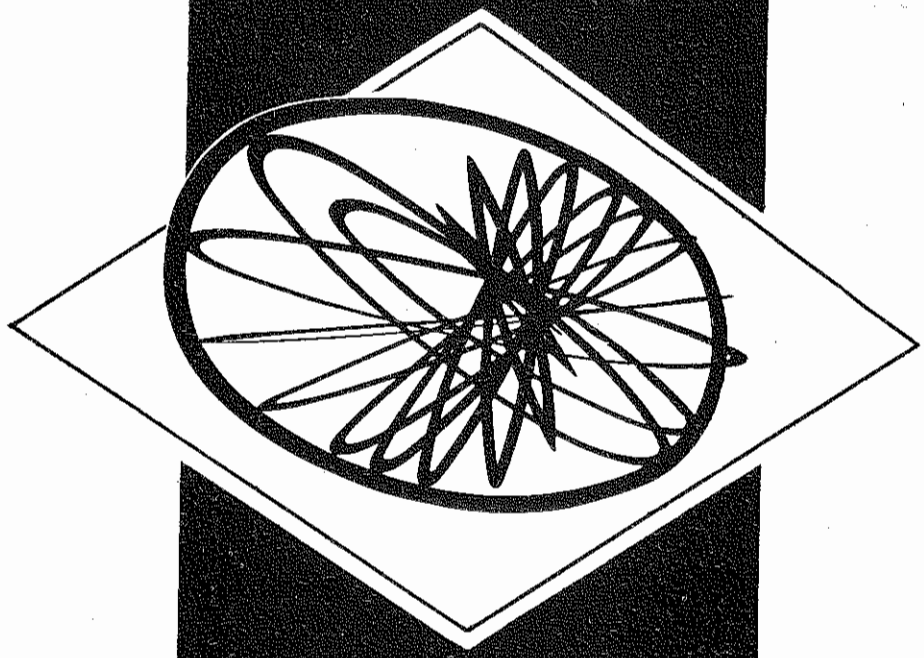
С. О.

ХАН-МАГОМЕДОВ



ИНХУК и ранний КОНСТРУКТИВИЗМ

ИЗ ДОГОВОРА АВТОРА КНИГИ С ТОО "АРХИТЕКТУРА"

"Основной тираж книги 500 экземпляров; автор оставляет за "Архитектурой" право увеличить тираж до 1000 экз.

Автор берет на себя финансирование всего издания за исключением 10—15% от общей суммы расходов на издание, которые "Архитектура" возвращает себе путем реализации 250 экз. основного тиража, 250 экз. основного тиража передаются автору для бесплатного распространения среди специалистов (отечественных и зарубежных), для передачи в библиотеки, вузы, научные и другие учреждения по списку, составленному автором".

ВНИИТАГ

С.О. ХАН-МАГОМЕДОВ

ТВОРЧЕСКИЕ ТЕЧЕНИЯ, КОНЦЕПЦИИ И ОРГАНИЗАЦИИ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА

Серия выпусков:

1.
ЖИВСКУЛЬПТАРХ (1919—1920 гг.) —
первая творческая организация советского архитектурного авангарда.

2.
ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКИЙ МЕТОД Н. ЛАДОВСКОГО
ВО ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе
(Объединенные левые мастерские, Психотехническая лаборатория).

3.
ИНХУК И РАННИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ.

4.
У ИСТОКОВ ФОРМИРОВАНИЯ АСНОВА ОСА —
две архитектурные группы ИНХУКа.

5.
РАЗВИТИЕ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКОГО МЕТОДА Н. ЛАДОВСКОГО
НА ОСНОВНОМ ОТДЕЛЕНИИ ВХУТЕМАСа–ВХУТЕИНа
(пропедевтическая дисциплина "Пространство", теоретические разработки рационалистов).

6.
ПЕРВЫЕ ВЫПУСКИ МОЛОДЫХ СТОРОННИКОВ АРХИТЕКТУРНОГО АВАНГАРДА МПИ—МИГИ (1920—1924 гг.).

7.
ЮГОЛЕФ И КОНСТРУКТИВИЗМ
(по материалам архива Н. Соколова).

ВНИИТАГ

С.О. ХАН-МАГОМЕДОВ

ИНХУК и РАННИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ

Творческие течения, концепции и организации советского авангарда

3

Издано на средства автора

МОСКВА, ARCHITECTURA, 1994

УДК 72.036 (47+57)

Хан-Магомедов С.О. ИНХУК и ранний конструктивизм. -- М.: ARCHITECTURA, 1993. – 248 с., ил.

Книга посвящена первоначальному этапу зарождения и становления конструктивизма, одного из важнейших творческих течений, оказавших влияние на формирование стиля XX века. Анализируются пространственные конструкции и творческие кредо художников-конструктивистов, рассматриваются теоретические концепции ряда объединений этих художников, приводятся документальные материалы о докладах и дискуссиях в ИНХУКе, связанных с этапом "от изображения -- к конструкции". Многие документальные материалы публикуются впервые.

Печатается по рекомендации Ученого Совета ВНИИТАГ

Редактор *А.В. Рябушин*

Обложка художника *А.Н. Лаврентьева*

© Хан-Магомедов С.О., 1994

ОТ АВТОРА

Эта книга о зарождении одного из самых известных творческих течений советского искусства 20-х годов. Конструктивизм -- это, пожалуй, наиболее популярный русский термин из сферы художественного авангарда первой трети XX века. По популярности с ним из русских терминов может соперничать лишь супрематизм, который, однако, менее известен широким слоям населения. О конструктивизме же слышали практически все, кто хоть в малой степени интересуется современным искусством. Причем чаще всего термин **конструктивизм** не отделим от эпитета **русский**. Популярность словосочетания "русский конструктивизм" столь широка, что оно постепенно даже в кругах специалистов стало терять четкие рамки конкретного творческого течения и превратилось в некий символ, собирательно обозначающий такое комплексное и многослойное явление как русский художественный авангард, прежде всего в пространственных видах искусства, а еще точнее в предметно-художественной сфере творчества.

О конструктивизме написано несколько книг и огромное количество статей. В научный и творческий обиход введен большой материал, многое уже прояснено в процессах развития конструктивизма. Однако по мере нарастания интереса исследователей к конструктивизму возрастает и опасность невольного искажения сущности этого творческого течения, истории его возникновения, особенностей его внедрения в различные области искусства и т.д. И особенно тревожит то обстоятельство, что происходит постепенный и неумолимый процесс размывания границ конструктивизма, как конкретного творческого течения. В результате конструктивизм начинает терять не только концептуальную, но и формально-стилистическую определенность.

А между тем конструктивизм -- это прежде всего концепция формообразования, сыгравшая большую роль в сближении, взаимо-

действии и взаимопроникновении стилеобразующих процессов в сферах инженерно-технического и художественного творчества и в формировании стиля XX века в целом.

Одной из причин невольного искажения концептуальной сущности и стилеобразующей роли конструктивизма является сложность анализа взаимоотношений конструктивизма с производственным искусством в целом и с теорией производственного искусства в частности.

В советском производственном искусстве с самого начала его возникновения наряду с художниками существовала сильная группа теоретиков -- О.Брик, Н.Пунин, Б.Арватов, Б.Кушнер, А.Ган, С.Третьяков, Н.Тарабукин, Н.Чужак и др.

Наличие сильной группы теоретиков безусловно помогло формированию производственного искусства (советского дизайна). Однако разделение труда между теми, кто говорил о производственном искусстве, и теми, кто его создавал, имело и свои недостатки. Теория производственного искусства начинала формироваться в условиях, когда еще самого производственного искусства, как сферы творчества, не было. Развитие теории опережало развитие практики. Отсюда и своеобразие теории производственного искусства. В ней рассматривались в основном общетеоретические социокультурные проблемы.

Ни в коем случае не умаляя роли теоретиков, необходимо все же со всей определенностью сказать, что производственное искусство (и конструктивизм), как творческий феномен, -- это детище художников. Тщательный анализ текстов теоретиков производственного искусства показывает, что если в области постановки социокультурных проблем теоретики явно опережали художников, то в формировании собственно творческих проблем такого опережения фактически не было. Основные творческие проблемы были сформулированы на практике художниками.

Теоретики производственного искусства основные свои работы опубликовали, т.е. их деятельность широко введена в научный обиход. Тексты художников (творческие кредо) и их проекты менее известны. В результате в последнее время развитие производственного искусства рассматривается многими историками главным образом как процесс формирования взглядов теоретиков производственного искусства. Вводятся в научный обиход и анализируются прежде всего тексты, и возникает опасность закрепления в искусствоведческой литературе в значительной степени односторонней картины:

Во-первых, создается впечатление, что теория производственного искусства была неизмеримо более интересным явлением, чем практика художников-производственников.

Во-вторых, складывается традиция рассматривать чуть ли не любое новое достижение художников-производственников как прямой результат влияния вновь разработанных теоретиками положений.

В-третьих, сама сфера влияния теории производственного искусства рассматривается излишне расширительно; с теорией производственного искусства начинают связывать и многие такие художественные процессы формообразования, которые носили более глубокий стилеобразующий характер.

Созданию такого неточного представления о роли теоретиков производственного искусства в развитии творческих процессов в какой-то степени способствовали и сами теоретики, нередко отводя художникам в своих публикациях роль неких послушных исполнителей призывов, сформулированных теоретиками.

На практике все обстояло сложнее: взаимодействовали в процессе становления производственного искусства два мощных потока - - теория производственного искусства и художественные формообразующие процессы. Поэтому нельзя, например, считать, что сложный процесс "выхода" левых художников в предметный мир определялся только призывами теоретиков (хотя эти призывы и сыграли свою роль). Здесь действовали более глубокие стилеобразующие процессы. Анализ реальных процессов формообразования свидетельствует, что на своих глубинных стилеобразующих уровнях процесс "выхода" левой живописи в предметный мир через эксперименты с отвлеченной формой начался раньше появления теории производственного искусства и протекал в рамках художественных закономерностей формообразования.

Все это необходимо учитывать, анализируя полную внутреннего драматизма ситуацию взаимодействия и взаимопроникновения производственного искусства и конструктивизма.

Первый этап формирования производственного искусства, наряду с концентрацией в этой сфере огромного социально-публицистического заряда в форме разработок теоретиков, характеризуется интенсивными поисками и экспериментальными разработками в области формообразования.

Пожалуй, один из наиболее мощных стилеобразующих импульсов (наряду с экспериментами в рамках супрематизма) современная предметно-пространственная среда получила из сферы экспериментальных поисков в период раннего конструктивизма, того этапа в развитии производственного искусства, который был назван теоретиками этого течения "от изображения -- к конструкции".

По степени концентрации творческих усилий процесс формообразования (и стилеобразования) с ориентацией на конструкцию нарастал до 1921 г., для которого были характерны наиболее интенсивные эксперименты с пространственными конструкциями.

Затем наряду с формально-эстетическими экспериментами началось широкое внедрение "конструкции" в различные сферы предметно-пространственной среды (архитектура, вещь, праздничное оформление, театр и др.). Наступил этап "от конструкции -- к производству".

Движение к конструкции зародилось в сфере художников, зани-

мавшихся экспериментами с отвлеченной формой. Обращение группы художников в начале 20-х годов к экспериментам с пространственными конструкциями следует рассматривать как важнейший этап переориентации в художественных процессах формообразования с приемов внешней стилизации на приемы конструирования.

Однако, как теоретики производственного искусства, так, пожалуй, даже и сами художники не сразу оценили роль экспериментов с пространственными конструкциями для процессов стилеобразования. Теоретики производственного искусства, обратив внимание на "конструкцию", постарались перевести ее из разряда стилеобразующего фактора в некий инструмент приобщения художников к "производству". В соответствии с таким подходом к "конструкции" и появившийся в начале 1921 года термин **конструктивизм** был сначала воспринят теоретиками не как обозначение творческого течения, а как незначительный эпизод (этап, локальная школа) в рамках общего движения к производственному искусству.

В реальных же процессах формообразования конструктивизм, преодолев свою весьма ограниченную на первых порах теоретическую концепцию, оказался отнюдь не стадией в движении к производственному искусству, а потенциально весьма значительным творческим течением. Неожиданно для многих конструктивизм именно как творческое течение со своей системой средств и приемов художественной выразительности быстро стал одним из влиятельных стилеобразующих факторов формирования новой предметно-пространственной среды. Прошло несколько лет и из стадии в рамках производственного искусства конструктивизм превратился в творческое течение, которое уже практически включало в себя и производственное искусство.

Почему же оказалась возможной такая метаморфоза конструктивизма?

Теоретики производственного искусства рассматривали "движение к производству" прежде всего как решение социально-этических и социально-экономических проблем. Они не связывали это движение с конкретными стилеобразующими процессами, хотя и опирались на группу художников, занимающихся интенсивными экспериментами с отвлеченной формой.

Но, как известно, художественное творчество в принципе не может развиваться без выработки новых средств и приемов художественной выразительности. В творчестве вовлеченных в "производственное движение" художников происходили свои свойственные художественной сфере процессы. В ходе экспериментов с отвлеченной формой были испробованы самые различные приемы формообразования. Среди них были и такие, которые ориентировались на выявление во внешнем облике объекта его структуры, конструкций и материала. В этих поисках постепенно формализовались некие важные элементы нового стиля.

Огромный стилеобразующий потенциал, который оказался заключенным в раннем конструктивизме, и сделал это течение таким влиятельным в новом искусстве XX века.

Конструктивизму в 20-е годы повезло с публикациями больше, чем многим другим новаторским творческим течениям. Под контролем конструктивистов или теоретиков производственного искусства было несколько журналов. Архитекторы-конструктивисты имели свой журнал "Современная архитектура", в то время как сторонники других новаторских архитектурных группировок не имели своих периодических изданий. Однако наиболее широко были опубликованы в то время материалы, связанные с серединой и второй половиной 20-х годов. Начальный же этап зарождения конструктивизма очень отрывочно представлен в печати тех лет. А между тем именно этот первоначальный этап развития конструктивизма (этап "от изображения -- к конструкции") особенно важен для понимания истоков этого творческого течения и осознания условий, при которых происходила кристаллизация стилевого модуля конструктивизма. Поэтому в книге очень тщательно документируется все, что связано с ранним конструктивизмом.

Наряду с государственными архивами и изданиями 20-х годов автор в процессе исследования конструктивизма широко привлекал материалы личных архивов.

Мне удалось выявить в личных архивах большое количество ранее неизвестных материалов (документы, проекты, эскизы, рисунки, изделия, групповые фотографии и др.), а также узнать от самих участников советского авангарда много важных и интересных фактов.

ВВЕДЕНИЕ

Причины плохой изученности нашего отечественного творческого наследия 20-х годов связаны не только с тем, что в 30-е годы изменилась творческая направленность и интерес к этому наследию у художников практически отсутствовал почти четверть века, но и с принципиальной "вневедомственностью" стилеобразующих концепций первой трети XX века.

Именно такими были две основных стилеобразующих концепции русского художественного авангарда -- конструктивизм и супрематизм, которые оказали большое влияние на творческие поиски в предметно-художественной сфере. Предельное абстрагирование этих стилеобразующих концепций было их сильной стороной, ставило их над стилеобразующими концепциями в конкретных видах творчества, но это же делало их уязвимыми для критики. Например, уже начиная с 20-х годов эти творческие концепции формообразования оказались как бы вне конкретных сфер творчества. Их не признавали за "свои" нигде, а если и признавали, то лишь какую-то сугубо специализированную их часть. В значительной степени и этим объясняется недостаточная изученность этих творческих концепций, так как специализация историков искусства связана, в основном, с конкретными видами творчества.

А между тем конструктивизм и супрематизм, как стилеобразующие концепции, на стадии формирования стилевого направления XX века имели всеобщее значение. Их принципиальная вневедомственность позволяет многое понять в их судьбе, в их роли в общих процессах стилеобразования предметно-пространственной среды, в формах их адаптации в конкретных видах творческой деятельности, а также в специфике некоторых, связанных с этими концепциями организационных форм объединения деятелей искусства.

Общность роли этих концепций формообразования состояла в

том, что они были ориентированы на самые фундаментальные стилеобразующие уровни, вынесенные как бы за скобки художественно-композиционных систем конкретных видов искусства. Но на этом их сходство кончалось.

В концепции конструктивизма (у зарождения которого стоял В.Татлин) определяющую роль играл конструкторско-изобретательский подход к проблемам формообразования. Эта концепция была связана с московской школой художников-конструктивистов, группировавшихся вокруг ИНХУКа, ВХУТЕМАСа, ЛЕФа и Обмоху (Общество молодых художников, 1919--1923).

Концепция формообразования супрематизма (глава К.Малевич) полемически противостояла конструктивизму. Если сторонники конструктивизма основой стилеобразующего процесса считали организацию структуры, то супрематизм ориентировался на выработку художественной системы. Эта концепция наибольшее развитие получила в Витебске (УНОВИС) и Ленинграде (ГИНХУК).

В начале 20-х годов эти две основные полемизировавшие между собой концепции формообразования рассматривались их сторонниками как взаимоисключающие. Сейчас, с исторической дистанции, мы видим, что эти концепции формообразования дополняли одна другую, как в общих стилеобразующих процессах, так и в формировании творческих методов и приемов в различных областях предметно-художественного творчества.

Многое в концепции супрематизма и особенно в подходе к проблемам формообразования действительно отдаляло его от конструктивизма. Однако по конечным результатам процесса взаимоотношения течений левой живописи с предметной средой (архитектура, производственное искусство -- дизайн) супрематизм оказался союзником конструктивизма.

Но почему же тогда сторонники этих течений вели между собой острую полемику? Дело в том, что концепция супрематизма предполагала иной путь в предметный мир, принципиально отличный от того, который провозглашался конструктивизмом.

Важная особенность стилеобразующих концепций супрематизма и конструктивизма состоит в том, что хотя они и возникли в недрах конкретного художественного творчества (живописи), на стадии выработки своего стилеобразующего ядра они ушли, что называется, на равно удаленное расстояние от конкретных видов художественного творчества. Можно сказать и так: они до тех пор освобождались от конкретно зримых признаков данного вида творчества (живописи), пока в их стилеобразующем ядре не остались лишь такие элементы и закономерности их сочетания, которые лежали как бы на уровне праязыка пространственных видов искусства.

Говоря о различии супрематизма и конструктивизма, прежде всего следует отметить, что несмотря на резкие полемические взаимооценки, эти концепции формообразования ни в коем случае

не были взаимозаменяемыми, так как в общем процессе стилеобразования они имели отношение к различным сферам, соприкасающимся и даже переплетающимся, но все же различным. Это важно иметь в виду, так как даже сторонники этих концепций в те годы считали, что каждая из них охватывает все проблемы стилеобразования и их сосуществование поэтому невозможно. На самом же деле борьба шла не столько за признание той или иной концепции единственной, сколько за то, что на этом этапе считать основой стилеобразующего процесса -- организацию структуры или художественную систему. Практически же общий стилеобразующий процесс с такой радикальной перестройкой формообразования требовал интенсивной разработки всего спектра стилеобразующих факторов, в том числе структуры и художественной системы. Различие сфер стилеобразования супрематизма и конструктивизма во многом определяло специфику их приемов и даже сферы адаптации в конкретных видах творчества.

Та сфера стилеобразования, с которой по преимуществу был связан супрематизм, предполагала более интенсивную и длительную разработку общестилевых элементов, приемов и закономерностей формообразования, по сравнению с той сферой, которая была ближе конструктивизму. Видимо, и этим обстоятельством объясняется то, что Малевич уже после того, как супрематизм вошел в сферу художественного творчества и начался неизбежный, практически не поддающийся контролю процесс его адаптации в конкретных видах искусства, продолжал основное внимание уделять разработке общестилевых проблем.

Малевич как бы интуитивно ощущал наивысшую ценность своей формообразующей концепции на всеобщем уровне стилеобразования. Поэтому он не только не спешил уходить в конкретный вид творчества, но и периодически возвращался на общестилевой уровень. Возможно, это было связано и с тем, что у супрематизма фактически в одном лице был и создатель, и теоретик. К Малевичу шли учиться или осваивать стилеобразующее ядро его концепции, чтобы затем внедрять ее в конкретные сферы творчества.

Иная ситуация была в раннем конструктивизме. Эта концепция формообразования, хотя главной фигурой здесь был Татлин, все же не имела такой персонифицированной монополии. Сам Татлин был склонен интенсивно внедрять свою концепцию формообразования в конкретные сферы творчества. На каких-то этапах развития этой стилеобразующей концепции ее основатель и продолжатели как бы менялись местами. Так, в начале 20-х годов Татлин больше внимания уделял работе в конкретных сферах творчества, а общестилевые аспекты конструктивизма тогда разрабатывали конструктивисты ИНХУКа (художники и теоретики).

Всеобщность обеих концепций, т.е. "незаземленность" их в конкретном виде творчества, требовала и специфических организационных условий их формирования -- взаимодействия как художников различной специализации, так и теоретиков, и практиков. В развитии рассматриваемых стилеобразующих концепций в начале 20-х годов значительную роль сыграли такие комплексные организации, как ИНХУК (конструктивизм) и УНОВИС (супрематизм).

Трудности становления таких общих стилеобразующих концепций, как конструктивизм и супрематизм, связаны с тем, что выход на такой уровень стилеобразования, как правило, встречает непонимание современников. Это объясняется тем, что такой выход не всегда правомерен, так как сфера художественного творчества лишь в редких случаях нуждается в такой постановке проблем стилеобразования. Поэтому даже и тогда, когда сфера творчества чревата постановкой такой проблемы, это очевидно лишь для немногих.

В случае с конструктивизмом нужен был художник, который увидел бы художественные потенции там, где их никто не видел (в технических конструкциях), и заставил бы других увидеть их так, как видел их он сам. Татлин своей Башней III Интернационала совершил переворот в критериях художественной оценки элементов предметно-пространственной среды. Он действовал как художник.

Супрематизму же нужен был художник, который по существу изобретал бы свою стилевую систему и предлагал бы ее как всеобщую. Малевичу казалось, что простые геометрические плоскости в беспредельном пространстве лучше подходят как исходный стилевой модуль для общих и конкретных процессов формообразования. Малевичу так казалось именно как художнику. Разумеется, он как художник находился в том силовом поле стилевого ожидания, которое тогда достигло предельного напряжения. Но в этом силовом поле находились все, а ответить на всеобщее ожидание смог лишь один. И ответить именно как художник, выдав вовне то, что сформировалось в его творческом воображении. Художественное открытие и было зримо предъявлено миру.

Супрематизм -- это некий проект стилистики мира. Создавая свои живописные и графические композиции, Малевич как бы проектировал супрематический мир, отрабатывая общую стилистику и варьируя его фрагменты. Уже на стадии плоскостного станкового супрематизма Малевич смотрел на мир не как на объект изображения, а как на объект художественного преобразования.

В 20-е годы, на этапе становления новой архитектуры и производственного искусства (дизайна) такой подход, хотя на практике он во многом и определял стилеобразующие процессы, многим казался неосновным и даже вообще неправильным, так как тогда более мощные формообразующие импульсы шли от тех творческих концепций (прежде всего это конструктивизм), которые ориентировались на выявление вовне внутренней конструктивной структуры и отдавали приоритет методу конструирования.

Эти два подхода действительно существенно различаются между

собой, что было ясно уже на том этапе. Однако сейчас с дистанции времени нас все больше интересуют те импульсы формообразования, которые определяли специфику этих двух основных концепций и особенности их выхода в предметный мир. Ведь и сторонники супрематизма и сторонники конструктивизма выходили в объемно-пространственную композицию из живописи, т.е. из плоскости картины. Но выходили они принципиально по-разному, определив в дальнейшем два важнейших стилеобразующих подхода в процессах стилеобразования в предметно-художественных видах творчества в XX веке.

В 10-е годы в архитектуре в целом преобладали монументально-классицистические тенденции, а в структуре потребностей в условиях первой мировой войны все большую роль играли практические задачи. Это изменяло социально-психологический климат не только в сфере массового потребления, но и в области предметно-художественного творчества. Назревал конфликт утилитарного с "чистым" искусством прежде всего в сфере предметно-пространственной среды в целом. Объектом критики стала неоклассика, под знамена которой переходило все большее число архитекторов. Молодежь увлекалась лидерами неоклассики, видя в них кумиров и образцы для подражания, хотела учиться у И.Жолтовского, И.Фомина, В.Щуко и др.

С другой стороны, столь же основательно и быстро росла оппозиция респектабельной неоклассики. Эта оппозиция не имела развитой профессионально-творческой концепции (о причинах этого ниже), а выступала как бы с позиций здравого смысла. Однако важно отметить, что критика эта зародилась в самой архитектурно-инженерной среде.

В инженерных сооружениях и постройках модерна многое уже было сделано в направлении рационального использования новых материалов и конструкций и выработки новых приемов организации пространства с учетом функциональных требований.

Однако в архитектурной среде аргументировать соображения, связанные с проблемами формообразования, опытом модерна и инженерии тогда было нельзя, так как сторонники неоклассики не только объявили модерн областью дурного вкуса, но и связали его "недостатки" со стремлением эстетизировать новые конструкции. Этим был как бы закрыт в нашей стране (в других странах этого не было) нормальный путь освоения потенциальных художественных возможностей формообразования новой техники, новых конструкций и нового материала. Поэтому и приходилось аргументировать так сложно и иносказательно.

Резкое отрицание в архитектуре 10-х годов модерна и его форм освоения новой техники безусловно затруднило процессы формообразования, но одновременно способствовало и необычной чистоте форм архитектурного и дизайнерского конструктивизма 20-х годов, которые были не только надежно ограждены от модерна этапом

неоклассики, но и в чем-то глубинно-концептуальном восприняли классицистические принципы формообразования (резко отрицая классику на словах).

Критика модерна за то, что он якобы насаждал дурной вкус, выпячивая новую эстетизированную конструкцию, не только затрудняла поиски новых художественных форм, но и не давала возможности в поисках новых форм опереться но новые конструкции, по теоретической разработке и по применению которых Россия занимала в начале XX века передовые позиции. Большинство архитекторов как бы перестало "видеть" эстетическую выразительность новых структур в строительстве, хотя уже тогда в инженерных сооружениях было много интересного. Мнение о том, что нельзя развивать архитектуру за счет эстетизации новых конструкций, было столь общепринятым, что оказывало влияние на подход архитекторов к вопросам формообразования еще и в начале 20-х годов.

Парадокс ситуации состоял в том, что и в первые послереволюционные годы архитекторы-конструктивисты, подчеркивая рациональность и функционально-конструктивную целесообразность новой формы, чаще всего искали аргументы за пределами архитектурно-строительной сферы, как правило, в сфере промышленного производства и техники. Особенно их привлекали транспортные средства, которые сближало с архитектурой наличие как внешней формы, так и интерьера -- самолеты, паровозы и вагоны, автомобили, пароходы, дирижабли и т.д. Широко использовались для пропаганды современной целесообразной формы различного рода строительные и подъемные механизмы (экскаватор, кран) с их четко выявленной вовне структурой, динамомашины и т.д. Это наглядно видно, например, в журнале "Вещь" (1922 г. -- подбор иллюстраций явно обязан архитектору Лисицкому), в книге М.Гинзбурга "Стиль и эпоха" (1924 г.), в журнале "Современная архитектура" (с 1926 г.), в "Известиях АСНОВА" (1926 г.) и т.д.

В сфере архитектуры, следовательно, даже в 20-е годы предпочитали в качестве аргумента использовать не инженерные конструкции (и сооружения) в области строительства, а элементы внестроительной техники.

Архитекторы "не видели" новых технических форм в своей архитектурно-строительной области. В то же время в реальной предметной среде количественно нарастала масса промышленных изделий, где инженерно-техническая форма являлась единственной основой внешнего облика, где не было никакого декора, где господствовал инженер и отсутствовал художник. И вот элементы этой предметной среды, как отмечалось выше, все больше привлекали архитекторов, стремившихся к радикальным поискам в области формообразования.

Получилось так, что формообразующие потенции новой техники архитекторы увидели во внестроительном инженерном творчестве.

Здесь архитекторам не мешали внутрипрофессиональные образные стереотипы, здесь они видели логическую связь инженерного решения и внешней формы. И это отражало реальный процесс проектирования этих промышленных изделий. Здесь действительно не было разрыва между собственно конструкциями и материалами и их художественно-профессиональным оформлением. В отличие от строительной конструкции автомобиль, самолет или экскаватор не были в своей сфере предметного творчества предварительной "сырой" структурой, еще подлежащей художественному оформлению. Это были конечные продукты, отражающие в своем облике уровень научно-технического прогресса.

Именно эти внеархитектурные, протодизайнерские промышленные изделия и стали уже после Октябрьской революции основным аргументом архитекторов-новаторов при разработке концепций формообразования, т.е. опирались наши архитекторы на примеры внестроительной техники, в основном отражавшие уровень начала XX века.

Именно этот протодизайн, вдруг по-новому увиденный архитекторами, дал важный импульс формообразованию в архитектуре, прежде всего в конструктивизме. Главное достоинство этого протодизайна архитекторы-конструктивисты видели в полном слиянии новейшей функционально-конструктивной структуры с внешней формой.

Итак, внутри архитектурной среды существовало табу на использование новых строительных конструктивных форм в образных целях, поэтому архитекторы на этапе становления новой архитектуры и обращались чаще всего к опыту формообразования в области протодизайна.

Какая же ситуация в области формообразования существовала в предметной сфере? Общеизвестно, что именно художники-конструктивисты в первые послереволюционные годы раньше архитекторов увидели художественные возможности новых строительных структур (В.Татлин, А.Родченко, В. и Г.Стенберги, А.Лавинский, Л.Попова, В.Степанова, К.Медунецкий, К.Иогансон, Г.Клуцис, Н.Габо и др.). И, казалось бы, тем более они должны были видеть художественные возможности инженерно-технического формообразования в сфере промышленного производства. Однако это не совсем так. В том-то и дело, что художники, даже представители левых течений, в своем подавляющем большинстве не видели художественных возможностей формообразования в чисто инженерных изделиях промышленности.

Парадоксальность ситуации в том и состоит, что левые художники, будущие пионеры советского дизайна (сторонники производственного искусства и конструктивизма) шли к индустриальным вещам не столько через освоение приемов формообразования инженерных изделий (это пришло позже), а через, если можно так выразиться,

"инженерную архитектуру", которую они увидели в инженерных сооружениях (там, где ее тогда не видели архитекторы).

Стилистически ранний конструктивизм художников (именно художников, а не архитекторов) связан с влиянием решетчатых металлических конструкций типа ферм. Сами по себе такие конструкции широко использовались уже в XIX веке; и каждый архитектор и в XIX и в начале XX века безусловно не только знал эти конструкции, но и мог использовать их в своих проектах различного назначения. Но если в XIX веке на этапе быстрого внедрения в строительство ажурные металлические конструкции не оказали заметного влияния на стилеобразующие процессы в архитектуре, то в начале XX века эти конструкции уже и чисто визуально не воспринимались архитекторами как новые формы. К ним уже привыкли, и большинство архитекторов относило их к разряду сугубо инженерных форм, не имевших прямого отношения к процессам формообразования в архитектуре.

ЭТАП "ОТ ИЗОБРАЖЕНИЯ -- К КОНСТРУКЦИИ"

Процесс становления конструктивизма тесно связан с эволюцией творческой концепции группы художников, переходивших от экспериментов с отвлеченной формой к разработке элементов предметно-пространственной среды.

Хочу еще раз подчеркнуть, что речь идет именно о художниках, а не о теоретиках производственного искусства. Разумеется, было бы неправильно отделять процесс экспериментирования художников от процесса выработки теории. Оба процесса шли параллельно, влияя друг на друга и обогащая друг друга. И все же я считаю необходимым в этой книге рассмотреть формообразующие поиски художников отдельно. Это вызвано желанием восстановить историческую справедливость, показать на конкретных фактах, что основными и определяющими в становлении конструктивизма были все-таки формообразующие поиски художников.

Поэтому в данной книге эволюция процесса формообразования на этапе раннего конструктивизма рассматривается отдельно от процесса формирования теоретической концепции производственного искусства, причем теоретические концепции самих художников рассматриваются вместе с их творческими поисками.

Читатель должен понимать, что такое разделение в известной степени искусственно. И проведено оно только с целью выявить и подчеркнуть вклад художников в становление и развитие конструктивизма.

В целом для понимания процессов становления и развития раннего конструктивизма, который завершился этапом "от изображения -- к конструкции", важно рассмотрение прежде всего таких фактов и явлений:

-- Контррельефы и Башня Татлина (1914--1920 гг.).

-- "Реалистический манифест" Н.Габо и Н.Певзнера (1920 г.).

-- Дискуссия в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции (1921 г.).

-- Рабочая группа обжективистов ИНХУКа (1921 г.).

-- Рабочая группа конструктивистов ИНХУКа (первый, наиболее активный в творческом отношении, этап ее деятельности: март-май 1921 г.).

-- Выставка Обмоху (май 1921 г.)

-- Отвлеченные пространственные конструкции художников (А.Родченко, В.Стенберг, Г.Стенберг, К.Медунецкий К.Иогансон, Н.Габо, Г.Клуцис, Л.Попова)

-- Материалы подготовки несостоявшейся выставки ИНХУКа (конец 1921 -- начало 1922 г.)

-- Материалы подготовки неопубликованного сборника ИНХУКа "От изображения -- к конструкции": статьи, творческое кредо, рисунки (конец 1921 -- начало 1922 г.).

-- Ряд докладов и их обсуждение на общих заседаниях ИНХУКа: А.Лавинский -- "Инженеризм", В.Степанова -- "О конструктивизме" А.Кемени -- "О конструктивных работах Обмоху" и др. (конец 1921 начало 1922 г.).

-- Выставка "Конструктивисты" -- К.Медунецкий, В.Стенберг Г.Стенберг (январь 1922 г.).

Рассмотрим все эти факты и явления по возможности в хронологической последовательности.

КОНТРРЕЛЬЕФЫ И БАШНЯ ТАТЛИНА

Сейчас общепризнано, что В.Татлин был родоначальником художественного конструктивизма.

Родился Татлин в семье инженера-технолога и рано начал самостоятельную жизнь. Он был юнгой и матросом, работал в иконописной и декоративной мастерских. Учился в Московском училище живописи, ваяния и зодчества и в Пензенском художественном училище, которое окончил в 1910 году.

Первые самостоятельные работы Татлина -- это фигуративная живопись и работы для театра. Затем наступил очень важный как для самого Татлина, так и для судеб конструктивизма этап работы над отвлеченными композициями на стыке живописи и скульптуры. Сам Татлин называл их "живописными рельефами", "материальными подборами", "контррельефами" и считал 1913--1914 гг., когда он стал работать над подобными композициями, переломными в своем творчестве.

В 1920 году он писал: "В нашем изобразительном деле в 1914 году ... были положены в основу "материал, объем и конструкция". Выразив недоверие глазу, мы ставим глаз под контроль осязания".[1]

Важной для художественной эволюции Татлина была его встреча с Пикассо в Париже ранней весной 1914 года. Как вспоминает В.Пестель, из Парижа Татлин "вернулся с контррельефами в голове".[2]

Уже в мае 1914 года Татлин устроил в своей московской мастерской "Первую выставку живописных рельефов". Показанные на этой выставке трехмерные композиции состояли из разных форм и материалов, укрепленных на плоскости. Это были как бы рельефные абстрактные картины.

[1] Мастера советской архитектуры об архитектуре, т. 2, М., 1975, с. 77.

[2] Цит. по статье А.Стригалева "Владимир Татлин". -- Архитектура СССР, 1985, N 6, с. 86 ,

В 1915 году Татлин делает следующий шаг. Трехмерные композиции своих живописных рельефов он отрывает от картинной плоскости и размещает в реальном пространстве. Связь таких пространственных структур со стеной стала теперь уже чисто конструктивной -- они прикреплялись к ней на определенной высоте, удобной для их восприятия.

Важной спецификой этих трехмерных композиций было то, что они не были элементами рельефной живописи, а формировались из самых различных неживописных материалов -- дерева, стекла, картона, обоев, металла, штукатурки. Лишь частично Татлин как-то обрабатывал эти реальные материалы (красил, коптил, припорашивал и т.д.). Главным же методом создания этих трехмерных композиций был подбор элементов с учетом их материала и формы.

Эти свои работы В.Татлин называл "контррельефами".

В декабре 1915 года В.Татлин показал свои контррельефы на "Последней футуристической выставке картин 0,10 (ноль-десять)" в Петрограде. К этой выставке была отпечатана типографским способом листовка "Владимир Евграфович Татлин", где впервые публиковались его угловые контррельефы и был дан краткий обзор его творчества, который или написан самим Татлиным, или с его слов. В этом тексте, в частности, говорилось:

"... С 1909 года выставлял, в качестве **экспонента**, свои станковые работы (масло, темпера, акварель, фреска и пр.)...

Ни к татлинизму, ни к лучизму, ни к футуризму, ни к передвижничеству, ни к прочим группам не принадлежал и не принадлежит.

В выставочном сезоне 1913--1914 гг. устраивал самостоятельную выставку своих работ под названием "Первая выставка живописных рельефов"...

В работы эти входили материалы: дерево, металлы, стекло, штукатурка, картон, левкас, гудрон и пр.; поверхности этих материалов обрабатывались шпаклевкой, ренолином, вапами, припорашиванием пылью и другими способами.

В 1915 году в мастерской Татлина построены были "Угловые контррельефы".[1]

Живописные рельефы и контррельефы Татлина ознаменовали важную веху в экспериментах русских художников. После этапа ученичества у зарубежных мастеров и интенсивного освоения приемов новейших течений живописи русские художники в первой половине 1910-х годов бурно переходили к генерированию принципиально новых формально-творческих идей. Кандинский, Малевич, Ларионов, Татлин и другие русские художники формировали тогда новые творческие течения, ведя поиски в различных направлениях.

То русло экспериментирования, которое прокладывал тогда Татлин, превратилось затем в широкую полноводную реку конструкти-

[1] Владимир Евграфович Татлин. 17-XII-1915 г. Петроград. Листовка (издание "Нового журнала для всех").

визма. Здесь все тогда было впервые. Это был прорыв в принципиально новое. Это ощущали тогда многие.

Контррельефы стали первым камнем в фундаменте конструктивизма. Вторым камнем, также положенным в этот фундамент Татлиным, стал его проект Памятника III Интернационала (1919–1920 гг.).

В 1919 году Татлин создает проект Памятника III Интернационала, а в 1920 году вместе с помощниками делает модель этого Памятника.

