздавались во всем мире.



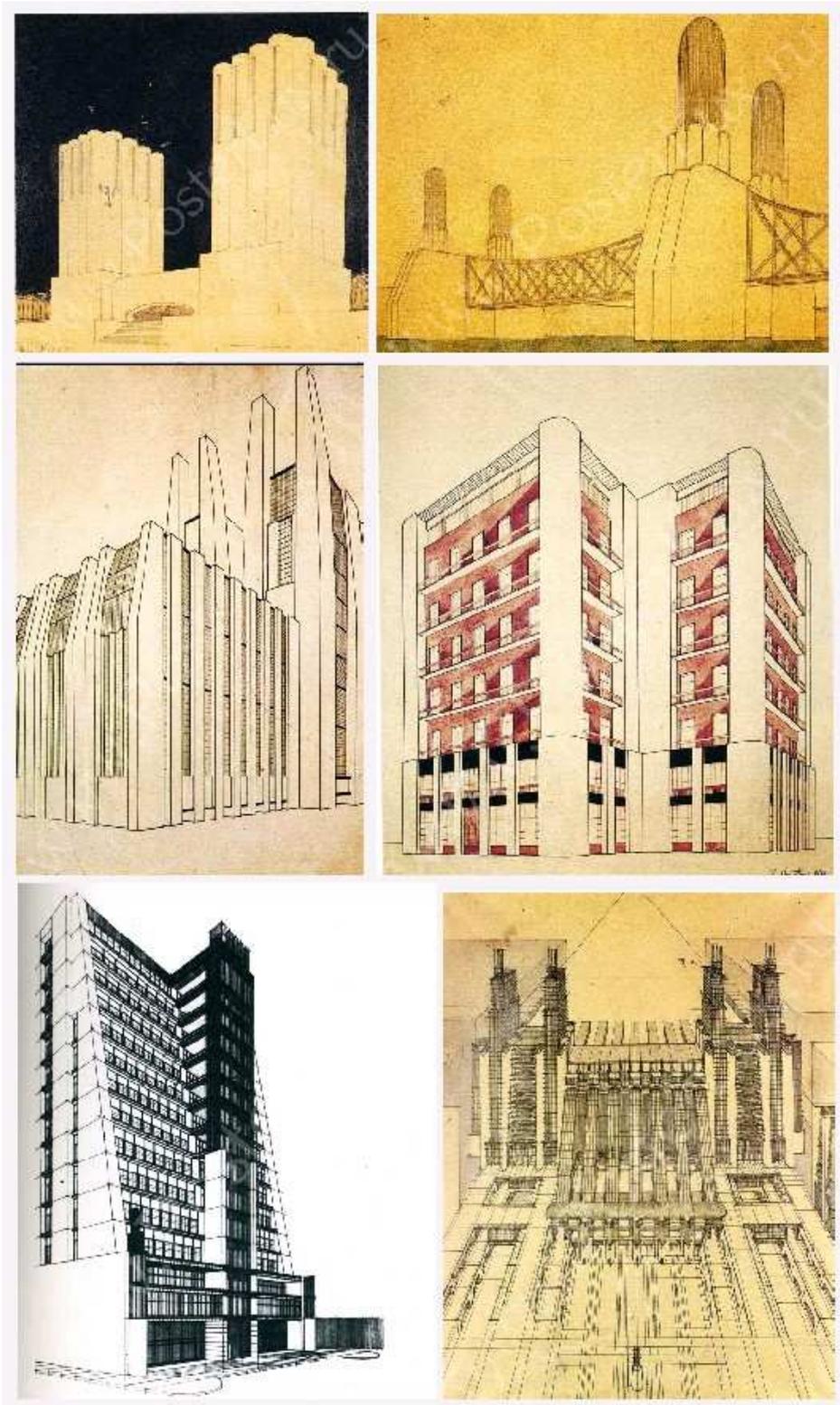


Рис. 210. Проекты А. Сент'Элиа.

Время в футуризме впервые стало объектом пристального внимания художников. Пытаясь втиснуть в статические объекты время, футуристы перешли к языку динамики, который стал понятен только с возникновением кино: это наплывы, сдвиги форм, серийные повторы, как бы суммирующие, итог впечатления, полученного в процессе движения.

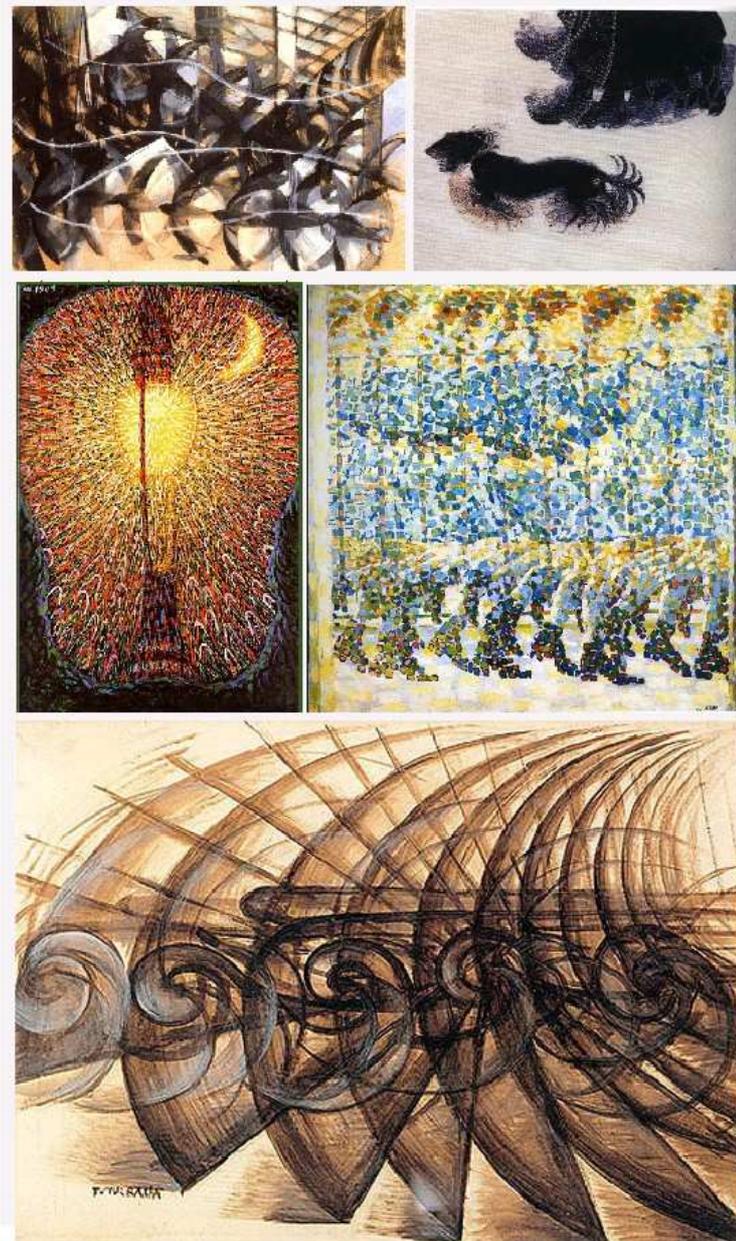


Рис. 211. Футуризм в работах Джакомо Балла.

Футуристы были обуреваемы культом техники. «На наших глазах рождается новый кентавр – человек на мотоцикле, – а первые ангелы взмывают в небо на крыльях аэропланов!» Искусство будущего – это для них урбанизм и машинная индустрия.

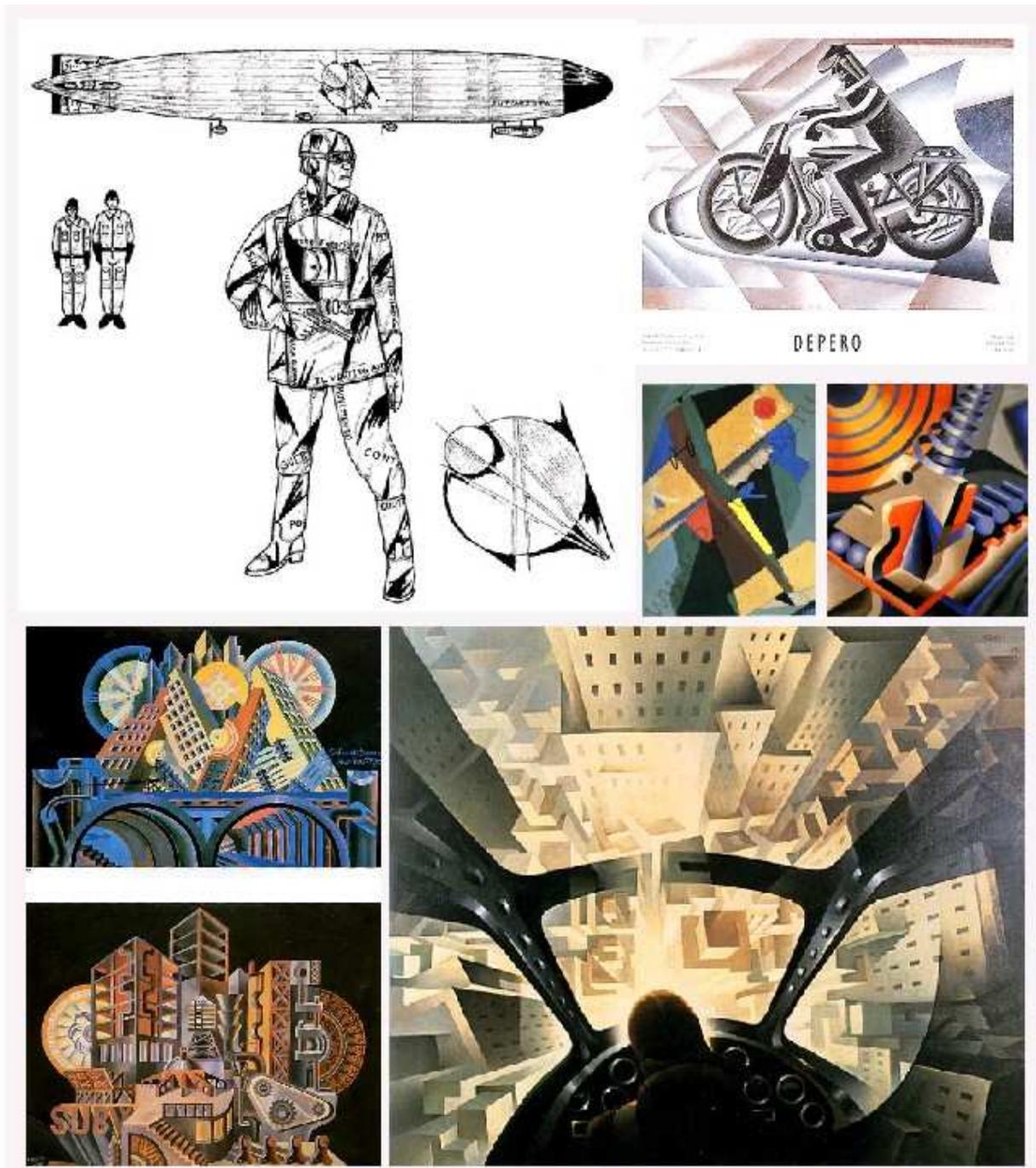


Рис. 212. Культ техники у футуристов.

В поисках новых форм выражения, футуристы впервые увидели мир «технически», как скрещение лучей, цветоцветовых потоков, лепящих форму и т.д. Это нашло затем свое концептуальное выражение в нашем лучизме, но прорыв совершил один из самых узнаваемых авторов футуризма Умберто Боччони. Погиб на той же войне и в том же 1916 году.