Башня Татлина проектировалась как грандиозное четырехсотметровое сооружение, предназначенное для размещения в нем главных учреждений всемирного государства будущего. Главной особенностью проекта Татлина было то, что образно-символическую роль он передал ажурной спиральной металлической конструкции. Несущая конструкция была не в теле сооружения, а оголена и вынесена наружу. Собственно же функциональные остекленные объемы подвешены внутри этой конструкции, один над другим: куб, пирамида, цилиндр и полусфера. Такая необычная структура сооружения с вынесенными наружу конструкциями и помещенными внутри объемами придала проекту Татлина столь необычный образ, что он стал в известном смысле одним из важнейших символов нового искусства и своеобразной визитной карточкой конструктивизма.

Работая над проектом Памятника III Интернационала, Татлин отрабатывал и свою творческую концепцию формообразования, ставшую затем важнейшей составной частью развитой концепции конструктивизма. Некоторые положения этой концепции формулировались в виде кратких призывов, которые как лозунги развешивались в помещениях, где экспонировалась модель Башни Татлина. Вот некоторые из этих лозунгов, прочитанные на старых фотографиях:

"Изобретаем конструкцию материала".

"Через раскрытие материала, к образам".

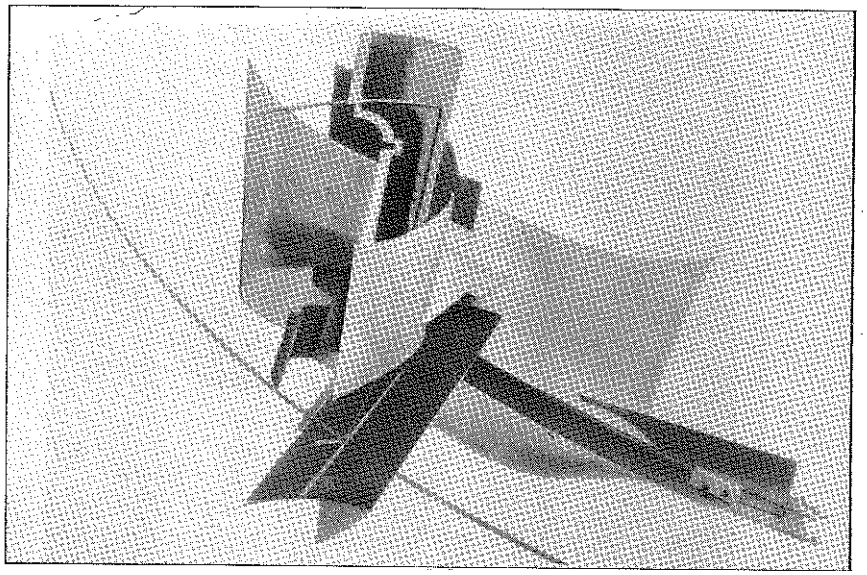
"Инженеры-мостовики, делайте расчеты изображенной новой формы".

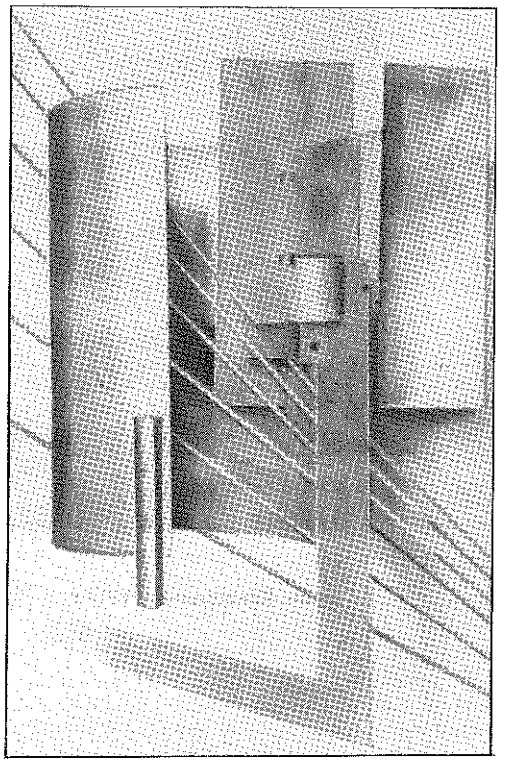
"Рабочие металлисты всех стран, изготовляйте части, стройте новую форму в память III Коммунистического Интернационала".[1]

Башня Татлина была художественным открытием, настолько противоречившим существовавшим тогда критериям оценки, что многие отнеслись к ней, как к чему-то совершенно неприемлемому. Эстетика образного решения проекта Татлина, например, категорически не принималась А.Луначарским, который писал тогда о модели Башни:

"Тов. Татлин создал парадоксальное сооружение, которое сейчас еще можно видеть в одной из зал помещения профсоюзов. Я, быть может, допускаю субъективную ошибку в оценке этого произведения, но, если Гюи де Мопассан писал, что готов был бежать из Парижа, чтобы не видеть железного чудовища -- Эйфелевой башни,

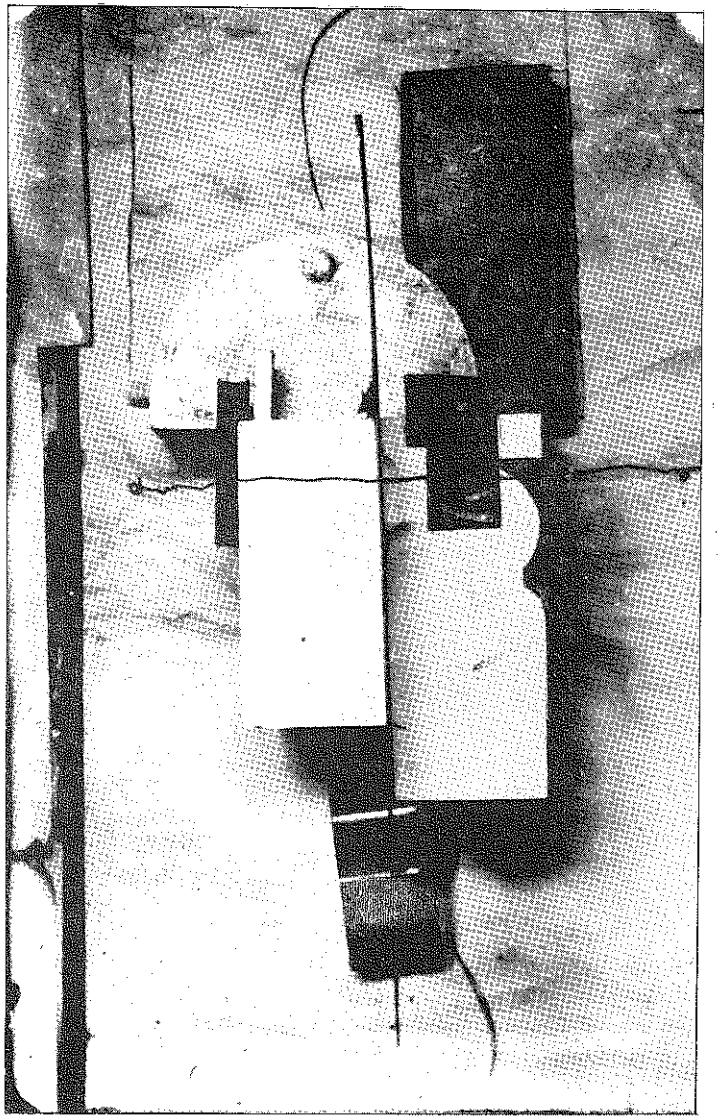
[1] А.Стригалев, В.Е.Татлин. -- В кн.: Год архитектуры. М., 1987, с. 465.



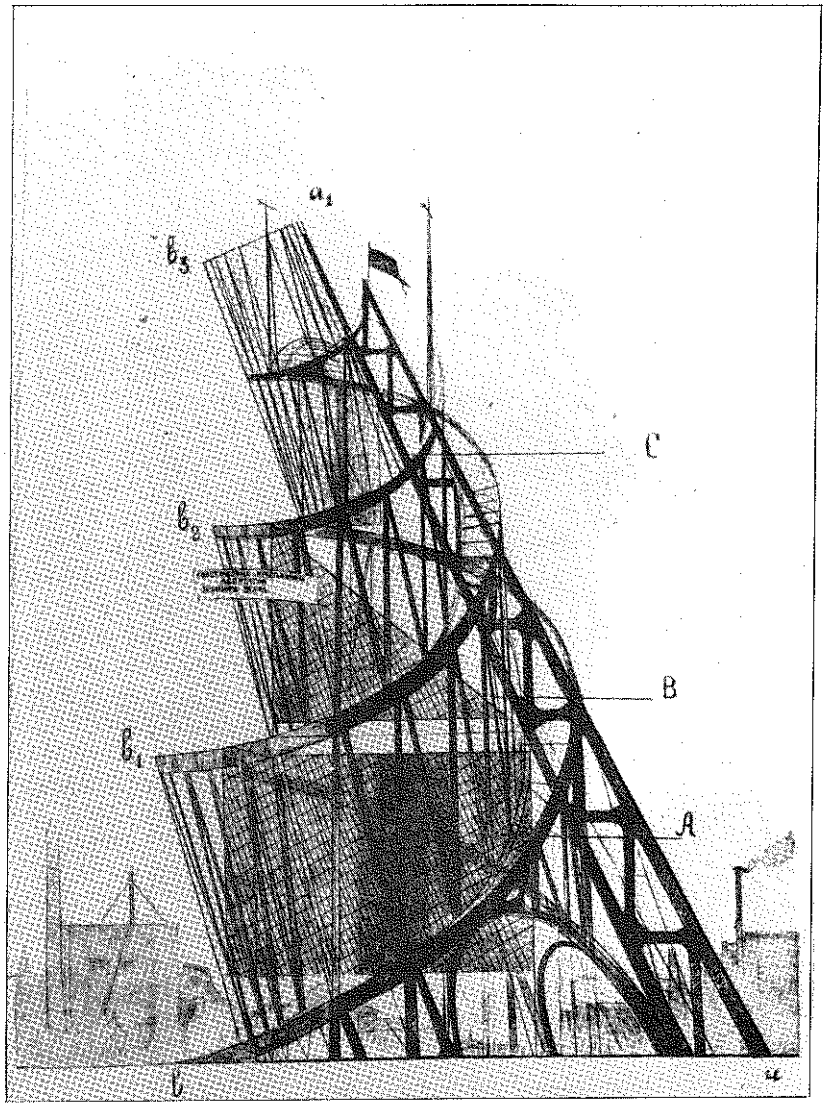


В.Татлин. Угловые контррельефы. 1914–1915 гг.

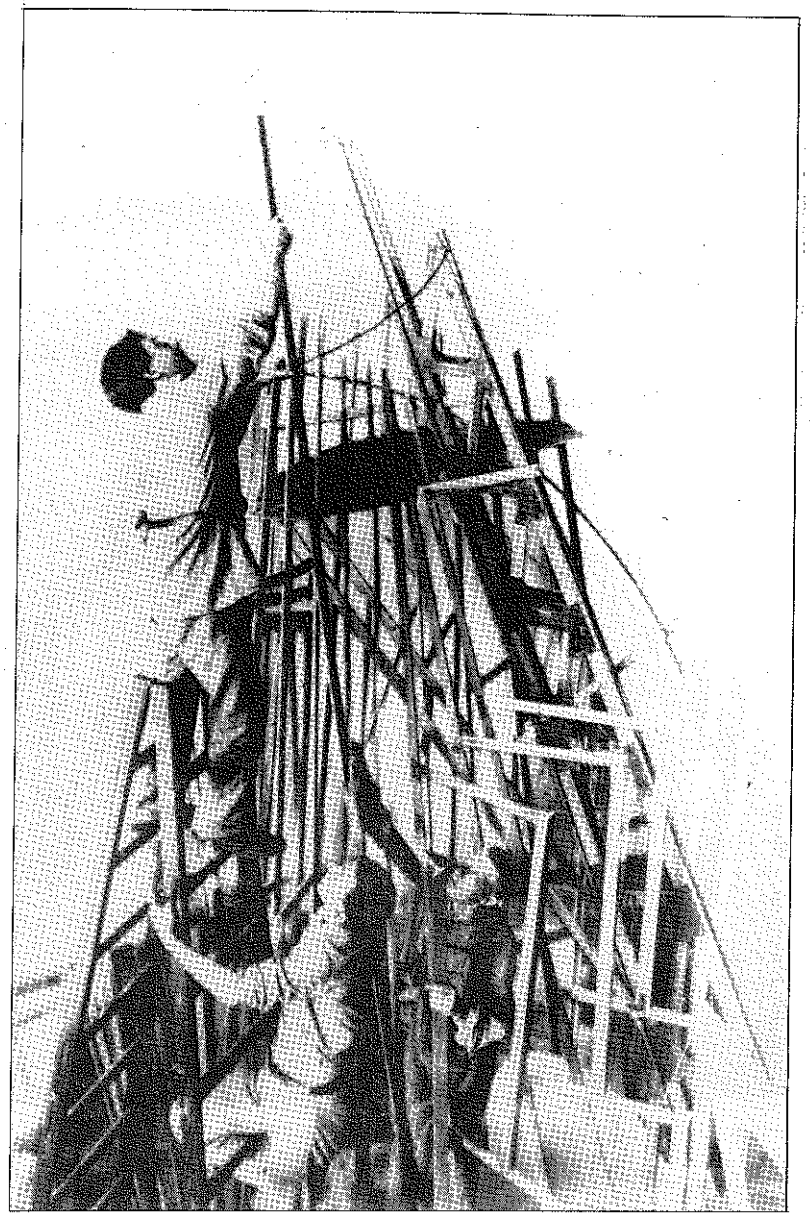
В.Татлин. Контррельеф. 1917 г.



В.Татлин. Контррельеф. 1917 г.



В.Татлин. Памятник III Интернационала. 1919—1920 гг. Фасад, модель.



Строительство модели памятника III Интернационала. 1920 г. Слева направо: И.Меерзон, Т.Шапиро, В.Татлин.

то, на мой взгляд, Эйфелева башня -- настоящая красавица по сравнению с кривым сооружением т. Татлина. Я думаю, не для меня одного было бы огорчением, если бы Москва или Петроград украсились таким продуктом творчества одного из виднейших художников "левого" направления... левые художники -- пока они остаются самими собою -- фактически так же мало могут дать идеологически революционное искусство, как немой сказать революционную речь"[1].

А между тем Башня Татлина стала одним из самых знаменитых архитектурных проектов XX века. Влияние этого проекта на современную архитектуру более значительно, чем влияние Эйфелевой башни на архитектуру XIX века. Башня Татлина и до сих пор воспринимается как символ конструктивизма.

[1] А.В.Луначарский. Об изобразительном искусстве, т. 2, М., 1967, с. 70--71.

"РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ" Н.ГАБО И Н.ПЕВЗНЕРА

Широкую известность, особенно за рубежом, получил "Реалистический манифест", подписанный братьями Н.Габо и Н.Певзнером и датируемый 5 августа 1920 года. Некоторые авторы склонны видеть в этом документе чуть ли не первый исходный текст формировавшейся тогда творческой концепции конструктивизма. Однако такая оценка "Реалистического манифеста" является явным преувеличением его места и роли в процессе становления конструктивизма. "Реалистический манифест", как и само творчество Н.Габо и Н.Певзнера в первые годы советской власти, пожалуй, больше связаны с предыдущим этапом -- разрушением образных стереотипов. Однако полностью отнести этот манифест к тому этапу нельзя, так как в нем уже просматриваются некие позитивные формообразующие идеи.

Таким образом "Реалистический манифест" можно рассматривать как переходный документ, лежащий на стыке деструктивного этапа и этапа раннего конструктивизма.

Скульптор Н.Габо еще в предреволюционные годы (т.е. до 1917 года) экспериментировал в пространственной пластике (головы из плоскостей). Затем он увлекся архитектурой (серия эскизов).

Художник Н.Певзнер в первые годы советской власти создавал беспредметные и кубистические композиции, выявляя фактуру.

В августе 1920 года в Москве на Тверском бульваре в музыкальной эстраде было выставлено несколько вещей трех художников: Н.Габо (головы), Н.Певзнера (живописные композиции) и Г.Клуциса. Одновременно с выставкой был расклеен и "Реалистический манифест". Текст манифеста был написан Н.Габо и отражал прежде всего его концепцию формообразования, сформировавшуюся тогда на стыке экспериментов в скульптуре и архитектуре.

Ниже приводится полный текст манифеста.

"РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ

Над бурями наших будней --

Над пустырями и пепелищем разрушенного прошлого --

Перед воротами неустроенного будущего

мы возвещаем сегодня вам, художники, ваятели, музыканты, актеры, поэты -- вам, люди, для кого искусство не есть только повод к разговору, но служит источником реальной радости, наше **Слово и Дело.**

Тупик, в котором застряло искусство в результате последних 20-ти лет исканий, должен быть проломан.

Начавшийся еще на заре нашего столетия неудержимый **рост человеческих знаний** с его властным проникновением в глубины еще вчера таинственных законов мира -- **расцвет новой культуры** и новой цивилизации с их еще невиданным в истории **порывом широких народных масс к обладанию отвоеванными у природы благами** -- порывом, с которым тесно связан разлив народов, идущий к единому союзу единого человечества, -- и, наконец, **Война и Революция** -- эти **очистительные грозы** грядущей эпохи -- поставили нас перед совершившимся фактом уже родившихся, уже действующих новых форм жизни.

С чем идет искусство в эту расцветающую эпоху человеческой истории?

Имеет ли оно на руках средства, необходимые для постройки **Нового Великого Стиля?**

Или оно полагает, что новая эпоха может не иметь нового стиля?

Или оно полагает, что новая жизнь может принять творчество, построенное на основах старого?

Несмотря на требование возрожденного духа нашего времени, искусство все еще кормится впечатлением, внешностью -- блудит в беспомощном шатании от Натурализма к Символизму, от Романтизма к Мистицизму и обратно.

Попытки кубистов и футуристов вывести изобразительное искусство из этой трясины прошлого не привели ни к чему, кроме новых заблуждений.

Кубизм, начав с упрощения изобразительной техники, кончил ее анализом и на нем застыл.

Расколоченный вдребезги логической анархией мир кубистов не может удовлетворять нас, уже произведших революцию, нас, строящих, нас, творящих и созидающих.

Можно было с интересом следить за опытами кубистов, но нельзя следовать за ними, убедившись, что опыты эти ведутся на поверхности искусства, не задевая его основ, убедившись, что в результате получается все та же графичность, объем, декоративность плоскости, что и в старом искусстве.

Футуризм можно было приветствовать в его время за освежающий размах им возвещенной революции, за уничтожающую критику

прошлого, ибо ничем иным нельзя было б взять этих художественных баррикад "хорошего вкуса" -- для этого нужен был порох, много пороху, -- но нельзя строить художественной системы на одной только революционной фразе.

Стоило нам за блестящей внешностью футуризма рассмотреть его сущность, чтоб оказаться лицом к лицу с самым обыкновенным краснобаем. Очень ловким и очень врущим малым в лохмотьях юношеского Патриотизма, Милитаризма, Презрения к женщине и прочего провинциального тряпья.

В области живописных заданий футуризм не пошел дальше подчищенной попытки фиксировать на холсте зрительный рефлекс, -- попытки, которая уже у импрессионистов подошла к своей несостоятельности. Каждому ясно, что простой графической записью ряда моментальных снимков **остановленного** движения не воссоздашь самого движения.

Наконец, полное отсутствие линеарной ритмики превращает футуристическую картину в пульс мертвеца.

Широковещательный лозунг о **быстроте** играл в руках футуризма сильным крупным козырем.

Мы вполне признали звучность этого лозунга и понимаем, что он способен сшибить с ног даже самого крепкого провинциала.

Но стоит спросить любого футуриста, как он себе представляет быстроту, и на сцену появится весь арсенал бешеных автомобилей, грохочущих вокзалов, перепутанной проволоки, лязга, стука, шума, звона, вертящихся улиц -- надо ли убеждать их в том, что все это вовсе не требуется для быстроты и ее ритмов.

Посмотрите на солнечный луч: тишайший из тишайших сил пробегает 300 000 км/сек.

Наше звездное небо. Слышит ли кто его? А ведь куда нашим вокзалам до этого мирового вокзала, куда нашим поездам до этих торопливейших мировых поездов!

Нет, -- **весь футуристический шум о быстроте слишком очевидный анекдот.**

И с того момента, как футуризм объявил "Пространство и Время умершими вчера", он потонул для нас во тьме Абстракций.

Ни он, ни кубизм не дали того, что от них ожидало наше время.

Вне этих двух художественных школ наше ближайшее прошлое не имело ничего определенного и заслуживающего внимания.

Но жизнь не ждет, и рост поколений не останавливается, и мы, идущие на смену отошедшим в историю, имея на руках результаты их опытов, их ошибок и их достижений, пережив годы, равные столетиям --

Мы говорим:

Ни одна из новых художественных систем не устоит перед напором требований растущей новой культуры, покуда сами **основы искусства** не будут поставлены на твердую почву **реальных законов жизни.**

"РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ" Н.ГАБО И Н.ПЕВЗНЕРА

Широкую известность, особенно за рубежом, получил "Реалистический манифест", подписанный братьями Н.Габо и Н.Певзнером и датируемый 5 августа 1920 года. Некоторые авторы склонны видеть в этом документе чуть ли не первый исходный текст формировавшейся тогда творческой концепции конструктивизма. Однако такая оценка "Реалистического манифеста" является явным преувеличением его места и роли в процессе становления конструктивизма. "Реалистический манифест", как и само творчество Н.Габо и Н.Певзнера в первые годы советской власти, пожалуй, больше связаны с предыдущим этапом -- разрушением образных стереотипов. Однако полностью отнести этот манифест к тому этапу нельзя, так как в нем уже просматриваются некие позитивные формообразующие идеи.

Таким образом "Реалистический манифест" можно рассматривать как переходный документ, лежащий на стыке деструктивного этапа и этапа раннего конструктивизма.

Скульптор Н.Габо еще в предреволюционные годы (т.е. до 1917 года) экспериментировал в пространственной пластике (головы из плоскостей). Затем он увлекся архитектурой (серия эскизов).

Художник Н.Певзнер в первые годы советской власти создавал беспредметные и кубистические композиции, выявляя фактуру.

В августе 1920 года в Москве на Тверском бульваре в музыкальной эстраде было выставлено несколько вещей трех художников: Н.Габо (головы), Н.Певзнера (живописные композиции) и Г.Клуциса. Одновременно с выставкой был расклеен и "Реалистический манифест". Текст манифеста был написан Н.Габо и отражал прежде всего его концепцию формообразования, сформировавшуюся тогда на стыке экспериментов в скульптуре и архитектуре.

Ниже приводится полный текст манифеста.

"РЕАЛИСТИЧЕСКИЙ МАНИФЕСТ

Над бурями наших будней --

Над пустырями и пепелищем разрушенного прошлого --

Перед воротами неустроенного будущего

мы возвещаем сегодня вам, художники, ваятели, музыканты, актеры, поэты -- вам, люди, для кого искусство не есть только повод к разговору, но служит источником реальной радости, наше **Слово и Дело**.

Тупик, в котором застряло искусство в результате последних 20-ти лет исканий, должен быть проломан.

Начавшийся еще на заре нашего столетия неудержимый **рост человеческих знаний** с его властным проникновением в глубины еще вчера таинственных законов мира -- **расцвет новой культуры** и новой цивилизации с их еще невиданным в истории **порывом широких народных масс к обладанию отвоеванными у природы благами** -- порывом, с которым тесно связан разлив народов, идущий к единому союзу единого человечества, -- и, наконец, **Война и Революция** -- эти **очистительные грозы** грядущей эпохи -- поставили нас перед совершившимся фактом уже родившихся, уже действующих новых форм жизни.

С чем идет искусство в эту расцветающую эпоху человеческой истории?

Имеет ли оно на руках средства, необходимые для постройки **Нового Великого Стиля?**

Или оно полагает, что новая эпоха может не иметь нового стиля?

Или оно полагает, что новая жизнь может принять творчество, построенное на основах старого?

Несмотря на требование возрожденного духа нашего времени, искусство все еще кормится впечатлением, внешностью -- блудит в беспомощном шатании от Натурализма к Символизму, от Романтизма к Мистицизму и обратно.

Попытки кубистов и футуристов вывести изобразительное искусство из этой трясины прошлого не привели ни к чему, кроме новых заблуждений.

Кубизм, начав с упрощения изобразительной техники, кончил ее анализом и на нем застыл.

Расколоченный вдребезги логической анархией мир кубистов не может удовлетворять нас, уже произведших революцию, нас, строящих, нас, творящих и созидающих.

Можно было с интересом следить за опытами кубистов, но нельзя следовать за ними, убедившись, что опыты эти ведутся на поверхности искусства, не задевая его основ, убедившись, что в результате получается все та же графичность, объем, декоративность плоскости, что и в старом искусстве.

Футуризм можно было приветствовать в его время за освежающий размах им возвещенной революции, за уничтожающую критику

прошлого, ибо ничем иным нельзя было б взять этих художественных баррикад "хорошего вкуса" -- для этого нужен был порох, много пороху, -- но нельзя строить художественной системы на одной только революционной фразе.

Стоило нам за блестящей внешностью футуризма рассмотреть его сущность, чтоб оказаться лицом к лицу с самым обыкновенным краснобаем. Очень ловким и очень врущим малым в лохмотьях юношеского Патриотизма, Милитаризма, Презрения к женщине и прочего провинциального тряпья.

В области живописных заданий футуризм не пошел дальше подчищенной попытки фиксировать на холсте зрительный рефлекс, -- попытки, которая уже у импрессионистов подошла к своей несостоятельности. Каждому ясно, что простой графической записью ряда моментальных снимков **остановленного** движения не воссоздашь самого движения.

Наконец, полное отсутствие линеарной ритмики превращает футуристическую картину в пульс мертвеца.

Широковещательный лозунг о **быстроте** играл в руках футуризма сильным крупным козырем.

Мы вполне признали звучность этого лозунга и понимаем, что он способен сшибить с ног даже самого крепкого провинциала.

Но стоит спросить любого футуриста, как он себе представляет быстроту, и на сцену появится весь арсенал бешеных автомобилей, грохочущих вокзалов, перепутанной проволоки, лязга, стука, шума, звона, вертящихся улиц -- надо ли убеждать их в том, что все это вовсе не требуется для быстроты и ее ритмов.

Посмотрите на солнечный луч: тишайший из тишайших сил пробегает 300 000 км/сек.

Наше звездное небо. Слышит ли кто его? А ведь куда нашим вокзалам до этого мирового вокзала, куда нашим поездам до этих торопливейших мировых поездов!

Нет, -- **весь футуристический шум о быстроте слишком очевидный анекдот.**

И с того момента, как футуризм объявил "Пространство и Время умершими вчера", он потонул для нас во тьме Абстракций.

Ни он, ни кубизм не дали того, что от них ожидало наше время.

Вне этих двух художественных школ наше ближайшее прошлое не имело ничего определенного и заслуживающего внимания.

Но жизнь не ждет, и рост поколений не останавливается, и мы, идущие на смену отошедшим в историю, имея на руках результаты их опытов, их ошибок и их достижений, пережив годы, равные столетиям --

Мы говорим:

Ни одна из новых художественных систем не устоит перед напором требований растущей новой культуры, покуда сами **основы искусства** не будут поставлены на твердую почву **реальных законов жизни.**

Покуда художники не скажут вместе с нами:

-- Все ложь -- **действительна одна только жизнь и ее законы.**

А в жизни только действующий красив и силен, и мудр, и прав.

Ибо жизнь не знает красоты, как меры в эстетике.

Действительность -- высшая красота.

Жизнь не знает ни добра, ни зла, ни справедливости, ни меры морали.

Необходимость -- высшая и справедливейшая из моралей.

Жизнь не знает абстрагированной разумом истины, как меры познания.

Дело - высшая и вернейшая истина.

Таковы законы непреклонной жизни.

Может ли искусство, основанное на Абстракции, на Мираже, на фикции, не быть размолотым в жерновах этих законов?

Мы говорим:

Пространство и время родились для нас сегодня.

Пространство и время -- единственные формы, в которых строится жизнь, и, стало быть, должно строиться искусство.

Гибнут Государства, политические и экономические системы, под напором веков крошатся Идеи, а жизнь крепка и растет, а из пространства тела не вырвешь, и время непрерывно в своей реальной длительности.

Кто же укажет нам формы действительней этих.

Кто великий даст нам основы крепче этих.

Кто гениальный сочинит нам легенду упоительней этой прозаической повести, называемой жизнью.

Реализация наших мироощущений в формах пространства и времени -- вот что является единственной целью нашего изобразительного творчества.

И в нем мы не меряем своих произведений на аршин красоты, не взвешиваем их на пуды нежности и настроений.

С отвесом в руке, с глазами точными, как линейка, с духом, напряженным на циркуль, мы строим их так, как строит мир свои творения, как инженер мосты, как математик формулы орбит.

Мы знаем, что **каждая вещь обладает ей одной положенной сущностью.**

Стул. Стол. Лампа. Телефон. Книга. Дом. Человек. -- Все это целые вселенные со своими особенными ритмами своих особенных орбит.

Вот почему мы, изображая вещи, срываем с ним ярлыки их обладателей, все случайное и местное, оставляя им только их реальное и постоянное, выявляя скрытый в них ритм сил. И вот почему.

1. Мы отвергаем в живописи цвет как живописный элемент. Цвет есть идеализированный оптический лик вещей. Наружное и поверхностное впечатление от них. Цвет случаен и не имеет ничего общего с внутренним содержанием тела.

Мы утверждаем ТОН тела -- т.е. его светопоглащающую материальную среду единственной его живописной реальностью.

2. Мы отвергаем в линии ее начертательную ценность. В реальной жизни тел нет начертательных линий. Начертание есть случайный след человека на предметах: оно не связано с основной жизнью и постоянной структурой тела. Начертание -- элемент графики, иллюстрации, декорации.
   Мы утверждаем ЛИНИЮ только как НАПРАВЛЕНИЕ скрытых в теле статических сил и их ритмов.
3. Мы отвергаем объем как изобразительную форму пространства. Нельзя мерить пространство объемами, как нельзя мерить жидкость аршинами. Посмотрите на наше реальное пространство, что оно, если не одна сплошная глубина.
   Мы утверждаем ГЛУБИНУ как единственную изобразительную форму пространства.
4. Мы отвергаем в скульптуре массу как скульптурный элемент. Каждому инженеру уже давно известно, что статическая сила тел, их материальная сопротивляемость не зависит от количества их массы. Пример: рельса, контрафорс, балка и т.п. А вы, скульпторы всех оттенков и направлений, вы до сих пор придерживаетесь векового предрассудка, будто объем нельзя освободить от массы. Вот мы берем 4 плоскости и из них строим тот же объем, что из 4-х пудов массы.
   Этим путем мы возвращаем скульптуре похищенную у ней вековым предрассудком линию как направление. Этим путем мы утверждаем в ней ГЛУБИНУ как единственную форму пространства.
5. Мы отвергаем тысячелетнее Египетское заблуждение искусства, считающее статические ритмы единственными элементами изобразительного творчества.
   Мы утверждаем в изобразительном искусстве новый элемент КИНЕТИЧЕСКИЕ РИТМЫ, как основные формы наших ощущений реального времени.

Вот они пять непреложных принципов нашего творчества, нашей глубинной техники.

На площадях и улицах мы оглашаем сегодня Вам, люди, свое Слово: на площади и улицы мы выносим свое Дело, убежденные в том, что искусство не может и не **должно оставаться** убежищем **для праздных**, утешением **для усталых**, оправданием **для ленивых.**

Искусство призвано сопровождать человека повсюду. Где течет и действует его неутомимая жизнь -- за станком, за столом, за работой, за отдыхом, за весельем; и в будни, и в праздники, и дома, и в пути -- **чтоб не угасло в человеке пламя жить.**

Мы не ищем себе оправдания ни в прошлом, ни в будущем.

Никто не скажет нам, что такое Будущее и с чем его надо кушать.

Не врать о Будущем невозможно, а врать о нем можно сколько угодно.

И мы заявляем, что крики о Будущем для нас то же, что и слезы о прошлом. -- Подновленная мечта романтиков;

Монашеский бред о царствии небесном хилых христиан, одетых в современный костюм.

Кто сегодня занят завтрашним днем, тот занят бездельем.

А кто завтра не принесет ничего из сделанного им сегодня -- тот не нужен будущему.

Сегодня дело.

Рассчитываться за него мы будем завтра.

Прошлое мы оставляем позади себя как падаль.

Будущее мы отдаем на съедение хиромантам.

Сегодняшний день мы берем себе.

Н.Габо
Натан Певзнер
МОСКВА
5 августа 1920 г."[1]

[1] Н.Габо, Н.Певзнер. Реалистический манифест. М., 5 августа 1920 г. Типографский лист-плакат.

ДИСКУССИЯ В ИНХУКЕ О СООТНОШЕНИИ КОНСТРУКЦИИ И КОМПОЗИЦИИ (ЯНВАРЬ–АПРЕЛЬ 1921 ГОДА)

Одним из центров формирования концепции конструктивизма и производственного искусства был ИНХУК (Институт художественной культуры, 1920--1924 гг.).

В 1920 году направленность работы ИНХУКа определял возглавлявшийся В.Кандинским Президиум и руководимая им же Секция монументального искусства. Те члены ИНХУКа, которые не разделяли концепцию Кандинского и считали его метод анализа произведений искусства субъективным, противопоставили этому методу "объективный метод". Сторонники этого нового метода, объединившиеся вокруг А.Родченко, создали Рабочую группу объективного анализа. Члены этой группы были тем ядром новых преподавателей созданного осенью 1920 года ВХУТЕМАСа, которые внедряли там "объективный метод" преподавания и формировали препедевтические дисциплины Основного отделения -- "Пространство" (Н.Ладовский, В.Кринский), "Объем" (А.Лавинский, Б.Королев), "Графика" (А.Родченко), "Цвет" (Л.Попова).

Исследование различных сторон метода объективного художественного анализа уже в начале 1921 года как бы сфокусировало внимание членов ИНХУКа на проблеме конструкций. 1921 год в ИНХУКе и во ВХУТЕМАСе (экспериментальные разработки и поиск научного художественного метода преподавания) прошел под знаком конструкции, под лозунгом "От изображения -- к конструкции". Увлечение конструкцией повлияло на формирование в 1921--1922 годах и творческой концепции конструктивизма, и пропедевтических дисциплин во ВХУТЕМАСе (на первом этапе разработки все они назывались "конструкциями").

Важную роль на раннем этапе формирования конструктивизма сыграла дискуссия на тему "Анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничения", в ходе которой и была выдвинута на первый план проблема конструкции.

Дискуссия продолжалась четыре месяца. За это время было проведено 9 общих заседаний Рабочей группы объективного анализа, на которых обсуждалась эта тема (1, 21 и 28 января, 11 и 18 февраля, 4, 18 и 25 марта, 22 апреля). Сохранились стенограммы восьми заседаний дискуссии, организационных заседаний Группы объективного анализа, связанных с проведением дискуссии, протоколы комиссии "по сводке выводов из дискуссий", выводы и определения ряда участников дискуссии, сформулированные ими в письменном виде (Н.Ладовский, В.Бубнова, В.Кринский, Б.Королев, К.Иогансон, Г.Стенберг, А.Родченко, Л.Попова), графические (или живописные) работы на темы "Конструкция" и "Композиция" и другие документы.

На первом организационном заседании Рабочей группы объективного анализа (23 ноября 1920 г., присутствовали В.Бубнова, Л.Попова, А.Родченко, В.Степанова) был рассмотрен проект плана работы группы, подготовленный Бубновой:

"а) анализ объективный художественных произведений для вскрытия элементов (основных и привходящих) и законов их организации;

б) анализ элементов и законов их организации по художественным произведениям".[1]

В окончательном варианте плана уточнялось, что разбор элементов будет проводиться в различных видах искусства: живописи, скульптуре, архитектуре, музыке, поэзии, танце, искусстве действия. Причем под основными элементами, например, живописи в проекте плана понимались форма, цвет, материал (фактура), а под привходящими -- изобразительность (в окончательном варианте плана к привходящим элементам добавлена "эмоция"). Что же касается законов организации элементов, то в проекте плана были выделены три таких закона: композиция, конструкция и ритм, в окончательном варианте перечислены лишь конструкция и ритм.

Итак, объективный анализ художественных произведений члены Рабочей группы предполагали вести с учетом того, что структура произведения образуется его элементами и законами их организации (конструкция, композиция и ритм элементов).

Наибольший интерес членов группы с самого начала привлекал такой закон организации элементов как конструкция.

На втором заседании было решено: "Начать лабораторную работу группы с анализа произведений нового искусства. Анализ производить по течениям, начиная с импрессионизма... Анализ произведений производить в музеях".

Следующие шесть заседаний группы (декабрь 1920 г., присутствовали: А.Бабичев -- 6 заседаний, В.Бубнова -- 5, Л.Попова -- 6,

[1] Частный архив. В дальнейшем ссылок на частные архивы не будет. Все документы и цитаты, на которые не будут даваться ссылки, следует рассматривать как материалы частных архивов. В документах и цитатах сохранены грамматические и синтаксические особенности оригиналов. -- С.Х.

А.Родченко -- 5, Г.Стенберг -- 5, В.Степанова -- 6, К.Медунецкий -- 2, А.Древин -- 1, Н.Ладовский -- 1, В.Кринский -- 1) были посвящены выявлению соотношения основных и привходящих элементов и характера их организации в трех течениях нового искусства: импрессионизм (произведения К.Моне), пуантилизм (произведения П.Синьяка) и произведения А.Матисса. Разбор каждого течения занял два заседания: на первом анализировались оригиналы в Музее западной живописи, а на втором подводились итоги. По каждому из проведенных анализов группа разрабатывала итоговый документ.

В произведениях импрессионизма было отмечено преобладание привходящих элементов (иллюзорность), организованных "по впечатлению". В произведениях пуантилизма выявлены большая роль основных элементов (цвет, фактура) и переход от создания формы "по впечатлению" к намеренному композиционному построению. У Матисса, по мнению членов группы, основные элементы организованы с использованием приемов ритма и композиции. Ни к одному из этих течений в принятых на заседании группы документах не применялся термин "конструкция", т.е. члены группы не видели в анализируемых ими живописных произведениях этого закона организации элементов. Видимо, это обстоятельство заставило членов группы поставить на повестку дня следующего заседания "анализ понятий конструкции и композиции и момент их разграничений".

Заседание 1 января 1921 года (присутствовали В.Бубнова, Н.Брюсова, А.Древин, А.Бабичев, В.Кринский, Л.Попова, А.Родченко, В.Степанова, Н.Удальцова) стало как бы теоретической разминкой перед длительной дискуссией. Сразу выяснилось, что членов группы интересует прежде всего роль конструкции, а не проблема соотношения конструкции и композиции. Причем понимание конструкции уже на этом заседании стало сближаться (или хотя бы сопоставляться) с инженерной конструкцией. Такой подход к анализу конструкции был во многом связан с участием в этом первом заседании архитектора В.Кринского.

Анализ стенограммы этого заседания показывает, что в ходе обсуждения происходило взаимодействие двух понятий конструкции - - конструкции инженерной и конструкции как закона организации элементов художественного произведения. Взаимодействие и взаимопроникновение этих двух понятий конструкции прослеживается на протяжении всей дискуссии, и подход к этому взаимодействию во многом определял позиции ее участников.

В ходе обсуждения проблемы соотношения конструкции и композиции на первом заседании дискуссии мнения ее участников существенно разошлись.

Архитектор В.Кринский осмысливал эту проблему на примере своей профессиональной сферы деятельности. Инженер, утверждал он, в отличие от архитектора пользуется материалом в сыром виде и ставит себе при создании конструкции только утилитарные задачи.

По мнению Кринского, современный архитектор должен "работать теми же средствами, которыми работает инженер". Определение конструкции "при минимуме энергии максимум эффекта" он считал слишком узким. "Конструкция, -- говорил Кринский, -- как построение сооружения -- вместит и конструкцию материала. Конструкцию, выявленную ясно, я считаю конструкцией всего построения. Комбинация же и организация пятен есть композиция. Соединение сил и направление есть конструкция".

Художников Л.Попову, А.Родченко, В.Бубнову, А.Древина и Н.Удальцову больше всего интересовала проблема соотношения понятий композиции и конструкции в живописи, хотя поднятый В.Кринским вопрос о роли конструкции в архитектуре и заставлял их все время иметь в виду различие этих понятий в отдельных видах художественного творчества. При этом особое внимание уделялось поискам специфики конструкции как в различных видах творчества, так и в зависимости от конкретных задач.

Так, например, В.Бубнова предложила разделить понятие конструкция на два самостоятельных понятия -- "техническая (инженерная) конструкция" и "художественная конструкция", цели которых, по ее мнению, различны, поскольку и в архитектуре есть формы, "которые не преследуют технических целей".

Л.Попова, согласившись с В.Кринским, что "инженерная необходимость подскажет новую архитектуру", так как "раз изменилось сознание, то изменились и форма, и средства", и высказав мнение, что фактура в инженерии играет роль и имеет "конструкционную цель", попыталась сформулировать определение композиции. "Композиция, -- говорила она, -- закономерное распределение пространства, ... намеренное комбинирование", "в композиции нет организации".

Уже на этом заседании дискуссии "организация" стала одной из тех черт, по наличию или отсутствию которой пытались отделять конструкцию от композиции, причем "организация" рассматривалась совместно с "целью".

Особенно это проявилось в выступлении А.Родченко. Он не согласился с В.Бубновой, что имеются две конструкции -- инженерная и художественная. "Конструкция, -- говорил он, есть только одна, и в первую очередь конструкция есть цель. Композиция же есть вкусовой подбор, а не цель". Он считал, что новые поиски в искусстве идут от техники, инженерии к организации и конструкции, причем Родченко особо подчеркивал, что организация предшествует конструкции ("перед конструкцией есть организация"). По поводу ситуации в архитектуре он высказал мысль, что несовершенство техники создало в архитектуре бутафорию. По его мнению, "только обнаженная конструкция есть современная целесообразность".

А.Древин отметил в своем выступлении, что проблемы живописи отличаются от проблем инженерного искусства. Однако он согласил-

ся с Л.Поповой по вопросу о роли фактуры, которая, хотя она "в современном моменте ... есть что-то вкусовое, украшающее", в то же время "сама может иметь свою конструктивную часть".

Н.Удальцову больше интересовали общие принципы композиции вне зависимости от конкретного вида искусства. По ее мнению, композиция -- это "распределение элементов данного вида искусства".

В подходе скульптора А.Бабичева к теме дискуссии уже на этом первом заседании сказались его профессиональные интересы. Он мыслил в категориях материала, массы и формы. "Форма воздействия в любом искусстве, -- говорил он, -- имеет смысл только как выражение известной силы, поэтому мы заменяем понятие отношений форм отношением их работы, их сил, их функций. Даю формулу: конструкция есть органическое единство материальных форм, достигнутое через выявление их функций". По его мнению, в композиции возможна такая ситуация, когда диктует и предписывает материал, обязательное же условие конструкции -- преодоление материала. Бабичев считает, что композиция в скульптуре -- это гармоническая совокупность масс или их закономерное распределение, она преследует цель расположить (скомпоновать) уже готовые формы ("будь то формы бытия или формы воздействия"). А чтобы сконструировать, необходимо вскрыть все возможности конкретного материала и найти форму, соответствующую особенностям его работы.

После этого первого обсуждения проблемы соотношения конструкции и композиции, в дискуссии наступил перерыв. Дальнейший ход дискуссии было решено организовать таким образом, чтобы одновременно обсуждать теоретические проблемы на основе заранее подготовленных определений (выводов) и анализировать конкретные произведения.

Такой характер работы был принят на четырех последующих заседаниях (21 и 28 января, 11 и 18 февраля). Расширился состав участников дискуссии: архитектор Н.Ладовский, художники И.Клюн и Н.Альтман, группа художников, экспериментировавших с пространственными конструкциями (К.Иогансон, Г.Стенберг, К.Медунецкий), скульптор Б.Королев.

На втором заседании дискуссии были зачитаны три вывода, подготовленные В.Бубновой и Л.Поповой (совместно), В.Кринским и Н.Ладовским.

В выводах Бубновой и Поповой была сделана попытка рассмотреть сразу оба вопроса, обсуждавшихся на первом заседании дискуссии: соотношение понятий композиции и конструкции и роль инженерии в архитектуре. По их мнению, конструкция -- это "цель и необходимость, целесообразность организации", а композиция -- "закономерное вкусовое распределение материала". Они считали, что инженер и архитектор подходят к материалу с различных позиций:

"инженер организует материал для максимума достижения при затрате энергии, архитектор же пользуется материалом ради достижения цели эстетической".

В выводах Кринского речь шла только о конструкции, причем сначала он рассматривал конструкцию как общее понятие, а затем по отношению к архитектуре. По его мнению, конструкция выражает движение силы в системе построения линий, плоскостей или пространственных форм, причем система построения предполагает взаимодействие элементов конструкции. "Архитектурная конструкция строится на физических законах тяготения и равновесия, которые и определяют в сооружении взаимодействия друг на друга элементов конструкции".

Принципиальное значение для направления всего дальнейшего хода дискуссии имело зачитанное на этом же заседании определение технической конструкции, сформулированное Ладовским в своих выводах и развитое затем им в ряде выступлений. По Ладовскому, "**техническая конструкция** -- соединение оформленных материальных элементов по определенному плану-схеме для достижения силового эффекта". Он считал "главным признаком конструкции... то, что в ней не должно быть лишних материалов и элементов. Главное отличие композиции -- иерархия, соподчиненность". Это определение затем учитывалось всеми участниками дискуссии, с ним соглашались или спорили, но оно все время оставалось в поле их зрения.

После того как были зачитаны выводы, подготовленные Бубновой и Поповой, Кринским и Ладовским, было решено "Взять за основание план Ладовского определения инженерной конструкции и проверить его на художественных произведениях живописи, скульптуры и архитектуры".

Анализ начали с произведений художников: К.Коровина, А.Архипова, А.Моргунова, П.Наумова, О.Розановой, К.Малевича (обсуждались две работы -- кубизм и супрематизм), Н.Крымова, К.Медунецкого, А.Родченко, П.Кончаловского, В.Степановой, В.Кандинского. Участники заседания отметили наличие элементов композиции и даже стремление к конструкции у Малевича, Кандинского, Розановой, Моргунова, Степановой, Медунецкого. Лишь живописные произведения А.Родченко были единодушно признаны конструктивными, хотя сам автор осторожно оценил их как "стремление к конструкции".

После оценки конкретных живописных произведений участники дискуссии перешли к свободному обсуждению проблем, ориентируясь на определение технической конструкции, данное Ладовским.

Отношение к определению Ладовского было различным, хотя большинство участников дискуссии, прежде всего будущие конструктивисты и сторонники производственного искусства, поддержали именно такое понимание технической конструкции. Выступившие

даже пытались сблизить его с художественной конструкцией, с конструкцией в живописи.

Так Л.Попова, отметив, что данное Ладовским определение технической конструкции совершенно точно, заявила, что оно совпадает с определением живописной конструкции. "В искусстве это можно сказать так: достигают ли материальные элементы в своей комбинации (воздействии) цели, вложенной художником. Такой момент в искусстве есть, если есть в нем конструкция... И в живописи, и в паровозе может быть одна и та же конструкция, только в живописи будет конструкция живописной цели, а для паровоза конструкция технической цели. Но как там, так и тут не должно быть ни лишних элементов, ни лишних материалов".

С развернутым изложением своей позиции по теме дискуссии выступил на этом втором заседании А.Родченко, причем основное внимание он уделил вопросу специфики конструкции в живописи. Он предложил различать в конструкции живописного произведения два момента -- конструкцию самих форм независимо от их расположения на холсте и конструкцию всего произведения вместе с данным размером холста. По его мнению, настоящей конструкции в живописи еще нет, так как живописная конструкция всегда имеет лишний материал в плоскости холста. С этих позиций он считал, что в его живописных "вещах нет еще чистой конструкции; то, что там есть, -- это конструктивная композиция... Настоящая конструкция есть утилитарная необходимость". По поводу своей анализировавшейся на этом заседании картины "Два круга", высоко оцененной участниками дискуссии, А.Родченко говорил: "Материал надо всегда использовать наилучшим образом в его характерных качествах. Это и будет конструктивно... В моих "Двух кругах", конечно, я старался использовать характерные качества материала наилучшим способом. Когда я брал эмаль, то знал, что ею нельзя писать мазком, и я писал ею на полу, то есть исходил в использовании материала от способности эмалевой краски к растеканию".

В.Степанова также поддержала данное Ладовским определение технической конструкции. "Только конструкция, -- говорила она, -- требует отсутствия как лишних материалов, так и лишних элементов, в композиции как раз все обратно -- там строится все именно на лишнем... Цветок на чашке совершенно не нужен для ее конструктивной целесообразности, но он нужен как элемент вкусовой, как элемент композиционный. И чем большим количеством лишнего материала и лишних элементов располагает композиция, тем тоньше она во вкусовом отношении и тем ярче она отмежевывается от конструкции,... мы идем по линии уменьшения лишнего, взятого ради композиции, и явно тяготеем к конструкции". Степанова обратила внимание и еще на одно существенное различие композиции и конструкции. Композиция при отделении какой-либо ее части не теряет окончательно своего смысла и не разрушается, требуется

лишь или некоторая перестановка оставшихся частей или добавление других частей. В конструкции же отнятие какой-либо части влечет за собой разрушение всей конструкции.

Фактически Степанова, как и Попова, рассматривала расширительно определение технической конструкции Ладовского, распространяя его на конструкцию вообще, в том числе и в искусстве.

По мнению же К.Медунецкого, "нельзя смешивать техническую конструкцию с конструкцией искусства", так как в отличие от изделий техники художественное произведение "с точки зрения технической конструкции будет иметь лишние элементы, а следовательно, в нем не будет конструкции".

К.Иогансон считал, что в живописи нет конструкции. "Конструкция,-- говорил он, -- есть только в реальном пространстве".

Отталкиваясь от высказывания А.Родченко, что "настоящая конструкция есть утилитарная необходимость", А.Бабичев попытался с этой точки зрения посмотреть на различие техники и искусства. По его мнению, существует закон механической необходимости и закон пластической необходимости, и оба они могут встретиться в одном и том же произведении. Он призывал не смешивать изобразительное искусство с техникой, особенно при анализе конкретных произведений. "Композицию, -- говорил он, -- я понимаю как постоянство соотношения форм".

Свое понимание различий между конструкцией и композицией сформулировал и Н.Альтман: "Взаимодействие силовое есть конструкция, композиция есть состояние".

На следующем заседании 11 февраля (не было Кринского, Ладовского, Степановой, Альтмана, но присутствовали Удальцова, Древин и Клюн) продолжалось обсуждение данного Ладовским определения технической конструкции и его соотношения с определением конструкции в искусстве.

И.Клюн, как и другие участники дискуссии, начал с оценки данного Ладовским определения технической конструкции и отношения этого определения к конструкции в живописи. Он высказал мнение, что, видоизменив лишь термин (по отношению к живописи), можно принять определение технической конструкции, так как ее принципы совпадают с принципами живописной конструкции. Л.Попова поддержала точку зрения Клюна, заявив, что для живописи можно целиком взять определение технической конструкции Ладовского.

С такой позицией не согласился А.Бабичев, который высказал мнение, что "определение Ладовского применимо только к современным техническим сооружениям. В технической конструкции цель -- механический силовой эффект (термин из определения Ладовского -- С.Х.). Такой цели пластическая конструкция никогда себе не ставила. В художественной конструкции другое задание -- это целостность воздействия. Прежде чем создать что-либо, надо знать средства воздействия и владеть ими. Разрешая формальные задачи,

мы ставим себе целью найти наисильнейшие средства выражения и достигаем этого через органическое соединение элементов, т.е. через конструкцию. Сила воздействия художественного произведения -- в его органической целостности всех элементов. Художественная конструкция -- убедительный ответ на пластические запросы нашего сознания... Единство есть цель конструкции. Определение конструкции живописной: организация единства материальных форм через выявление функций этих форм. Наша цель -- организовать материальные формы для известного воздействия этих форм. Что у Ладовского цель, в моей формуле -- средство, и наоборот... Силовой эффект -- это средство".

Выступление Бабичева вызвало широкий обмен мнениями. И дело было даже не только в том, что он был против распространения определения Ладовского на произведения искусства, но и в том, что он связал конструкцию в искусстве с проблемой единства и целостности. Не все согласились с такой точкой зрения.

По мнению Удальцовой, конструкция -- это понятие, характеризующее внутреннюю силу, а целостность -- понятие, характеризующее внешние признаки. "Возражаю против "целостности", она включает в себя что-то статическое, тогда как силовой эффект может иметь в себе динамику". Удальцова присоединилась к мнению Поповой по поводу определения Ладовского, заявив, что его надо принять, так как это исчерпывающее определение конструкции вообще. Задача состоит лишь в том, чтобы "определить, есть ли чистая конструкция в живописи".

Клюн по поводу выступления Бабичева отметил, что единство есть и в технической конструкции.

Полемизировал с Бабичевым и Родченко. "Целостности может и не быть,-- говорил он. -- Конструкция не есть только единство и больше ничего. Конструкция есть **целесообразное** использование **свойств материала**, это же и есть цель, а не только средство". Он вновь повторил, что конструкции в чистом виде в живописи еще нет, хотя в некоторых вещах, построенных по принципу конструктивности, можно видеть приближение к конструкции. "Поэтому, -- говорил Родченко, -- мы должны исходить из определения инженерной конструкции и по ней проверять, есть ли в живописи точная конструкция, а не только приближение к ней". В то же время Родченко не был уверен, возможна ли вообще конструкция в живописи и даже в искусстве в целом. Полемизируя с Клюном и Древиным, которые обсуждали вопрос, может ли быть в живописи конструкция цвета или отдельных форм, Родченко отметил, что конструкцию, с одной стороны, нельзя рассматривать только как связь между отдельными частями, а с другой -- "в конструкции не может быть отдельно ни краски, ни форм, ни фактуры. Не надо натягивать умышленно конструкцию на искусство. Может быть ее вовсе и нет в искусстве, может быть, она будет". Другое дело в реальных вещах. То что в них должна

быть конструкция, у Родченко не было сомнения. "Возьмем лампу, -- говорил он, -- ее можно рассматривать как композицию вместе со всеми ее украшениями и подставкой, но есть лампы целесообразно построенные, т.е. цель и назначение лампы выявлены наиболее конструктивно; такая лампа дает одну конструкцию без эстетически композиционного комбинирования цели с украшающим моментом".

Медунецкий, как и на предыдущем заседании весьма скептически высказывался о самой возможности существования "внутренней конструкции" в живописи. "В живописной конструкции,-- говорил он, -- мы достигаем зрительных эффектов, а в технической-- самую силу. То, что в технике есть конструкция, то в живописи-- композиция. Это -- уравновешенность как в картине, так и в машине".

Как можно видеть из приведенных материалов дискуссии, обсуждение, начатое с задачей выяснить соотношение композиции и конструкции в живописи, переросло в обсуждение конструкции как таковой, чему во многом способствовало положенное в основу дискуссии определение технической конструкции, данное Н.Ладовским. В результате для участников дискуссии все более важным становилось даже не столько выяснение того, **что** есть конструкция в искусстве (в частности в живописи), а где есть конструкция. Примеряя определение Ладовского к живописи, многие из них приходили к выводу, что конструкция есть только в определенном типе работ. На них-то все больше концентрировалось внимание участников дискуссии. Это были, как правило, лабораторные работы, где экспериментировались приемы построения отвлеченной формы, использования фактуры, цвета, материала, способа нанесения краски и т.д. Но и в большинстве такого рода работ участники дискуссии не находили **конструкции**. Все чаще высказывалось мнение, что в живописи вообще нет и не может быть конструкции. Среди выбираемых для анализа работ появились пространственные построения.

После теоретического анализа определения конструкции на заседании 11февраля было решено вновь перейти к поискам конструкции в конкретных произведениях. Из числа уже рассматривавшихся вещей были отобраны для повторного анализа те, в которых было отмечено наличие элементов конструкции,-- живопись А.Родченко ("Два круга"), К.Медунецкого и А.Моргунова. Кроме того были добавлены живописные произведения А.Экстер ("Улица") и Г.Клуциса (плоскостное построение), а также пространственные вещи Г.Стенберга, К.Медунецкого и В.Татлина.

В критериях оценки этих произведений участники дискуссии проявили различные точки зрения на конструкцию. Эти различия все отчетливее сказывались в ходе дискуссии. "Конструкция" оказалась таким понятием, в отношении к которому наиболее четко выявилось различие не только в творческих концепциях членов Группы объективного анализа, но и в их подходе к дальнейшим экспериментам с отвлеченной формой.

Одни художники, например И.Клюн, А.Древин, Н.Удальцова, пытались найти конструкцию в собственно живописи, считая, что выход из плоскости холста в пространство не увеличивает возможности выявления конструктивности произведения. Они видели конструктивность прежде всего в характере использования живописных средств выразительности. Другие связывали конструкцию прежде всего с целесообразностью, с отказом от "вкусового подхода" к форме, в котором видели композицию, противопоставляя конструкцию, как "целесообразную организацию" элементов, композиции как "эстетическому расположению" (Л.Попова). Третьи считали, что "конструкция" предполагает полный отказ от "эстетизма" и стремились к уходу из живописи в пространственные "технические" конструкции (К.Медунецкий, Г.Стенберг). К.Иогансон, выявляя "конструкцию" в произведениях, видел ее в "специфическом использовании специфических материалов" и критиковал К.Медунецкого и Г.Стенберга за то, чо они в своих пространственных построениях дают лишь **изображение** технической конструкции. А.Родченко, анализируя произведения, приходит к выводу, что к живописи нельзя подходить "с точки зрения технической конструкции". И хотя "благодаря современному миросозерцанию, благодаря индустрии, мы приближаемся к технической конструкции", во всех анализированных на этом заседании рабочей группы произведениях "есть только композиция, в некоторых вещах идущая к конструкции". "Вижу, что конструкцию техническую ввести в живопись нельзя. В тяготении к конструкции сказалось современное сознание, идущее от индустрии".

На заседании 18 февраля члены группы решили взять для оценки работы художников с далекой от их взглядов творческой концепцией: П.Кончаловского (пейзаж) и А.Куприна (натюрморт). В ходе детального анализа полотен этих художников стало ясно, что конструкции в этих вещах нет. Анализ сосредоточился на поисках "композиции". Возникли вопросы: какие элементы участвуют в композиции? Может ли быть создана конкретная композиция при данном количестве элементов? и т.д.

Эти вопросы и стали предметом обсуждения. По мнению Поповой, в композицию, в широком смысле этого слова, входят такие элементы, как цвет и форма (объемная, линейная и плоскостная). Бубнова предложила добавить к ним третий элемент -- "материал, выраженный в фактуре". Степанова говорила о том, что "в композицию должны входить все элементы, участвующие в живописи", хотя они и являются элементами живописи вообще, а не специфическими элементами композиции. Попова по этому поводу изложила свою точку зрения. Она подчеркнула, что элементы композиции -- это элементы иного порядка по сравнению с элементами живописи. Если первые представляют собой "квалифицированный материал", то вторые -- "сырой материал".

После пяти заседаний было решено поручить комиссии в составе

А.Бабичева, Н.Ладовского и Л.Поповой сделать выводы из дискуссий по анализу понятий композиции и конструкции.

Состоялось два заседания комиссии (1 и 3 марта), в которых кроме ее членов участвовали В.Степанова (как секретарь группы) и Д.Штеренберг (от отдела ИЗО Наркомпроса). Комиссия тщательно проанализировала все определения понятий "конструкция" и "композиция", данные участниками дискуссии в ходе обсуждения, а также выводы В.Кринского, В.Бубновой, Л.Поповой, Н.Ладовского и К.Иогансона.

На первом заседании комиссии были проанализированы личные выводы и материалы дискуссии за январь. Результаты анализа были сформулированы так:

"Из сопоставлений определений, встречающихся в дискуссиях и выводах, выяснено, что все определения сводятся к одному:

Определение конструкции распадается на определение схемы и самой конструкции.

Конструкция есть целесообразная организация материальных элементов.

Признаки конструкции:

1) Наилучшее использование материалов.

2) Отсутствие лишних элементов.

Схема конструкции есть сочетание линий, определяемых ими плоскостей и форм, есть система сил.

Композиция есть комбинирование по определенному условному признаку. Признак, отличающий (композицию-- С.Х.) от конструкции -- отсутствие органичности.

Выводы: 1)Кринского, 2)Бубновой, 3)Поповой, 4)Иогансона приведены к следующему виду:

1)Линия есть образ силы, сочетание линий и определяемых ими плоскостей и форм есть система сил, есть схема конструкции. Архитектурная конструкция строится на физическом законе тяготения.

2)Конструкция есть цель и необходимость целесообразной организации. Композиция есть закономерное, но вкусовое распределение материалов.

3)Живописную конструкцию мы находим:

а)в беспредметности, как самой организации элементов, а не в изображении организаций;

б)в выявлении конструкции вещей, а не в самой вещи;

в)в использовании качеств материала".

На втором заседании комиссии были проанализированы материалы февральских заседаний и были сформулированы итоговые выводы:

"I. Цель конструкции:

1)Использование материалов.

2)Силовой эффект.

3)Организация единства.

4)Целостность воздействия.

Средства выявления функций форм.

II.Дословное определение технической конструкции оказалось неприменимым к живописной конструкции".

На заседании 4 марта были доложены результаты работы комиссии, которые, как показало их обсуждение, удовлетворили не всех участников дискуссии. Особенно спорными оказались те положения выводов комиссии, в которых были сформулированы специфические особенности конструкции, отличающие ее от композиции. По мнению ряда участников заседания, некоторые из этих особенностей применимы и к композиции. Так А.Древин заявил, что "и в композиции может быть "органическая" связь частей", а И.Клюн высказал мнение, что "признак необходимости есть в конструкции и в композиции". Родченко говорил: "Конструкцию я мыслю не на холсте, а в самой вещи. Пока наши произведения только изображения конструкций или стремление к ней. Настоящая конструкция есть конструирование вещей и сооружений в реальном пространстве".

Увлекшись поисками определения конструкции, участники дискуссии значительно меньше внимания уделили выяснению специфики композиции. Было решено восполнить этот пробел.

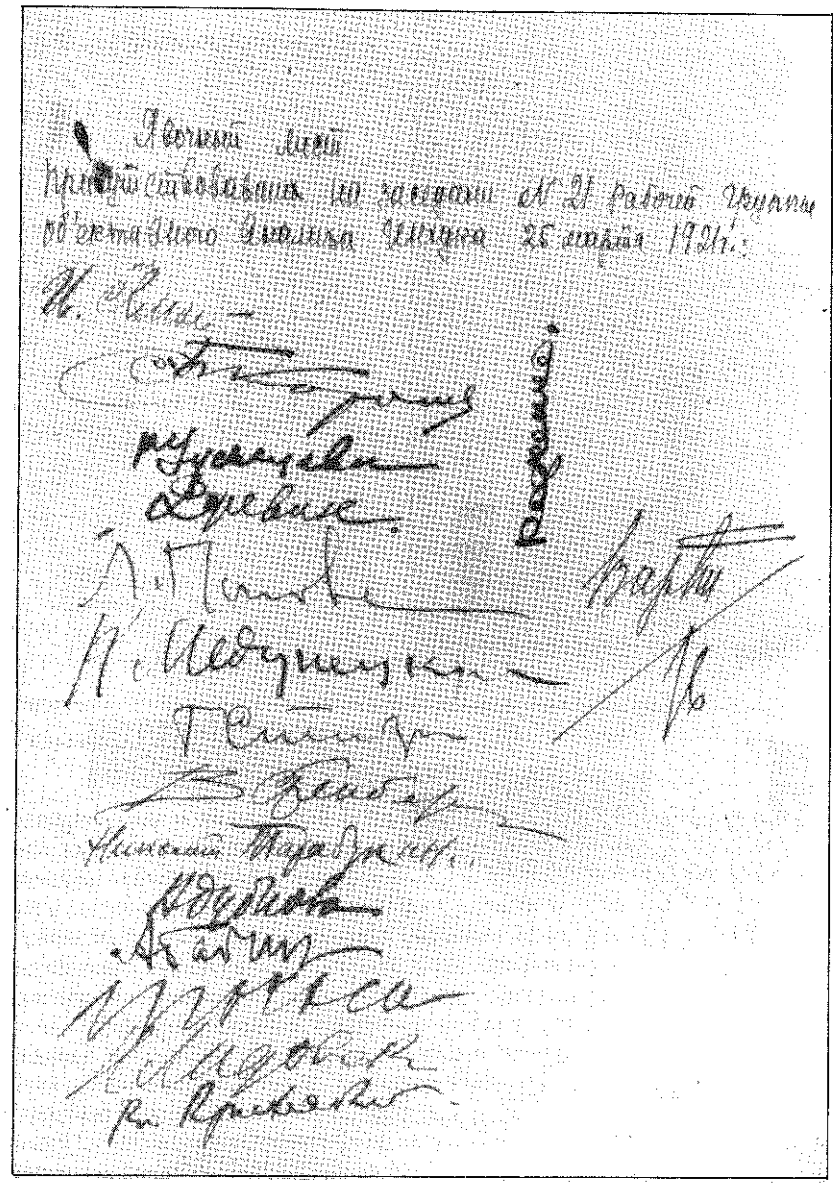
Что же касается спорных выводов комиссии, то было решено избрать новую комиссию "для вторичной проработки материала" в составе: А.Родченко, Г.Стенберга и К.Медунецкого.

На мартовских заседаниях главное внимание было обращено на анализ понятия композиции и выяснение ее отличия от конструкции. Одновременно продолжалось обсуждение определения "конструкция". Состав участников дискуссии пополнился новыми членами и сотрудниками группы (В.Стенберг, А.Лавинский, Н.Тарабукин) и гостями (П.Митурич).

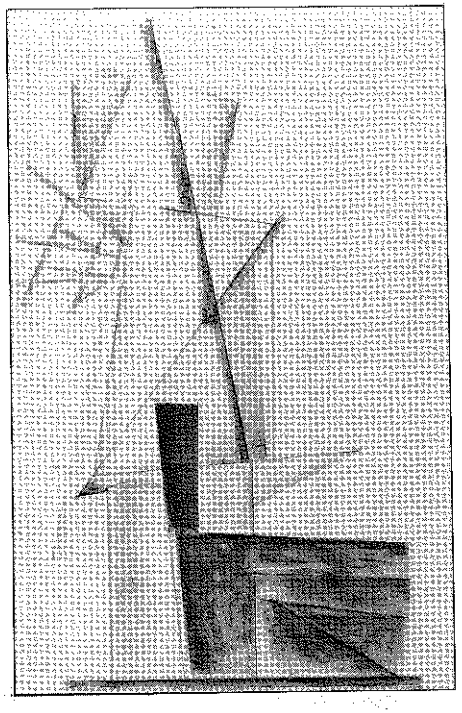
Участники дискуссии продолжали формулировать и личные выводы по теме дискуссии. Такие выводы пишут Г.Стенберг и А.Родченко.

Выводы Г.Стенберга посвящены только конструкции. В живописи элементами конструкции он считает материал (целесообразно использованный для определенной формы), форму, цвет (подчеркивающий и уравновешивающий форму), фактуру (целесообразную). Сравнивая техническую конструкцию с живописной, Г.Стенберг отмечает как их совпадение, так и расхождение. Совпадение в том, что техническая конструкция определяет средства построения материала и его свойства (вес, прочность, упругость, сопротивление), а живописная -- целесообразное использование материала. Расхождение, по его мнению, состоит в том, что в технической конструкции "система построения организуется из утилитарного задания цели", а в живописной конструкции -- "из вкусового расположения форм, в отдельности конструктивных". И в заключение своих выводов Г.Стенберг пишет: "Поскольку системой построения конструкции живописной является вкус, постольку она не конструкция в чистом виде".

В выводах Родченко сделана попытка четко разграничить понятия

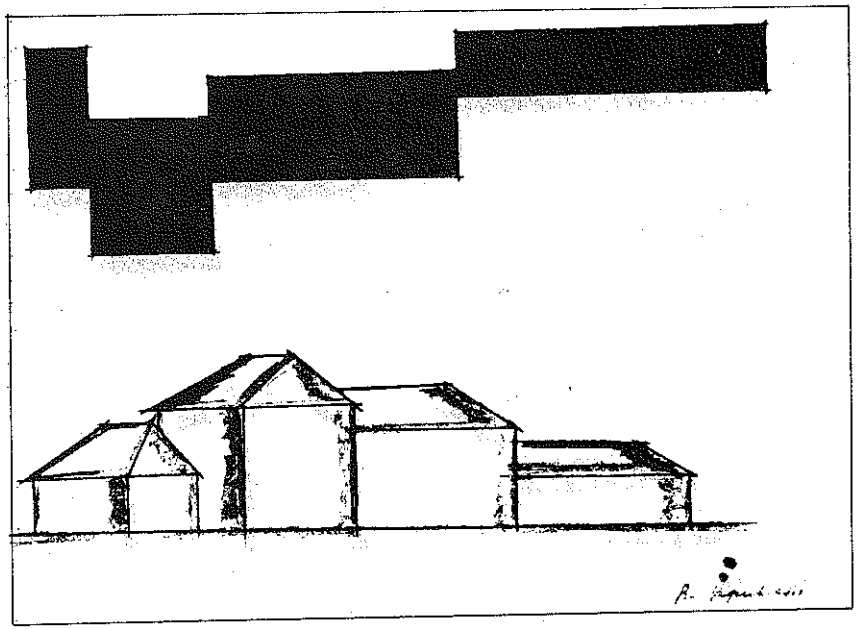


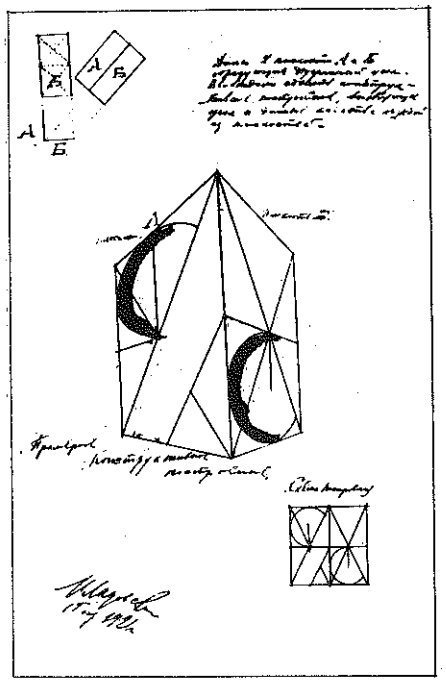
Явочный лист присутствовавших на заседании Рабочей группы объективного анализа ИНХУКа 25 марта 1921 г. Подписи сверху вниз: И.Клюн, Б.Королев, Н.Удальцова, А.Древин, Л.Попова, К.Медунецкий, Г.Стенберг, В.Стенберг, Н.Тарабукин, В.Бубнова, А.Бабичев, К.Иогансон, Н.Ладовский и В.Кринский. Справа: А.Родченко и В.Степанова.

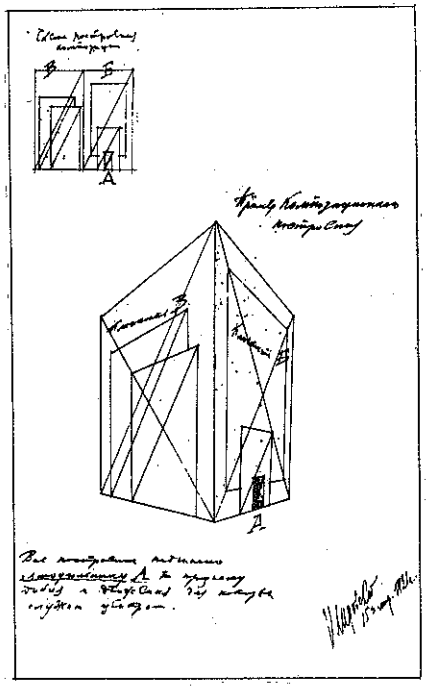


В.Кринский. Конструкция. 1921 г.

В.Кринский. Композиция. 1921 г.







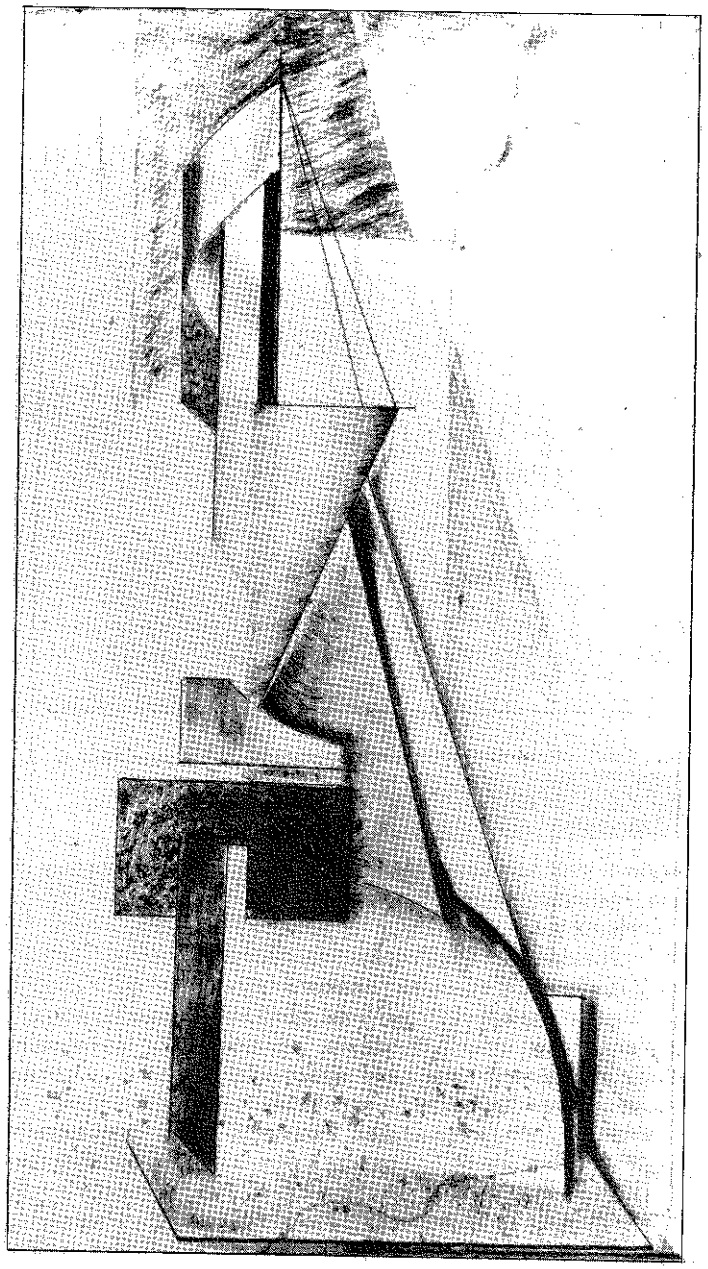
Н.Ладовский. Примерное конструктивное построение. 15 апреля 1921 г.

Н.Ладовский. Пример композиционного построения

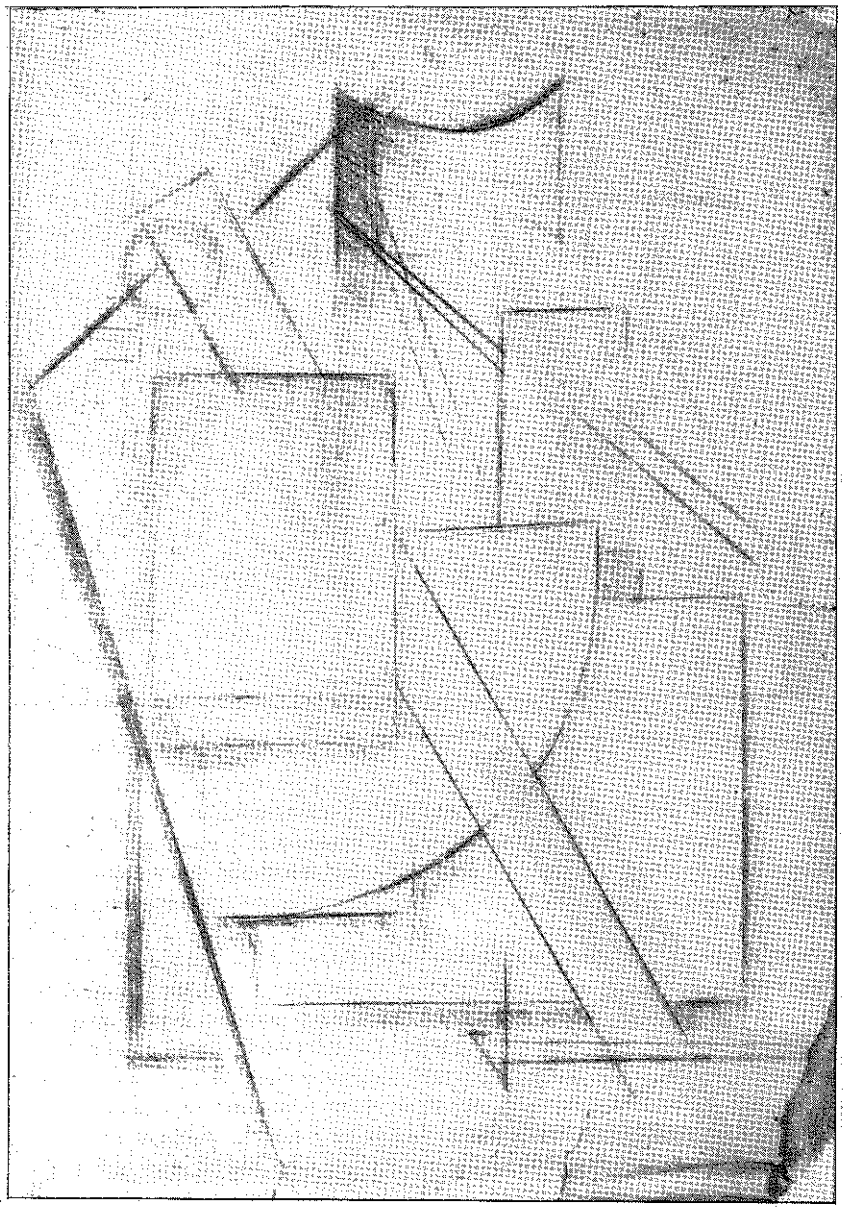
конструкции и композиции. Конструкция определяется им как "цель или задача, выполненная по одной определенной системе" при организации материалов с учетом специфики их работы, их целесообразного использования и отсутствия лишнего. Конструкция -- это и "целесообразное разрешение всякого пространства". Родченко перечисляет характерные черты (или признаки) конструкции в такой последовательности: цель, система, организация, материал, экономия. "Целесообразное создание нового организма, -- пишет он, -- может произойти только при конструктивной организации". Что касается композиции, то в выводах Родченко она определяется как "подбор имеющихся материалов или закрывание украшениями пустых мест", "уплотнение всякого пространства", "заполнение пустых мест индивидуальным расположением". По его мнению, "выражение индивидуализма и его задача всегда выражается композицией".