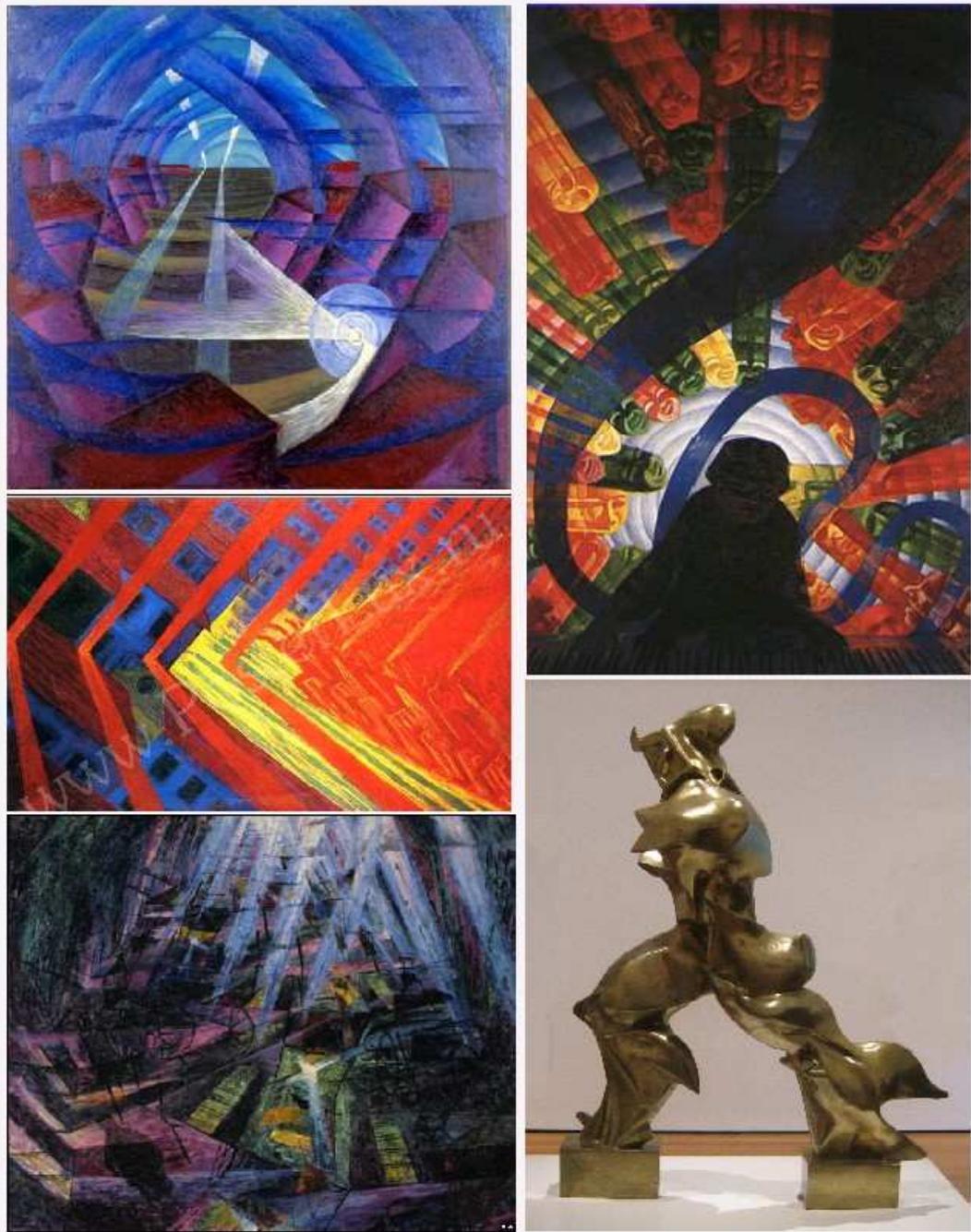


Рис. 213. Работы Умберто Боччони

Кубофутуризм, супрематизм, неопластицизм

Не отставали от итальянцев и русские футуристы, кубофутуристы и лучисты перед 1917 годом. Вот их работы.



Рис. 214. Русские футуристы, кубофутуристы и лучисты.

Парадоксальность русского футуризма была сродни нынешней моде на «ретрофутуризм». Только в России мог появиться эгофутуризм, т.е. сочетание невозможного – будущее есть общественного, эго есть личное.

Русские художники, в отличие от западных, могли наблюдать первые триумфы технического мира только издали. Вот почему приемы кубизма и футуризма для них малоразличимы – это все одна игра в “измы”, новая палитра. И вольный синтез, который у них получается, тут же выливается в целый ряд новых собственных “измов”. Например, “лучизм” – игра с вибрацией света, которую можно принимать всерьез, как Ларионов, а можно играть в нее, как Гончарова.



Рис. 215. М. Ларионов. Н. Гончарова.

Усложняющийся синтез напоминал мясорубку, в которую втягивался весь тогдашний авангард. В таком соревновании мог победить либо тот, кто делал много и все время менялся, либо тот, кто искал в авангардном движении логику и нарастающие признаки нового. Для этого нужно было иметь чутье, смелость и даже харизму.

В том времени все полно связей и перетеканий: художники не удерживают что-то одно, а все время ищут синтеза. Например, Лентулов, как и Матисс, использует оLINEенный цвет, но с экспрессивной условной светотенью кубизма и ритмическим дроблением лучизма. Вот почему и он постепенно тоже приходит к аппликации. Однако его линейность не монументализирует форму, а исходит от движения внешнего: звоны. Линии, разрезающие форму, омузыкаливают ее, колеблют. Это достаточно рациональная линейность ритма, на которой свет вспыхивает в пятнах, но пятна неожиданны по форме, не принадлежат форме, их закон – где-то снаружи. Отзвуки чего-то, результатом чего стала такая форма.



Рис. 216. Работы А. Лентулова.

И. Клюн в “Пробегающем пейзаже” или К. Малевич в “Точильщике” накануне войны весьма удачно соединяют и разложение кубизма, и последовательность движений футуризма.



Рис. 217. И. Клюн в “Пробегающем пейзаж”, К. Малевич в “Точильщик”

Но чем дальше, тем больше фигуры и изображения Малевича напоминают ярко освещенные цилиндрические и конические жестяные листы разного цвета. Его эволюция шла в сторону все большего лаконизма, а его самого обвиняли в верхоглядстве: везде все попробовал и пошел прочь. На самом деле он просто пошел дальше – в новое качество.

Переход очевиден при сопоставлении трех работ. «Крестьянин» и «Косарь» выполнен при помощи яркой светотеневой растяжки, мощно и выпукло деформирующей зрительную поверхность холста. Вторая работа презентует в фигуре свет и тень уже плоскостями, но она все еще слегка изобразительна. А далее следует уход от изобразительности к символу, причем ко всеобщему набору символов. Все последующее, после открытия Малевичем этого универсального архетипического словаря форм, есть комбинаторика и композиционирование. Оно продолжается до сих пор в окружающей нас среде, поскольку дизайн и архитектура восприняли это открытие как основание своей новой машинной эстетики. Рафинированная бедность форм с применением этого словаря повторилась затем в работах дизайнеров фирмы «Брун» в 50-60-е годы.

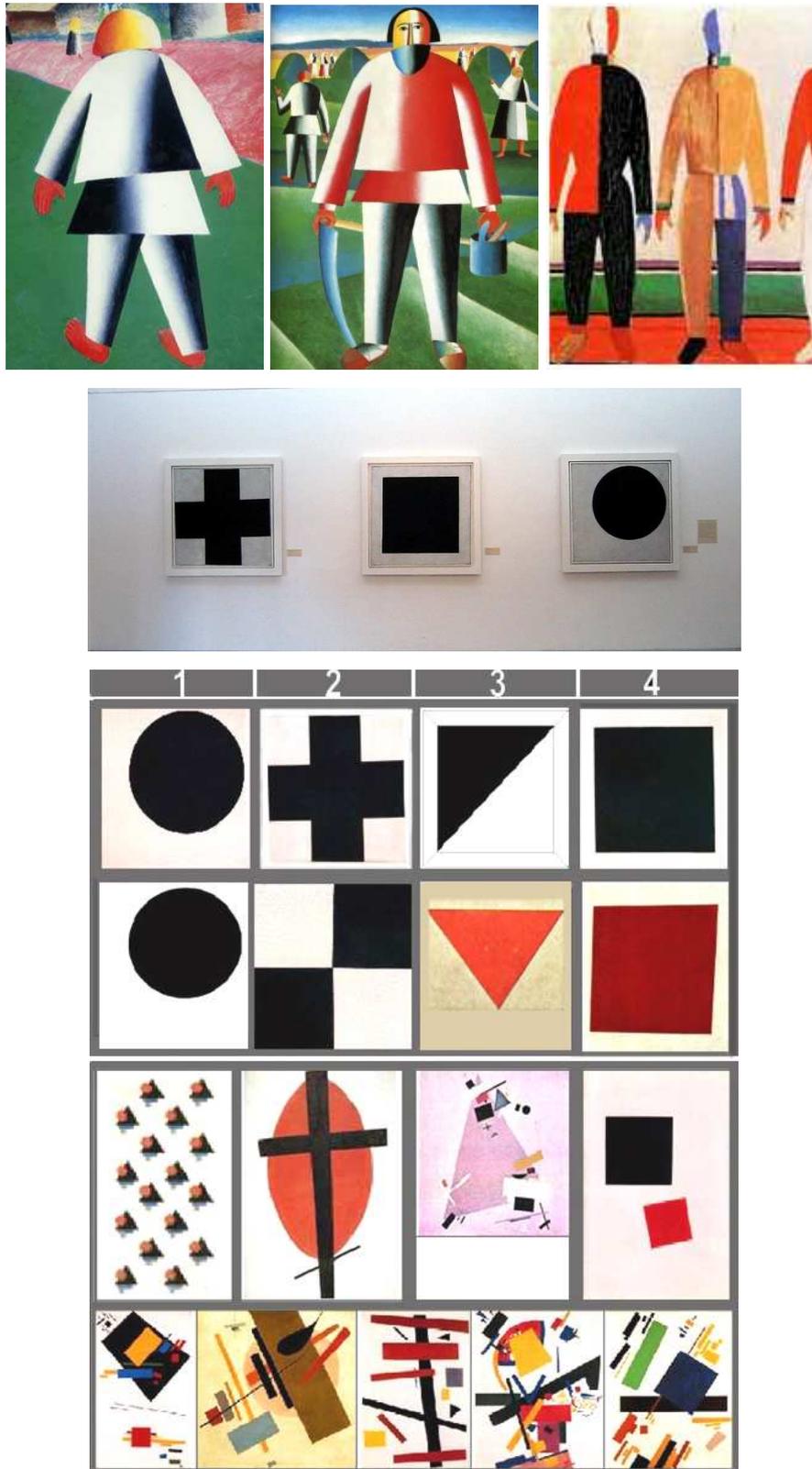


Рис. 218. Малевич. От растяжки - к монопятну и комбинаторике пятен.



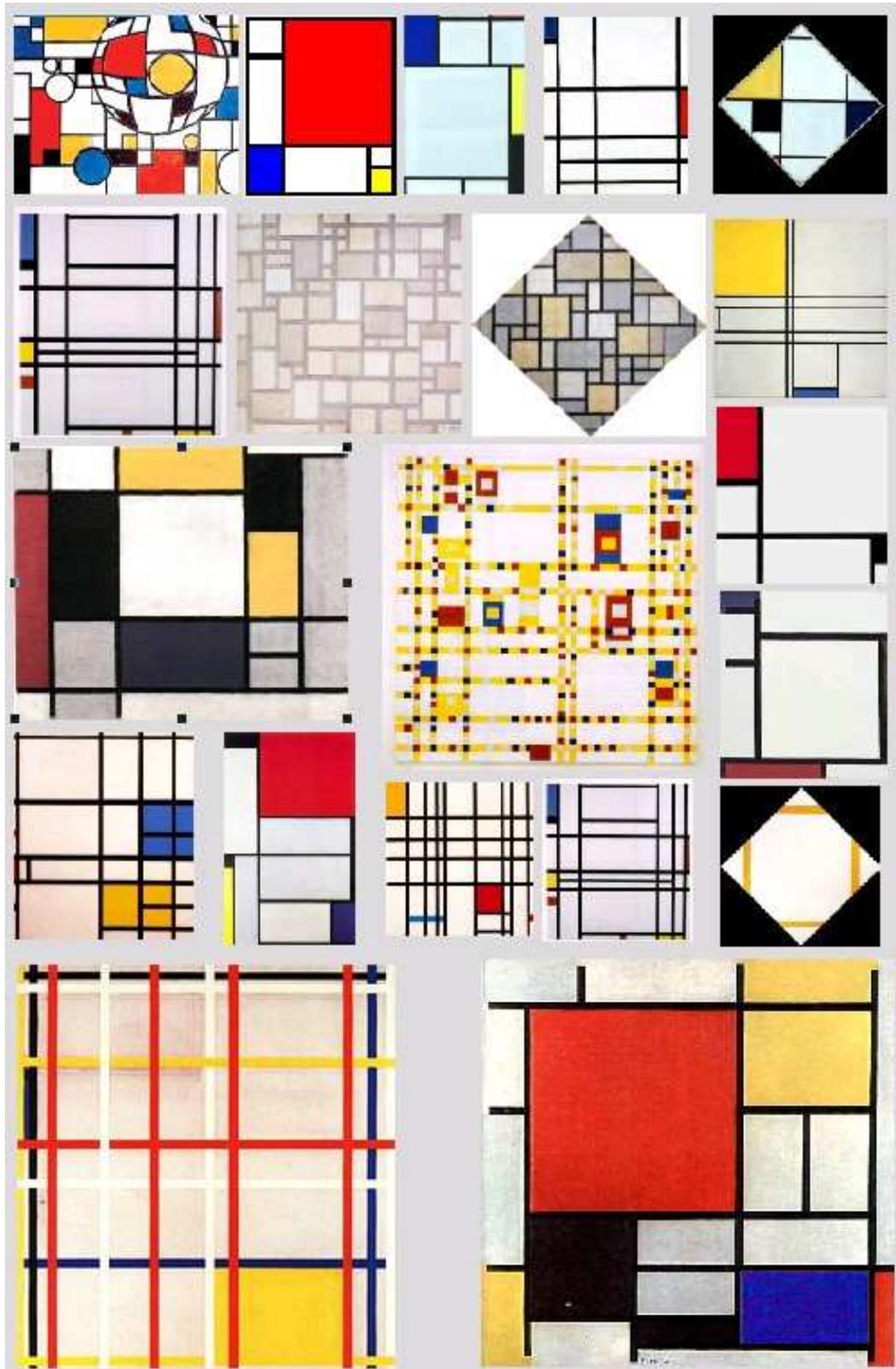


Рис. 220. Работы П. Мондриана. Неопластицизм.