А между тем дискуссия продолжалась.

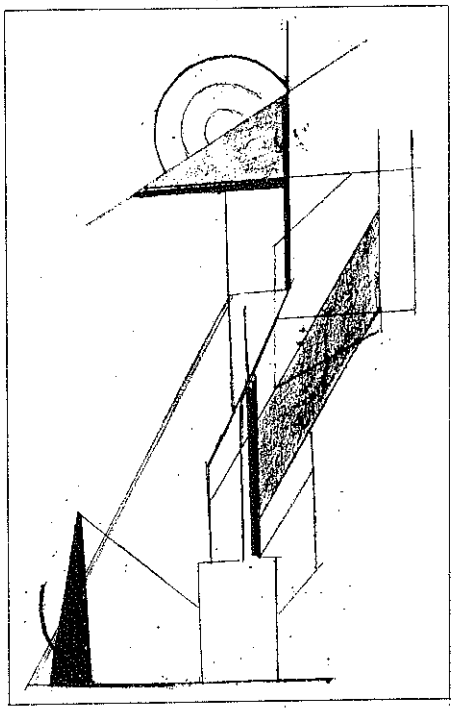
Анализ композиции и конструкции проводился на заседаниях 18 и 25 марта в ходе просмотра живописных произведений И.Клюна, А.Куприна, В.Кандинского, А.Древина ("Кувшин"), В.Стржеминского

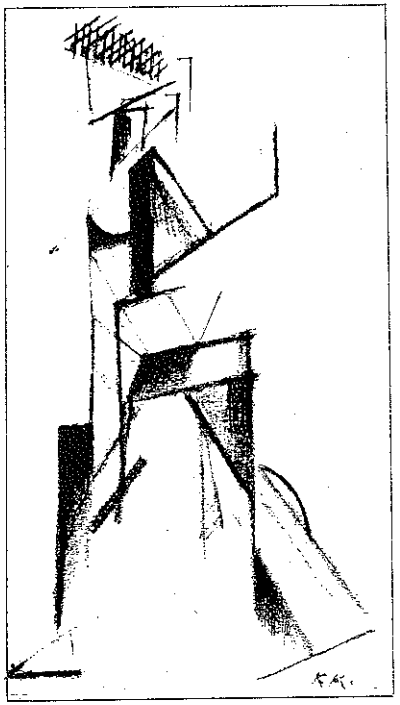


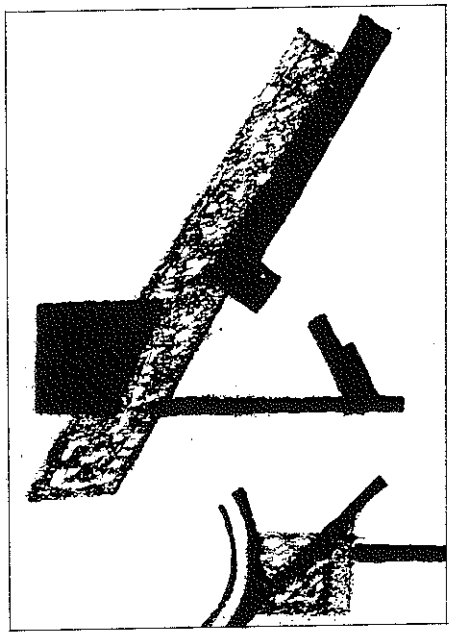
А. Бабичев. Конструкция



А. Бабичев. Композиция



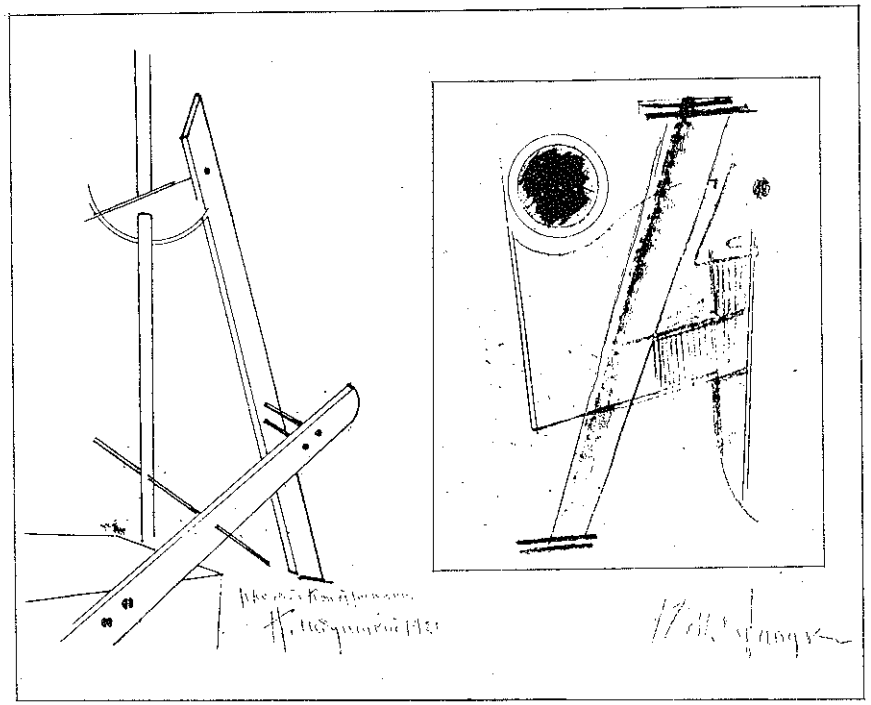




Б.Королев. Конструкция. Апрель 1921 г.

Б.Королев. Композиция (в первоначальном варианте "Конструкция"). 8 апреля 1921 г.

Б.Королев. Композиция. 8 апреля 1921 г.



К.Медунецкий. Проект конструкции. 1920 г.

К.Медунецкий. Композиция

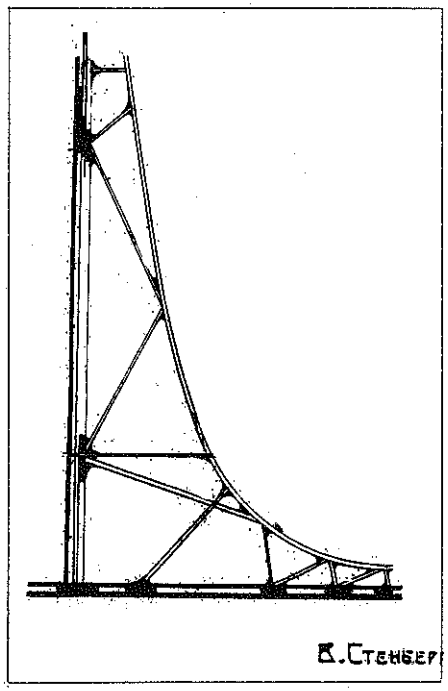
("Тарелка"), А.Шевченко ("Портрет"), О.Розановой ("Портрет"), В.Баранова-Россине ("Самовар"), Щербаковского ("Сумерки").

П.Митурич обратил внимание на такое свойство композиции картины, как зависимость ее от условий размещения картины в помещении.

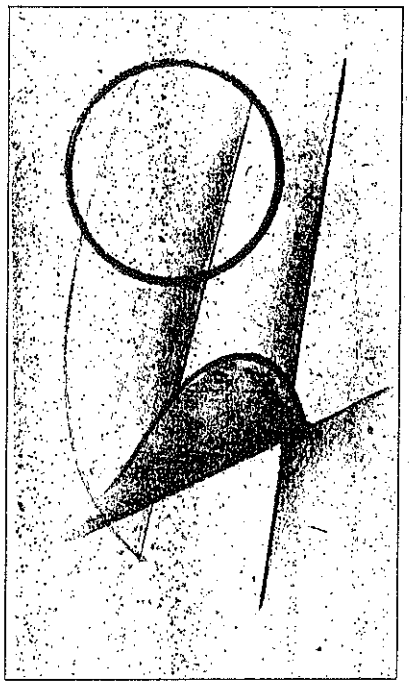
А.Лавинский и Н.Тарабукин, которые впервые присутствовали на этих мартовских заседаниях дискуссии, основное внимание уделили разъяснению своего отношения к обсуждаемой проблеме.

По мнению Лавинского, конструкция -- это "система волевого построения", а композиция-- "интуитивное размещение пятен". В композиции,-- говорил он,-- есть то, что мы находим в орнаменте: есть середина, вправо и влево от нее симметрично расположены интуитивные пятна. Но волевого отношения как к картине в целом, так и к композиции в целом нет. Поэтому наша современность не реагирует на композицию. Подчеркивая, что в конструкции есть "волевая острота", Лавинский в то же время признавал, что конструкция в живописи предполагает и "вкусовой подход".

Н.Тарабукин, единственный искусствовед среди участников дискуссии попытался классифицировать вопросы, обсуждавшиеся на заседа-



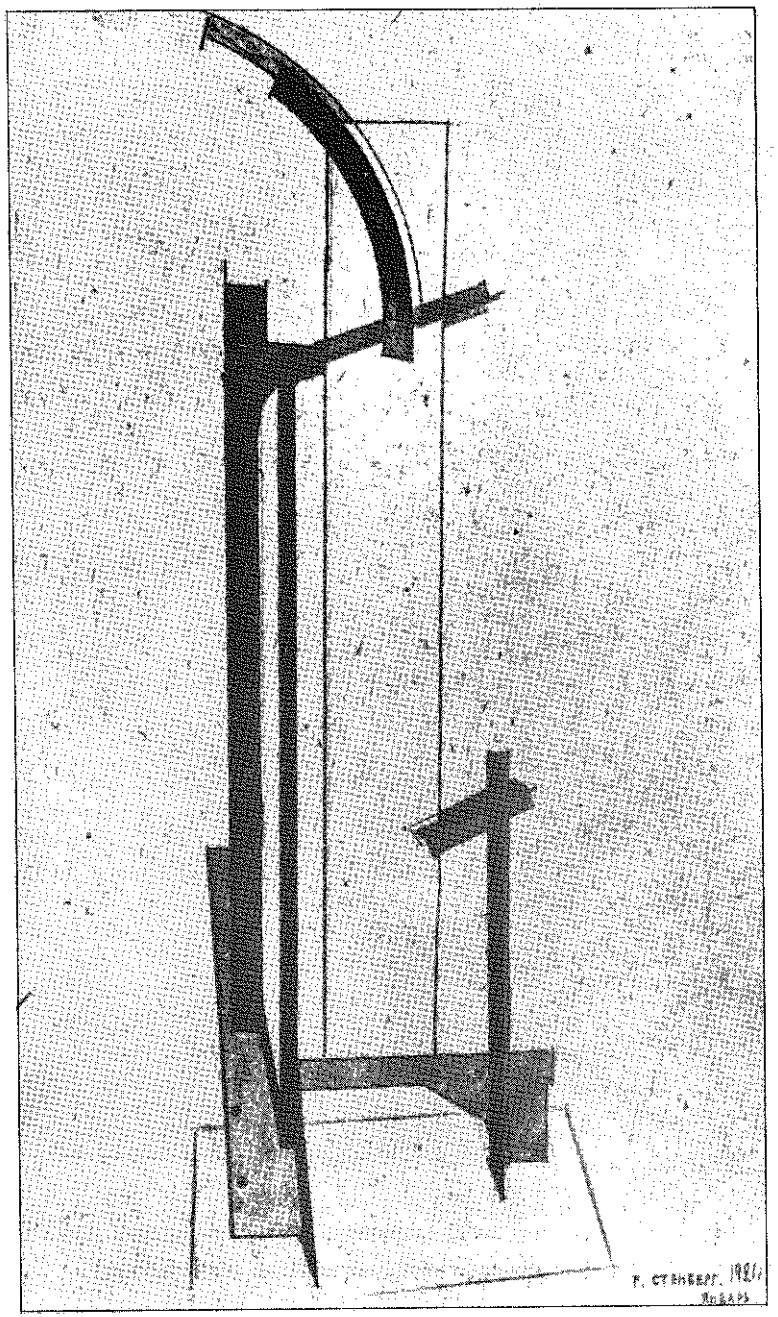
В.Стенберг. Проект конструкции



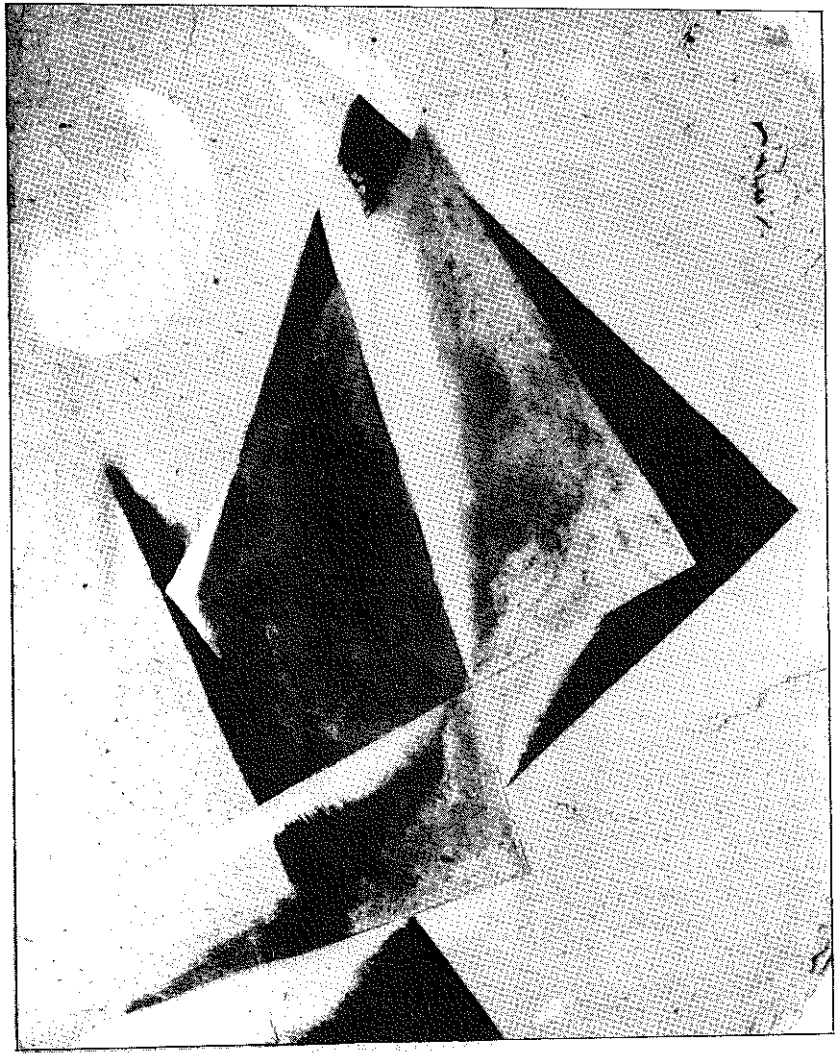
В.Стенберг. Композиция. 1920 г.

ниях. Он выделил три основные проблемы: 1)взаимоотношение конструкции и композиции; 2)элементы конструкции и композиции; 3)вещь. По каждой из этих проблем он высказал свое мнение. Конструкцию Тарабукин рассматривал как построение всей вещи. Он считал, что о чисто живописной конструкции можно говорить лишь как о "конструктивном начале при композиции художественного произведения, но создавать на одной конструкции нельзя". Композиция, по мнению Тарабукина,-- то, что "конструктивному началу придает цельность и создает художественное значение и единство произведения". По поводу элементов живописи Тарабукин высказал такие соображения. Если отбросить иллюзорность, остаются три элемента-- цвет, фактура и форма. Но форма присуща не всем произведениям, поэтому основными элементами живописи являются цвет и фактура, "из них создается и конструкция и композиция". Но этих двух элементов, по мнению Тарабукина, недостаточно, что ведет к тупику, выход из которого он видит "в создании художественной вещи (не как вещи вообще). Тут нужна конструкция и композиция. Кризис искусства привел к созданию самодовлеющей вещи".

Родченко дал другую оценку стремлению художников к созданию вещи. По его мнению, "создание вещей из старых материалов не есть

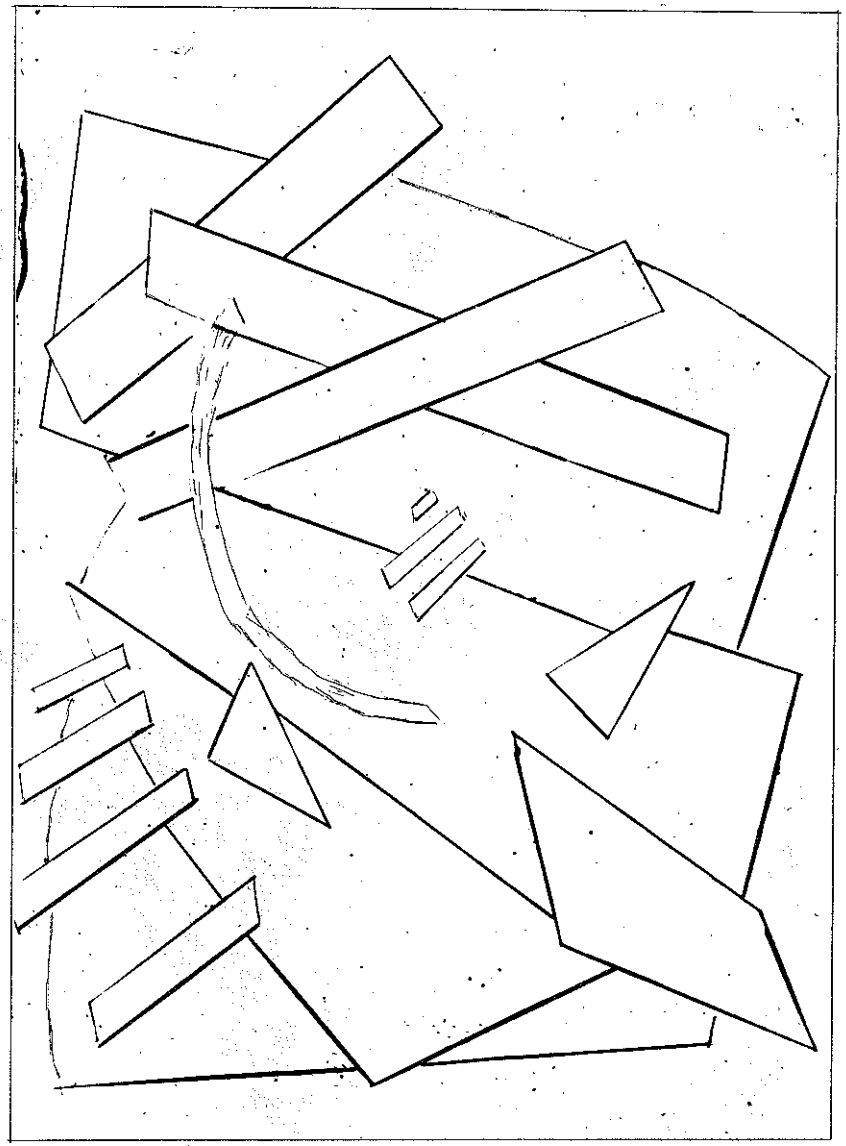


Г.Стенберг. Проект конструкции (железо, стекло). Январь 1921 г.

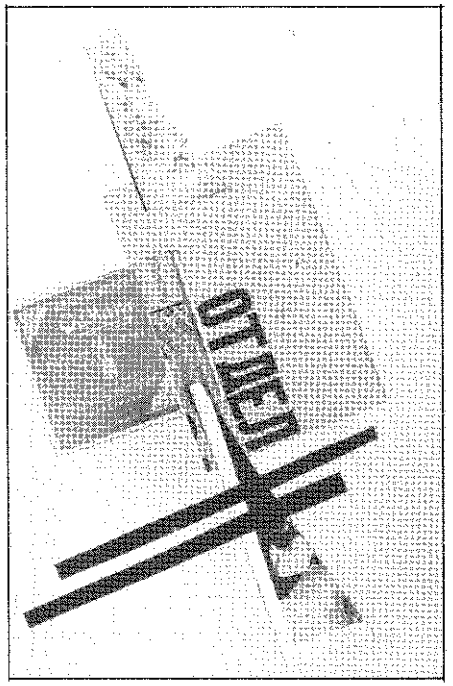


Л.Попова. Изображение пространственной организации (конструкция)

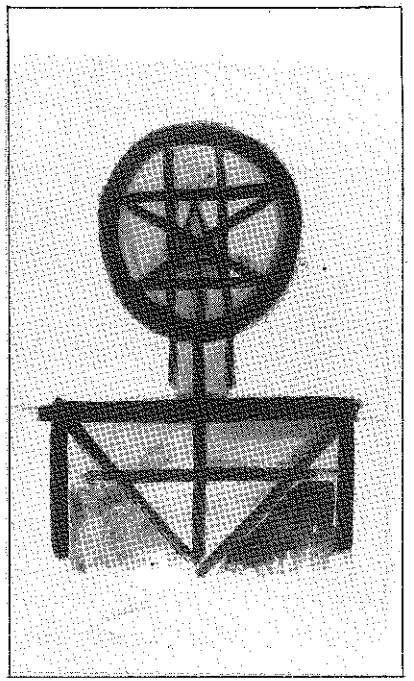
Л.Попова. Изображение пространственного расположения (композиция)



Н.Удальцова. Чертеж композиции



В.Степанова. Плоскостное построение

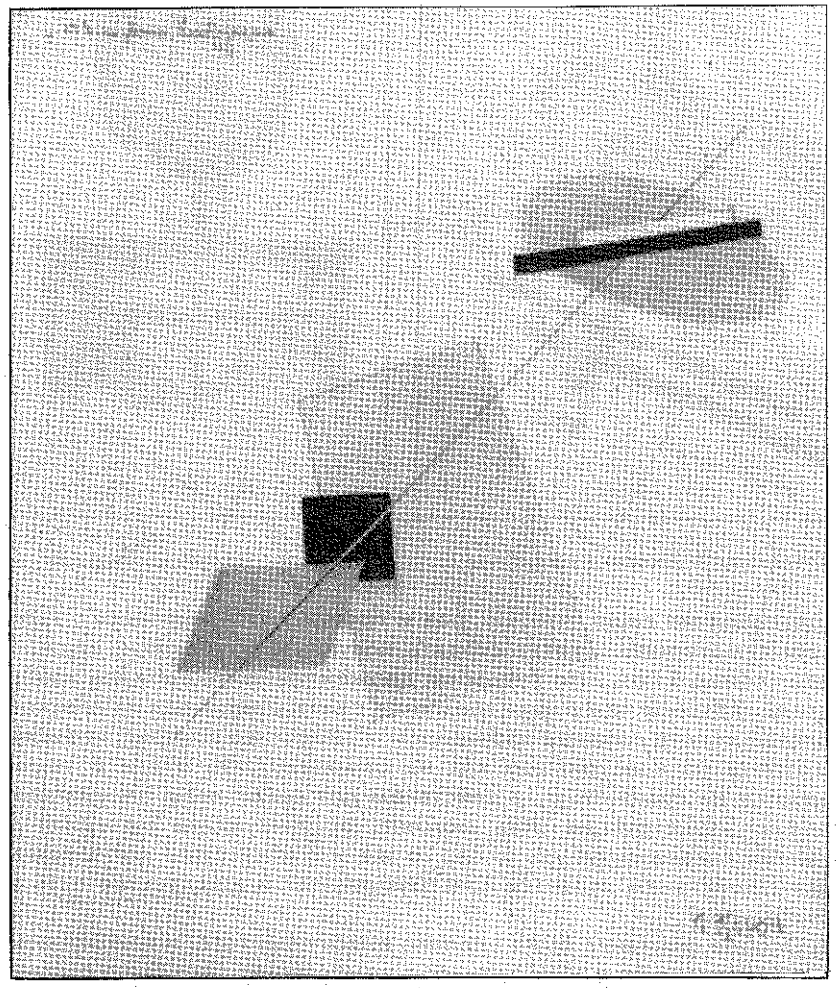


В.Степанова. Пример композиции

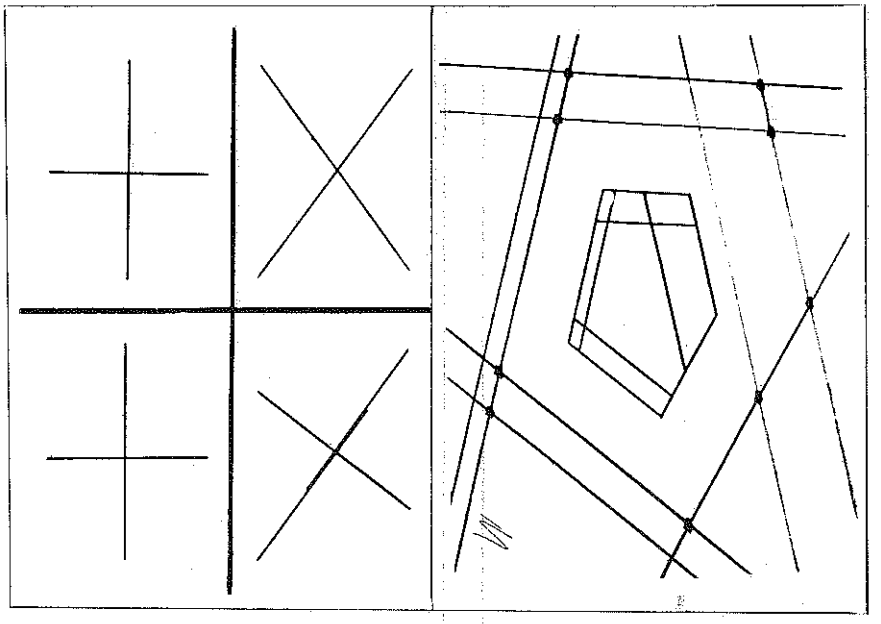
еще создание вещи, что как раз и происходит в живописи", где из старых материалов хотят создать новую форму, новую вещь. Он видел выход в том, что художник должен проявить себя как изобретатель. "Это-- к чему мы стремимся сейчас, переходя из плоскости холста в конструктивное производство". Родченко говорил, что нельзя смотреть на конструкцию как на самоцель, что она и в технике является не самоцелью, а действием для выполнения определенной задачи. "Конструкция есть момент, организующий материал для выполнения какой-нибудь цели. То же и в искусстве: как в технике таким действием является конструкция, так и в искусстве есть это композиция".

Особое внимание было уделено выяснению того, какие элементы (или "условные признаки") входят в композицию. Это было стремление раскрыть содержание определения композиции, предложенного комиссией-- "Композиция есть комбинирование по определенному условному признаку". По этому вопросу состоялся оживленный обмен мнениями.

Л.Попова перечислила такие элементы (признаки) композиции: цвет, графическая схема, пространство, объем, фактура, материал. В.Степанова не согласилась с ней в отношении цвета, фактуры и



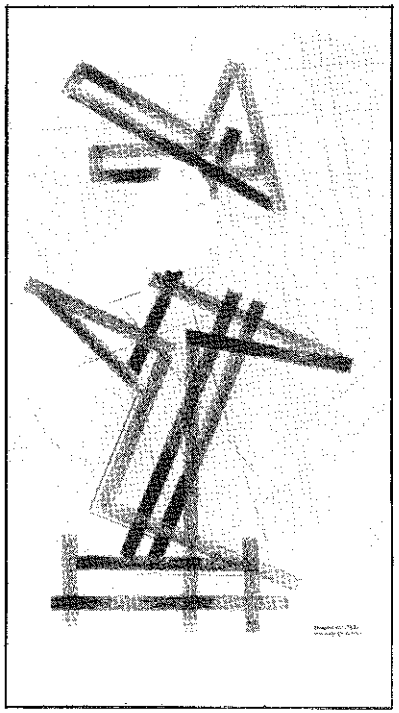
И.Клюн. Конструкция. Апрель. 1921 г.

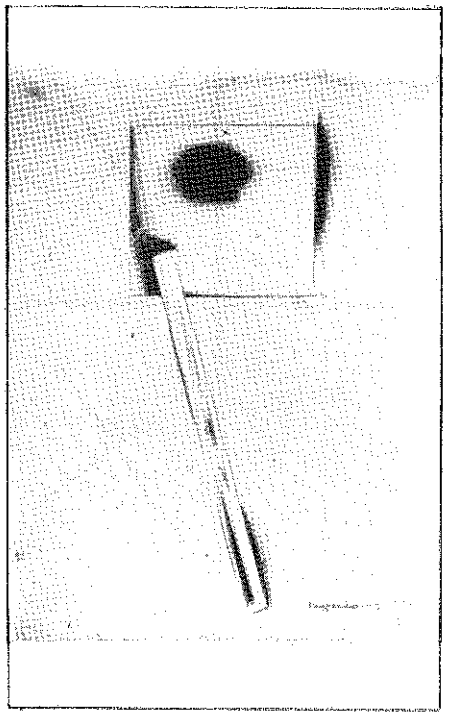


К.Иогансон. Графическое изображение конструкции. 7 апреля 1921 г.

К.Иогансон. План композиции натюрморта. 7 апреля 1921 г.

материала. "Композиция,-- говорила она,-- строится только на форме или на том, что называется графической схемой". Свое мнение Степанова аргументировала таким примером: если в каком-нибудь произведении вместо цвета введен материал, то все равно нельзя сказать, что его композиция построена на фактуре, так как эту композицию можно увидеть и на однотонной фотографии и оценить ее, не зная даже на чем она построена-- на цвете или на материале. "Композиция есть способ организации элементов, поэтому ни цвет, ни фактура не могут быть обусловленным признаком композиции. Весь композиционный процесс строится всегда на форме, понимая форму как рисунок, чертеж, схему". Точка зрения Н.Удальцовой на то, какие элементы можно отнести к композиции, оказалась ближе к позиции Поповой, чем к Степановой. Элементами композиции она считала цвет, линию, фактуру, объем и пространство. "Композиция,-- говорила она,-- есть суммирование всех этих элементов. Может быть композиция с преобладанием одного элемента над другим". По мнению Клюна, цвет, форма и фактура, являясь "действующими силами" в живописи, имеют отношение к живописной конструкции, которую он рассматривал как целесообразную организацию этих действующих сил.





А.Родченко. Проект построения лампы (конструкция). 1921 г.

А.Родченко. Композиция (эскиз светильника для кафе "Питтореск" в Москве). 1917 г.

На этих мартовских и на предыдущих заседаниях дискуссии ее участники, анализируя проблему конструкции в живописи, все чаще задумывались о том, почему именно на данной (характерной для тех лет) стадии художественных экспериментов внимание художников привлекла конструкция. Высказывались мнения, что конструкция более свойственна не живописи как таковой, а пространственным построениям, реальным вещам.

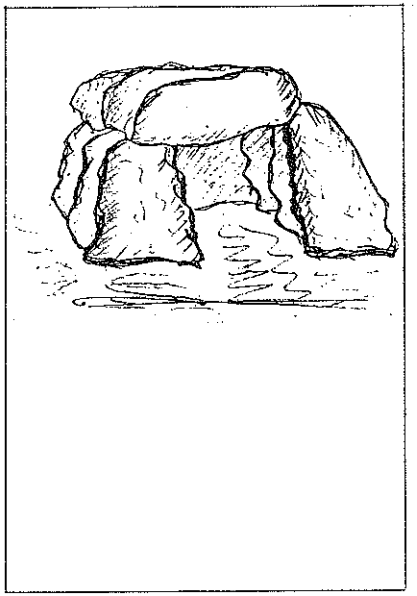
К.Медунецкий, поддерживая мысль Родченко о переходе "из плоскости холста в конструктивное производство", говорил: "Хорошо, что мы отошли от смакования поверхностями, от красоты фактурной в живописи. Материал требует конструкций, и в пространственных вещах нет старого смакования материала".

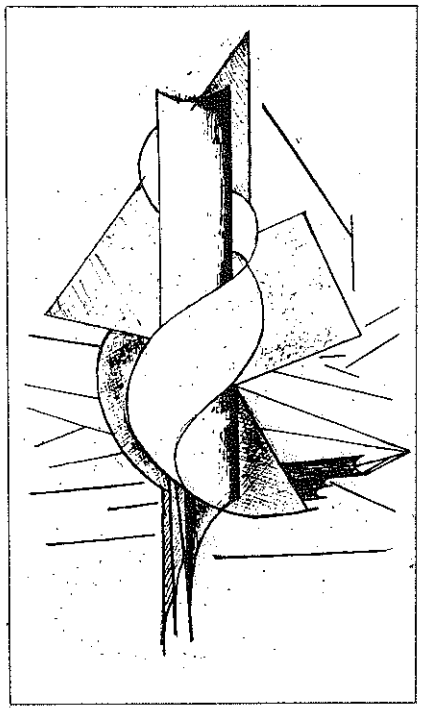
По мнению А.Древина, в живописи не может быть конструкции, так как "конструкция -- механическое соединение вещей или частей, которого в живописи быть не может. Холсты теряют свое значение для новых построений, их заменяет нечто, дающее новые отношения".

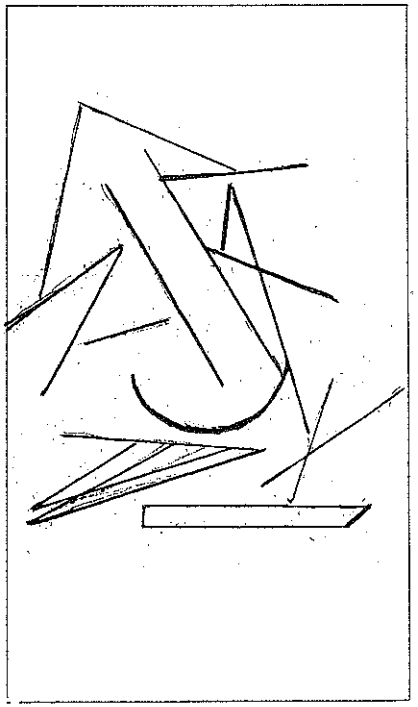
Н.Тарабукин. Конструкция. 1921 г.

Н.Тарабукин. Статико-динамическая, плоскостно-объемная композиционная конструктивность. 1921 г.

Н.Тарабукин. Линейная композиция. 1921 г.







Степанова попыталась в развернутом выступлении на заседании 25 марта связать проблему соотношения понятий композиции и конструкции с этапами развития творческого процесса художника. Она выделила три этапа: композиция, построение, конструкция. Для первого этапа (композиция) характерна "организация элементов по созерцательному принципу", когда художник стремится "созерцательно передавать свои ощущения от действительности". На втором этапе (построение) для художника главное "переработка в своем сознании ощущений от действительности", он использует приемы деформации и трансформации формы. Третий этап (конструкция)-- это тот, "на грани которого мы стоим". "Конструкция, -- говорила Степанова,-- связана с реальным деланием вещи вне созерцательности или сознательного отношения художника к природе. Конструкция есть создание совершенно нового организма. В живописи настоящей конструкции не может быть, есть лишь стремление к ней или изображение конструкции. Настоящая конструкция появляется только в реальных вещах, оперирующих реальным пространством. Вещь я мыслю как новую форму, которой в природе нет".

Оценивая еще один этап дискуссии-- мартовский, нельзя не учитывать общей ситуации в то время в ИНХУКе (и во ВХУТЕМАСе, где преподавали многие участники дискуссии). Дискуссия не только способствовала уточнению понятий конструкции и композиции, но и потребовала от членов Рабочей группы объективного анализа уточнения их творческих и теоретических взглядов. А это привело к тому, что наряду с процессом консолидации членов ИНХУКа по ряду общих проблем, продолжался и процесс их творческого размежевания. Все четче выявлялось различие взглядов на процессы формообразования. Внутри Рабочей группы объективного анализа, которая зимой 1920--1921 годов играла роль теоретического и организационного центра ИНХУКа, формировались обособленные коллективы творческих единомышленников.

18 марта 1921 года в ИНХУКе была создана Рабочая группа конструктивистов, в которую вошли участвовавшие в дискуссии А.Родченко, В.Степанова, К.Медунецкий, К.Иогансон, В.Стенберг, Г.Стенберг. 26 марта оформилась Рабочая группа архитекторов (Н.Ладовский, В.Кринский и др.), а 8 апреля на заседании группы объективного анализа Б.Королев сообщил об организации Рабочей группы скульпторов (материалы этой группы пока не обнаружены; возможно в нее входили участники дискуссии скульпторы А.Бабичев и А.Лавинский). 14 апреля провела свое первое заседание Рабочая группа обжективистов (в нее вошли участники дискуссии А.Древин, Л.Попова, Н.Удальцова). В программах и планах работы этих групп проблемы конструкции рассматривались в соответствии со спецификой творческих концепций их членов.

Процесс творческого размежевания и формирование новых групп явно отразился на составе мартовских заседаний дискуссии. Наиболее

активно посещали эти заседания члены группы конструктивистов, для которых проблемы конструкции были в тот период наиболее важными. Резко ослабили свою активность на дискуссии будущие члены рабочих групп архитекторов и обжективистов.

Последнее заседание дискуссии состоялось 22 апреля (присутствовали А.Бабичев, В.Бубнова, А.Древин, К.Иогансон, Б.Королев, В.Кринский, Н.Ладовский, К.Медунецкий, Л.Попова, А.Родченко, В.Стенберг, Г.Стенберг, В.Степанова, Н.Тарабукин и Н.Удальцова). На нем рассматривались выполненные участниками дискуссии практические работы на темы "Композиция" и "Конструкция".