Рис. 221. Работы Тео Ван Дусбурга на плоскости и в объеме.

Сезанн еще опирается на опыт с оглядкой, создавая свои конструкты объема. А Малевич исследует влияние поля на пятно. Абстракционизм Кандинского (все дозволено) уже опирается *только на интонационную волю* (вне времени и пространства) в надежде, что есть физиологический словарь формы, ясный всем.

Интересно, что все эти новые течения приучают общество к своим методам не самими произведениями, а через манифесты и критику. Этим задаются условия игры. Понимающие эти новые условия образуют эстетическую элиту, вслед за которой потянется масса. Манифесты сменяются книгами и педагогикой, что очень важно: только через воспроизводство и серийные эксперименты во Вхутемасе и Баухаусе все это становится массовым явлением культуры.

Супрематизм в этом отношении был весьма заметным явлением – и в продуктах, и в манифестах. Поскольку рядом с Малевичем возникла группа авторов, он стал скорее духовным учителем, хотя многие из этих новых авторов сами по себе были весьма талантливыми новаторами. Они сумели перейти от абстрактных изобразительных форм на холсте туда, где искусство имело скорее прикладное значение. Они стали ядром «производственного искусства».



Рис. 222. Работы Эль Лисицкого.

Переход к принципам конструктивизма

В конструктивизме главенствует мысль о *предварительных скрытых структурах*. Невидимая модель живописного образа конструируется уровнем выше: для портрета, для живописи в целом – в скульптуре, иногда – даже в архитектуре, отсюда – “архитектоника” пространства в живописи. Перспектива – это организующая сетка, наложенная на пространство, оператор пространства. Тон – весьма условный, иллюзорный способ моделирования объема, цвет – вообще только дополнительное интонирующее средство к тону. Главная *физиологическая сила* живописи – в модели объемов в пространстве, которая есть целое. Картины Возрождения нередко строили как архитектурные проекты, более того, в них и реализуют то, чего не смогли построить, – и оно живет в культуре.

Конструктивная система плоскостей и объемов была для них **важнее светотени и цвета**. Особый язык этой новой архаики: *положить тени на конструкции так красиво, чтобы и тени, и конструкции читались как самостоятельные композиции*. Развитой светотени тогда не надо. Это – прием графики 20-х, который преподавался и осмыслялся во ВХУТЕМАСе и на Курсах прикладного искусства им. Н. Крупской (аналитический метод А.Я. Быховского).

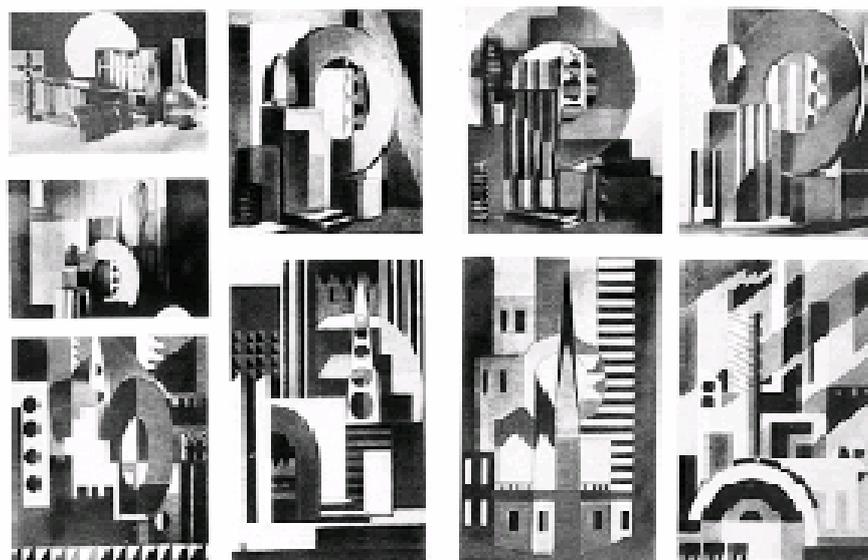


Рис. 223. Графические упражнения А. Быховского. Превращение натюрморта в декоративную плоскость.

В скульптуре таким инвариантом является *конструкция движения*, опять-таки траектория, вокруг которой развешены массы. Очень важно понять, что эта траектория может иметь динамическое качество. Так это осмыслялось в конструктивистских работах Габо, так его и видел и И. Голосов, преподававший во Вхутемасе.



Рис. 224. Работы Наума Габо раннего периода.

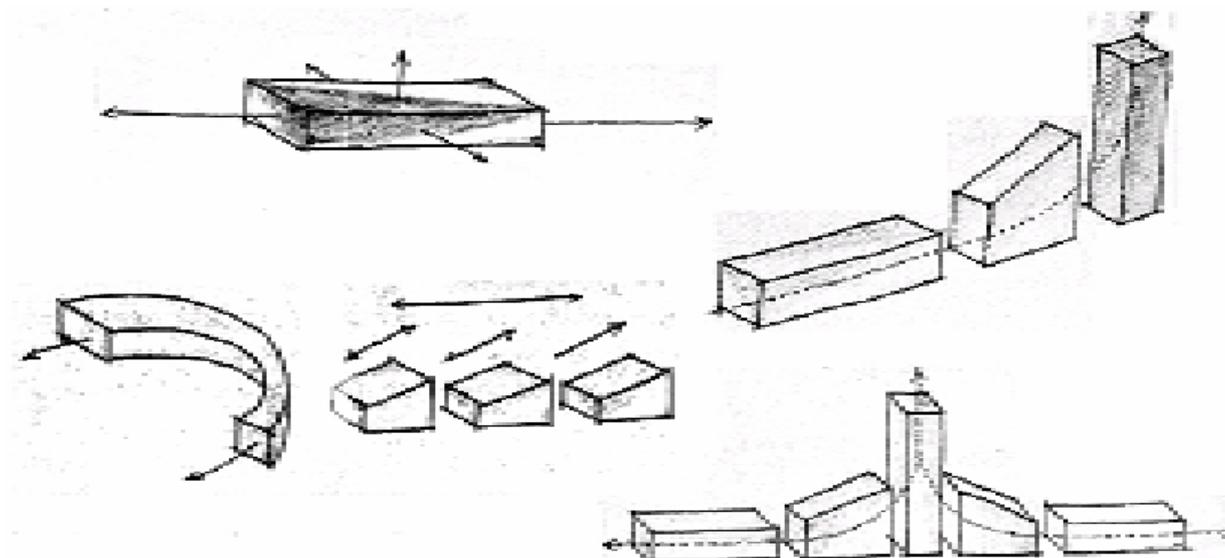


Рис. 225. Работа визуальных осей в пространстве. Рисунки И. Голосова.

В архитектуре пространственный образ лепится присутствующими объемами и невидимыми силовыми связями между ними и осями. Поэтому нет станковой архитектуры, это – дорого, но есть “архскульптура” – всякого рода памятники, мемориальные комплексы, памятные знаки, где выразительность пространства является самоценностью. Например, мы так и воспринимаем сегодня египетские пирамиды. Архитектурная элита всегда стремится уйти от функций в архитектуре в ту область, где есть чистое выражение. Так, время от времени возникает т.н. “бумажная архитектура”: Пиранези, архитектурные утопии, “серьезные” футурологические проекты и просто несерьезные “мечты” – концепты.

Таким образом, конструкция – это тоже скрытая визуальная основа, *мощнейшая «сетка»*, организующая изображение наподобие перспективы: перспектива упорядочивает восприятие пространства, а конструкт – основа построения формы, форм в пространстве. Поэтому то, что воспринимается вблизи: форма, портрет, натюрморт, – имеет дело не с перспективой, а скорее с **конструктом** формы.

Студенческие работы и многочисленные наброски будущих лидеров конструктивизма говорят о том, что они это различие уже осознавали. Постепенно возникло даже особое понятие «конструктивного рисунка» – в отличие от рисунка светотонального. Но понимание его у первых конструктивистов и сегодняшнее понимание этого термина в дизайнерских и архитектурных вузах весьма различаются: ранних конструктивистов занимал именно *конструкт формы*, а современные рисовальщики имеют в виду скорее построение, близкое к начертательной геометрии в линиях или же изначальную упрощенную «обрубку» формы в объеме, которую затем постепенно усложняют, детализируют и «обтягивают» светотенью.



Рис. 226. Учебные рисунки В. Татлина.

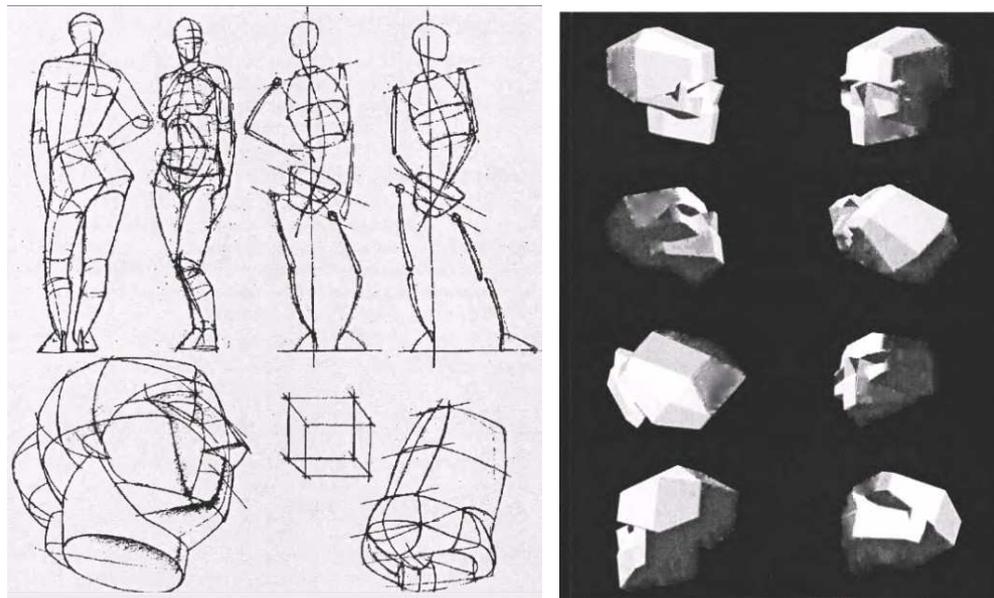
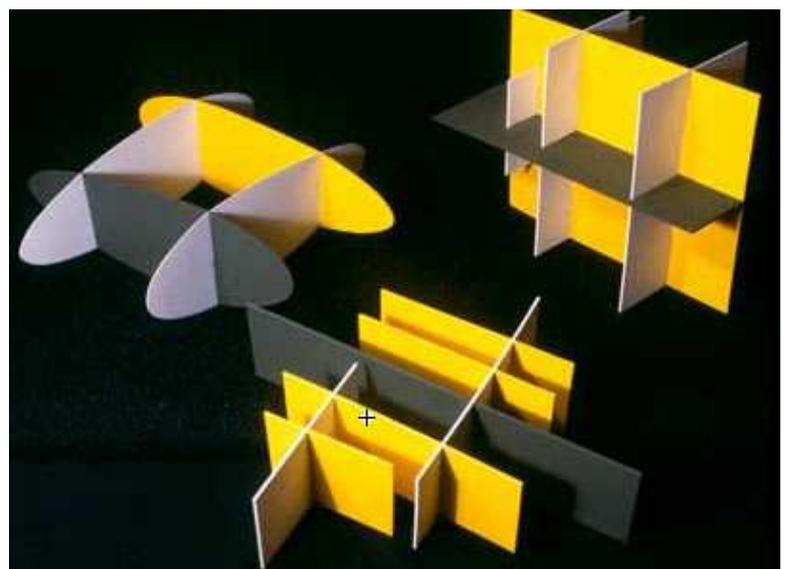
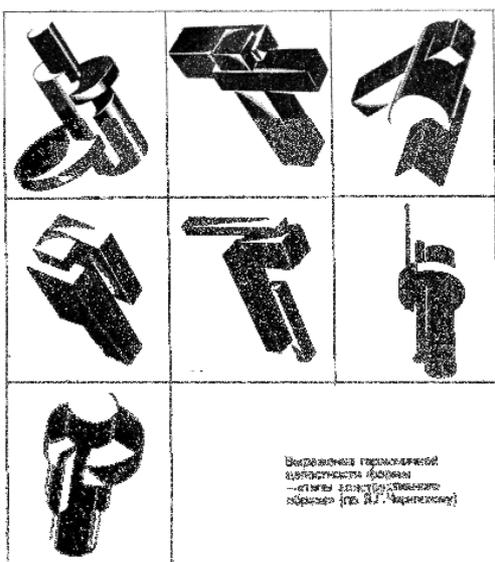


Рис. 227. Современные «конструктивные» рисунки - этапы.

Закономерности визуального конструкта в некотором смысле ближе к инженерии, ибо в любом виде речь идет о системе главных, образующих визуальных осей и развеске вокруг них объемных масс и плоско-объемных пятен. Эти невидимые линии, пятна и объемы в пространстве были визуализированы в супрематизме, а потом – в конструктивизме. Окончательно формализовал их в своих книгах Я. Черников.



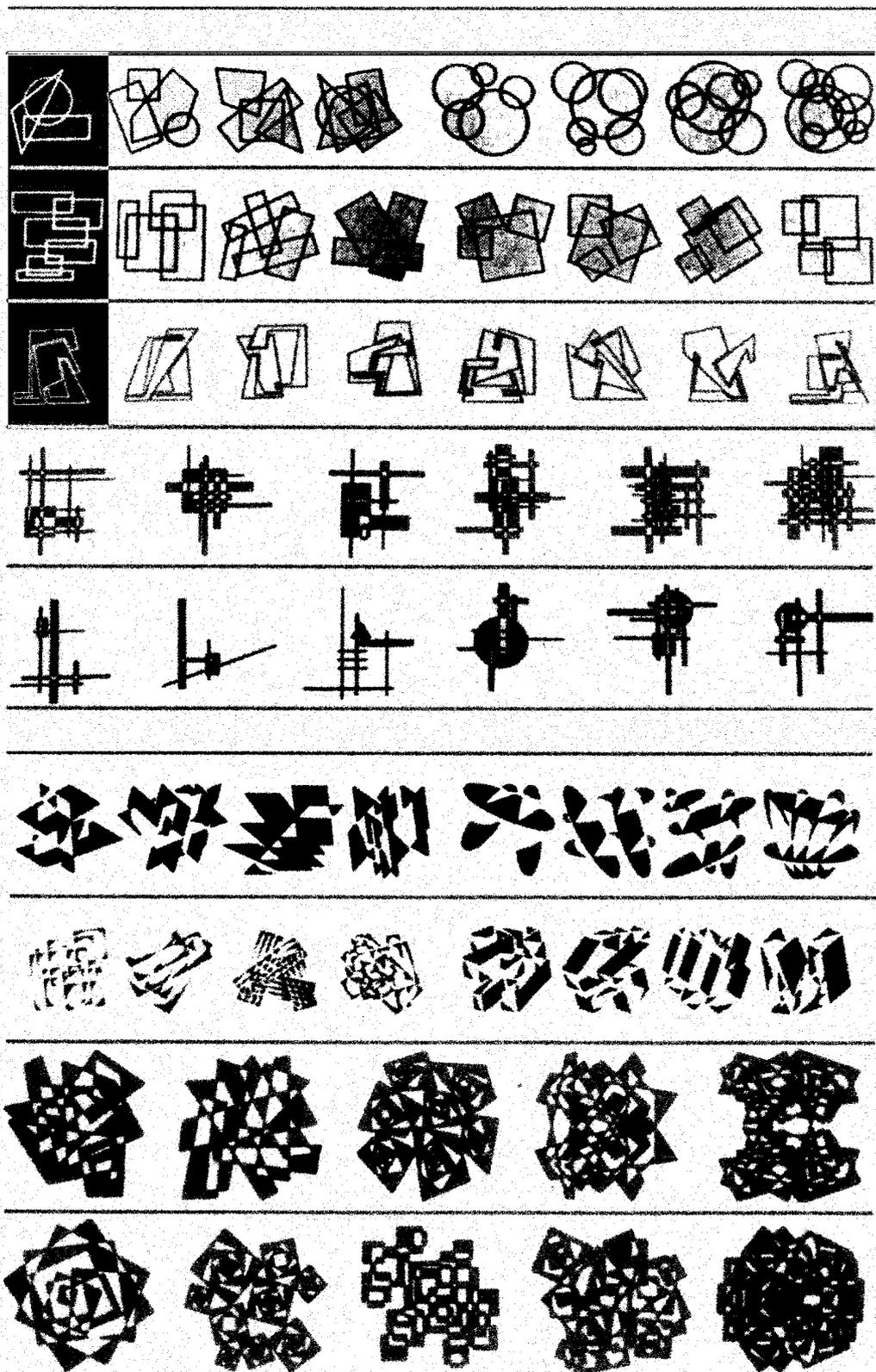


Рис. 228. Формализация языка конструктивизма в работах Я. Чернихова.

От этого понимания на плоскости и в объеме был один шаг к осознанию конструкции пространства. В пространственном плане эту структуру вскрывал ранний конструктивизм. Данное направление искало **конструкты объема и пространства**. Никакого “геометрического абстракционизма”, как иногда пишут, за этим уже нет, и если он был у лидеров в периоде ученичества, то быстро кончился, поскольку стал просто *новой палитрой форм и средств выражения*, а найденные ранее приемы – рабочим инструментом.

Такой путь неизбежно вел в промышленность и строительство, но размах мысли был настолько мощным, что привел к тотальной идее «жизнестроения». От конструкции формы и пространства произошел **переход к конструированию самой жизни**, посредством пространственно-вещественной ее обусловленности.

Понять это, отрефлексировать наличие конструкции, – таким был первый шаг. А как организовать видимый мир по конструктивным законам? На первом этапе это значит упростить, увидеть за многим инвариант и облечь его в минимальную форму. Минимизация и геометризация форм уже были подготовлены всем предшествующим ходом развития модернизма.

Конструктивисты осознали **рациональную линейность пространственных отношений и сил**. Линия – опора разума, как еще ухватить этот мир человеку, если не линией: она – его чертеж мира. Конструктивность мира – его новая выразительная онтология.



Рис. 229. А. Ганн. Обложка книги «Конструктивизм».

А. Родченко в период конструктивизма делает серию пространственных упражнений, причем использует в них все основные геометрические фигуры. Он разворачивает в объем плоские фигуры, используя безотходный раскрой.



Рис. 230. Эксперименты А. Родченко с простыми фигурами.

Например, светильники для кафе “Питореск” были построены на основе активной асимметрии и на агрессивном проникновении квадратов, треугольников, кругов, конусов, сфер и т.д.

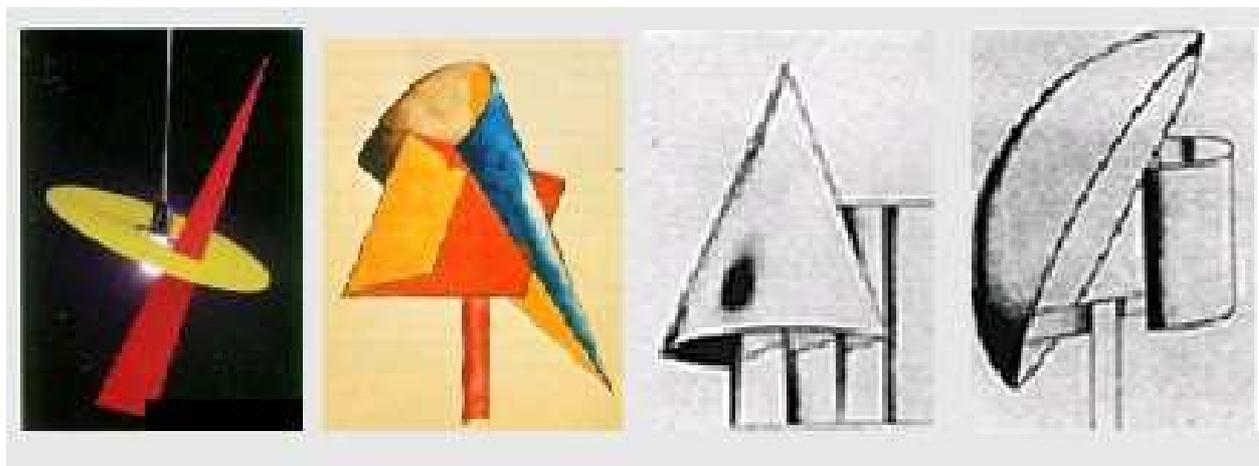


Рис. 231. Проект светильников для кафе «Питореск».

В стенах Вхутемаса Родченко выполняет серию уникальных упражнений, которые сегодня считаются классическими. Он создает композиции из обыкновенных квадратных брусков, выявляя их выразительные пространственные и конструктивные возможности. Причем, в этом направлении идет не он один.

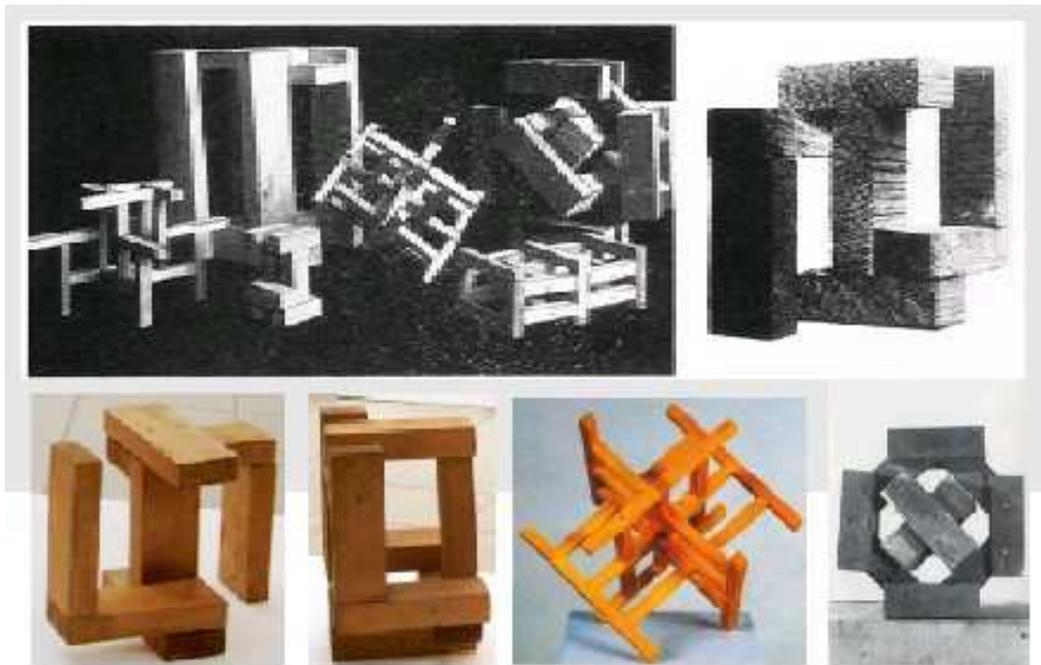


Рис. 232. Конструкции Родченко из деревянных брусков.

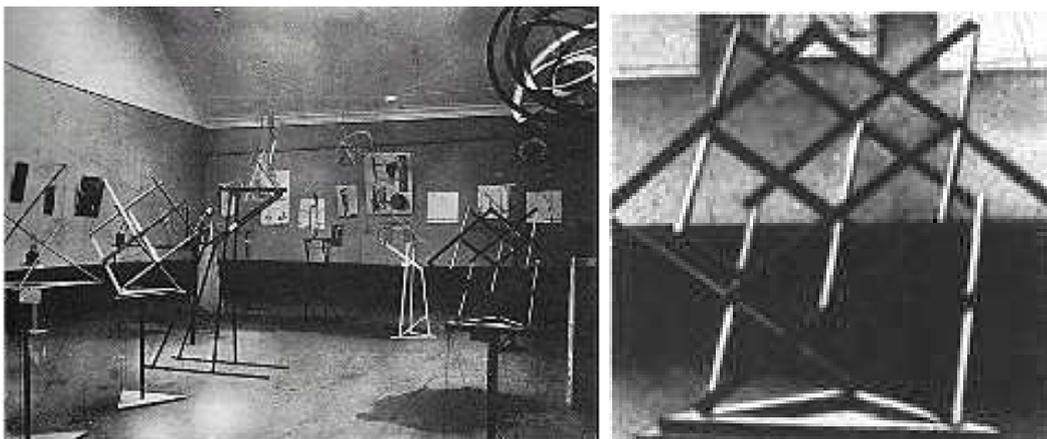


Рис. 233. Выставка ОБМОХУ.