Кроме участников заседания рисунки на темы "Композиция" и "Конструкция" представили также И.Клюн, Д.Штеренберг. Однако Штеренберг затем взял свои рисунки для переработки. В архиве Группы объективного анализа оставалось 30 практических работ (у большинства участников-- по две работы, у Клюна и Древина-- по одной). Сохранился список этих работ с их точными названиями (данными, видимо, самим участником дискуссии). Из этих 30 работ удалось выявить 25. Не найдены пока обе работы В.Бубновой и по одной работе А.Древина, Г.Стенберга, Н.Удальцовой. Выявлены однако три дополнительных рисунка, выполненных Б.Королевым, В.Стенбергом и Н.Тарабукиным. Большая часть работ была выполнена в апреле 1921г., однако некоторые члены группы использовали свои прежние работы.

Анализ работ показывает, что в подходе к проблеме соотношения конструкции и композиции сказывались как профессиональная специализация членов группы, так и их отношение к задаче "выхода" из изобразительного искусства в предметный мир.

Так архитекторы рассматривали свои эскизы как формально-эстетические эксперименты в рамках задач формообразования, характерных для их профессии.

Таковы рисунки Кринского, который назвал их просто "Конструкция" и "Композиция". Уже после завершающего заседания дискуссии он пишет дополнение к стенограмме заседания, представляющее собой второй вариант его личных "выводов" и пояснение к рисункам.

Показательно, что вторые выводы Кринского, отделенные от первых более чем тремя месяцами, отразили на себе усложнившееся отношение участников дискуссии к обсуждавшейся проблеме. Кринский пишет о невозможности отождествления конструкции технической (утилитарной) и художественной, указывая на то, что они преследуют разные цели. Главный принцип конструкции при создании утилитарных вещей, считает он, это экономика. "Конструктивное начало можно проследить в композиции как суть построения". Поэтому при отказе от предметности в живописи композиция приходит "к конструкциям как к основным решениям: отчего так трудно разграничить композицию от конструкции в живописи (и скульптуре)". В архитектуре же, по мнению Кринского, конструкция, как техниче-

ская и механическая основа, присутствует неизбежно, являясь основой композиции.

Объясняя свои рисунки, Кринский пишет, что рисунок "Конструкция" он решал не как "архитектурную (механическую) конструкцию, а как скульптурную (эстетическую)". А в рисунке "Композиция" он пытался проиллюстрировать "подчинение друг другу всех частей для впечатления единства, на основах старого закона пропорций и пропорциональности", не ставя перед собой задачи выявления никакой иной связи между элементами.

Рисунки Н.Ладовского представляют собой некие упражнения в пропорционировании объема по признаку подобия ("Композиция") или в выявлении геометрических свойств объема ("Конструкция"). Интересно, что в отличие от членов Обмоху (К.Медунецкого, В. и Г.Стенбергов) архитекторов меньше всего привлекало выявление инженерной конструкции. В конструкции они видели скорее прием структурной организации объема, и не только объема. "Конструкция, -- говорил Н.Ладовский, -- есть в живописи и в скульптуре, но нужно условиться, что понимать под этим понятием. Конструкция вошла в живопись по закону аналогий, и благодаря неточности этого понятия возникают споры".

Оба скульптора, представившие рисунки, экспериментировали в те годы в пределах скульптуры и не ориентировались на выход в предметный мир. Но они искали различие композиции и конструкции не столько в профессиональных приемах скульптуры, сколько в смежных с ней сферах. Их композиции представляют собой сочетания плоскостных элементов, а конструкции -- это сложные пространственные построения с использованием каких-то растяжек. Это характерно и для А.Бабичева, и для Б.Королева, который подал в ИНХУК два рисунка "Конструкция" и "Композиция". Причем на втором написано сначала "конструкция", а затем переправлено на "композиция". В архиве Б.Королева сохранился еще один рисунок, на обороте которого написано "композиция" и "для ИНХУКа". Судя по всему, Королев сделал сначала два рисунка -- "Композиция" и "Конструкция". Затем он решил, что его конструкция скорее может быть определена как композиция, а рисунок конструкции сделал заново. Видимо, в процессе работы над рисунком Королев формулирует и свое отношение к понятиям "конструкция" и "композиция" (текст вывода без даты), сравнивая и противопоставляя оба понятия: композиция -- расположение частей произведения, а конструкция -- система построения; композиция -- расположение частей произведения в порядке их сопоставления, а конструкция -- расположение частей в порядке их соподчинения; "композиция -- расположение частей в порядке сопоставления замкнутых форм", а "конструкция -- расположение частей в порядке соподчинения силовых форм".

Члены Обмоху (К.Медунецкий, В.Стенберг и Г.Стенберг) и в своих теоретических формулировках, и в рисунках выступали с единых

позиций. Они создали рисунки под названием "Композиция" и "Проект конструкции". Их композиции близки к композициям ряда других участников дискуссии. В то же время их проекты конструкции резко выделялись среди поданных рисунков тем, что были, по существу, техническими чертежами неких инженерных пространственных конструкций.

В отличие от членов Обмоху, В.Бубнова и Л.Попова главное внимание в своих работах уделяли проблеме художественной структуры. Они создали в технике масляной живописи яркие по цвету живописные произведения: Л.Попова -- "Изображение пространственной организации" -- это вместо конструкции и "Изображение пространственного расположения" -- композиция; В.Бубнова -- "Эскиз композиции" и "Цветовая конструкция".

Близок к этим работам и рисунок Н.Удальцовой "Чертеж композиции". Второй (не найденный) рисунок Н.Удальцовой был назван ею "Система конструкции, основанная на движении пространственных форм".

Примыкают к этим рисункам работы В.Степановой -- коллаж "Плоскостное построение" и схематическое изображение человека "Пример композиции", а также И.Клюна -- "Конструкция" и "Композиция" (рисунок не найден), давшего развернутое пояснение к своим рисункам.

По поводу рисунка "Композиция" (который, судя по описанию, представлял собой фигуративную композицию) Клюн пишет, что любой из изображенных на нем элементов (лошади, рубашка кучера и др.) мог бы быть различного цвета, причем "от изменения цвета фигур и предметов картину не придется перестраивать", и, кроме того, "не в ущерб картине можно было бы переместить и даже уменьшить или увеличить размер некоторых фигур и предметов". Иное дело в рисунке "Конструкция", где изображено столкновение двух состояний: статического (на втором плане) и динамического (на первом). Здесь, считает Клюн, уже нельзя произвольно раскрасить формы, так как цвет каждой формы находится в зависимости от цвета других форм, нельзя изменить размер и конфигурацию -- это вызовет перестройку всей картины, нельзя изменить расположение форм -- нарушится взаимоотношение двух состояний (статики и динамики).

Особняком стоят работы К.Иогансона, А.Родченко, А.Древина и Н.Тарабукина.

К.Иогансон дал два предельно схематизированных рисунка, выполненных цветными карандашами. Один из них -- "План композиции натюрморта" -- сам автор расшифровал так: "Комбинация на плоскости и в пространстве есть их геометризация". К другому рисунку -- "Графическое изображение конструкции всего холодного сооружения в пространстве" он дал такое объяснение: "Конструкция всего холодного сооружения в пространстве или всякое холодное соедине-

ние твердых материалов есть крест прямоугольный или тупоостроугольный".

"В живописи и в скульптуре, -- говорил К.Иогансон при обсуждении рисунков, -- нет конструкции. Есть только лжеконструкция. Это подтверждается тем, что все выставленные рисунки не конструкции, не композиции, а суть только картины. Все сооружения, как старые, так и новые, даже самые грандиозные, строятся на **кресте**. Я дал не самодовлеющую конструкцию, а изображение того основного, на чем она строится, т.е. **креста**".

А.Родченко отрицал правомерность конструкции в живописи. На заседании он говорил: "Мне кажется, что болезнь конструкции усиливается, особенно у тех, кто ею не занимается. Нарочно не назвал свою вещь конструкцией... То, что выставлено -- это не конструкция, а искусство. Конструкция будет в деле, тогда будем о ней говорить... Я всегда говорил, что конструкция не применима в живописи".

А.Родченко подал два рисунка: "Композиция" -- эскиз светильника для кафе "Питтореск" в Москве, выполненный им еще в 1917 году, и "Проект построения лампы" -- очень схематический рисунок, изображающий консольно-динамическую структуру.

По мнению А.Древина рисунки Родченко -- "пример исключительно эстетической композиции, нет движения, нет создания нового организма -- вещь чисто эстетического орнаментального порядка", "это красиво, но это не конструкция".

Сам Древин, единственный среди участников дискуссии, вместо рисунка или живописной композиции в качестве конструкции выставил "Модель конструкции стула" (не найдена). Древин так говорил о своем стуле: "Существует эстетическая конструкция и конструктивное начало. Мы все время смешиваем эти понятия. Я считаю, что нельзя ставить проблему чистой конструкции (здесь он полемизирует с членами Обмоху -- С.Х.). Я взял вещь и отнесся к ней конструктивно, забыв, что существует искусство. Я основывался на знании свойств и системы материала... Я принес сюда (не) произведение искусства, а сделал модель, и можно говорить лишь о нецелесообразности применения материала и неутилитарности вещи; я не хотел, как другие, дать иллюстрации или эстетику".

Однако участники обсуждения (и прежде всего конструктивисты) увидели в стуле Древина именно "эстетику", а не утилитарность. По мнению А.Родченко, "стул Древина, линии его вышли от искусства, на нем нельзя сидеть". Так же критически высказалась и Степанова: "Никакого конструктивного подхода нет. Сделано эстетически. Треугольник внутри нецелесообразен. Материал не обозначен, а конструкции вне материала быть не может".

Тарабукин в своих рисунках попытался не только разделить понятия конструкция и композиция, но и найти пути их объединения. Он считал, что в живописи может быть композиция и композиционная конструктивность, а не чистая конструкция. В ИНХУК он подал два рисунка, на две первых темы: "Линейная композиция" и "Статикодинамическая, плоскостно-объемная композиционная конструктивность". К написанным им развернутым выводам Тарабукин дал дополнительный рисунок "Конструкция".

В своих выводах Тарабукин попытался найти пути органического объединения двух обсуждавшихся в ходе дискуссии понятий: композиция и конструкция. По его мнению, конструкция, оперируя материальными элементами живописи (цвет, фактура, форма), "создает из них живописное построение", а композиция, сообщая связи этих элементов закономерную внутреннюю и внешнюю логику, "придает им смысл замкнутого в себе организма". Однако ни конструкция ("сила созидательно-строительная"), ни композиция ("элемент связующе-организационный") каждая в отдельности не выражает художественный смысл произведения живописи. И лишь объединение этих двух начал создает единство. "Творческую организацию элементов произведения, -- пишет Тарабукин, -- с целью выразить в них идею единства, имеющую внутреннюю закономерность, выраженную во внешней логической связи частей, называем мы композиционной конструктивностью".

Новое определение Тарабукина -- "композиционная конструктивность" вызвало оживленное обсуждение. Было даже решено одно из будущих заседаний посвятить обсуждению новых понятий: "композиционная конструкция" и "конструктивная композиция".

Однако обсуждение рисунков на тему "композиция" и "конструкция" стало последним заседанием дискуссии. Проблемы формообразования интенсивно анализировались во вновь созданных группах конструктивистов, архитекторов и обжективистов, и члены ИНХУКа на некоторое время потеряли интерес к общим заседаниям.

Работа по проблеме " соотношение понятия композиции и конструкции" перешла в стадию подведения итогов дискуссии и подготовки ее материалов к публикации.

8 апреля по предложению В.Степановой была избрана комиссия в составе В.Бубновой и Н.Удальцовой, которой поручили подготовить теоретический материал дискуссии к печати.

Члены этой комиссии обещали к 20 мая представить план и основные положения работы (на материалах дискуссии) "Конструкция и композиция". Однако обработка материалов дискуссии так и не была закончена, видимо, в связи с тем, что летом 1921 года (начиная с мая) в ИНХУКе работала ревизионная комиссия, которой были переданы на время материалы Института.

Осенью 1921 года, когда возникли планы издания сборника "От изображения -- к конструкции", В.Бубновой было поручено написать по материалам дискуссии статью "О конструкции в живописи". Но и эта работа не была, видимо, выполнена.

Материалы дискуссии в ИНХУКе так и не были тогда опубликованы.

А между тем без знания этих материалов нельзя понять многое в дальнейших процессах развития конструктивизма и производственного искусства. Дискуссия в Рабочей группе объективного анализа была первым этапом формирования новых творческих концепций художников, искавших пути выхода из изобразительного искусства в предметный мир. Она отразила всю сложность этого этапа, неразработанность и противоречивость в то время как общей концепции производственного искусства, так и взглядов отдельных художников. В то же время интенсивное четырехмесячное обсуждение теоретической проблемы, завершившееся практической работой на темы "Композиция" и "Конструкция", многое прояснило в сложившейся тогда ситуации в тех течениях изобразительного искусства, которые активно взаимодействовали с предметным миром.

Произошло размежевание творческих позиций художников. Четче обозначалась та группа, которая осознанно переходила на позиции конструктивизма.

КОНСТРУКТИВИЗМ И ОБЖЕКТИВИЗМ (РАБОЧАЯ ГРУППА ОБЖЕКТИВИСТОВ ИНХУКА)

Как уже отмечалось выше, еще в процессе продолжения дискуссии о конструкции и композиции ее участники (члены ИНХУКа) создали четыре новых рабочих группы. Причем две из этих групп были сформированы по сугубо профессиональному признаку (группы архитекторов и скульпторов), а две по признаку объединения единомышленников — группы конструктивистов и обжективистов. Прямое отношение группы конструктивистов к процессу формирования конструктивизма не вызывает сомнения. Об этой группе больше известно и из имеющихся публикаций.

Сложнее обстоит дело с остающейся до сих пор загадкой для многих историков группой обжективистов. Ядро этой группы образовали четыре члена ИНХУКа — Н.Удальцова, Л.Попова, А.Древин и А.Веснин. Все эти художники из числа тех, которые в первые годы советской власти воспринимались как крайне левые новаторы в живописи. Все они затем преподавали во ВХУТЕМАСе, а Л.Попова и А.Веснин с полным правом стоят в ряду самых авторитетных конструктивистов.

Но почему же они оказались весной 1921 года не в группе конструктивистов? Что отличало их концепцию от концепции членов группы конструктивистов и что внесли эти художники в общий процесс формирования конструктивизма?

Все четверо художников членов ИНХУКа, входивших в группу обжективистов, были не просто крайними новаторами, но выдающимися художниками, внесшими значительный вклад в формирование нового искусства XX века. К 1921 году все они уже были опытными художниками, прошедшими сложный путь усвоения принципов ряда течений новейшей живописи (футуризма, кубизма, супрематизма). Они понимали, что развитие нового искусства подошло к этапу, когда эксперименты на плоскости все больше влияют на формообразующие процессы в объеме и в пространстве, когда все большую роль приобретают технические формы.

Но в отличие от членов группы конструктивистов художники из группы обжективистов, оставаясь глубоко профессиональными живописцами, не были склонны отказаться от большой стилеобразующей роли живописи и безоговорочно признать всеобъемлющее значение техники в вопросах формообразования. Вернее сказать, они искали органического стыка между формообразующими процессами в живописи и в технике. Это предопределило и их повышенное внимание к такому основному элементу живописи как цвет.

Важно и то, что в этой группе не было специального теоретика (как в группе конструктивистов, где признанным идеологом был А.Ган). Художники сами разрабатывали концепцию группы, причем каждый из них вносил свою долю.

Но что же такое все-таки обжективизм? Как сами члены группы определяли специфику своей творческой концепции?

Приведу некоторые формулировки из черновиков, сохранившихся в архиве группы обжективистов:

"Обжективизм -- из слова вещь, -- вещественность исходит из отрицания изобразительного, образного, иллюстративного и пр. мира... и провозглашает организацию конкретных свойств его элементов в новый вещественный организм".

"Обжективизм -- вещь -- вещественность -- ставит своей целью пересоздание реального мира".

Как видим, корень слова обжективизм -- вещь (объект, обжект). Можно сказать, что концепция обжективизма близка концепции вещизма, которая отразилась на страницах журнала "Вещь" (Берлин, 1922 г.).

Сохранился черновой вариант декларации обжективистов. Приведу этот текст полностью.

"Декларация обжективистов

Обжективизм исходит из отрицания изобразительного и абстрагированного мира в искусстве и ставит своею целью организацию конкретизированных свойств элементов в новый вещественный организм.

Следующие факторы кладутся в основу практической и теоретической работы над вещественностью: конкретизация и пространственность.

Наше современное сознание, пройдя путь от изобразительного мира и мира абстрагированного, подходит к реорганизации мира явлений, к созданию конкретного овеществленного организма. Наша активная производительная сила направляется в сторону **выявления** сил материала; раскрытия его конкретных свойств и строения из конкретизированных элементов нового вещественного организма.

Ставя себя в зависимость с Современностью и раздвигая рамки добытого опыта, обжективисты ставят своею задачей постановку **новых формальных достижений** в плоскости вещественности на основе своих идеологических и практических предпосылок.

Обжективисты **видят** в напряжении своей активной производительной силы реорганизацию сознания -- как учета соотношения: сила напряжения активной производительности равна силе напряжения овеществленного организма".

Рабочая группа обжективистов была создана в первой половине апреля 1921 года. Ее первое организационное заседание состоялось 14 апреля, в тот же день она была формально утверждена постановлением Президиума ИНХУКа. На первом заседании присутствовали три члена ИНХУКа -- А.Древин, Л.Попова и Н.Удальцова, которые и являются учредителями группы.

Судя по сохранившимся протоколам, отчетам и ведомостям на оплату, группа активно работала в апреле-июле 1921 года. За это время состоялось 11 заседаний (14, 19 и 27 апреля; 4, 11, 18 и 25 мая; 1, 8, 15 и 22 июня), из них 5 организационных (NN 1, 4, 6, 7, 11), а остальные научно-теоретические и организационные (на них обсуждались доклады и проблемы). Заседания продолжались 5--7 часов.

На четвертом заседании (4 мая) в состав группы вошел А.Веснин. Таким образом группа включала в себя четырех членов ИНХУКа, двое из которых -- Древин и Удальцова -- присутствовали на всех заседаниях, Попова была на первых шести заседаниях, а Веснин -- лишь на четырех (NN 4, 5, 6 и 9).

Кроме членов ИНХУКа в состав рабочих групп, в соответствии с уставом ИНХУКа, входили так называемые сотрудники. В рабочей группе обжективистов было четыре сотрудника: В.Кизельватер (вступила в группу 27 апреля), А.Сычев (19 апреля), В.Тоот (8 июня) и Н.Тряскин (19 апреля).

Председателем рабочей группы обжективистов была Н.Удальцова, ответственными членами -- А.Древин и Л.Попова, научным секретарем -- В.Кизельватер.

На первом заседании группы была рассмотрена и утверждена программа. Сохранилась рукопись этого документа. На рукописи печать ИНХУКа и резолюция "в 3 экз." (т.е. отпечатать в трех экземплярах).

Ниже приводится полный текст документа, включая и вычеркнутые в рукописи сведения о составе группы.

"ПРОГРАММА РАБОЧЕЙ ГРУППЫ "ОБЖЕКТИВИСТОВ" ИНХУКа

1. Группа ставит себе целью создание вещественных и конкретных построений в пространстве и на плоскости.

2. Работа не над изображением элементов, а создание конкретного организма, как в пространстве, так и на плоскости.

3. Работа группы распадается на лабораторную и теоретическую.

Работа лабораторная:

1. Работа над различными материалами, присущими различного рода искусств и техники.

2. Создание организмов по конкретным свойствам элементов в искусстве и технике.

3. Изучение свойств этих элементов.

4. Для разрешения встречающихся технических вопросов приглашаются необходимые специалисты.

5. Проверка теоретических изысканий лабораторным опытом.

Работа теоретическая:

1. Анализ и изучение элементов, их конкретных свойств.

2. Анализ вещей и их частей.

3. Анализ понятий, входящих в построение на плоскости и в пространстве.

4. Теоретизация лабораторного опыта.

Состав группы: А.Древин, Л.Попова, Н.Удальцова.

Сотрудниками группы состоят: Тряскин, Сычев.

Ответственные члены группы:"

Работа группы велась по двум направлениям: научно-теоретическая и практически-лабораторная.

Научно-теоретическая работа -- включала в себя дискуссии на заседаниях группы и самостоятельную проработку ее членами отдельных вопросов. На заседаниях группы состоялись дискуссии по проблемам: определение понятия обжективизма (одно заседание), определение, анализ и конкретизация цвета (два заседания), понятие производства -- утилитарность и целесообразность (два заседания), фактура (одно заседание).

На этих заседаниях были заслушаны доклады; два по проблемам производства: "Искусство-производство" (Тоот) и "Искусство и производство в социалистическом обществе" (Платов -- приглашенный специалист), два по проблемам фактуры: "Фактура как таковая" и "Фактура -- синтез зрительных и конструктивных форм" (докладчики Кизельватер и Платов, не удалось установить, кто из них делал какой доклад).

Планировался доклад Удальцовой "Пространственность".

Наряду с дискуссионной проработкой ряда теоретических проблем на заседаниях группы отдельные ее члены вели самостоятельную теоретическую работу, результаты которой планировалось издать в виде брошюр.

В одном из выявленных документов (счет на авансирование теоретических работ) приведены краткие проспекты этих брошюр.

1. Н.Удальцова. "Обжективизм" (100 машинописных страниц): а) история возникновения обжективизма, б) появление базы обжективизма. Пространственность, конкретизация, в) искусство -- производство, г) техника -- производство, д) механика в искусстве, е) изобразительность, абстракция и конкретизация, ж) современное искусство и обжективизм.

2. Л.Попова. "Цвет": а) проблема цвета во французском современном искусстве, б) проблема цвета в русском современном искусстве, в) конкретизация цвета.

3. А.Древин. "Вещественность": а) современное искусство и обжективизм, в) вещественность в производстве старом и настоящем, г) абстракция и вещественность, д) организм.

4. В.Тоот. "Революционное искусство" (50 стр.): а) определение понятий "работа", б) общественная работа, г) общественное искусство, г) обжективизм и современное искусство.

Планировалось также в разделе теоретических работ: 1) составление брошюр на тему: "Современное и будущее социалистического искусства", 2) сводка всех проработанных на дискуссиях определений и понятий.

В разделе **практически-лабораторных работ** группы обжективистов в отчетах перечисляются:

1. "Произведенные" Поповой, Древиным и Удальцовой "практические работы по конкретизации цвета". "Анализ элементов цвета".

2. Начатые (видимо, теми же членами группы) опытные практические работы по пространственным построениям ("по заданиям группы").

В этих работах члены группы фактически занимались выполнением заданий на тему цвет и пространственность с целью лабораторной проработки теоретических вопросов, "выдвинутых группой".

Развернув работу по научно-лабораторному анализу **цвета** и **пространственности**, группа планировала такую же работу по **материалу** и **вещественности**.

Ставился вопрос об организации при группе лаборатории. Был выработан план лабораторной работы, составлена смета на лабораторный материал, приступили к "организации соответствующего помещения".

К практическим работам группы в отчетах о ее деятельности отнесена также "Разработка проекта Стадиона", которой по заданию группы занимались сотрудники Тряскин, Сычев и Кизельватер. Из выявленных документов не ясно -- что это за работа и с какой целью она выполнялась в группе.

В другом отчете говорится о "работе над проектом сооружения стадиона", из чего можно заключить, что это не просто лабораторно-экспериментальная работа, а проект какого-то конкретного стадиона. Возможно, речь идет о проекте Международного Красного Стадиона, который был заложен на Воробьевых горах в 1920 году и проектирование которого в то время привлекало всеобщее внимание.

Сохранились стенограммы дискуссий в группе обжективистов (некоторые фрагментарно).

Наибольший интерес представляют дискуссии об обжективизме и цвете, которые велись в узком кругу -- свободный обмен мнениями трех художников-единомышленников (А.Древин, Л.Попова, Н.Удальцова) без специального доклада по теме. Причем первая дискуссия об обжективизме органично перешла в дискуссию о цвете. Практически три заседания были посвящены обсуждению актуальных проблем формообразования нового искусства.

Материалы первой дискуссии удалось выявить лишь частично.

Привожу фрагменты с высказываниями Л.Поповой.

"*Попова.* В современном искусстве нами замечается определенная тенденция к конкретизации понятий (примеры: фактура и наклейки во французском и русском пост-кубизме; пространственные сопоставления материалов, материализм Штеренберга и его школы и т.д.). Изобразительность, как цель художественного произведения заменяется органичностью. Отсюда перевес и особая заинтересованность одним из понятий -- именно конструкцией. Конструкция, выходя из рамок лишь отдельного элемента построения, делается необходимым принципом всей организации в отличие от принципа изобразительности. Это и есть начало идеологического различия между искусством изобразительным и организацией, и овеществлением художественных понятий. В результате такого процесса и должен получиться вещественный организм, быть может созданный и не из элементов, до сих пор фигурировавших при создании художественных произведений, а из элементов совершенно других, вызванных этой новой "необходимостью". А сейчас посмотрим могут ли и старые элементы, или средства быть овеществлены и сделаться средством новой вещественной организации. Возьмем для примера понятие цвета: цвет, как таковой, воспринимаемый лишь нашим органом зрения... **не вещественен.** Это есть лишь сырой материал, который нужно организовать, оформить и овеществить, дабы получить его конкретное и организованное воздействие. Ясно, что цвет, служащий лишь средством выражения, а не самой целью организации, как например, в изобразительном хотя бы и весьма формальном искусстве никогда не сможет быть конкретно овеществлен...

Техника, входящая в последнее время как цель в современное искусство, играет ту же роль как литература, моральное поучение, религиозные или философские идеи, входившие в различные эпохи в искусство и сводившее искусство к роли "средства". Элемент привходящий становится на место элемента основного...

Я думаю, -- говорила Л.Попова, -- система техническая не может быть принята, как канон, она дает лишь **образец конструктивной задачи,** но выполненной с совершенно другими чем мы себе ставим целями. И разумеется как образец или пример организации он нам идеологически ближе, чем что-либо, и является единственным прекрасным учебным материалом".

Сохранилась выборка определений и выводов из первой дискуссии в группе обжективистов (некоторые без указания автора):

"Конкретизация цвета -- есть такое состояние цвета, которое подлежит точному учету в своих основных отношениях и своем силовом эффекте: ритм, напряженность, протяженность пространственная, цвет как материал, силовое выявление цвета". (Попова).

"Цвет не есть изобразительный элемент, а в самом себе заключенный материал". (Удальцова).

"Мы должны конкретизировать элементы, наша задача -- строение новых частей организма". (Древин).

"Наше дело -- создание организмов при помощи организации и конкретизации элементов". (Удальцова?).

"Понятие конструкции вводить как пособие при построении, а не как самоцель".

"Тон -- количество цвета". (Древин).

"Тон -- выявление цвета". (Попова).

Тональность -- созвучие родственных по своему характеру цветов". (Попова).

Вторая дискуссия была целиком посвящена проблеме цвета. Она продолжалась четыре часа в течение которых три члена ИНХУКа живописцы Древин, Попова и Удальцова в присутствии ряда сотрудников (Кизельватер, Тряскин) детально анализировали место и роль цвета в условиях, когда художники все больше внимания уделяли соотношению средств художественной выразительности на плоскости и в пространстве, когда изобразительность уступала место "конкретизации", когда пристальное внимание обратили на краску как материал.

Много внимания при обсуждении было уделено соотношению цвета и тона на плоскости и в пространстве. Были выдвинуты положения о новых элементах цвета -- вещественности и протяженности.

Приведу полностью протокол дискуссии.

"*Попова.* Предлагает темой дискуссии сделать анализ элементов цвета, его развитие из краски в цвет, тон.

Древин. Вынести цвет в пространство, а не анализировать цвет только на плоскости. Предлагаю точно определить сами элементы цвета, подлежащие анализу. Элементы цвета на плоскости меняются с вынесением цвета в пространство. Помимо анализа цвета нужно сделать анализ краски как материала; и может быть анализ и цвета как материала (качество плюс восприятие).

Попова. До настоящего времени цвет воспринимался как средство изображения. Теперь, когда пространство понимается конкретно, цвет тоже как нечто конкретное, как материал. (Конкретизация восприятия: фактура, цвет как цвет, тон). Выяснить лабораторным путем как обратить двухмерное в организацию. Цвет до сего времени не являлся организацией в пространстве.

Удальцова. Теоретическое обсуждение цвета ни к чему не приведет. Анализ цвета можно провести только лабораторным путем.

Малевич брал абстрактные формы, но его квадрат только изобразителен, цвет как материал не организован.

Попова. Изобразительное искусство может дать только цветное воздействие, но не организацию элементов.

Древин. Малевич давал цвет в зависимости и не в зависимости от формы. Квадрат освобожден от зависимости цвета. Сейчас вы-

двигается преодоление или качественность цвета, благодаря чему изменяется весь подход. В пространстве вопрос цвета отпадает; цвет мыслится как тон. Работа на плоскости есть работа над выявлением цвета. При этом подходе мы имеем опасность впасть в цветовой эстетизм. Пространственное сооружение по своему материалу не дает цветовых отношений, оно скорее тональное. Переработка его в тон -- одна из наших задач.

Удальцова. В новом понятии пространства нельзя говорить о цвете и тональности (в старом понимании). Должны быть введены новые понятия, выясняющие интенсивность цвета и тона в пространстве. В пространстве есть новый элемент -- протяженность цвета, который мало разработан. Тут не окраска, не цвет, а тональность; на основании материала, как железо.

Древин. В понятии тона остаются контрастность цвета и фактура. Понятие о тоне подходит больше к пространственному сооружению, к материалу. Тональность это что-то случайное местное. Город имеет тональный характер. Мрамор дает богатую градацию цвета -- свою тональность. Каждый новый материал будет требовать своего выявления. Сопоставление выявленного дает тон. Видеть в сооружении только материал -- заблуждение; нужно его обработать. Из самой работы вытекает чисто цветовое или тоновое ощущение.

Попова. Тон и цвет в музыке понимается: тон как звучность, цвет как звук. Тональность -- закономерное созвучие тонов. Спектральный цвет -- голый цвет -- звук. Обработкой этого цвета путем различных средств достигается тон. Отсюда вытекает различие тона и тональности. Тональность -- чередование.

Древин. Тональность вытекает из элементов географических, физических, культурных. Известную роль играет и культура самого материала, которая со временем совершенствуется, изменяя и его тональность. Тональность присуща материалам необработанным; тон -- присущ материалам обработанным, организованным. Окраска без знания материала свойственна изобразительному искусству.

Попова. Цвет материальный + качество = тон (?). Краска есть материал сырой; цель ее выразить звучность материала (?). На основании двух-трех опытов надо выяснить понятие цвета.

Древин. Теоретическое развитие понятия мешает конкретному решению. Отвлеченность современного искусства показала нежизненность некоторых подходов.

Удальцова. На основании существующих работ произвести лабораторный опыт.

Попова. Работы в этой области уже существуют: в Париже есть особая школа синхромистов. В манифесте их в основу кладется исследование цвета -- протяженность цвета, изменение его во времени параллельно протяженности звука в музыке, но не конкретно-временной как в музыке, а конкретно-живописной.

Удальцова. Может быть что-нибудь в наших работах будет годиться для использования лабораторным способом.

Попова. Татлин переводил отношение краски на отношение материала.

Удальцова. Просмотреть решение цвета у русских школ.

Древин. У нас нет лаборатории как таковой. Она нужна постольку, поскольку относится к искусству, к выяснению вопросов искусства.

Удальцова. По практическим работам группы произвести анализ цвета, конкретизацию цвета в тоне. Сделать сводку понятий тона и цвета у старых и новых мастеров.

Попова. Предлагает Древину сделать доклад о своих работах по тону, по цвету. На основании их выяснить новый элемент тона и цвета -- вещественность цвета".

Как можно видеть, характер обсуждения носил чисто профессиональный характер. Художники намеренно избегали углубления в сугубо теоретические вопросы. Обсуждая то или иное понятие, они не столько заботились об отточенности определений, сколько пытались уяснить соответствие понятий реальной практике. И каждый раз, когда им что-то казалось не совсем ясным, они оставляли окончательное выяснение до проверки лабораторным путем. Им все хотелось пощупать руками и увидеть глазами, прежде чем вынести окончательное суждение. Главное и решающее в анализе такого элемента как цвет они видели в развертывании лабораторных исследований. Особенно их привлекали лабораторные опыты с цветом в пространстве. Поэтому в сохранившихся текстах группы обжективистов такое значительное место занимает вопрос об организации лаборатории.

О серьезности планируемых лабораторных исследований и о их характере дает представление разработанная Древиным смета этой лаборатории с перечнем необходимого для нее оборудования, инструментов и материалов. Лаборатория должна была занимать две комнаты и иметь четыре стола, два шкафа, шесть полок и шесть стульев. Среди необходимых материалов первыми в смете названы металлы: железо, медь, медь красная, олово, свинец, сталь, алюминий, цинк. Все это требовалось и в виде жести, и в виде готовых форм -- круглой, квадратной, плоской и треугольной, в виде трубок, кусков рельс, проволоки, гвоздей. Затем названы материалы из дерева (дуб, ольха, ель) в виде досок, фанеры, брусьев, подрамников. Лишь на третьем месте в перечне материалов поставлены краски (сухие, масляные, лак) и другие материалы для живописи (холст, холст грунтованный, парусина).

Среди необходимых для лаборатории материалов перечислены различные "жидкости" -- скипидар, керосин, бензин, масло (льняное, лаковое и подсолнечное), олифа, чернила (черные, красные), тушь разных цветов, клей разных сортов, воск, парафин, кислота (серная, соляная). Дан и подробный перечень необходимых слесарных инструментов: молотки разной величины, ножницы для железа, напильники

разной величины (круглые, полукруглые, плоские и треугольные), клещи, плоскогубцы, паяльная лампа, медный молоток, топор, пила, коловорот, стамески разные, сверла разных калибров. Кроме того для лаборатории требовались веревки, глина, цемент, канаты, чертежные инструменты и канцелярские принадлежности.

Все это свидетельствует о том, что художники из группы обжективистов в своих лабораторных исследованиях отнюдь не собирались ограничиваться чисто живописными экспериментами, а всерьез готовились экспериментировать с пространственными построениями из конкретных материалов.

Два заседания в рабочей группе обжективистов продолжалась дискуссия на тему "Производство (утилитарность и целесообразность)". В дискуссии принимали участие члены и сотрудники группы А.Древин, Н.Удальцова, В.Тоот, Н.Тряскин, В.Кизельватер, а также приглашенные на заседание Платов и Липкин.

Дискуссия началась с выяснения соотношения понятий целесообразность и утилитарность. Затем в ходе дискуссии круг обсуждающихся проблем постепенно расширялся. В поле зрения участников дискуссии оказались многие вопросы, обсуждавшиеся на раннем этапе становления конструктивизма сторонниками этого течения. Среди них соотношения: искусства и производства, формы и материалы, прямой и косвенной пользы вещи; роль художника в производстве. Было выдвинуто понятие "искусство--производство". Высказывались различные точки зрения на обсуждавшиеся вопросы. В то же время при всем различии точек зрения была заметна общность понимания проблемы у членов и сотрудников группы обжективистов, в то время как приглашенные на дискуссию Платов и Липкин стояли на других позициях, что и было отмечено в выступлениях Древина и Удальцовой, не согласившихся с их трактовкой соотношения искусства и производства.

Приведу фрагменты этой двухдневной дискуссии в той последовательности, в которой выступали ее участники.

"*Удальцова*. 1) Необходимо определить два понятия, употребляемых в производстве: понятия утилитарности и целесообразности.

2) Ясно выразить понятие **производства** в определении **обжективистов**.

Древин. Разграничение этих двух понятий ясно. **Утилитарность -- общечеловеческий смысл -- необходимость обихода**. Целесообразность -- углубление в строение. Целесообразность -- понятие более духовного порядка и исходит из требования сознания времени. Целесообразность может изменить смысл утилитарности. Буржуазная культура дала много утилитарных, но нецелесообразных вещей. Целесообразность с коммунистической точки зрения опрокидывает многое старое утилитарное.

Тоот. Необходимо объединить, а не разграничить эти два понятия -- итог их объединения назовем общечеловеческой полезностью.

Тряскин. Целесообразность и утилитарность можно понять так. Целесообразно всегда то, что утилитарно плюс внутренняя необходимость организации форм и решения материала. Утилитарное не всегда целесообразно (пример Древина). Вещь целесообразная всегда логичнее вещи утилитарной. Первая организована - вещь как назначение и вещь -- решение и форма. Вторая сделана -- вещь как употребление. **Обжективисты** делатели вещей целесообразных, а не утилитарных.

Древин. В данном случае мы рассматриваем эти два понятия, чтобы ясно определить их значение, не предрешая их взаимоотношения в будущем...

Тоот. Разделение утилитарности и целесообразности было в индивидуальном искусстве -- в социализме они должны слиться в единой организации. Наука, идеология, техника, объединяясь, способствуют созданию общественно полезного. Неорганично то, что является полезным отдельным личностям, органично то, что является полезным для общества. Искусство одно может дать высшую полезность.

Платов. Неправильно разграничивать искусство и производство. Необходимо следовать новому методу: **искусство органически связано с производством, искусство и производство как умение.** Например, искусство строить, искусство ездить на велосипеде.

Кизельватер. Искусство умением владеть материалом или орудием производства не определяется -- это недостаточно. Искусство должно знать, почему и зачем это **умение**. Иначе фактура, как самоцель, образ как самоцель и т.д. ...

Древин. Тов. Платов осветил изобразительность в искусстве. Было бы нам интересно, чтобы он осветил со своей точки зрения то современное искусство, которое отбросило изобразительный подход и смысл производства утилитарного, резко поставя границу между старым пониманием прикладничества, когда достижения искусства прикладывались к производству, и нашим новым подходом к нему, как строительному искусству. Поэтому мы и разделяем намеренно сегодня эти два понятия: искусство и производство...

Кизельватер. . Производство -- трудовая обработка материала... **Новое искусство имеет дело с материалом... Корни нового искусства в лаборатории, науке, технике; активность в целесообразном и свободном использовании и организации всех возможностей**. Трудовая обработка материала (производство) элемент активной производительности искусства. Искусство поглощает производство. Оно больше.

Платов. Должно учесть состояние искусства. Не искусство в производстве, а искусство--производство. В искусстве--производстве необходима органическая связь формы и материала... Классификация искусства в искусстве--производстве будет совершаться по использованности материала.

Тряскин. От участия художника в производстве система производства изменится. Целесообразность изменит смысл утилитарности (зависимость между двумя изменениями прямая). Художник дает форму производства (к сведению конструктивистов). ...