Родченко пробует себя во всех видах искусства и дизайна, что видно только при панорамном представлении его творчества.

У конструктивизма есть острый прием создания *напряженности* как на плоскости, так и в пространстве – *идеальная тонкая прямая*. Суть тонкой линии – в ее бесконечности и минимуме толщины (зрительно минимальной). Мы только что видели линейные растры на фотографиях А. Родченко. Но это явление для конструктивизма всеобщее.

Ниточная линия Эль Лисицкого быстро перешла из его абстрактных поисков на холстах в типографику и на выставки, стала стилем. Кроме красивейших одиночных линий он, в частности, активно применял и линейный растр.

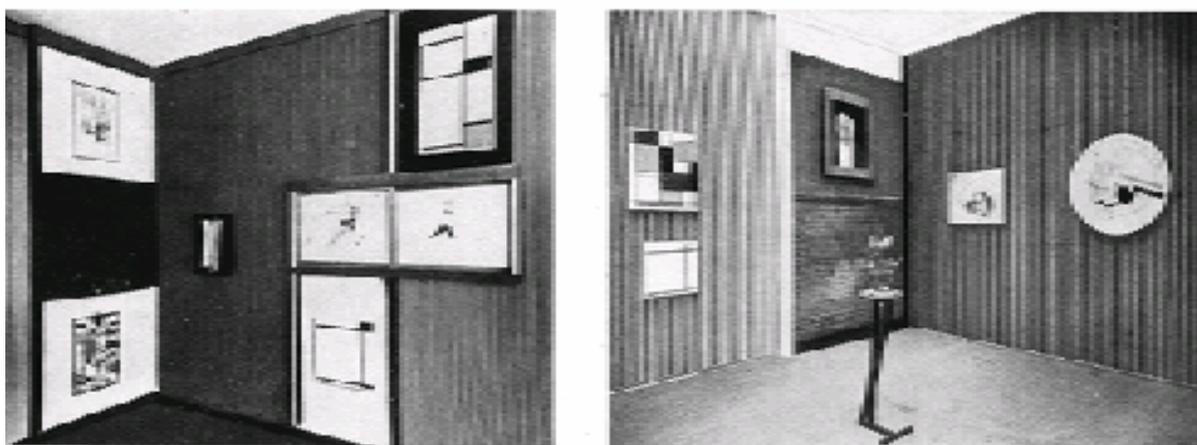


Рис. 234. Типографские и выставочные работы Эль Лисицкого.

Линия – это и шнур в конструкциях Густава Клуциса. Почти невидимый шнур приводил к конструкциям, «невозможным» зрительно. Здесь возникает

феномен *преодоления материала и веса*: дерзость, пространственное напряжение конструкции и ее экспрессия – язык нового рационализма, похожий на “инженерность”, но похожий лишь по образу.



Рис. 235. Работы Г. Клуциса.

Естественным был выход этого искусства в плакат и на улицы. Все лабораторные тенденции здесь сохранялись, но они приобретали все более «декоративные» свойства. Например, в плакатах братьев Стенбергов исполь-

зовался самый разный линейный растр: там, где изобразительность вынужденно сохранялась, она все равно накрывалась такими техническими и оптическими приемами, сквозь которые светилась все та же линейность.



Рис. 236. Рекламные киноплакаты братьев В. и Г. Стенбергов.

Выход в агитационно-массовое искусство способствовал в конечном итоге выработке некоего советского стандарта, оформительского канона. Он окончательно выродится в штамп только в брежневские времена, т.е. просуществует

полвека. Первоначальные поиски первых десятилетий были куда интереснее последнего декоративного этапа:

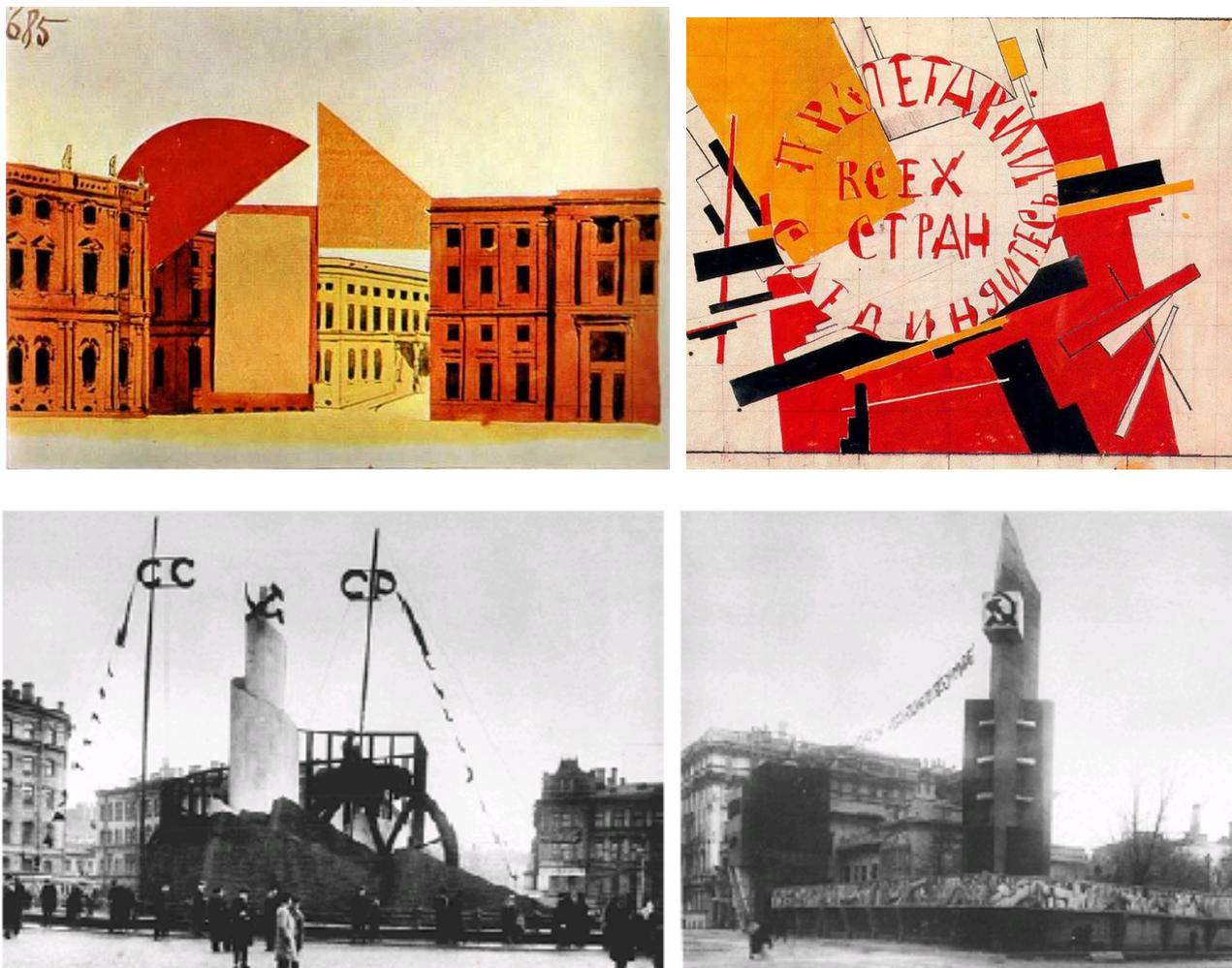
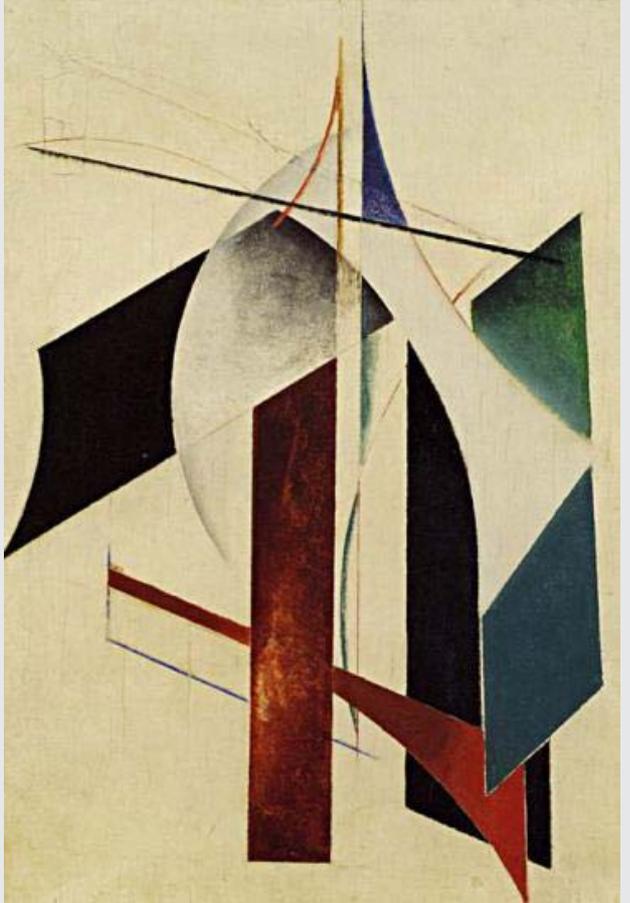
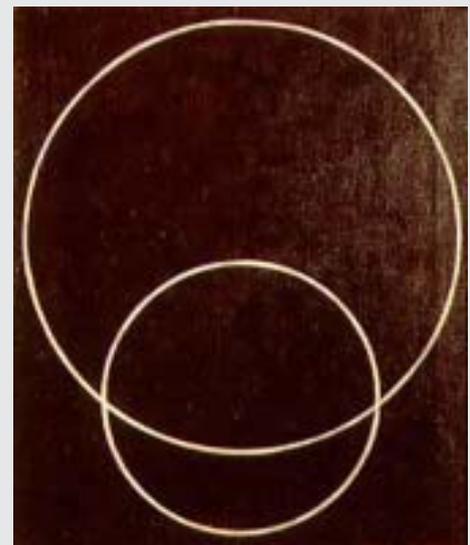
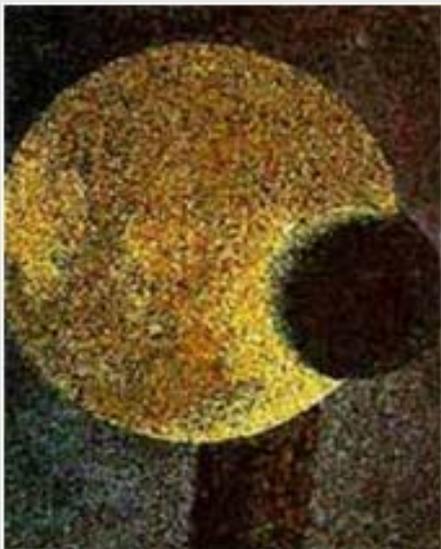
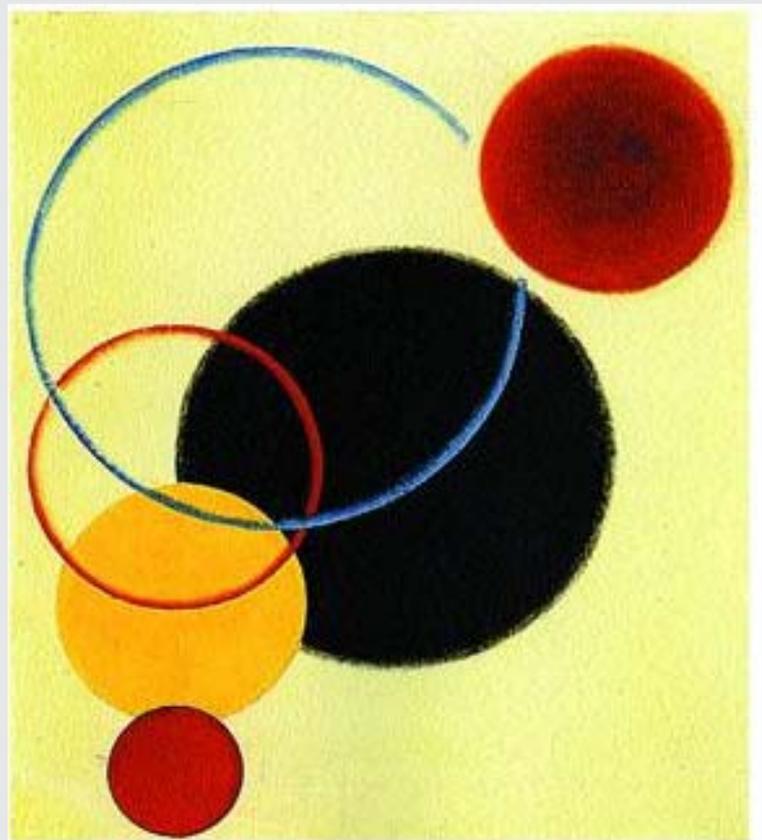
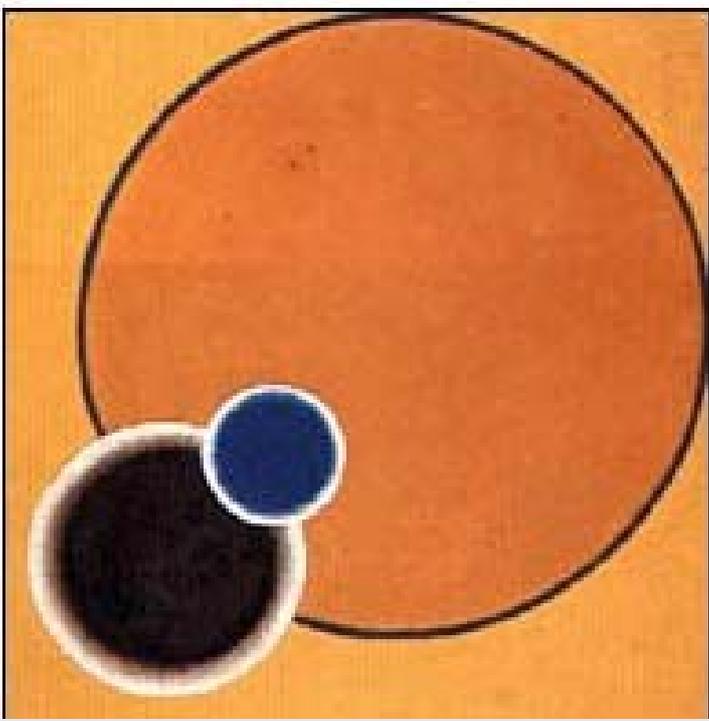


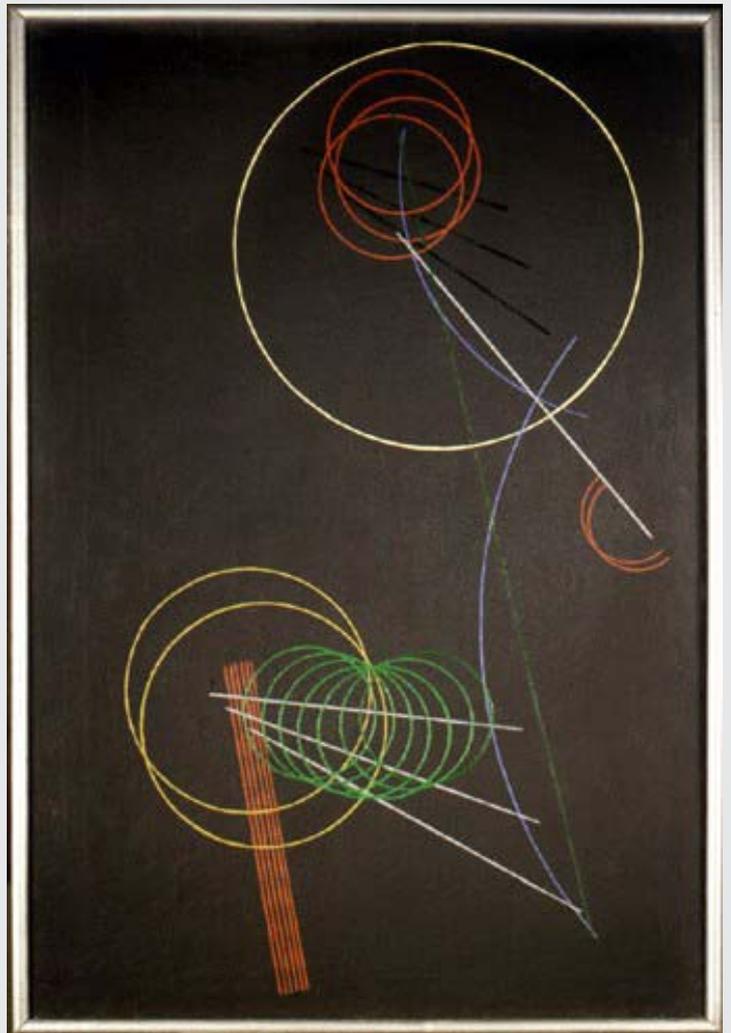
Рис. 237. Агитационно-массовый авангард.

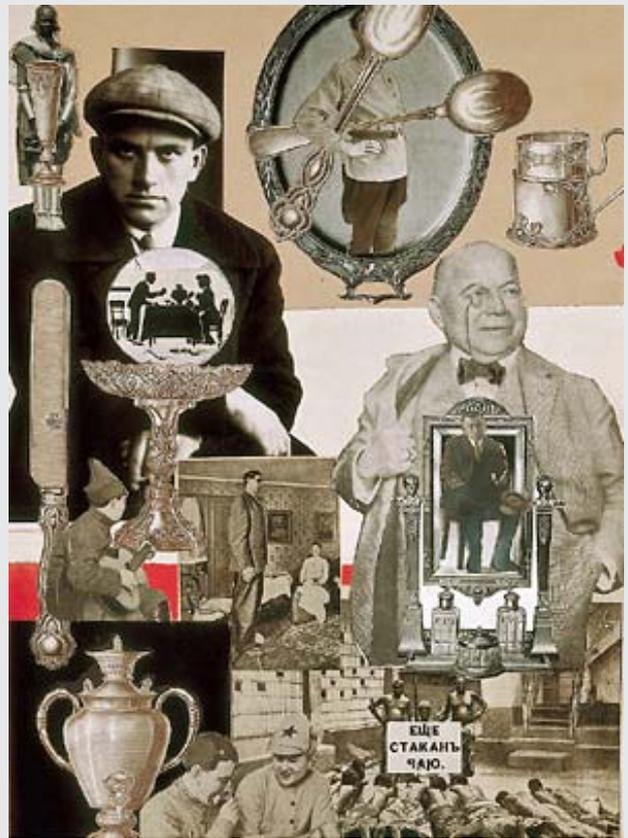
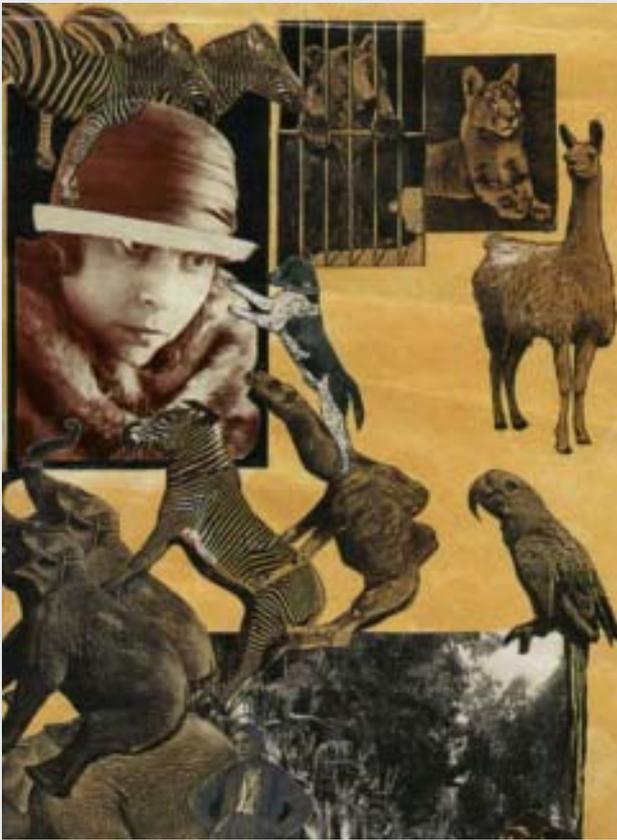
И, конечно же, конструктивизм оставил очень заметный след в формировании мира вещей, малых форм, архитектурных объектов и градостроительства. Но это достаточно большой разговор, выходящий далеко за пределы обозначенной темы. Мы намерены посвятить этому отдельную работу.

А пока – панорама работ А. Родченко, у которого как раз юбилей.









ПЕЧАТЬ РЕВОЛЮЦИИ

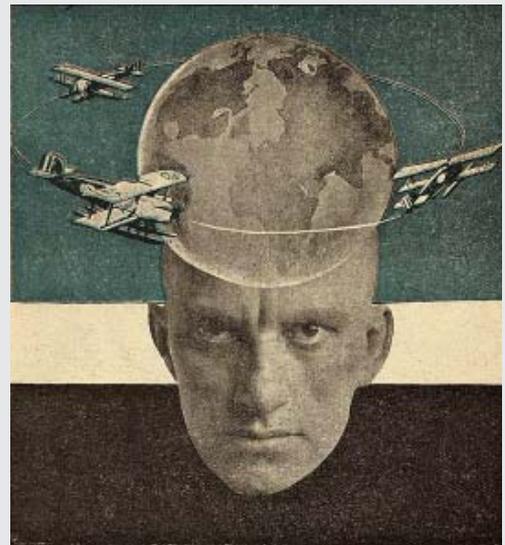
О ГЛУХОТЪ БЕПЛАТНО.

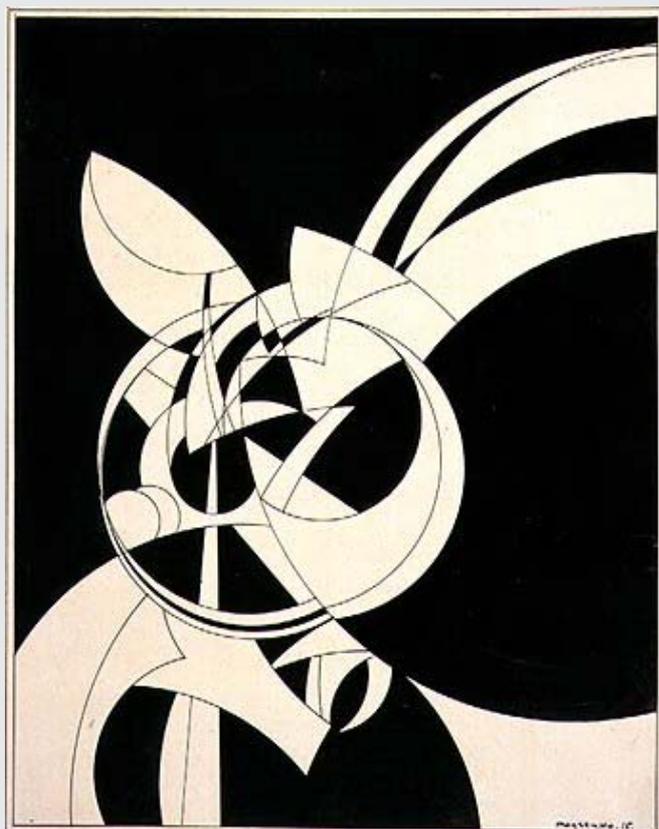
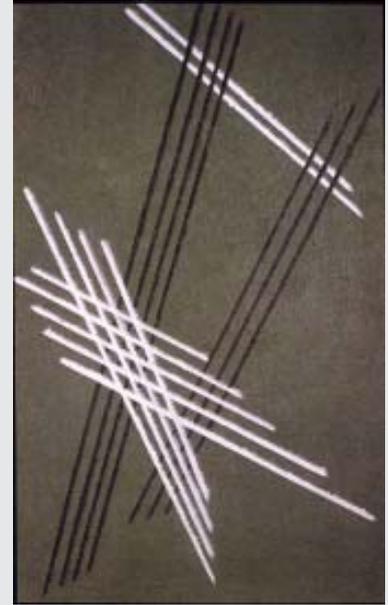
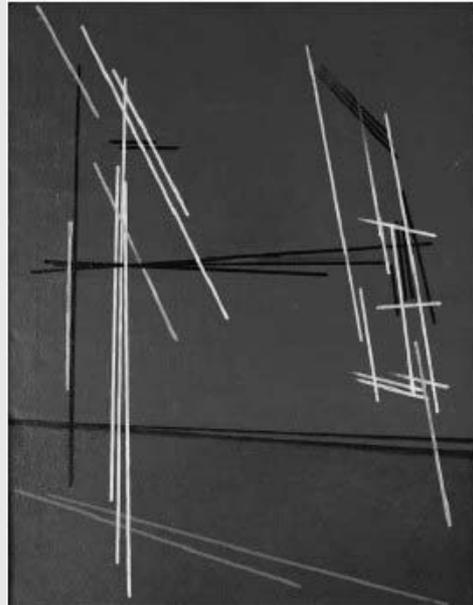
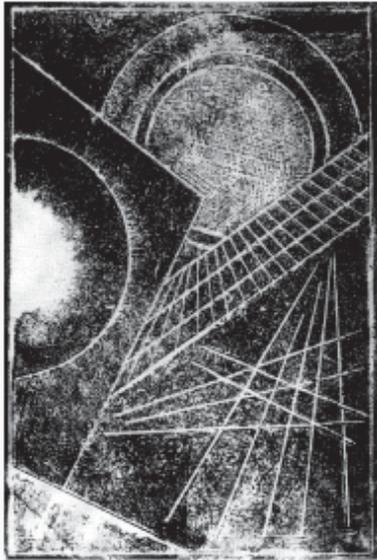
ПЕЧАТЬ РЕВОЛЮЦИИ