Удальцова. Материал требует **свою** форму. Пока он не получил ее, нечего говорить об искусстве--производстве. Материал в технике получил свою форму и его форма **целесообразность.** Аэроплан, автомобиль, машина и так далее. Знание, техника плюс творческая воля дали свое напряжение в единый организм. То, что мы называем искусство--производство ничего не дало. И может существует искусство и прикладное искусство, а не производство. Наша цель создать его. И старое искусство нельзя называть искусством--производством.

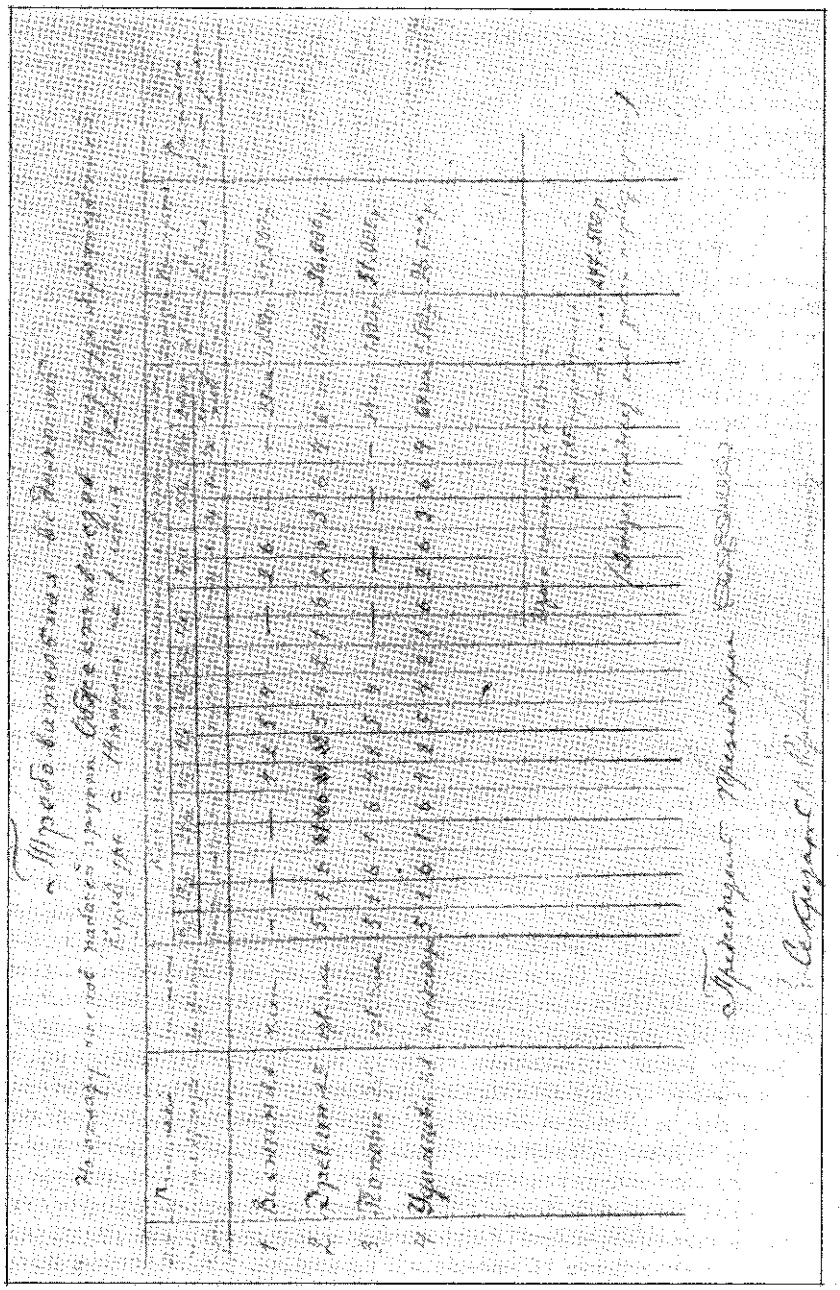
Липкин. Массрвое производство -- способность распространения образов во многом не мешает их цельности и ценности. Производственный характер требует канонов. Существует ряд искусств, нуждающихся в коллективном начале. Первоначально явленный образ, входя в жизнь, демократизируется (приспособление образа к жизни). Целесообразность -- условие существования образа, его жизненность. Процесс распространения образа идет двояким путем: 1 -- материальность образа, 2 -- производство его.

Платов. ...Искусство должно конкретизировать имеющиеся в массе задачи. Выделяя определенные задачи и решая их различными видами течений, мы обусловливаем существование форм решения.

Липкин. Влияние отдельных школ сводится к использованию существующего производства. Наша задача -- выявить свойства данной фактуры. Пример -- горшок: 1) в первоначальном виде лишь как полезная к употреблению вещь, 2) горшок и использование его поверхности для украшения -- орнамент -- ненасилие формы, 3) горшок как ваза -- насилие формы. Прямая полезность в первом случае, косвенная или относительная во втором. Ценность образных искусств приносит огромную пользу производству -- отсюда тесная связь искусства и производства.

Кизельватер. Полезность прямая или косвенная может быть только тогда, когда она рассматривается по отношению к главному, как индивидуальному организму. Здесь для одного полезно это, для другого -- то. Наибольшая часть прямой индивидуальной полезности предметов, удовлетворяющих первую жизненную потребность, будет **утилитарность.** Исходя из этого, книга, художественное произведение -- (это) косвенная полезность и является роскошью. Это абсурд. С точки зрения общественной (не индивидуальной) полезность (не утилитарность) может быть только одна, вытекающая из необходимости и нашедшая выражение в целесообразности.

Удальцова. Надо же разобрать два момента, с которыми мы пока встречаемся. Производство как таковое. Я беру в самом широком смысле производство, ... к которому формы существующего искусства не прикладывались, а наоборот формы которого, как



Требовательная ведомость на оплату членов Рабочей группы обжективистов ИНХУКа с 14 апреля по 1 июля 1921 года за участие в одиннадцати заседаниях группы (указана продолжительность заседания в часах)

вошедшие в жизнь, заимствовались и **просто изображались.** Изображалась живая природа, мертвая -- изображались и создавались целые системы кубистического и супрематического построения из форм современной **машины.** Настоящее производство обходилось без художника, а современный художник заимствовал формы производства, некоторые отрасли производства заимствовали подходящие формы искусства. Напряжение воль не создало **целого организма,** т.е. искусства производства.

Древин. Наша цель -- повернуть существующие взгляды, создать организмы -- **специализировать** виды производства. Существующее искусство было всегда изобразительным, отображало видимый мир. Построения Малевича, полет аэроплана, беспредметность -- подражание технической фактуре. Родченко имеет в себе тот же иллюстративный элемент, как и Малевич.

Платов. Говоря о производстве, говорим о форме. Общая, появившаяся в одной вещи форма воспринимается в другом виде искусства резко отлично от формы первой вещи.

Древин. Фактурность формы должна исходить не из подражания материалу, а из целесообразно понятого материала формы и ее взаимоотношения с целым организмом...

Тоот. Искусство неотделимо от жизни...

Древин. Мы намеренно в дискуссии о производстве отделили искусство от производства. Что это было необходимо ясно видно из самой дискуссии, из того, что ни тов. Липкин, ни тов. Платов не подходят к содержанию понятий с новой стороны, стороны не изобразительной, а организации материала. Конечно можно говорить о расширенности понятий и производства, и образа, но важно не это -- важно определить с каким содержанием мы имеем дело.

Удальцова. Мы рассматриваем искусство не как изображение действительности, а как **организацию.** Искусство в производстве -- эстетизм. Не изобразительность, а вещественность -- искусство органическое. Всякие каноны и образы для производства безусловно должны отрицаться. Производство, имеющее в себе организацию материала плюс целесообразность, равняется искусству, имеющему в себе те же факторы -- и в этом смысле мы можем пытаться определить наше толкование понятия искусство--производство. В этом значении отпадает старое понимание искусства. Толкования тов. Платова и Липкина стоят на старой платформе, только они стремятся притянуть старое к новому лишь внешнему толкованию, оставляя смысл искусства и производства в его старом содержании."

Особый раздел работы группы -- организация и руководство созданной при ней учебной подгруппой, в состав которой (по сведениям отчетов) входило 10 членов и 4 кандидата. В выявленных документах названы такие фамилии членов подгруппы: Машинский, Голизовская, Райская, Фельдман, Башкин, Беляева, Бруе, Черемисова, Уклонская, Корсаков, Кочемаров, Лучишкин, Калекин, Орехов.

Это были студенты ВХУТЕМАСа, видимо из мастерских, которыми руководили члены группы обжективистов.

Учебная подгруппа была утверждена постановлением общего собрания рабочей группы обжективистов 27 апреля и провела три заседания (в помещении ВХУТЕМАСа -- Рождественка, 11).

Была разработана программа, общий план работы и детальный план работы подгруппы, приступили к составлению анкеты для подгруппы, была начата в подгруппе теоретическая и практическая работа.

7 мая состоялось организационное собрание подгруппы, на котором присутствовала председатель группы обжективистов Н.Удальцова и сотрудники группы Кизельватер, Сычев и Тряскин, которые считались одновременно и членами учебной подгруппы. Сохранился протокол этого заседания, на котором было избрано бюро подгруппы в составе: Тряскин, Кизельватер и Сычев, секретари -- Уклонская и Лучишкин.

Представляет интерес один эпизод, который связан с этим заседанием. На нем присутствовал Бирюков, который уже входил в учебную подгруппу рабочей группы конструктивистов ИНХУКа. Обсуждался специальный вопрос о возможности допустить его участвовать в заседании. Было решено: допустить его лишь как гостя и было заявлено о принципиальной невозможности работы Бирюкова одновременно в двух подгруппах. В утвержденный на этом же заседании состав учебной подгруппы обжективистов Бирюков не был включен.

На этом же заседании учебной подгруппы была принята программа, разработанная организационным бюро.

Сохранились несчитанные машинописные экземпляры этого документа, полный текст которого приводится ниже.

"П Р О Г Р А М М А Учебной п.группы "ОБЖЕКТИВИСТОВ".

Группа ставит себе целью создание конкретных и вещественных построений на плоскости и в пространстве, работу не над изображением элементов, создание конкретного организма как в пространстве, так и на плоскости.

Приняв настоящее положение группы, учебная п.группа ведет самостоятельную работу, оставаясь в идеологическом общении с группой.

Работа группы ведется теоретически и практически:

1. Изучение живописных элементов.

2. Изучение конкретных свойств элементов искусства и техники (материал).

3. Делание вещественных построений, на основании конкретных свойств элементов (пространство, объем, плоскость, цвет, фактура и т.д.).

4. Необходимая лабораторная работа производится при лаборатории групп.

5. Теоретизация практического и лабораторного опыта постольку, поскольку она регулирует и устанавливает практическую работу.

Секретарь".

Рабочая группа обжективистов ИНХУКа, как и ее учебная подгруппа, активно работали в апреле-июне 1921 года. Летом 1921 года работа в ИНХУКе постепенно фактически прекратилась в связи с проводившейся тогда ревизией его деятельности. Осенью 1921 года, когда возобновилась работа ИНХУКа, здесь все большую роль стали играть теоретики производственного искусства. После перевыборов Президиума ИНХУКа (новый Президиум возглавил О.Брик) прежняя ориентация деятельности на работу в группах была заменена концентрацией работы на общих заседаниях ИНХУКа. Созданная в 1921 году сеть рабочих групп ИНХУКа, хотя и сохранялась еще какое-то время, но уже не играла существенной роли в работе Института. Это относится и к группе обжективистов, активная деятельность которой фактически прекратилась, тем более, что возглавлявшие ИНХУК теоретики производственного искусства рассматривали концепцию вещизма и конструктивизма как пройденный этап в развитии теории производственного искусства.

Не все были согласны с их взглядами и два активных деятеля группы обжективистов (Н.Удальцова и А.Древин) вообще вскоре ушли из ИНХУКа.

РАБОЧАЯ ГРУППА КОНСТРУКТИВИСТОВ ИНХУКа

Официально рабочая группа конструктивистов ИНХУКа была создана в марте 1921 года. Однако до формальной организации этой группы уже существовало ее инициативное ядро. Выяснение этого обстоятельства важно потому, что получивший мировую известность термин "конструктивизм" впервые появился именно в связи с названием этой рабочей группы.

А.Ган в ряде своих публикаций 1922--1928 годов датирует создание Первой рабочей группы конструктивистов 1920 годом.[1] Об этом же говорится и в справке о конструктивизме, опубликованной в журнале "Современная архитектура" (1926, N 2). Справка связывает само появление конструктивизма с созданием в ИНХУКе группы конструктивистов и сообщает, что программа и снимки с работ были переданы для информации Л.Лисицкому, выезжавшему тогда в Германию и Францию.

Интересные факты об истории формирования группы конструктивистов приводятся в справке об этой группе, опубликованной журналом "Эрмитаж" в 1922 году:

"13 декабря 1920 года сформировалась Первая рабочая группа конструктивистов.

Живописец-беспредметник Александр Родченко, живописец Варвара Степанова (Варст) и конструктор "Массового Действа" 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

[1] А.Ган. Конструктивизм. Тверь, 1922, с. 3; Каталог Первой дискуссионной выставки объединений активного революционного искусства. М., 1924, с. 14; "Современная архитектура", 1928, N 3, с. 79.

линию спекулятивной деятельности эстетического творчества, заведомо **подсознательно** изображая действительность, по другому - оно встает на путь реального и активного общественного переустроения и ищет социально-осмысленных, целесообразных форм художественного труда.

Переход Александра Родченко от абстрактных плоскостных композиций "беспредметного творчества" к беспредметным вещам в реальном пространстве; живописная схематизация и механизация человека-натуры в работах Варвары Степановой и, наконец, материалистическое построение действенной культуры Алексея Гана... -- объединило их на почве производственных задач сознательного художественного труда.

Первые, работавшие в области изобразительного искусства, перешли от композиции (эстетического признака) к конструкции (принципу производственному), второй -- вскрывая греческую магию театрального волшебства (сценическое искусство) подошел к проблеме организации и цементирования быта трудового общества (Массовое Действо).

Ориентируясь на грядущую культуру коммунизма и исходя из данных конкретных условий, они разработали программу и производственный план и стали вербовать сотрудников.

Конструктивизм стал модой".[1]

Первое официальное заседание Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа состоялось 18 марта 1921 года. Однако, судя по всему, инициативная группа в составе Родченко, Степановой и Гана не раз собиралась и до этого, обсуждая программные и организационные вопросы.

Надо сказать, что в ходе дискуссии о конструкции и композиции в ИНХУКе обозначались два ядра будущей организации конструктивистов:

1. А.Родченко, В.Степанова и А.Ган (он не принимал участия в дискуссии).

2. В.Стенберг, Г.Стенберг и К.Медунецкий.

Внутренние связи членов обеих групп были очень тесными, что позднее сказалось в деятельности Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа, которая как бы делилась на две фракции.

Члены инициативной группы (Родченко, Степанова, Ган) вне ИНХУКа 23 февраля провели "первое" организационное собрание "группы конструктивистов", которая, как говорится в протоколе этого заседания, ставит "своей задачей борьбу с художественной культурой прошлого и агитации нового мировоззрения". В постановляющей части протокола говорится: о необходимости выбирать членами группы "только товарищей, разделяющих основные положения конструктивизма", об утверждении членом группы К.Иогансона, о планах организации из студентов ВХУТЕМАСа подгруппы.

[1] "Эрмитаж", 1922, № 13, с. 3.

Протокол этого собрания является первым из числа известных документов, где упоминаются термины "конструктивизм" и "конструктивист". Термины "конструктивизм" и "конструктивист" возникли в начале 1921 года (возможно, в конце 1920 года) как своеобразный синтез двух понятий, пришедших тогда из техники в искусство и по-новому воспринимавшихся художниками, – "конструктор" (например, конструктор массового действа -- в смысле художественный организатор) и "конструкция" (некая организация структуры художественного произведения). Слова конструкция и конструктор были терминами, нагруженными смысловыми ассоциациями; вновь же изобретенные термины "конструктивизм" и "конструктивист", лишенные ассоциаций, оказались очень удобными и сразу были всеми приняты. В то же время сами первые конструктивисты были склонны связывать свое самоназвание не столько с конструкцией, сколько с конструированием. На одном из заседаний Рабочей группы конструктивистов К.Иогансон предлагал даже заменить термин "конструктивист" на "конструктор".

18 марта уже в рамках ИНХУКа было проведено второе организационное собрание, которое собственно и является официальной датой организации Рабочей группы конструктивистов. На заседании присутствовали: К.Иогансон, А.Родченко, В.Степанова и Г.Стенберг. В протоколе этого собрания в "инициативное ядро" группы кроме присутствовавших на заседании было решено включить А.Гана, К.Медунецкого и В.Стенберга. Эти семь человек и представляли собой состав Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа.

В марте-мае 1921 года группа провела 9 заседаний. Сохранились протоколы этих заседаний (по четырем заседаниям -- N 2, 7, 8 и 9 имеются стенограммы дискуссий). А.Родченко, В.Степанова, Г.Стенберг и К.Иогансон присутствовали на всех девяти заседаниях группы, В.Стенберг не был на первом заседании, А.Ган не был на первом, пятом и девятом, К.Медунецкий -- на первом, втором и пятом.

На заседаниях группы был образован ее секретариат (в составе: А.Ган, А.Родченко и В.Степанова), рассмотрена и утверждена программа (написана А.Ганом), утверждена организационная структура и план работы группы, принято решение о создании при группе учебной подгруппы из студентов ВХУТЕМАСа, заслушано несколько докладов и т.д.

Группа была разделена на три отдела:

1. Организационный -- В.Степанова (ответственная) и А.Ган.

2. Производственный -- А.Родченко (ответственный), К.Иогансон, В.Стенберг, Г.Стенберг.

3. Печати и агитации -- А.Ган (ответственный), В.Степанова и К.Медунецкий.

Отделы проводили свои совещания.

Основные доклады на общих заседаниях группы делал А.Ган: "О программе и плане работ Группы конструктивистов" (28 марта), "Об

организационном плане Группы конструктивистов" (4 апреля), "О плане работ отдела Печати и агитации" (11 апреля), "О тектонике" (27 апреля), "Задачи стенной газеты" (27 апреля).

Приведу полностью два первых протокола рабочей группы конструктивистов.

"ПРОТОКОЛ N 1

ОРГАНИЗАЦИОННОГО СОБРАНИЯ РАБОЧЕЙ ГРУППЫ КОНСТРУКТИВИСТОВ ИНХУКа 18 МАРТА 1921 Г.

(Москва, Волхонка, 14, кв. 8, 10 час. 20 мин.)

Присутствовали: 1. ИОГАНСОН
2. РОДЧЕНКО
3. СТЕПАНОВА
4. СТЕНБЕРГ Г.

Порядок дня:
1. Организационные вопросы.
Председателя нет. Секретарь Степанова.

СЛУШАЛИ:	ПОСТАНОВИЛИ:
1. Об организации в ИНХУКе Рабочей группы для специальной разработки проблем пространственно-конструктивного производства (В.СТЕПАНОВА)	1. Считать организацию Рабочей группы КОНСТРУКТИВИСТОВ необходимой и своевременной
2. О составе группы	2. Инициативным ядром Группы (считать) следующих тов.: Родченко, Иогансон, Степанова, Стенберг Г., Стенберг В., Медунецкий и Ган.
3. О программе работ группы	3. Предложить членам группы представить свои соображения о плане работ и программе к следующему заседанию.
4. Привлечение к работе Группы специалистов науки и техники	4. Признать необходимым привлечение к работе группы специалиста-математика и инженера-техника.
5. О порядке поступления в Группу	5. Обусловить вступление в Группу необходимостью представления работы, построенной по принципу целесообразной конструктивности. Указанное условие не распространяется на тех товарищей, которых Группа привлекает к работе по своей инициативе.
6. Выбор Бюро Группы (секретариат)	6. Избрать секретарем группы тов. СТЕПАНОВУ.
7. О привлечении тов. Гана к работе группы (В.Степанова)	7. Утвердить тов. Гана сотрудником группы.
8. Фиксирования дня (и) места заседаний	8. Считать зафиксированным днем заседаний группы -- ПОНЕДЕЛЬНИК в помещении Музейного Бюро, 8 час. вечера
9. Порядок дня следующего заседания	9. Поставить в порядок дня следующего заседания вопрос о программе работ группы.

Заседание объявляется закрытым в 12 час. 25 мин. ночи.

Подлинный подписали:
Члены группы: СТЕНБЕРГ
ИОГАНСОН
РОДЧЕНКО
В.СТЕПАНОВА".

"ПРОТОКОЛ N 2

заседания ПЛЕНУМА Рабочей Группы КОНСТРУКТИВИСТОВ ИНХУКа

28 марта 1921 г (Волхонка, 14, кв. 8 -- 8 час. вечера)

Присутствовали: 1. ГАН
2. ИОГАНСОН
3. РОДЧЕНКО
4. СТЕНБЕРГ Г.
5. СТЕНБЕРГ В.
6. СТЕПАНОВА

Порядок дня:
1. Обсуждение программы и плана работ
Доклад тов. ГАНА о программе и плане работ Группы
2. Организационные вопросы
3. Текущие дела.
Председателя нет. Секретарь СТЕПАНОВА.

СЛУШАЛИ:	ПОСТАНОВИЛИ:
1. Доклад тов. ГАНА о программе и плане работ Группы КОНСТРУКТИВИСТОВ (Доклад и обсуждение доклада занесены в дискуссию N 1 Группы КОНСТРУКТИВИСТОВ)	1. Принципиально принять все положения, выдвинутые тов. ГАНОМ в докладе, и поручить ему к пятнице 1 апреля с.г. написать конкретную программу Группы для утверждения ее на общем Собрании ИНХУКА.
2. Предложение тов. РОДЧЕНКО написать сообщение от Группы КОНСТРУКТИВИСТОВ, агитационного характера, где шире развить положения конструктивистов, их цель и задачи.	2. Поручить тов. ГАНУ написать сообщение от Группы, согласно предложению тов. РОДЧЕНКО.
3. Предложение тов. ГАНА о том, чтобы каждый член Группы дал свои лозунги для отпечатания их вместе с сообщением. Один лозунг, построенный на отрицании, а другой -- на утверждении.	3. Предложить всем членам Группы представить свои ЛОЗУНГИ к следующему заседанию Группы.
4. О пополнении секретариата Группы тов. ГАН и РОДЧЕНКО (В.СТЕПАНОВА)	4. Пополнить секретариат Группы тов. ГАНОМ и РОДЧЕНКО
5. Обсуждение вопроса о докладчике на пленарном заседании ИНХУКА от Группы для защиты программы КОНСТРУКТИВИСТОВ.	5. Назначить тов. ГАНА докладчиком на пленарном заседании ИНХУКА.

Заседание объявляется закрытым в 2 часа 20 минут ночи.

ОТСУТСТВОВАЛИ: М Е Д У Н Е Ц К И Й

Члены группы КОНСТРУКТИВИСТОВ:

С подлинным верно
Секретарь".

На третьем заседании (1 апреля 1921 г.) была утверждена Программа рабочей группы конструктивистов, текст которой сохранился в архиве ИНХУКа. В 1922 году Программа была опубликована в журнале "Эрмитаж" в несколько отредактированном виде.[1]

[1] "Эрмитаж", 1922, N 13, с. 3--4.

Ниже приводится первоначальный текст Программы (из архива ИНХУКа).

"П Р О Г Р А М М А
РАБОЧЕЙ ГРУППЫ КОНСТРУКТИВИСТОВ ИНХУКа

Группа конструктивистов ставит своею задачею -- КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ МАТЕРИАЛЬНЫХ СООРУЖЕНИЙ.

Подходя к своей задаче научно-гипотетически, группа утверждает необходимость синтезировать идеологическую часть с частью формальной для реального перевода лабораторных работ на рельсы практической деятельности.

Поэтому программа группы в полосе своего возникновения отмечает в части идеологической, что:

1. Научный коммунизм, построенный на теории исторического материализма, -- является для нас единственной идеологической предпосылкой.

2. Теоретическое осмысливание и усвоение опыта Советского строительства должно побуждать группу перейти от экспериментальной деятельности вне жизни к реальному эксперименту.

3. Специфические элементы действенности, т.е. тектоника, конструкция и фактура, мобилизующие материальные элементы индустриальной культуры -- претворенные в объем, плоскость, цвет, пространство и свет -- идеологически обоснованные, теоретически осмысленные, усвоенные опытом -- ложатся корневыми основами коммунистического выражения материальных сооружений.

Три параграфа идеологической части устанавливают органическую связь с частью формальной.

Тектоника или тектонический стиль выплавляется и формуется с одной стороны, из свойств коммунизма, с другой -- от целесообразного использования индустриального материала.

Конструкция -- организация. Принимая содержание от коммунизма, тектонически она в равной степени оформляется и содержанием самого материала. Конструкцию следует принимать как собирательную функцию, доведенную до предела, каждой данности, не открывающую очередную функциональность тектонического разряжения.

Сознательно взятый материал и целесообразно использованный, не останавливающий движения конструкции и не ограничивающий тектоники -- сохраняя и не нарушая всего этого -- группа называет -- фактурой.

Эти три основных элемента входят во все категории интеллектуального производства.

Материальными элементами группа считает:

1. Материал вообще.

Изучение его происхождения, индустриальное претворение или продуктика. Его свойство, его значение.

Интеллектуальными материалами:

2. Свет.5. Плоскость.

3. Пространство.6. Цвет.

4. Объем.

К интеллектуальным материалам конструктивисты относятся в равной степени, как к материалам твердых тел.

ОЧЕРЕДНЫЕ ЗАДАЧИ ГРУППЫ

I. В области идеологической:

Словом и делом доказать несовместимость художественной деятельности с функциональностью интеллектуального производства.

Реальное участие интеллектуального производства в качестве равного элемента в созидании коммунистической культуры.

II. В области практической:

Издать сообщение.

Издавать еженедельный орган ВИП (Вестник интеллектуального производства).

Печатать брошюры и листовки по вопросам, связанным с деятельностью группы.

Конструировать проекты.

Организовать выставки.

Установить связь со всеми Производственными Главками и Центрами единого Советского механизма, который на деле, практически осуществляет и оформляет коммунистические формы бытия.

III. В области агитационной:

1. Группа объявляет непримиримую войну искусству вообще.

2. Утверждает непреемственность художественной культуры прошлого для коммунистических форм конструктивистических сооружений".

На последующих заседаниях была принята организационная структура и план работы группы, было решено создать при группе учебную подгруппу из студентов ВХУТЕМАСа, было заслушано несколько докладов и т.д.

Художники группы конструктивистов привыкли рассматривать теоретические положения, высказываемые участниками обсуждений и дискуссий, как часть творческого кредо художника, помогающую понять его концепцию. Так было в Живскульптархе, в Секции Монументального искусства и в группе Объективного анализа ИНХУКа. Споры и дискуссии велись в среде художников, вкладывавших в провозглашавшиеся ими теоретические положения профессионально-творческое содержание. Практически все теоретические декларации самих художников были лишь теоретической частью творческого кредо мастера (школы или течения) и не претендовали на некое всеобщее теоретическое значение. Разговор между художниками, даже если он имел ярко выраженную теоретическую окраску, шел все же на понятном каждому мастеру профессиональном языке, несмотря на всю метафоричность и категоричность некоторых лозунгов и деклараций.

Теоретики производственного искусства, в своем большинстве не являясь художниками-профессионалами, вели теоретические разработки несколько в иной плоскости. Их интересовали точные понятия, общепринятые термины, теоретические положения как таковые, т.е. не только являющиеся частью конкретного творческого кредо, а имеющие всеобщее значение.

Все это приводило к определенным сложностям во взаимоотношении художников и теоретиков производственного искусства. Первые нередко обвиняли вторых в схоластике, а теоретики, легко переходя в своих рассуждениях к самым радикальным предложениям, критиковали художников за медлительность, за недостаточную смелость и т.д.

Неискушенные в тонкостях терминологии художники как-то сникали в совместных дискуссиях с теоретиками. При этом происходило незаметное на первый взгляд перемещение акцентов в обсуждении проблем. Участие теоретиков безусловно повышало теоретический уровень обсуждений, но дискуссии все более переходили на такой уровень абстрагирования самой проблемы, на котором терминологические споры и выяснение содержания тех или иных понятий нередко заслоняли существо интересующих художников творческих проблем.

Этот процесс был характерен и для деятельности ИНХУКа по мере того как все большее влияние в его работе приобретали теоретики производственного искусства.

Уже в дискуссии о композиции и конструкции ощущался неодинаковый подход к обсуждавшейся проблеме художников и теоретика Н.Тарабукина. В группе конструктивистов единственным теоретиком был А.Ган, которому и была предоставлена возможность формулировать программные положения, отрабатывать терминологию и т.д. Это очень устраивало художников, не желавших вникать в терминологические тонкости и больше интересовавшихся существом проблемы. Результат такого "разделения труда" в группе конструктивистов оказался неожиданным для самих художников. Стенограммы дискуссий группы конструктивистов свидетельствуют, что нередко вместо обсуждения существа проблемы художникам приходилось обсуждать терминологические вопросы, с трудом продираясь сквозь частокол схоластических определений А.Гана. Ган, увлекаясь разработкой словесно-декларативной платформы конструктивизма, любил придавать терминам новое значение, развернуто обосновывая свои словесные эксперименты (например, весьма своеобразным было его понимание терминов "тектоника", "фактура" и др.) и делая их формально-логически неуязвимыми. Художники как-то пасовали перед такой словесной эквилибристикой А.Гана, хотя чаще всего в конце концов, получив разъяснение А.Гана, который как выяснялось, вкладывал в термин совсем иное (во всяком случае не общепринятое) содержание, сдавались, считая, что дело не в терминах, а в существе. В результате программные документы и декларации конструктивистов постепенно засорялись терминами и формулировками, истинный

смысл которых был понятен лишь самим конструктивистам, да и то не всем.

Все эти сложности наглядно иллюстрируются сохранившимися протоколами обсуждений (на заседаниях рабочей группы конструктивистов) докладов А.Гана, программных документов и терминов.

Ниже приводятся фрагменты этих дискуссий и принятые на заседаниях документы.

28 марта 1921 года А.Ган сделал доклад "О программе и плане работ Группы конструктивистов".

"*Ган*. До сих пор каждый из нас, подходя к пространственно-конструктивным работам, производил чаще всего случайные оперирования над материалом.

Накопление материала и самой работы разрешались в частностях и не имели под собой прочной и обоснованной почвы. Все задумывалось узко-профессионально, искусственно отрывалось от жизни.

Невольно работа останавливалась и замыкалась в игру над экспериментами, проекты заведомо поставлялись "вне жизни".

Надо нам перейти к реальному эксперименту в самой жизни.

Не создавать абстрактные проекты, а исходить в работе из конкретных задач, которые ставит перед нами возникающая коммунистическая культура.

Коммунизм по существу своему динамичен и его первая наипростейшая задача состоит в том, чтобы осуществить планомерность и сознательность во всей общественно-хозяйственной деятельности самих масс.

Отрицая и разрушая старый быт, он, конечно, не допускает сохранение уродливых форм прежней архитектуры и не примет эстетизации. Его революционная деятельность в области производственных отношений и самого производства поставит индустрию на такую высоту, вольет в нее такую энергию, что "перлы" капиталистического периода будут обнажены до последней крайности, т.е. осуждены бесповоротно.

Кого же он примет в качестве своего соорудителя?

Эстетствующего архитектора?

Конечно нет.

Нам работникам конструктивистам будет принадлежать область пространственно-конструктивных сооружений грядущей культуры.

Как должны мы подходить к работе?

Прежде всего мы говорим: "целесообразная конструктивность".

Целесообразность надо понимать, исходя из органических свойств и требований коммунизма и индустриального подхода к материалу.

Буржуазную культуру пытался организовать капитал. Он был заказчиком, и искусство, и техника выполняли его требования. В антагонистических условиях того быта царствовала случайность. Случайными были и формы капиталистического города, т.е. его архитектура.

Ясно, что пролетарская революция в корне изменяет социальные отношения, от чего невольно видоизменяются и формы внешнего выражения. Исходить из условий, связанных с системой капиталистического уклада жизни, с ее фатализмом, хаосом и безволием -- нельзя, это будет неверно.

Поэтому я настаиваю, что мы должны поставить перед собой вопрос ИЗ ЧЕГО МЫ ИСХОДИМ, т.е. как идеологически определяется наша целесообразность -- ответить ясно и точно: мы помимо формальной сущности, целесообразность рассматриваем с точки зрения грядущего коммунизма.

Если это так, то мы должны параллельно с нашими специальными задачами изучать и коммунизм, творчески осмысливая первичные и последующие формы его возникновения.

Я считаю, что в Группе идеологическая часть должна идти рука об руку с формальной стороной.

Мы должны реально участвовать в жизни. Я знаю, что долгий период нашей деятельности будет в проектах, но все должно быть нами обосновано, как формально, так и идеологически.

Мне мыслится, что наша работа не замкнется в теорию и проектирование "вне жизни". Наряду с такой лабораторной работой мы должны пытаться осуществить наши эксперименты, хотя и в проектах, но для реальных требований коммунистической культуры.

Взять, как первую форму -- показательную для нашей работы, выставку пространственно-конструктивных сооружений, где нам необходимо будет показать не только наш процесс работы сегодняшнего дня, но и нашу конечную цель, наши задачи.

Таким образом идеологическая часть будет обосновывать практическую часть Группы.

Теперь я подхожу к самой программе, которую я разделяю на две части. В первую часть я ввожу три основных элемента, которые своею общностью невольно могут быть приложены к каждой категории интеллектуального производства.

Первым я называю -- ТЕКТОНИКУ, вторым - КОНСТРУКЦИЮ и третьим -- ФАКТУРУ.

До коммунизма люди строили так называемые монументальные произведения.

Не говоря уже о том, что слово "монументальность" достаточно затаскано и опошлено -- оно не может определять задач новых коммунистических сооружений, так как содержание его насыщено специфически вкусовой оценкой и категорически короновано эстетикой.

ТЕКТОНИКА или тектонический стиль органически выявляется и формируется, с одной стороны, из специфических свойств самого коммунизма, с другой -- от целесообразного использования индустриального материала при безусловном изучении последнего.

Слово тектонический взято из геологии, где оно употребляется,

как определение извержений, исходящих из сердцевины земли. Т.е. это синоним органичности, выходящей из внутренней сущности.

Конструкцию следует понимать, как собирательную функцию, доведенную до предела, каждой данности, но открывающую очередную функциональность тектонического разряжения.

Сознательно взятый материал и целесообразно использованный, не останавливающий движения конструкции и не ограничивающий тектоники -- сохраняя и не нарушая всего этого -- я считаю фактурой.

На этих трех основных элементах, по моему убеждению, должны строиться все категории интеллектуального производства. Эти элементы я называю -- элементами действия.

Вторую часть программы я посвящаю материальным элементам.

1. Материал вообще -- изучение его происхождения, индустриального претворения, свойства и значения.
2. Свет.
3. Пространство.
4. Объем.
5. Плоскость.
6. Цвет.

К свету и пространству мы должны подходить, как к материалу. Ошибка пространственников была в том, что они разрешали только твердый материал и пропускали пространство и значение света (внутреннего горения). Но никто, например, не указывал, конкретно в вещах, на какое пространство вещь рассчитана, какой свет будет излучать она.

В этой части мы все свое внимание должны посвятить индустриальному материалу, так как наша тектоника, конструкция и фактура есть элементы, построенные на оперировании именно с этими материалами. И это тоже от коммунизма.

Коммунизм максимально использует все возможности человеческого производства, он организует человечество в условиях полной свободы, когда у человека не останется ни одного врага кроме природы. Он будет бороться с природой изобретательством, орудиями производства, которые он сам создаст, чтобы первобытный "природный" мир с его первобытными материалами не пленял, не ограничивал человека, а наоборот находился бы в подчинении у человека, который будет его множить и претворять по своей воле.

Дерево, гранит, руда и проч. "дарственность" природы будут оттеснены МЕТАЛЛАМИ, СТЕКЛОМ, БЕТОНОМ и другими продуктами коммунистической индустрии, из которой мы, конструктивисты, построим новый мир таких форм и сооружений, перед которыми поблекнет и геологический, сырой материал с пещерными норами первобытного дикаря и со всеми монументальностями падагриков, т.е. дореволюционной эры.

Родченко. Я против упоминания фактуры в программе. Фактуры специфической, идущей от искусства у нас нет. Фактура у нас

теперь -- сам материал. Мы не занимаемся обработкой поверхности. Мы работаем самим материалом.

У материала есть свое состояние, вот это состояние нам и важно. Затем уже для того, чтобы сохранить материал, его как-то обрабатывают или красят. Эта покраска или обработка есть техническая конструктивность, предохраняющая материал от порчи.

Живописец занимается обработкой поверхности, фактурой, как таковой, как самоцелью и даже на этом строил свое произведение. Мы же занимаемся этой обработкой не как самоцелью, а принимаем ее, как целесообразное употребление или вернее, обращение с материалом. Главное для нас -- сам материал и его состояние.

В техническом производстве тоже нет фактуры в специфическом значении этого слова, как его понимают живописцы.

В новой живописи фактура является самоцелью. Она есть способ обработки поверхности, не считаясь с состоянием материала, поэтому фактура нам и не нужна, так как она заслоняет от нас задачи материала.

Ган. Родченко подходит к определению фактуры с профессиональной точки зрения. Мы должны подойти к фактуре материально, не вкладывая в понятие фактуры старый смысл. Мы должны дать новое определение этого понятия...

Разбирая понятие фактуры, нам надо исходить из материала.

Возьмем чугун -- индустриальный материал. Для того, чтобы из него получить вещь, производство обрабатывает его, т.е. расплавляет, вливает в форму и т.д. -- весь этот процесс и есть фактура, т.е. обработка материала, а не его поверхности.

Родченко. Когда мы смотрим, как обработана поверхность, то это и есть наше фактурное отношение к ней.

Нам же важно сейчас не фактура, а сам материал. Наша новая фактура есть не обработка поверхности, а использование материала. Поэтому лучше откинуть это слово. В конструктивизме фактуры нет, есть состояние материала. Откинуто уже смакование поверхностями, и стремимся работать материалом...

Степанова. Определение фактуры у Гана правильное и не врывающееся в область материала.

Когда он говорит о материале, то он говорит о нашем подходе к материалу, т.е. о том, каким материалом мы должны оперировать. Активное же действие над материалом и процесс самого оперирования с материалом называет фактурой. При таком положении материал остается на своем месте и точно выясняется, как мы должны оперировать материалом...

Ган. Под материалом я понимаю материал в сыром виде, целесообразное использование материала в процессе его переработки есть фактура.

Точнее фактура есть органическое состояние обработанного материала и новое состояние материального организма. ...фактура

значит напоминание о самом факте... Материал есть факт, а фактура напоминает о факте самого материала, с которым нельзя не считаться при эксперименте, с которым изобретая необходимо считаться как с фактической сущностью.