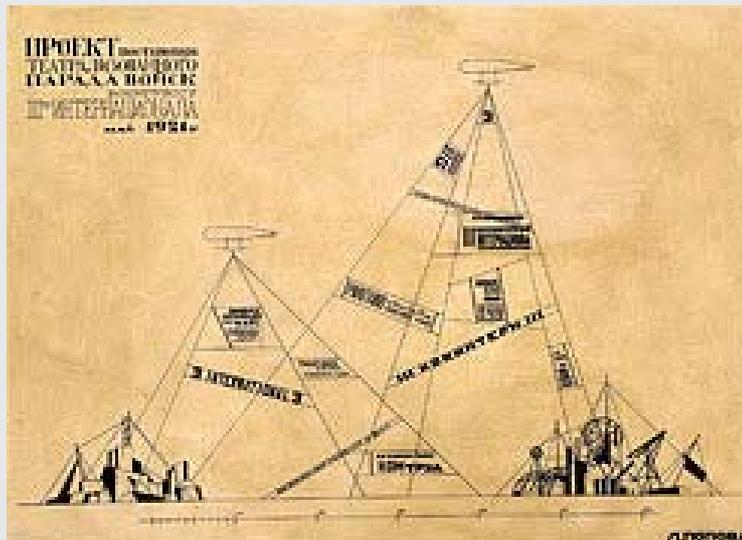
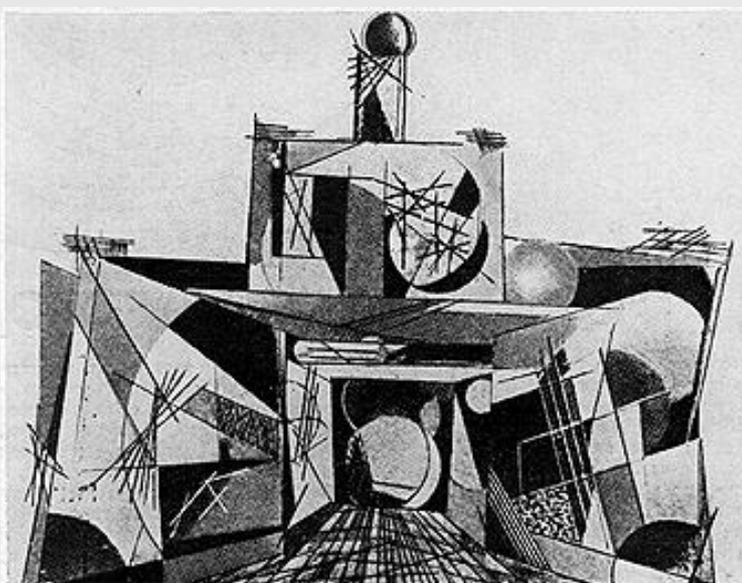
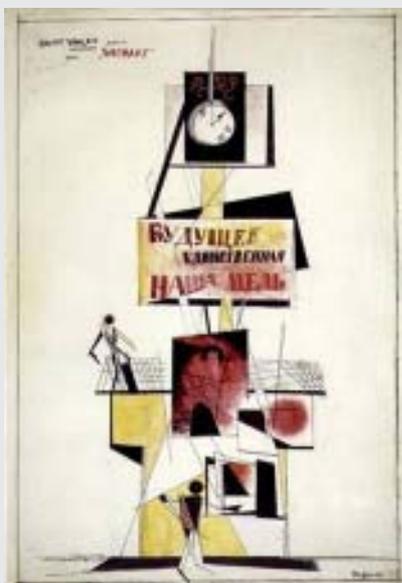
«ДЛЯ ДЪТЕЙ».

ЗАЙКАНИЕ

1922

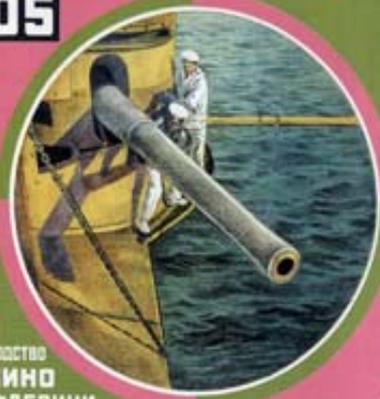






БРОНЕНОСЕЦ ПОТЕМКИН

1905



ПРОИЗВОДСТВО
ГОСКИНО
ПЕРВОЙ ФАБРИКИ

ПОСТАНОВКА
С.М. ЗИЗЕНШТЕЙНА

ГЛАВНЫЙ ОПЕРАТОР
ЭДВАРД ТИССЭ

ДОБРОЛЕТ



ГОСКИНО ПРОИЗВОДСТВО ГОСКИНО

ШЕСТАЯ ЧАСТЬ
МИРА



КИНО ГЛАЗ



6

СЕРИЙ

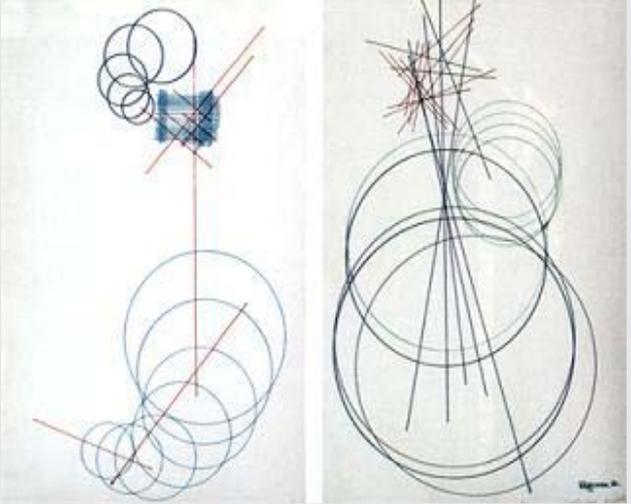
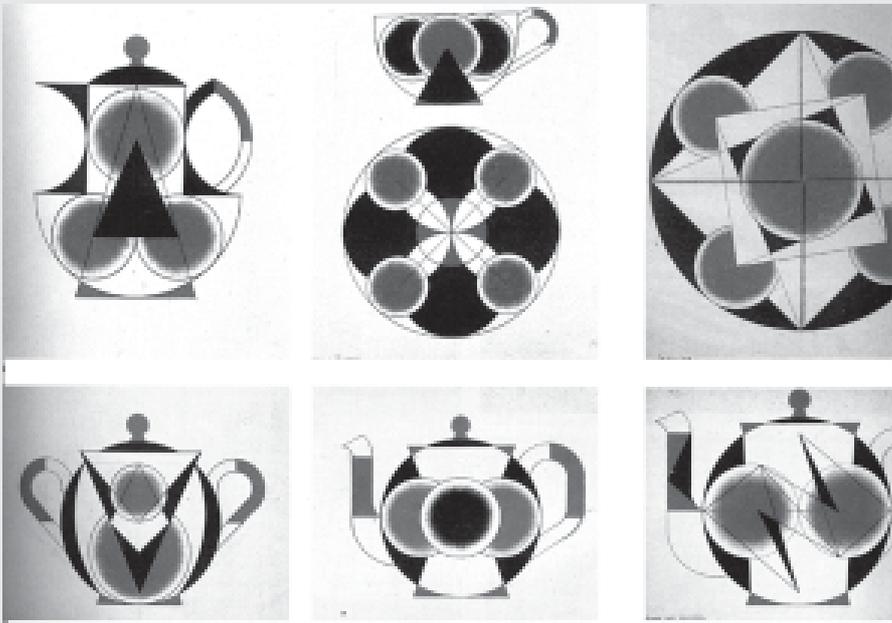
РАБОТА
ДЗИГИ ВЕРТОВА
ОПЕРАТОР
КАУФМАН

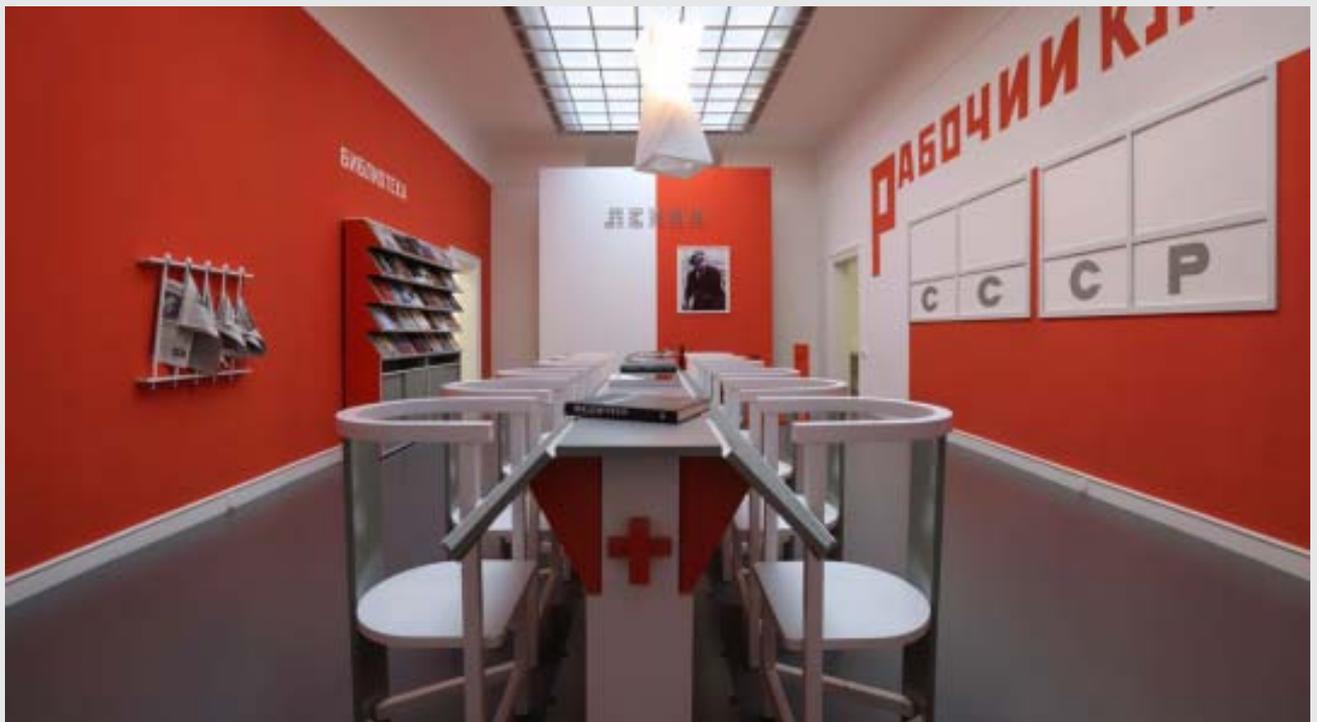
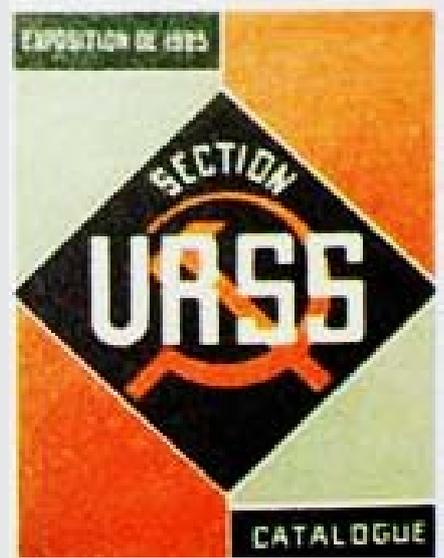