Родченко. Тогда я с Ганом согласен. Мне было важно разделить материал от фактуры в том специфическом значении, как она понимается вообще в искусстве. Резко подчеркнуть, что мы больше значения придаем самому материалу, чем обработке его поверхности.

Ган. Я также и говорю, что важен материал. И поскольку ты -- конструктивист, ты фактуришь, т.е. прорабатываешь материал, а не только обрабатываешь его поверхность...

Стенберг Г. Нам самое важное -- правильно поставить вопрос фактуры. Не смотреть на нее так, как раньше, когда разломят уголь и говорят "ах, какая фактура". -- Мы же говорим, какой скверный материал, раз его можно разломать.

Иогансон. Я думал еще о самом названии Группы -- не правильнее ли нам назваться не конструктивистами, а конструкторами.

Ган. Это не верно, так как говоря конструктивист, предполагается момент законодательный, а конструктор есть только исполнитель.

Стенберг Г. Вот еще вопрос о цвете. Надо ли нам в программе разбирать вопрос о цвете. Вещь сделанная и есть уже цвет, мы ее красить не будем. С внешней стороны может ли цвет играть значение.

Ган. Нам нужно разобрать и просмотреть все вопросы и выяснить наше отношение к ним, хотя и отрицательное. Нам необходимо поставить сразу все ответы, чтобы завтра не появились "цветные конструктивисты" и не начали бы делать великие натяжки от искусства на конструкцию, раз этот вопрос у нас не разработан...

Иогансон. Я думаю, что цвет сам по себе достаточно уж отжил, и мы должны на него смотреть, как на старую фактуру".

27 апреля 1921 года на заседании рабочей группы конструктивистов обсуждались тезисы А.Гана о **тектонике** (38 тезисов). А.Ган, изложив свои тезисы (текст этих тезисов не найден, о их содержании можно судить по стенограмме обсуждения доклада Гана), заявил, что это лишь вступление ко второй части работы, посвященной "дисциплинам". Так как **тектонике** в программе группы конструктивистов придавалось первостепенное значение, то развернулась острая дискуссия, причем члены группы критиковали А.Гана за оторванность тезисов от конкретных творческих проблем.

"*Родченко.* Мне непонятны тезисы тов. Гана, как тезисы по тектонике. Здесь все построено как-то отвлеченно, много говорится о геологии и о другом, но почти ничего не сказано о самом предмете. Уж очень громоздко вступление. Если и вторая часть предполагается тоже достаточно пространной, то может быть такое длинное предисловие и будет поглощено, но все же, мне думается, что его нужно сократить.

Относительно конца, то Ган говорит, что он будет посвящен как он называет, дисциплинам тектоники; но разве можно установить дисциплины, не выяснив подробно, что такое тектоника вообще. Казалось бы, что дисциплины можно установить только тогда, когда сущность тектоники с достаточной полнотой будет сообщена.

Иогансон. Тезисы написаны слишком литературно. Они мне, как практику, ничего не дают практического. Хотелось бы более простую форму для практики...

...мне кажется, что место о геологии следует сократить.

Медунецкий. Форма, действительно, слишком уж литературная, и все, что говорится о стилях, следует просто убрать; что же касается пояснения как словом тектоника пользуется наука, я думаю, следует сохранить.

Кроме того, необходимо более конкретно выразить, что такое тектоника.

Стенберг. Я согласен с тов. Ганом, где он говорит о непреемственности художественной культуры прошлого...

Степанова. ...это не тезисы по тектонике, а скорее тезисы по мировоззрению конструктивистов... Это очень ценно, т.к. скорее нужно заявить о нашем мировоззрении. Говорят, что уже появился манифест Вл.Маяковского, в котором он говорит об отрицании искусства и проч., что близко нам, о чем мы давно уже заявляем.

Кроме того, с тектоникой не следует связывать непреемственность. Тектоника, о которой говорит докладчик, была во всех стилях в начале их организации, затем она пропадает, так как сформировавшийся стиль костенеет в условной форме. Нам необходимо выяснить тектонику с нашей точки зрения, раз мы ее принимаем... Докладчик, говоря о плагиате, говорит о всех эпохах без исключения, когда как подлинный плагиат, против которого мы боремся, начался именно в конце 19 столетия и больше всего присущ капиталистическому периоду.

Нам нужно биться с промежуточными стилями, а не с Ренессансом. Классические стили просто надо оставить и не говорить о них. Вот почему и следует обосновать тектонику как нечто новое и самостоятельное.

Тов. Ган очень ценный работник в группе, но строит больше все на философии, а нам нужно, чтобы он знал больше и по существу того, что сейчас происходит в искусстве.

Нужно подрываться под искусство искусством, а не так как это делает докладчик... Отрицать мало, нужно доказать.

...мне хочется указать на ошибки в методе нашей работы. Нам нужно не принимать или отвергать те или иные положения, выдвигаемые системой докладов, а прорабатывать в дискуссионной форме вопросы совместно.

Также необходимо проработать тектонику. Опыт группы объективного анализа показал правильность коллективно-дискуссионного метода. Только благодаря тому, что мы тянули всех и каждого и заставляли высказываться, мы договорились до существа вопроса. Благодаря этому выкристаллизовалось несколько групп.

Еще поразило меня сегодня заявление докладчика о непреемственности. Прежде он говорил о непреемственности в целом, а сейчас говорит только о духовной непреемственности. Следует и это отметить и договориться до большей ясности.

Стенберг. Я хочу указать, что когда тов. Ган говорит о непреемственности художественной культуры, то следует подчеркнуть непреемственность и сегодняшнего дня".

4 мая 1921 года на заседании рабочей группы конструктивистов обсуждался план теоретической работы группы.

"*Родченко.* Предлагаю просмотреть программу группы и в первую очередь поставить на разрешение вопросы, являющиеся наиболее острыми в данном моменте. Нам необходимо выяснить все выброшенные нами лозунги. Пусть каждый член группы сам наметит эти вопросы по программе и по большинству мы поставим их в очередь на разрешение.

Стенберг В. Считаю, что нам нужно работать по отдельным вопросам программы.

Степанова. Предлагаю начать теоретическую работу с первого вопроса программы -- тектоника.

Выяснение всей сущности нашей идеологии хотя и крайне необходимо, но до проработки трех основных вопросов программы: тектоники, конструкции и фактуры, невозможно ясно поставить положения о конструктивизме, как мировоззрении.

Родченко. Настаиваю на том, чтобы начать с выяснения мировоззрения -- т.е. с конструктивизма, тем способом, о котором я говорил. Без этого считаю не строго обоснованным название.

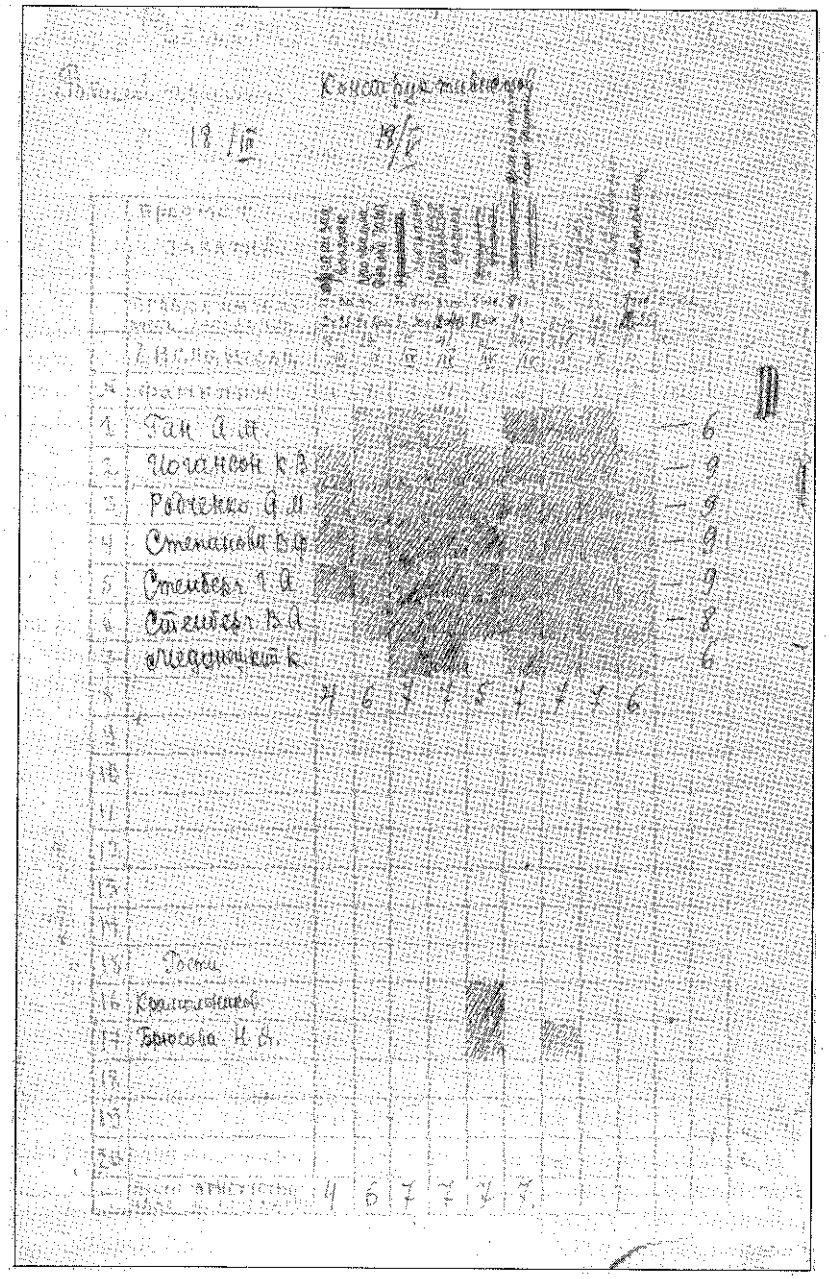
Ган. Тектоника не может быть стержнем конструктивистов. Она не может быть проработана в ряде дисциплин, так как она есть результат работы конструкции и фактуры. Предлагаю начать с фактуры, так как это будет целесообразней от материала подойти к сооружению, а не сооружая целое, идти к материалу, из которого сооружается...

Родченко. Из программы выходит, что тектоника есть самое главное. Это есть цель и задача. Потому я настаиваю, чтобы в первую очередь выяснить конструктивизм по существу.

Медунецкий. Ган в программе подвел нашу работу под тектонику. Поэтому я считаю, чтобы не казалось, что мы, тектонисты, начать работу с обоснования конструктивизма.

Ган. Мы не можем называться тектонистами, так как основной стержень -- конструкция.

...Работа обычно тем называется, на чем она строится, что



Регистрация посещаемости Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа с 18 марта по 18 мая.

является главным стержнем. Самое основное нашего фундамента -- конструкция... Мы строим (оперируем с материалом) на фактуре. Вкладываем в тектонику конструкции и фактуру.

Иогансон. Пока не сделаны вещи, нет и мировоззрения, так как мы по существу производственники. Поэтому нам надо или работать производственно или заняться теоретической работой, по программе, и не выяснять сразу мировоззрение.

Ган. Тектоника разгружает конструктивизм от мировоззрения. С одной стороны, мировоззрение конструктивиста исходит из коммунизма, с другой стороны -- из завоевания и изобретательства в своей области...

В то время, как коммунисты производят революцию в области политики и экономики, искусство стоит на прежнем месте не тронутое со всеми своими атавизмами. Задачей конструктивистов и является установить новый взгляд на искусство, как сделали это коммунисты с политикой...

Не тектоника желает чего-то, а конструкция. Тектоника подчиняется конструкции и фактуре. Чтобы написать дисциплину тектоники -- надо написать дисциплину конструкции и фактуры.

Но дисциплина может быть написана только по работе, фактически произведенной.

Родченко. Нам важно не философски бросать словами, а выяснить как искусство наше войдет в эту программу, если мы все отрицаем и свои работы. Тогда пока еще новые вещи не сделаны, ни о какой конструкции не приходится говорить.

В технике самое главное цель, а не организация этой цели. У нас пока важна эта организация.

Считаю, что в первую очередь надо выяснить: 1) Как мы относимся к старому своему искусству. 2) Все ли было не нужно в искусстве. Если мы эти вопросы не выясним сейчас же, то будем ударяться в метафизику.

Если мы отрицаем все и считаем, что все то, что до сих пор делали, неправильно и даже вредно и лучше было бы, чтобы мы совсем ничего не делали -- тогда надо начать работать и полечиться и только тогда начать теоретическую работу. Если есть что-нибудь ценное в том, что нами до сих пор сделано, то надо его выяснить и установить и затем идти дальше.

Стенберг Г. Нам надо бросить тектонику и выяснить сперва конструкцию.

Иогансон. Нам ничего не будет ясно, пока мы не поставим своего нового произведения...

Степанова. Предлагаю поставить на обсуждение следующего заседания ТЕКТОНИКУ и поручить Гану сделать о ней доклад".

Предложение В.Степановой было принято. Доклад А.Гана "О тектонике", вернее, вторую обещанную часть его первого доклада о тектонике несколько раз включали в повестку дня заседаний

рабочей группы конструктивистов. Но то А.Ган отсутствовал на заседании, то он оказывался неподготовленным к докладу. 11 мая 1921 года, когда доклад "О тектонике" еще раз был включен в повестку дня, А.Ган опять не пришел на заседание. Тогда было решено обсудить само понятие "тектоника", которое было введено в Программу группы А.Ганом и явно смущало некоторых членов группы. Члены группы стремились выяснить взаимосвязь понятий конструкция и тектоника и определить их место и роль в концепции конструктивизма.

Ниже приводятся фрагменты обсуждения.

"Степанова. Не знаю, что мыслил тов. Ган под словом "ТЕКТОНИКА", но думаю, что он берет его вместо слова "СТИЛЬ"...

Тектоника -- это подход художника к заданию по существу самого задания, вне зависимости от стиля эпохи. В нем есть идеологическая предпосылка, которую себе художник ставит. Я принимаю "тектонику" как замену слова "стиль"...

Родченко. Тов. Степанова говорит правильно. Возьмем конкретный пример. Некто делает конструктивно пресс-папье. В этом тектоника не участвует, ибо кроме пресс-папье ничто не принималось в расчет.

Тектоника берет все в целом, сразу. Она является идеологической стороной. Без опыта она существовать не может, т.е. без конструкции и фактуры.

Общее идеологическое основание при каждом задании -- тектоника, но как формально подойдет художник к работе? Снизу вверх или сверху вниз, т.е. делая одну деталь, но рассматривая все целое и работая в зависимости от этого, или иначе, обратно.

Стенберг В. Раньше строили отдельные вещи, не сообразуясь с целым. Мы берем целую вещь, рассматриваем и выделяем, что выбросить, что взять. Раньше тектоники не было. Делали вещь, не думая, где она находится. Брали стиль и материал, который для какого-нибудь дома, который не выдерживала ни улица, ни самый дом. ...

Родченко. Тектоника -- это известные законы или отчасти программа для конструкции и фактуры. Возьмем такое задание: построить комнату для 20-ти машинисток. Нужно рассмотреть все, что нужно, ничего не забыть и не взять лишнего. Нам даются детали для работы, и, имея также внутреннее, тектоническое основание, мы строим.

Степанова. Выяснилось, что тектоника -- это идеологическое основание или известный философский подход. Это не работа в формальном смысле, а идеологическое осознание... Принимая тектонику, необходимо выяснить следующие 2 вопроса: -- как надо подходить к тектонике:

1) от производства к заданию,

т.е. конструкция и фактура ставят известные условия и таким образом формуют самое задание или

2) от задания к производству,

т.е. имея задание, подчинить тектонике конструкцию и фактуру.

Надо решить эти вопросы. Брать ли принцип после результата опыта или обратно. Думаю, что диктовать будет производство, ибо материал совершенствуется, опыт и знания нарастают и дают новые условия и возможность формовать задания. Взять хотя бы задание -- сделать комнату для машинисток -- имея совершенный материал и сообразуясь с ним, мы строили и можем дать даже больше того, что от нас просят, не врываясь в область конструкции и фактуры и не ограничивая себя одной экономикой и утилитарностью.

Родченко. Желая дать больше того, что надо -- рискуем убить конструкцию. Надо делать так, чтобы ничего лишнего не было. Если принять, что тектоника -- изменчивость, то придется делать какой-то универсализм, например, столы для пишущих машинок, которые, положенные на бок, будут служить столами для кройки, а перевернутые -- еще чем-нибудь. Работая так, мы подойдем совсем к другим вопросам и не сможем влиться в современную жизнь, ибо тогда придется все сразу перестроить. Нам могут предложить сделать дом для конгрессов, придется тогда делать его универсально, чтобы раздвинуть его стены, соединить его с другим или получать 2 дома. Такой дом можно уподобить полке американского шкафа, которая дожидается, чтобы на нее поставили другую, на другую, когда нужно будет, -- и третью, и тогда получается целый шкаф.

Стенберг. Мы должны рассматривать не материал, ибо может быть, не будет кирпича, а железо и стекло. Беря вещи тектонически, мы рискуем строить из кирпича, из того, что диктует момент, тогда как конструкция будет требовать железа. Теперь для всего пользуются старым, мы же даем проекты нового. Боюсь, что мы так и останемся при проектах, ибо современная тектоника велит делать из того, что есть под руками, вставлять стекло по-старому, тогда как у нас есть проекты новых способов.

Медунецкий. Тектоника, как говорил тов. Ган, происходит от извержения сердцевины земли -- при этом я мыслю себе известную стихийность и беспорядок, конструкция же -- порядок, организация и воля. Ган говорит, что это нечто расплывчатое, внутренний беспорядок, и я думаю, что тектонику как нечто нам мешающее можно оставить.

Родченко. Тектоника нам нужна. В той форме, как мы ее выясним, можно будет ее оставить. Можно ее считать или универсализмом или динамизмом. Нам не навязывают этого слова, как его определял тов. Ган.

Никаких извержений не будет. Тов. Степанова считает, что нужно смотреть с точки зрения сегодняшнего дня. Я считаю, что мы будем брать задания, проектировать **как мы хотим** и из тех материалов,

какие мы хотим. Нельзя отходить к утилитаризму. Мы выясним точно наши принципы и наш материал.

Безусловно, новое строительство начнется, материал будет. Наши проекты дождутся своего времени. Мы не будем соображаться с тем, что хотят от нас сейчас, а смотреть вперед.

Стенберг. Считают тектонику неприменимой, так как это нечто выходящее из природы вещей, мы же с природой боремся. Как новый термин "тектоника" так же нужна как и всякое другое слово.

Иогансон. Тектонику и тектонический стиль диктует коммунизм и целесообразное использование материала. Если делать то, что диктует коммунизм, придется делать то, что диктует жизнь, а не материал. Я не согласен с Медунецким и считаю, что тектоника как целесообразное использование материала имеет много порядка.

Родченко. Нам не важно, откуда произошло слово, нам важна мысль, которую мы в нем вложили.

Стенберг. Тектоника, по мнению тов. Степановой -- известная приспособленность, т.е. например, зимой белый цвет зайца, летом -- серый. Может статься, что мы, конечно, найдем целесообразное сделать наоборот...

Стенберг Г. Конструктивисты берут то, что целесообразнее в данный момент. Когда является конструкция, она спорит с тектоникой, в которой нет конструктивности...

Степанова. Стенберг и Медунецкий говорят не о тектонике, а о конструкции: приспособляемость -- это конструктивность. Этого не надо путать. Дело не в слове, а в мысли. Тектоника -- не факт, а качество, исходящее от него. Всем известно, что у нас есть известный идейный подход. Мы не работаем только ради самого мастерства, но ради цели. Ведь можно построить конструктивно, но произведение окажется монументальным. И в каменной архитектуре была конструкция, но это не та конструкция, о которой мы говорим. У нас вместо монументального подхода есть подход тектонический. Мы ставим взамен монументального стиля -- вечного художественного произведения -- тектонически целесообразную конструктивность с точной и определенной целью, а не только как художественное произведение... Мне кажется, что производство должно формовать задание, а не наоборот, и правильно, когда принцип появляется после реального опыта, работа по предварительно принятому принципу приведет только к новому застывшему стилю.

Медунецкий. Нужно положить в основу конструкции целесообразность. Надо смотреть во имя чего делается. Возьмем греческий храм -- делается во имя красоты. Готический -- тоже, но не во имя деловой целесообразности.

Родченко. Нужно начинать с материала. Его качества и цель дают известную систему -- конструкцию. Все вместе взятое -- это тектоника. И храм имел деловую сторону, как каждое произведение ее имеет.

Стенберг Г. Предлагаю отбросить мысль, которая под словом тектоника и принять слово как слово. Дерево растет -- тектоника, спилили -- борьба. Руда -- тектоника, железо -- уже не тектоника.

Родченко. Я вижу, что тектоника не прививается у нас как новое слово. К нему еще не привыкли. Это временное. Так конструкция уже прожевана и теперь употребляется спокойно.

Иогансон. Если мы выбросим тектонику, то получится в программе пустое место...

Родченко. Цель конструктивного построения должна быть кем-то поставлена, должно быть нечто общее и высшее. Надо начинать не с работы, а с целей. Мы ставим себе задачи в целом. Вопрос же об утилитарности можно разобрать как вопрос интересный.

Степанова. Коммунизм дает известные задачи. Их можно разрешить двояким способом:

1) Исходя из стремления только выполнить задание, или сделать художественное произведение, как разрешала старая архитектура.

2) Идти от производства тектонически, завоевывая себе то, в чем мы компетентны. Мне представляется, что нужно идти от производства, только таким образом накапливаемый опыт и здания будут возможно шире использованы.

Надо ли выявлять уже известные качества материала, если материал дает возможность совершенно иных способов работы. Мы не украшаем, но делаем по известному заданию, поэтому мы берем качества, наиболее соответствующие исполнению цели. Если мы, учитывая все качества материала, подойдем к деланию вещи с органической стороны -- мы подойдем -- тектонически. Отсюда подход к определению тектоники как известной органичности. До сих пор органически не подходили, а работали в стиле (принципе) эпохи. Стиль -- известная обусловленная для данного времени внешняя форма, признаваемая красивой. Основание стиля -- эстетика. В данный период времени условились такие-то формы считать выявлением (лучшим) эстетики.

И из этого исходя (т.е. сперва принцип, а затем опыт или результат), искусство работало и создавало произведения. Мы не можем ставить своей задачей создание стиля. Дать какую-то новую форму для сегодняшнего стиля. Мы подходим тектонически -- мы не создаем стилем эпохи, органически, но ново прорабатываем вещь, реализуем каждое новое открытие, сейчас же его применяем на деле. В процессе работы при таком подходе не будет застывшей формы, не будет "создания стиля" в старом смысле слова как чего-то закрепленного в известные рамки.

Иогансон. Думаю, что нельзя идти от производства к заданию. Когда изобрели радио, то не знали точно, как будут применять.

Родченко. Предлагаю принять тектонику как общее мировоззрение. Работая конструктивно, мы можем получить разные выражения и системы работы. Система будет у каждого работника своя. Общий порядок для всех масс должен быть один.

Стенберг Г. Общий порядок должен быть, но можно ли его назвать именно тектоникой. Не предлагаю сейчас как его назвать, ибо это слишком сложно. Брать же слово, имеющее свое понятие, и подводить под него другое -- рискованно. Лучше найти более подходящее слово.

Степанова. Тектоника -- самое подходящее слово, оно не случайное. Оно показывает на подход к делу по существу, органически, не подчиняясь условностям эпохи.

Стенберг Г. Важно не слово, а мысль. Согласен, что слово "тектоника" происходит от природы и указывает на органичность. Мы спорим против слова "тектоника" как не подходящего к мысли, которую в него вкладывают.

Медунецкий. Тектоника -- это безволие природы, зачем нашу мысль так называть, когда мы боремся с безволием, гнем и давим по-своему.

Иогансон. Предлагаю откинуть слово и говорить о мысли, ибо с ней все согласны.

Родченко. Слово "тектоника" берем как название нашей мысли. Извержение вулкана -- это результат определенной **работы** природы, а не случайное явление. Говорить о слове, это лить в бочку Данаид. Более подходящего слова трудно найти.

Стенберг В. Тов. Родченко упирает на то, о чем мы говорим. В древнее время было одно, теперь новые изобретения. В природе же все старое. Слово как слово мы принимаем, но не согласны с мыслью, которую оно вызывает.

Стенберг Г. Предлагаю обсудить мысль независимо от того, как она называется. Что осталось невыясненным в нашей мысли.

Медунецкий. К работе надо подходить не от задания и не обратно, а параллельно. Известные идеологические основы должны быть. Нельзя сделать вещь и подогнать ее подо что-нибудь. Должна быть идея, которая дает известные шоры. Нам нужно делать во имя чего-то -- именно - во имя коммунизма. Мы должны делать вещи целесообразнее, чем сделал бы это инженер...

Иогансон. У нас выполняются два положения идти ли от задания к производству или от производства к заданию. Предлагаю обсудить этот вопрос на следующем заседании".

Однако следующего заседания, судя по всему, весной 1921 года не было. На этом закончился первый наиболее активный этап работы группы конструктивистов.

При Рабочей группе конструктивистов была создана учебная подгруппа, состоявшая из студентов ВХУТЕМАСа (в основном из мастерской А.Родченко). Объединившиеся в группе конструктивистов пионеры советского дизайна практически первыми стали готовить в рамках этой учебной подгруппы новое поколение

художников-конструкторов еще до того как производственные факультеты ВХУТЕМАСа были превращены в дизайнерскую школу.

В специально разработанной Программе учебной подгруппы ее задачи определялись необходимостью "втянуть своих членов в революционно-изобретательскую деятельность конструктивистов".

В учебную подгруппу (первое собрание состоялось 22 марта 1921 года) входили 17 человек: А.Ахтырко, А.Борисов, Н.Смирнов, Л.Санина, Г.Миллер, Г.Чичагова, О.Чичагова, В.Шестаков и др. Учебная подгруппа собиралась отдельно от заседаний группы. На ее собраниях из членов группы присутствовали А.Родченко, В.Степанова и А.Ган. С этими членами Рабочей группы конструктивистов и были в основном связаны входившие в учебную подгруппу молодые конструктивисты-студенты.

В документах Рабочей группы конструктивистов говорится о "конструировании", об "изобретательской деятельности". Конструктивно-изобретательская направленность творческой концепции формообразования и была свойственна первым конструктивистам. Именно в таком подходе к проблемам формообразования они видели специфику внедрения художника в предметный мир.

Как единое целое группа конструктивистов ИНХУКа работала именно в марте-мае 1921 года. Затем деятельность ИНХУКа была на несколько месяцев прервана в связи с работой там ревизионной комиссии (с 24 мая). Заседания ИНХУКа возобновились осенью, когда состоялись перевыборы его Президиума. Вместо А.Родченко председателем Президиума стал О.Брик, и в ИНХУКе руководство перешло в руки теоретиков производственного искусства.

ДВИЖЕНИЕ К КОНСТРУКЦИИ — ВЫСТАВКА ОБМОХУ 1921 ГОДА

В конце мая 1921 года работы пяти членов Рабочей группы конструктивистов (К.Иогансона, К.Медунецкого, А.Родченко, В.Стенберга и Г.Стенберга) демонстрировались в отдельном зале на "Второй весенней выставке Обмоху" в Москве, в которой участвовали четырнадцать художников, в том числе и не члены Обмоху.

Выставка привлекла внимание, как демонстрация работ художников, "выходивших" в предметный мир через пространственные конструкции и демонстрировавших новые приемы и методы конструирования. Общие виды выставочного зала с экспонатами и отдельные конструкции, демонстрировавшие на выставке, публиковались в 20-е годы как в советских, так и в зарубежных изданиях — журналы "Зрелища", "Кинофот", "Вещь", книга Мохоли-Надя "От материала к архитектуре" (Мюнхен, 1929) и др.

Выставка была знаменательна тем, что на ней впервые в таком количестве и во взаимосвязи пространственные конструкции демонстрировались как элементы художественной культуры. Это был важный психологический прорыв через преграду, разделявшую стилеобразующие процессы в художественной и в инженерно-технической сферах.

При анализе процессов формообразования в 20-е годы авторы неоднократно возвращались к выставке Обмоху 1921 года, пытаясь осмыслить ее место и роль в этих процессах. Так, например, Я.Тугендхольд, анализируя ряд выставок 1924 года, писал, что по сравнению с конкретными экспонатами I-й Дискуссионной выставки на выставке Обмоху 1921 года "преобладали пространственно-объемные опыты, имевшие значение чисто самодовлеющее — это были "вещи в себе".[1]

[1] "Художник и зритель", 1924, N 6—7, с. 66.

Это было действительно так -- конструкции, показанные на выставке Обмоху, носили в высшей степени отвлеченный характер. Они наглядно отражали важный аналитический этап в работе группы художников, внесших затем большой вклад в развитие конструктивизма и производственного искусства.

Но, как отмечалось выше, теоретики производственного искусства и сами художники не сразу оценили роль экспериментов с конструкцией для процессов стилеобразования и для формирования дизайна.

А между тем одна из особенностей советского искусства 20-х годов состояла в том, что художники-конструктивисты, пройдя через этап интенсивных экспериментов с пространственными конструкциями, выделили в качестве основы формообразования вещи задачу **конструирования.** Такая ориентация в вопросах формообразования во многом способствовала и появлению специалиста нового типа: художника-конструктора (этот термин употреблялся уже в первой половине 20-х годов).

Конструирование оказалось такой спецификой новой профессии, которая коренным образом отличала ее от работы художника-прикладника и от художника и ранее работавшего в художественной промышленности.

Строгановское художественно-промышленное училище и целый ряд других учебных заведений уже до революции готовили художников разной специальности для промышленности.

Главной задачей этих художников было создание внешней художественной формы изделия, что они умели делать мастерски, получив профессиональные навыки в лицевой обработке материалов, в резьбе и в работе в различных стилях.

Именно эти приемы и средства художественной выразительности были основой формообразования изделий в работах выпускников Строгановки. Конструктивная основа изделия была также хорошо им знакома, но она рассматривалась прежде всего как техническая конструкция, на которую как бы "накладывалась" художественная оболочка.

Все это важно иметь в виду, чтобы оценить роль этапа "от изображения -- к конструкции" в процессе формирования конструктивизма и производственного искусства, чтобы понять, почему же не сразу **вещь**, а сначала какие-то **конструкции**.

Сменить стилевую оболочку предметного окружения, разумеется, можно было и без обращения к конструкции. Причем сменить самым радикальным образом, как это предлагал, например, К.Малевич, используя простые геометрические формы и цвет.

Заслугой конструктивистов было то, что они пытались найти (и нашли) такой импульс формообразования, который принципиально (а не только по художественным приемам) отличался бы от традиционного подхода к формообразованию вещи. Такой импульс и был найден

в самой конструкции, в ее связи с функцией изделия и с технологией производства. Но чтобы добраться до этого формообразующего импульса, нужно было сделать ставку на конструкцию, как структурную основу вещи.

Для концепции формообразования конструктивистов характерно выведение конструктивной структуры на уровень художественной формы. Импульс формообразования идет как бы изнутри изделия. Усиление роли такого импульса и в прошлом было характерно для этапов становления многих стилей, для периодов интенсивного развития техники.

Конструктивизм взял за основу именно этот импульс формообразования, причем решающее значение этот импульс приобрел на этапе становления, что во многом помогло конструктивизму самоопределиться.

Но роль этого "конструктивного" импульса не сразу и не всеми была понята.

Обращение группы художников в начале 20-х годов к экспериментам с пространственными конструкциями следует рассматривать как важнейший этап переориентации в художественных процессах формообразования с приемов внешней стилизации на приемы конструирования. Это был вклад московской школы конструктивизма в общий процесс формирования нового стиля.

1921 год, который стал решающим для этапа "от изображения -- к конструкции", ознаменован интенсивными экспериментами с пространственными конструкциями прежде всего членов Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа, работы которых экспонировались на выставке Обмоху. Это был мощный коллективный залп, позволивший конструкции и конструированию занять важное место в приемах формообразования и в процессах стилеобразования.

Теоретики производственного искусства не сразу оценили роль экспериментов с пространственными конструкциями. Они обратили пристальное внимание на "конструкцию" лишь в конце 1921 года. Возглавив тогда ИНХУК, где в это время увлечение "конструкцией" среди художников достигло апогея, О.Брик постарался перевести "конструкцию" из разряда стилеобразующего фактора в некий инструмент приобщения художников к "производству", рассматривая этап "от изображения -- к конструкции" только как переходный к этапу "от конструкции -- к производству".

Среди художников, внесших значительный вклад в становление раннего конструктивизма в целом, можно прежде всего назвать В.Татлина, А.Родченко, Н.Габо, В.Стенберга, Г.Стенберга, К.Медунецкого, К.Иогансона, Н.Певзнера, Л.Попову, А.Веснина, Г.Клуциса, В.Степанову, А.Лавинского, А.Экстер.

Однако в общем процессе можно выделить линию, которая в стилеобразующей концепции конструктивизма сыграла важную роль в поисках основного стилевого модуля, сопоставимого со стилевым модулем супрематизма.

Безусловно, первоначальный мощный творческий импульс всему формообразующему процессу в рамках конструктивизма дали контррельефы Татлина и его Памятник III Интернационала. Затем та тенденция формообразования, которая в начале 20-х годов многое определила в стилистической определенности конструктивизма, была связана с экспериментами с отвлеченными ажурными пространственными конструкциями. Основную роль здесь сыграли те члены Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа, работы которых были показаны на выставке Обмоху 1921 года, т.е. А.Родченко, В. и Г.Стенберги, К.Медунецкий и К.Иогансон. Место и роль их пространственных конструкций в реальных процессах формообразования на этапе раннего конструктивизма в целом удалось определить. Сложнее обстоит дело с оценкой роли и места пространственных конструкций Н.Габо, Н.Певзнера, Л.Поповой и Г.Клуциса.

Дело в том, что реальное влияние на стилеобразующие процессы оказывают лишь те работы, которые становятся известными в среде художников, т.е. которые экспонируются на выставках или публикуются в печати.

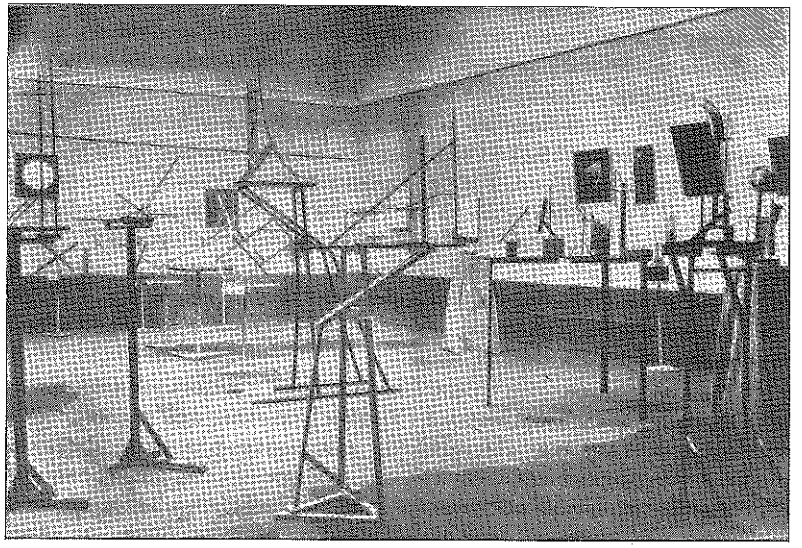
Для начала 20-х годов, когда стилеобразующие процессы в рамках конструктивизма на этапе "от изображения -- к конструкции" носили не эволюционный, а взрывной характер, все решалось в крайне сжатые сроки -- имели значение месяцы и даже недели. Решающим был 1921 год. Выставка Обмоху (и последующие публикации и экспонирование на других выставках показанных на ней пространственных конструкций) ввела в художественную сферу мощный стилеобразующий фактор. Это было всеми замечено, и имена участников этой выставки уже в начале 20-х годов связывались со становлением раннего конструктивизма.

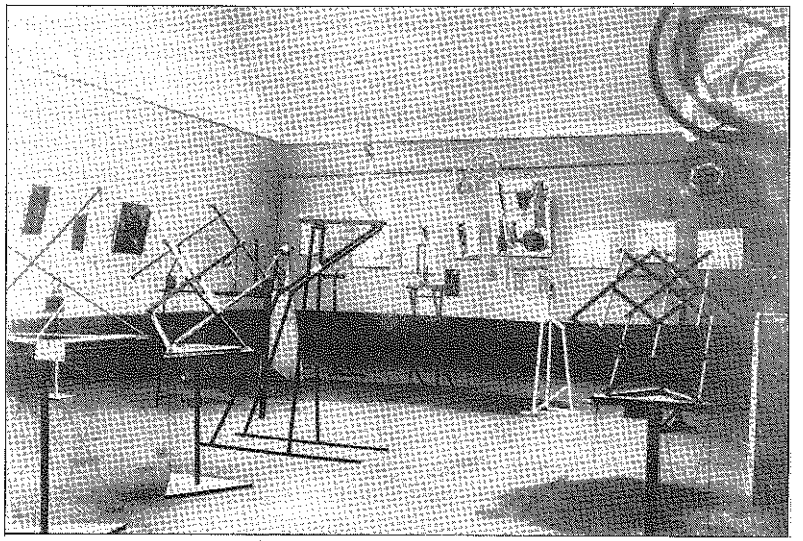
Б.Арватов в ряде статей начала 20-х годов, анализируя роль различных левых художников в формировании конструктивизма, перечисляет следующих зачинателей этого течения, располагая их по значимости вклада (или скорее по последовательности подключения к процессу творческих поисков) -- В.Татлин, А.Родченко, группа художников из Обмоху (К.Медунецкий, В.Стенберг, Г.Стенберг).

Статьи Б.Арватова[1] свидетельствуют: в 1922 году он считал, что конструктивизм олицетворяют Татлин, Родченко и группа Обмоху. Кроме того из этих статей (и из других высказываний Арватова того времени) можно понять, что Арватов одной из характерных черт раннего конструктивизма считал его четкую нацеленность в сферу инженерии: "в индустриальное производство (инженер-конструктор)", "к конструкторской инженерии", "путями материальных конструкций".

Образное впечатление о нацеленности конструктивизма в инже-

[1] "Зрелища", 1922, N 8, с. 9; "Печать и революция", 1922, N 6, с. 308; "Печать и революция", 1922, N 7, с. 143; там же, с. 343.





Зал с пространственными конструкциями К.Иогансона, К.Медунецкого, А.Родченко, В.Стенберга и Г.Стенберга на "Второй весенней выставке Обмоху" в Москве. 1921 г.