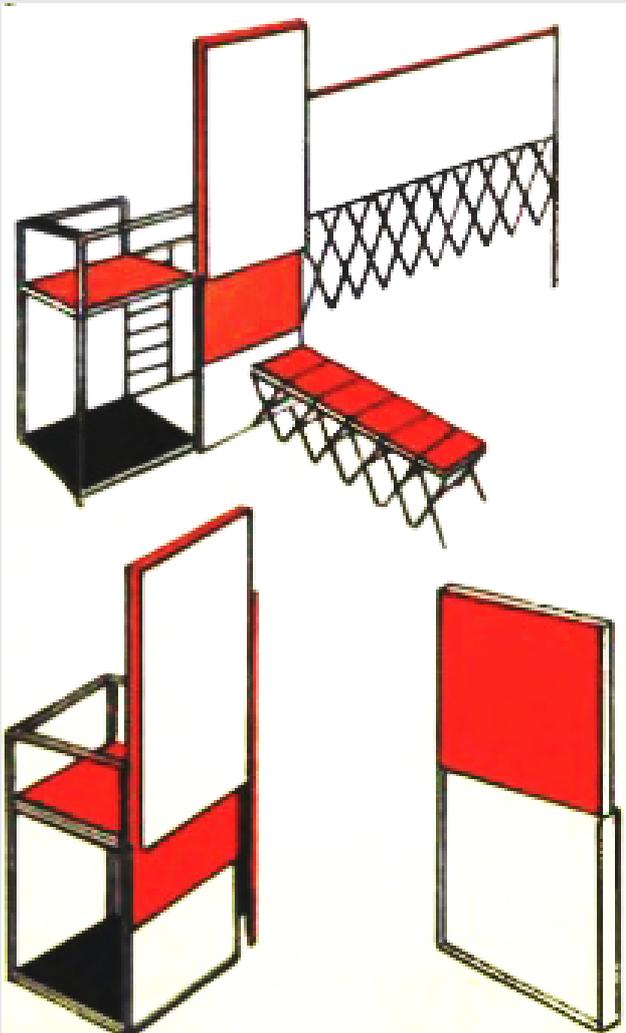
РЕЖИССЕР
ДЗИГА ВЕРТОВ

ПРОИЗВОДСТВО
ГОСКИНО



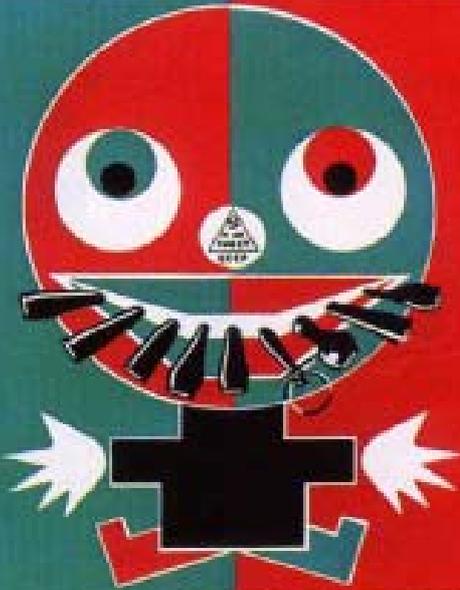






ЛУЧШИХ СОСОК

НЕ БЫЛО И НЕТ



ГОТОВ СОСАТЬ ДО СТАРЫХ ЛЕТ

ПРОДАЮТСЯ ВЕЗДЕ

РЕЗИНОТРЕСТ

ДОБРОЛЕТ

СТЫДИТЕСЬ.

ВАШЕГО ИМЕНИ

ЕЩЕ НЕТ

В СПИСКЕ
АКЦИОНЕРОВ
ДОБРОЛЕТА

ВСЯ
СТРАНА
СЛЕДИТ
ЗА
ЭТИМ
СПИСКОМ



ПРОДАЖА АКЦИИ

МОСКВА ПРОМБАНК, ИЛЬИНКА
БИРЖЕВАЯ ПЛ 1/1 И ВО ВСЕХ
ОТДЕЛЕНИЯХ ДОБРОЛЕТА И "СБ" БАНКА

ТРЕХГОРНОЕ

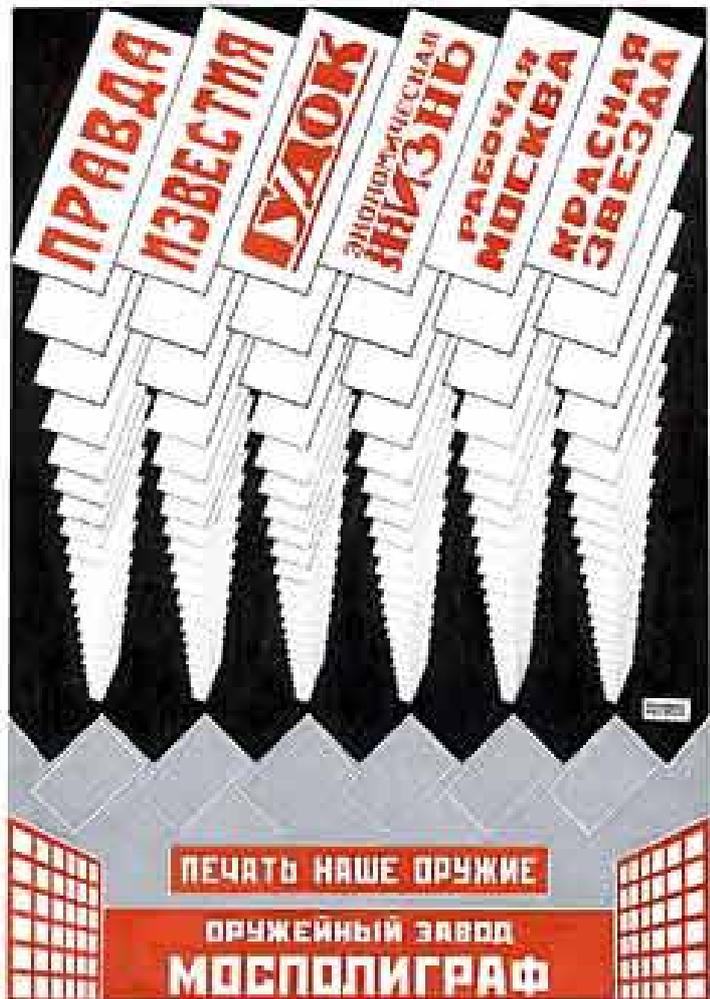
ПИВО



ВЫГОНИТ ВОД

ХАНЖЕ И САМОГОН

МОССЕЛЬПРОМ



ПЕЧАТЬ НАШЕ ОРУЖИЕ

ОРУЖЕЙНЫЙ ЗАВОД
МОСПОЛИГРАФ

НИГДЕ КРОМЕ

МАРКОВСКИЙ РОАЧЕНКО

КАК В

МОССЕЛЬПРОМЕ

СТОЛОВОЕ МАСЛО
— ВНИМАНИЕ —
РАБОЧИХ МАСС

ВТРОЕ ДЕШЕВЛЕ!
КОРОВЬЕГО!
ПИТАТЕЛЬНЕЕ!
ПРОЧИХ МАСЛ!

НЕТ НИГДЕ КРОМЕ

КАК В МОССЕЛЬПРОМЕ

ТРУДЯЩИЕСЯ
НЕ СТРАШНЫ ДОРОГОВИЗНА И НЭП
ПОКУПАЙТЕ!
ДЕШЕВЫЙ ХЛЕБ!

СЕЯННЫЙ
ОТ **15%** СКИДКИ!
ЧЕРНЫЙ СИТНЫЙ
БУЛКИ

ВО ВСЕХ МАГАЗИНАХ И КИОСКАХ
МОССЕЛЬПРОМА
В ДВУХ ШАГАХ ОТ ЛЮБОГО ДОМА!

ГДЕ

ПРЕКРАСНЫЙ ОБЕД ЗА
ОБЕДЫ ГДЕ РАБОЧИЙ КРЕДИТ
В
ГДЕ
ЗА ОБЕДОМ ВСТРЕТИШЬ ВСЕХ
ГДЕ
ЗА ПИВОМ ВСЕ ЖУРНАЛЫ И ГАЗЕТЫ
ГДЕ
ЗА ОБЕДОМ ЛУЧШАЯ ЭСТРАДА

НИГДЕ КРОМЕ КАК
В МОССЕЛЬПРОМЕ

ВСЕМ... ВСЕМ... ВСЕМ..

ТОТ НЕ ГРАЖДАНИН СССР КТО ДОБРОЛЕТА НЕ АКЦИОНЕР

ОДИН РУБЛЬ ЗОЛОТОМ ДЕЛАЕТ КАЖДОГО АКЦИОНЕРОМ ДОБРОЛЕТА

ДОБРОЛЕТ

ПРОДАНА АКЦИЯ В ДОБРОЛЕТЕ И ПРОМБАНКЕ (с учетом скидки по 1%) И ИХ ОТДЕЛЕНИИ

ВСЕМ... ВСЕМ... ВСЕМ..

ТОТ НЕ ГРАЖДАНИН СССР КТО ДОБРОЛЕТА НЕ АКЦИОНЕР

ОДИН РУБЛЬ ЗОЛОТОМ ДЕЛАЕТ КАЖДОГО АКЦИОНЕРОМ ДОБРОЛЕТА

ДОБРОЛЕТ

ПРОДАНА АКЦИЯ В ДОБРОЛЕТЕ И ПРОМБАНКЕ (с учетом скидки по 1%) И ИХ ОТДЕЛЕНИИ

ВСЕМ... ВСЕМ... ВСЕМ..

ТОТ НЕ ГРАЖДАНИН СССР КТО ДОБРОЛЕТА НЕ АКЦИОНЕР

ОДИН РУБЛЬ ЗОЛОТОМ ДЕЛАЕТ КАЖДОГО АКЦИОНЕРОМ ДОБРОЛЕТА

ДОБРОЛЕТ

ПРОДАНА АКЦИЯ В ДОБРОЛЕТЕ И ПРОМБАНКЕ (с учетом скидки по 1%) И ИХ ОТДЕЛЕНИИ



ЧЕЛОВЕК — ТОЛЬКО С ЧАСАМИ.

ЧАСЫ

ТОЛЬКО ГИМ МОЗЕР.

МОЗЕР ТОЛЬКО

И ГУМА.

ПРИЕЗЖИИ С ДАЧ ИЗ ГОРОДОВ И СЕЛ

НЕЧЕГО В ПОИСКАХ ТРЕПАТЬ ПОДОШВЫ СРАЗУ В ГУМЕ НАЙДЕШЬ ВСЕ АККУРАТНО БЫСТРО ДЕШЕВО!

ГУМ

РЕКЛАМА-КОНТРАКТ ПРАВО ОБОЗНАЧЕНИЯ ПОДЗНАКОВ

САМЫЙ ДЕШЕВЫЙ САМЫЙ АККУРАТНЫЙ САМЫЙ

В ГУМЕ ДБЗАВЕДИСЬ

МОЗЕРОВСКИМИ ЧАСАМИ

РЕКЛАМА-КОНТРАКТ ПРАВО ОБОЗНАЧЕНИЯ ПОДЗНАКОВ

НАМИ ОСТАВЛЯЮТСЯ

ОТ СТАРОГО МИРА
ТОЛЬКО ПАПИРОСЫ

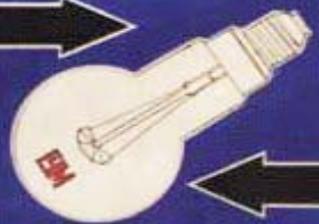
ИРА



НИГДЕ КРОМЕ КАК В МОССЕЛЬПРОМЕ

**ДАЙТЕ СОЛНЦЕ!
НОЧЬЮ!**

ГДЕ НАЙДЕШЬ ЕГО?



КУПИ В ГУМЕ!

ОСЛЕПИТЕЛЬНО И ДЕШЕВО



ОСТАНОВИСЬ
УЛИЧНОЕ ТЕЧЕНИЕ!

ПОМНИТЕ
В МОССЕЛЬПРОМЕ
ЛУЧШЕЕ ПЕЧЕНЬЕ!

НИГДЕ КРОМЕ КАК В МОССЕЛЬПРОМЕ

ПАПИРОСЫ ШУТКА

НЕ В ШУТКУ,
А ВСЕРЬЕЗ:
**ВКУСНЕИ АПЕЛЬСИНОВ.
ДУШИСТЕИ РОЗ!**

НИГДЕ КРОМЕ МОССЕЛЬПРОМЕ



ПРОФСОЮЗ
ПО ЖЕНСКОМУ РАБСТВУ УДАР



ПРОФСОЮЗ