нерно-конструкторскую область создавали все эксперименты с пространственными конструкциями. Однако в наиболее острой форме индустриально-инженерный образ экспериментальных построений раннего конструктивизма проявлялся в пространственных конструкциях братьев Стенбергов и Медунецкого, которые неоднократно экспонировались в 1921--1922 годах в нашей стране и за рубежом.

Роль группы Обмоху в создании конструктивизма подчеркивал в 1922 году Л.Лисицкий в докладе "Новое русское искусство". Отметив роль Татлина в создании "конструктивного искусства", Лисицкий однако утверждал, что "две группы создали конструктивизм -- "Обмоху" (братья Стенберги, Медунецкий, Иогансон и т.д.) и "Уновис" ... Первая группа работала в материале и пространстве, вторая -- в материале и плоскости".[1]

В таком сближении стилеобразующих концепций конструктивизма (Обмоху) и супрематизма (Уновис) проявилась специфика интегрирующего таланта Лисицкого, рассматривавшего формальные поиски новаторских течений как единый процесс формирования нового стиля, который он обозначил словом "конструктивизм", не вдаваясь в различия двух концепций. Различия эти были, и они были существенны, но по большому счету Лисицкий был прав, отметив, что обе группы (Обмоху и Уновис) делали общее дело.

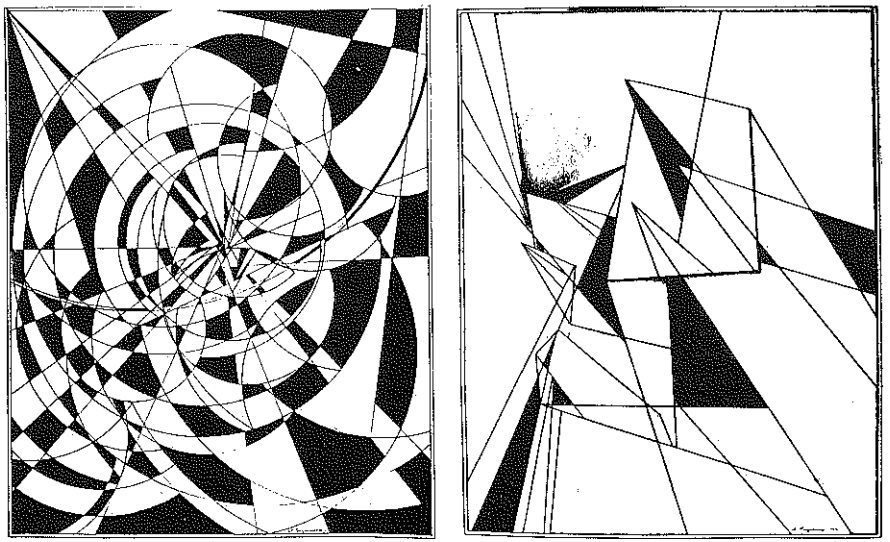
[1]Впервые опубликовано в книге "El Lissitzki" (Дрезден, 1967).

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНСТРУКЦИИ А.РОДЧЕНКО

Первые же художественные эксперименты А.Родченко свидетельствуют о его ориентации на взаимодействие живописи с предметно-художественной сферой творчества. Уже в 1915 году он создает серию графических композиций, все линии которых нанесены с использованием чертежных инструментов -- линейки, циркуля, рейсфедера. Графические композиции экспонировались на выставке "Магазин" в 1916 году. Многим тогда казалось странным и непонятным -- почему живописец не только в большинстве своих композиций отказался от цвета (белая бумага и черная тушь), но и не провел ни одной линии от руки. По технике исполнения произведения этой серии А.Родченко близки чертежам. Все композиции серии плоскостные, автор не стремится выявить объем и пространство. Главная особенность графических построений -- строгая геометричность всех контуров и линий. Причем использованы лишь два типа простейших геометрических линий -- прямая и окружность (или часть окружности -- дуга). Экспериментируя с этими простейшими геометрическими линиями, Родченко создает сложные и разнообразные графические композиции -- в одних он использует только циркульные кривые разного радиуса, в других только прямые линии, в третьих -- сочетание тех и других. Пересекаясь, линии членят плоскость листа на сложные по конфигурации части. Заливая некоторые из этих частей черной тушью или закрашивая цветом, Родченко придает своим композициям качества произвольного (безрапортного) линейно-плоскостного орнамента.

В композициях этой графической серии Родченко преобладают остроугольные формы практически нет прямых углов и четко выявленных кругов, композиции динамичны.

Продолжая эксперименты, А.Родченко в работах 1916--1917 года, в отличие от подчеркнуто плоскостных композиций первой графи-



А.Родченко. Графические композиции ("чертежная" серия). 1915 г.

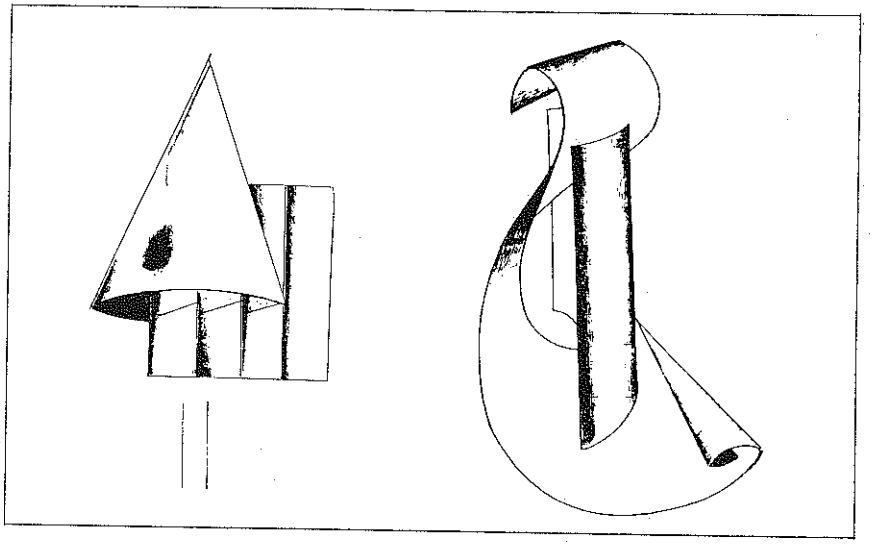
ческой ("чертежной") серии, выявляет форму элементов и пространственную глубину.

В 1917 году А.Родченко предпринимает первую попытку создания реальных вещей, проектируя настенные светильники для кафе "Питтореск" в Москве. По проектам видно, что их создавал художник, привыкший к работе на плоскости. Сложные композиции светильников Родченко конструирует, идя не от объема, а от плоскости. Он берет простые по конфигурации плоскости и "сворачивает" их в цилиндры, конусы, спиралевидные ленты и т.д.

Продолжая художественные эксперименты, А.Родченко более решительно вводит пространство в живописные композиции. Например, в ряде композиций 1917 года из линий и плоскостей Родченко компонует некую пространственную структуру, которая хотя и изображена на картинной плоскости, но вполне могла бы быть сконструирована и в реальном пространстве.

В 1917 году Родченко интенсивно экспериментирует с фактурой, пробуя различные способы нанесения краски и механической обработки поверхностей -- валик, заливка, пресс, шкурка, трафарет, туп и т.п. Много внимания уделяет А.Родченко экспериментам с цветом, анализируя и выявляя его различные свойства. В 1918 году он создает композиции, где выражена динамичность цвета, зрительно разрушающего форму, выгибающего ее и т.д.

Одновременно Родченко экспериментирует в области взаимодействия фактуры и цвета. Он по-разному обрабатывает цвета на одной и той же плоскости, добиваясь зрительного эффекта перелома



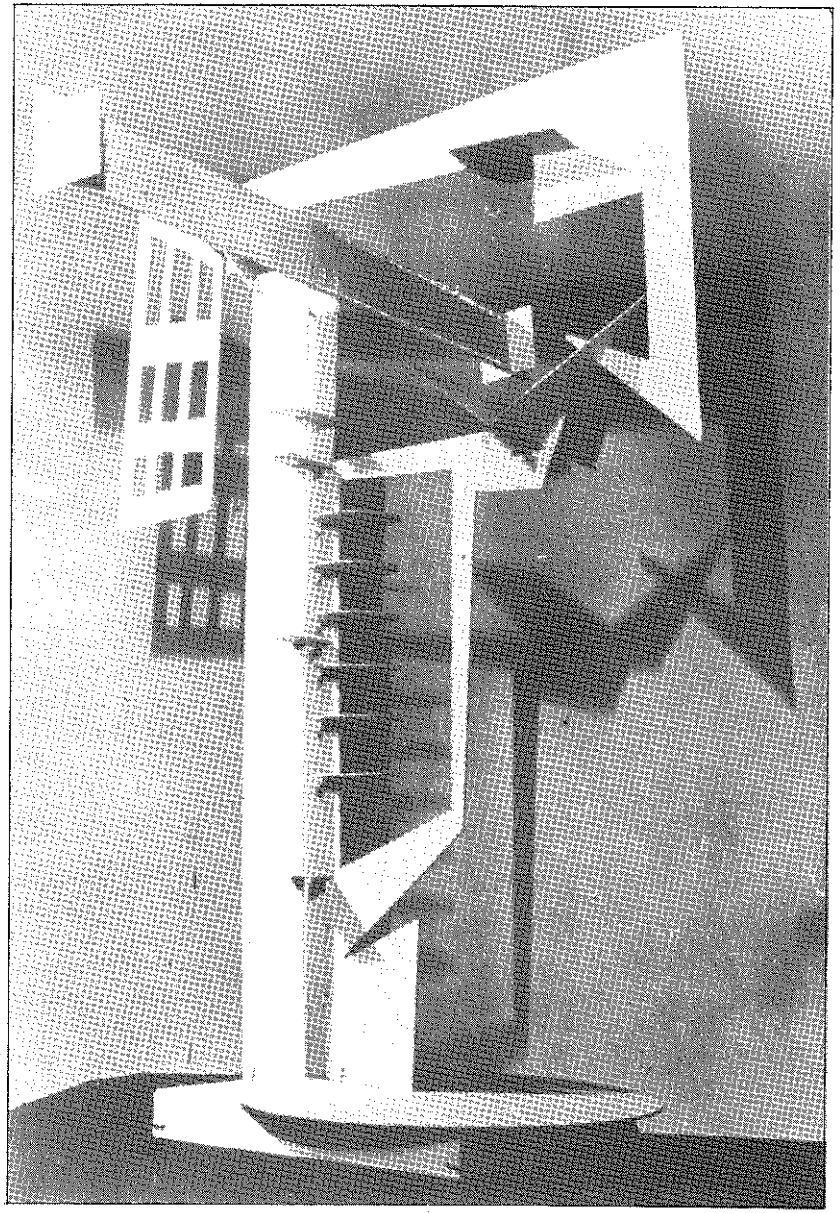
А.Родченко. Проекты светильников для кафе "Питтореск" в Москве. 1917 г.

плоскости. Различной обработкой поверхности одного и того же цвета Родченко пытается выяснить художественные возможности фактуры (черное на черном). Он ищет взаимозависимость между методом работы, формами и приемами, с одной стороны, и особенностями материала -- с другой. Например, применяя растекающуюся эмалевую краску, он помещает подрамник горизонтально и учитывает свойства краски (растекание) в формах композиции (формы круглые).

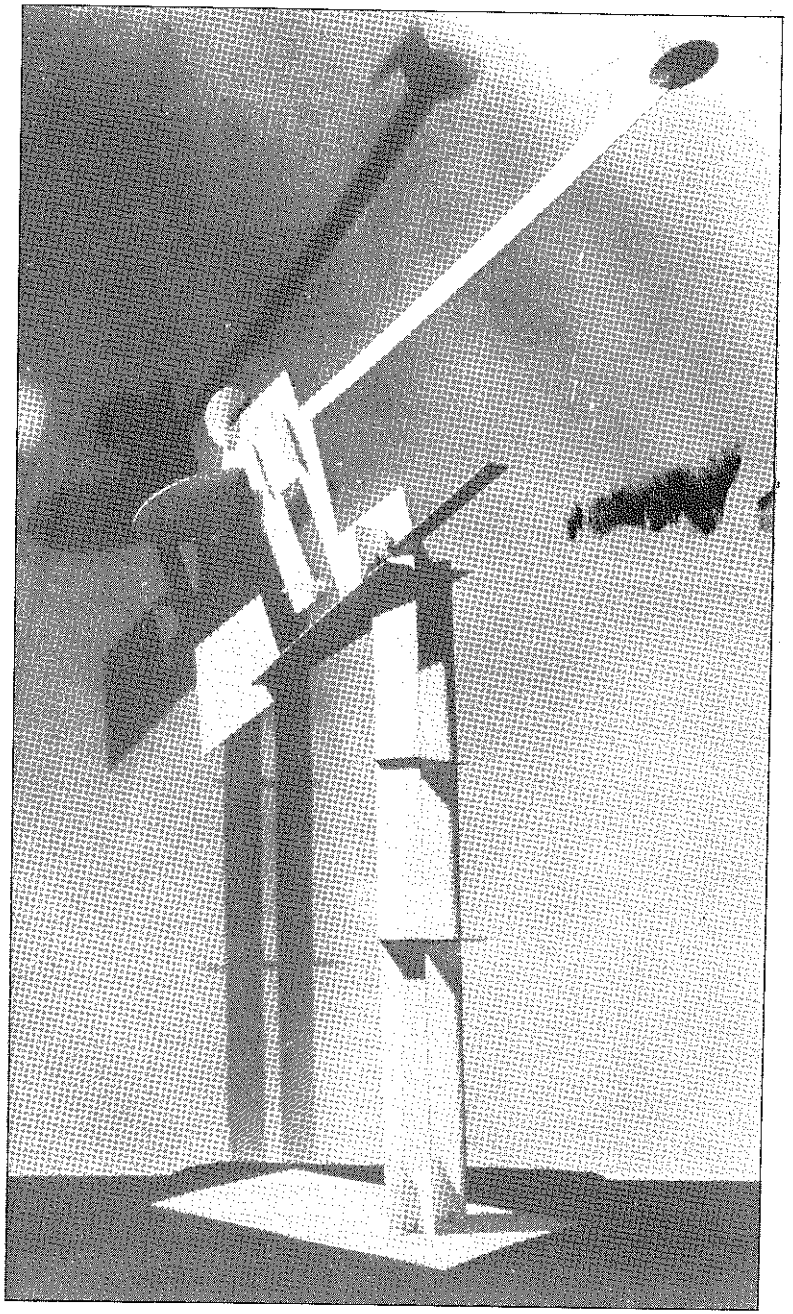
Начатые еще в 1917 году эксперименты по совместной пространственной организации плоскостных и линейных элементов А.Родченко продолжает в 1918 году. Он ставит целью добиться общей конструктивной связанности элементов, как бы образующих на холсте единый пространственный организм, причем форма, как писал Родченко, "имеет не только живописное соединение, а почти строительное".

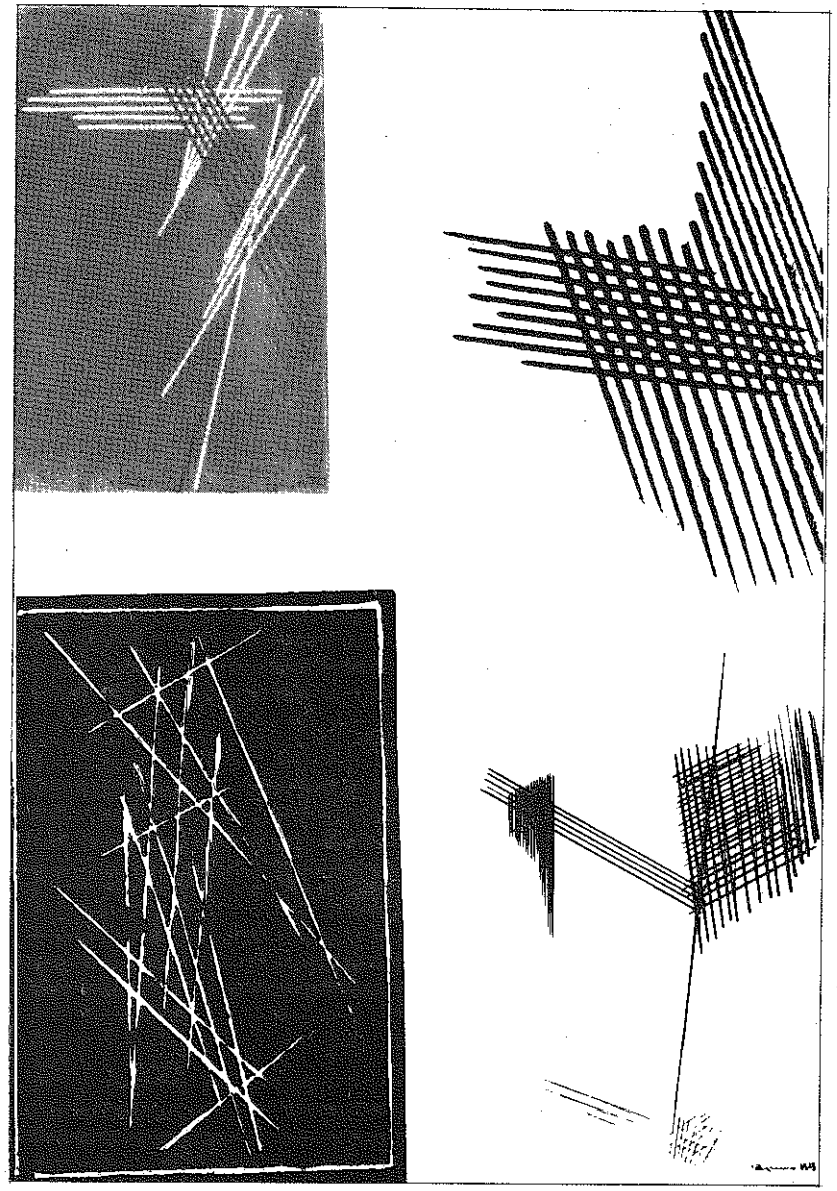
В том же 1918 году А.Родченко создает свою первую серию пространственных построений, которые представляли собой вертикальные конструктивно-пространственные композиции из врезанных друг в друга плоскостей различной конфигурации. Это были сборно-разборные вещи, в разобранном виде компактно складируемые (все элементы плоскостные).

Как и светильники для кафе "Питтореск", эти пространственные построения состоят из двухмерных элементов. Но если в светильниках практически ни один элемент Родченко не использует в плоском состоянии, а создает сложно изогнутые (даже перекрученные) поверхности, примыкающие друг к другу, то в построениях первой

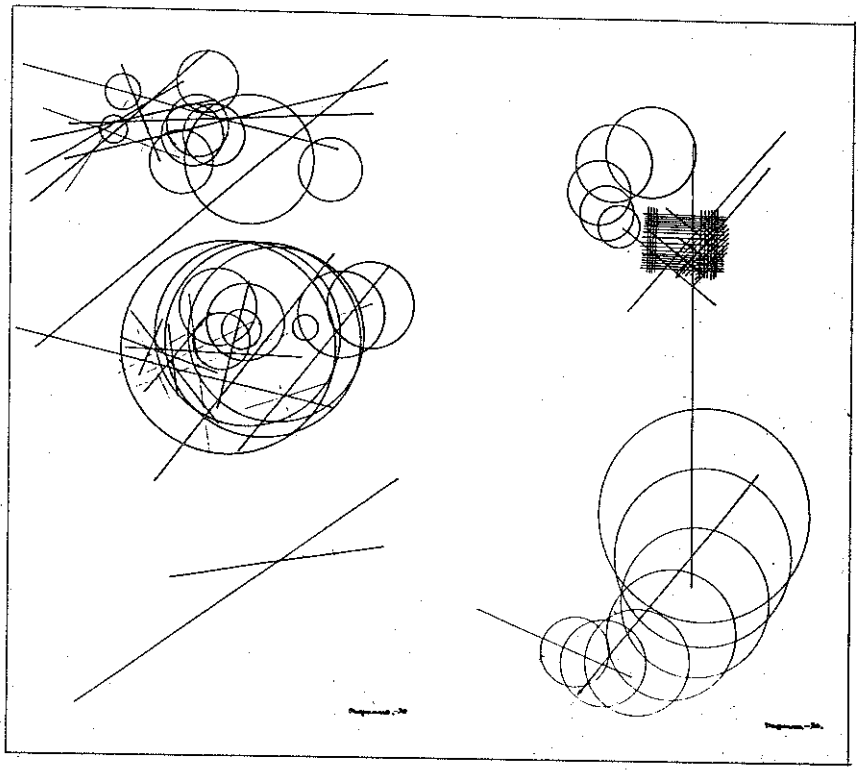


А.Родченко. Первая серия пространственных построений ("белая скульптура"). 1918 г.





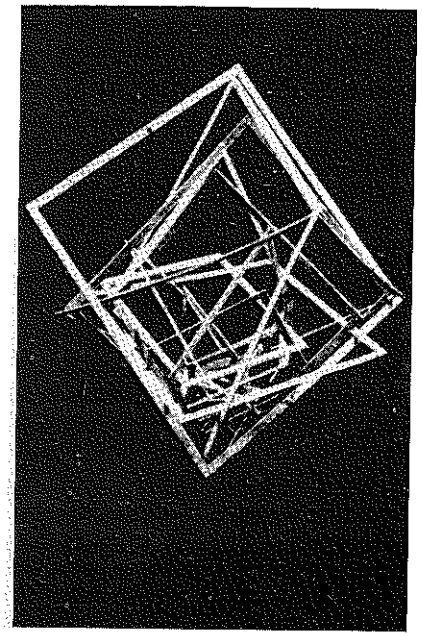
А.Родченко. Серия композиций "Линии". Верх — живопись (1919 и 1920 гг.), низ — линогравюра (1919 г.) и графика (1919 г.).

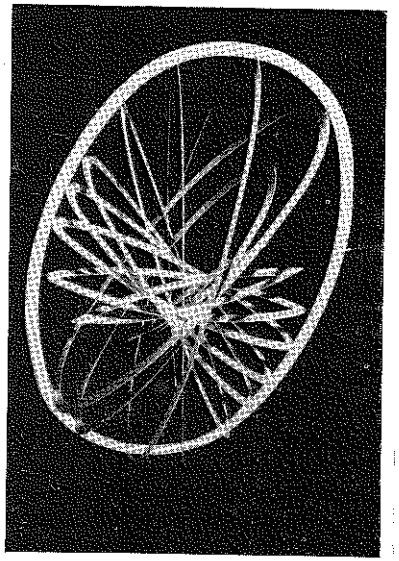


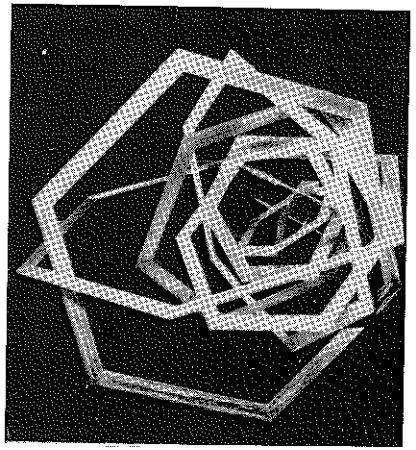
А.Родченко. Серия графических композиций "Окружности и линии". 1920 г.

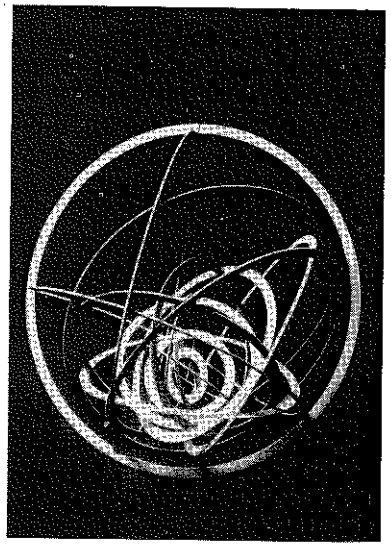
пространственной серии он сохраняет не только почти все различные по конфигурации элементы плоскими, но и пересекает плоскости друг с другом ("врезает" их друг в друга). В результате стилистика этих двух серий (светильников и пространственных построений) оказалась весьма различной. В светильниках, пожалуй, ощущается влияние модерна с его кривыми произвольной формы, а в пространственных построениях преобладает строгая геометрия -- в конфигурации плоскостей использованы лишь прямые и циркульные линии, плоскостные элементы пересекаются под прямым углом. И еще одно существенное различие: светильники -- это настенные элементы, а построения первой пространственной серии -- самостоятельные композиции, напоминающие по общей композиции "дерево" -- ствол с кроной, т.е. нижняя часть -- это вертикальная опора, которая поддерживает "крону" из сложных, находящихся в равновесии консольных "ветвей".

Во второй серии пространственных конструкций (1920--1921) А.Родченко как бы непосредственно "развернул" плоскостную композицию в пространственную. В этих композициях (сам Родченко

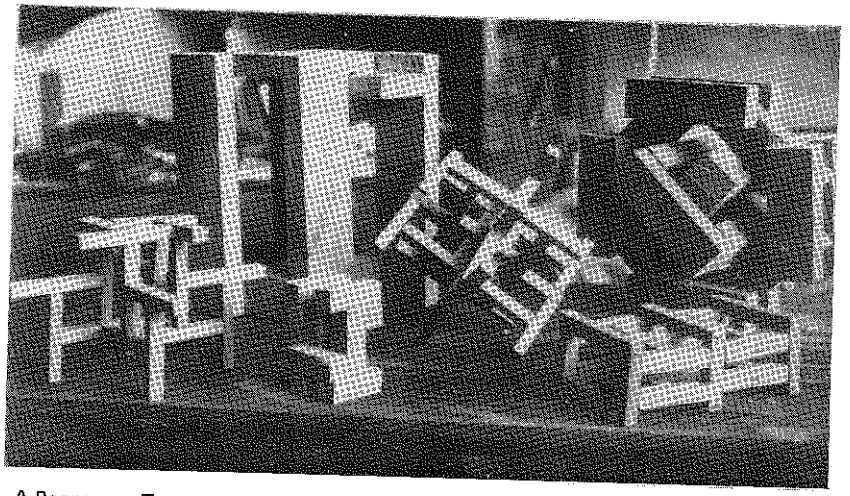








А.Родченко. Вторая серия пространственных построений ("по принципу одинаковых форм"). 1920—1921 гг. Конструкции (квадрат, круг, эллипс, шестиугольник)



А.Родченко. Третья серия пространственных построений. 1921 г.

называет их -- "по принципу одинаковых форм") он выступает как конструктор, который ищет новые рациональные приемы создания и возможности использования пространственных построений. В этой серии пространственных конструкций А.Родченко как бы в зародыше заключены те идеи пространственной трансформации мебели, оборудования, выставочных стендов и т.д., которые разрабатывались позднее и им самим, и под его руководством студентами на металлообрабатывающем факультете ВХУТЕМАСа.

Родченко брал плоскость (фанера, жесть) определенной геометрической формы (квадрат, круг, шестиугольник, эллипс, треугольник) и через равные интервалы прочерчивал на ней все уменьшающиеся к центру подобные фигуры ("по принципу одинаковых форм"). Затем он разрезал (распиливал) плоскость по этим линиям и "разворачивал" в пространстве полученные фигуры, создавая оригинальные композиции, не имеющие "низа" и "верха" и как бы парящие в пространстве (в подвешенном состоянии).

Эта серия А.Родченко (вместе с пространственными конструкциями В. и Г.Стенбергов, К.Медунецкого и К.Иогансона) экспонировалась в 1921 году на выставке Обмоху в Москве.

Почти одновременно со второй серией А.Родченко создает третью серию пространственных построений (около 25 работ), в которой каждая композиция состоит или из полностью стандартизированных элементов (одинаковых по размерам деревянных брусков), или же стандартизированы лишь два размера элементов (сечение бруска), а третий может изменяться (длина бруска).

В 1922 году в проспекте автомонографии, посвященной творчеству 1917--1921 годов, Родченко в краткой тезисной форме анализирует свои эксперименты. Характерно и придуманное им название

этой планировавшейся книги: "Лабораторное прохождение через искусство живописи и конструктивно-пространственные формы к индустриальной инициативе".

Вот как характеризует сам Родченко свою последнюю (третью) серию пространственных построений в проспекте автомонографии:

"Это последние пространственные конструкции. Разрабатывались мною экспериментально. Исключительно, чтобы связать конструктора законом целесообразности примененных форм, закономерным соединением их и также показать универсализм, что из одинаковых форм можно конструировать всевозможные конструкции, разных систем, видов и применений.

В данных работах, как реальных конструкциях, я ставлю непременным условием будущему конструктору индустрии:

"Ничего случайного, безучетного".

"Все сводить к универсальной инициативе, упрощать, обобщать".

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНСТРУКЦИИ КОНСТРУКТИВИСТОВ ИЗ ОБМОХУ — БРАТЬЕВ СТЕНБЕРГОВ И К.МЕДУНЕЦКОГО

Отец братьев Стенбергов был художником, и он с ранних лет привлекал сыновей к своей работе по художественному оформлению различного рода интерьеров и витрин. Сам он увлекался техникой, конструировал механизмы. И это свое пристрастие он также передал сыновьям, которые с детства хорошо владели столярными и слесарными инструментами.

В 1912 году братья поступили в Строгановское училище, где первые два года изучали чеканку, а затем занимались на театрально-декорационном отделении.

Вместе со Стенбергами в Строгановском училище учился и Медунецкий, отец которого был специалистом по инженерному оборудованию зданий и имел свою слесарную мастерскую, где выполнял различные работы по металлу и где нередко с увлечением мастерили что-нибудь из металла его сын и его друзья братья Стенберги.

В 1919 году состоялся выпуск первых советских "красных художников" в Первых ГСХМ. Молодые выпускники, в том числе Стенберги и Медунецкий, организуются в Общество молодых художников -- Обмоху (1919--1923), которое представляло собой своеобразное производственно-творческое объединение. У них была коллективная мастерская (угол Кузнецкого и Неглинной), в окнах которой выставлялись работы. Члены Обмоху создавали станковые композиции, делали трафареты для плакатов, участвовали в оформлении улиц и площадей, организовывали выставки своего общества.

Работы Стенбергов и Медунецкого выделялись среди произведений их товарищей по Обмоху. От экспериментов с отвлеченными живописными композициями они переходили к созданию пространственных металлических конструкций.

Нет сомнения, что на творчество Стенбергов и Медунецкого оказали влияние работы Татлина и Родченко. Молодые художники

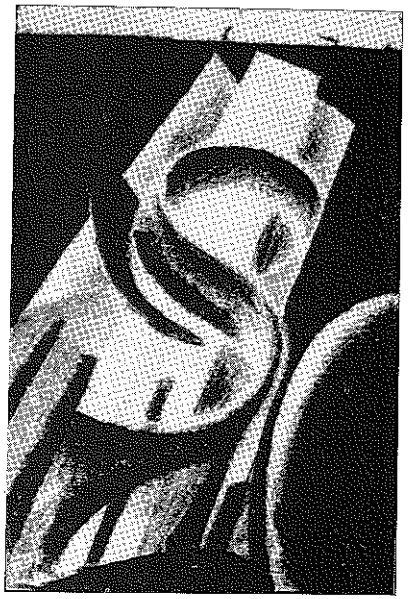
следовали за ними в общих процессах перехода от живописных экспериментов к пространственным построениям, но направления поисков новых путей формообразования были у Стенбергов и Медунецкого свои. Их, например, не все устраивало в пространственных построениях Татлина (в его контррельефах) -- они казались им слишком глухими, лишенными легкости и ажурности.

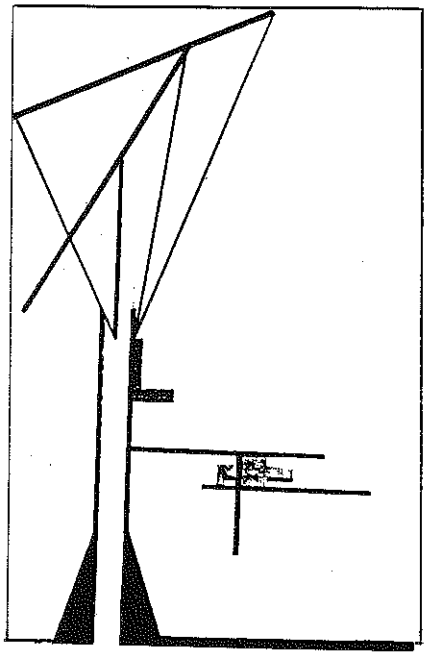
В пространственных конструкциях Стенбергов сказывалось и влияние знаний, полученных ими в 1917 году на военно-дорожных курсах, готовивших прапорщиков инженерных саперных войск, где братья прошли полный курс обучения без отрыва от учебы в Строгановском училище. На курсах давались сведения о различных железнодорожных сооружениях и инженерных конструкциях (подробно изучались, например, металлические мосты), которые произвели на молодых художников большое впечатление как своей рациональностью, так и изящной ажурностью формы, где нет лишнего материала.

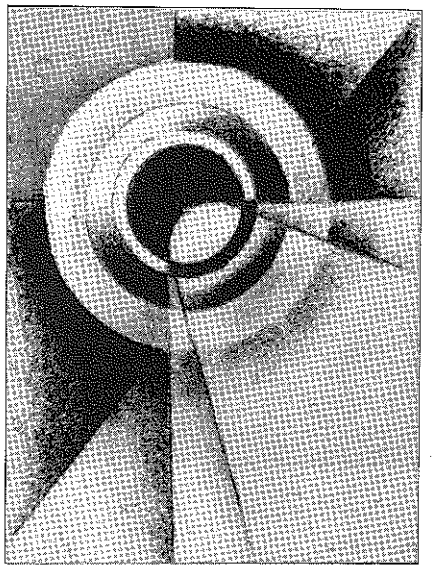
После окончания учебы Стенберги и Медунецкий несколько лет жили вместе дружной творческой коммуной, называя свою совместную квартиру Лабораторией конструктивистов. Они вместе работали, вместе участвовали в выставках, писали коллективные декларации и доклады, а на дискуссиях и обсуждениях в ИНХУКе выступали, как правило, с единых позиций, причем нередко один из них продолжал мысль, начатую другим. Если с ними полемизировали, что часто просто объединяли их единым термином "Обмоху" ("по мнению Обмоху" и т.д.).

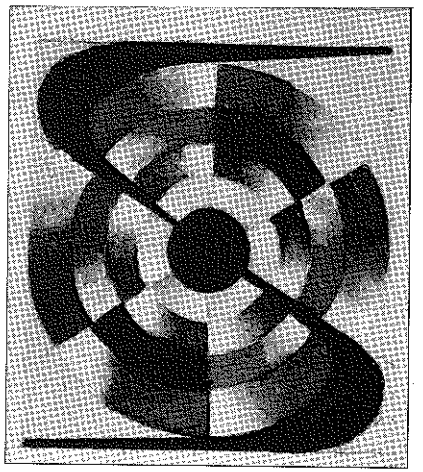
В своих выступлениях и декларациях конструктивисты из Обмоху были в начале 20-х годов, пожалуй, наиболее радикальными, прямолинейными и непримиримыми в отрицании традиций прошлого, в критике "эстетического подхода" к формообразованию. Этот подчеркнутый нигилизм в декларациях конструктивистов из Обмоху не был только их личным идеалом, а в той или иной форме проявлялся у многих представителей их поколения.

Стенберги и Медунецкий получили хорошее художественное образование. Но по молодости лет они не прошли того процесса постепенного отказа от фигуративных композиций, который был характерен для их старших товарищей. Получилось так, что настоящий экспериментальный этап в их творчестве был связан с переходом от отвлеченных живописных композиций к пространственным конструкциям. Причем эксперименты в живописи и в металле они вели как бы параллельно. Увлечение металлическими композициями не было для них только "выходом" из живописи. Стенберги работали по металлу еще во время учебы в Строгановском училище, занимаясь чеканкой. И в дальнейшем они все время что-то мастерили из металла (например, сами сделали себе коньки). Во время учебы во Вторых СГХМ В.Стенберг сделал металлическую скульптуру кузнеца в цвете, использовав три различных материала: красную медь (тело),

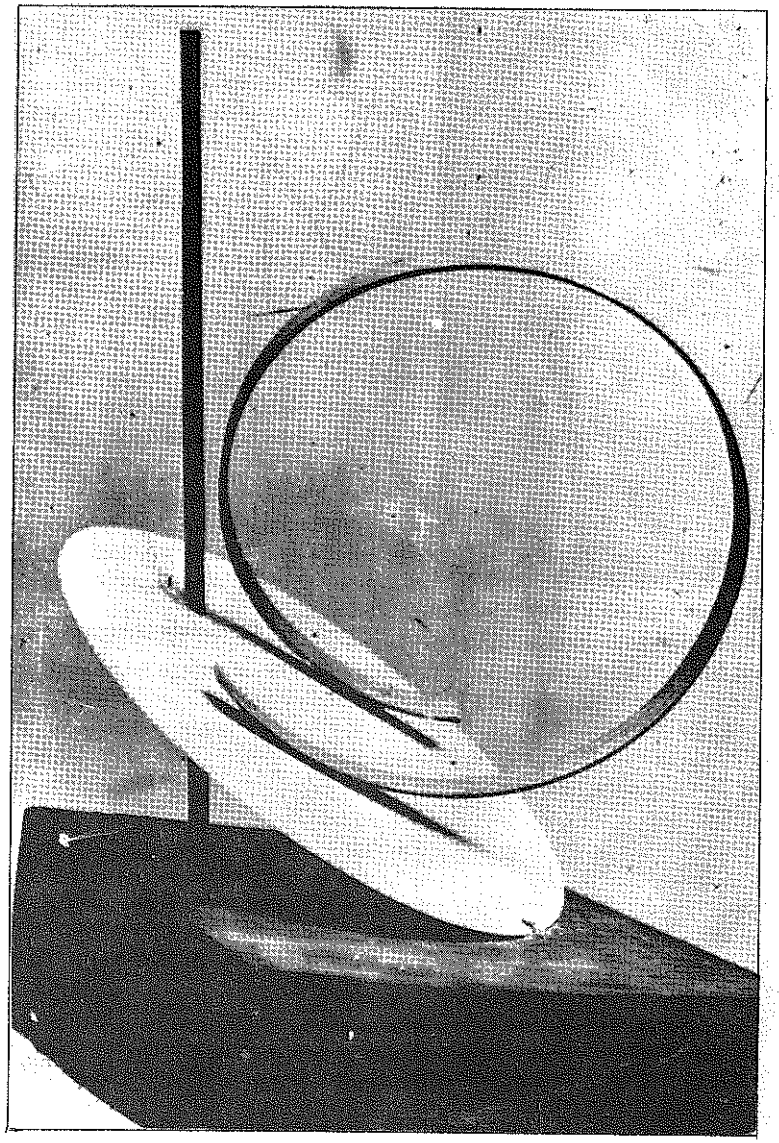




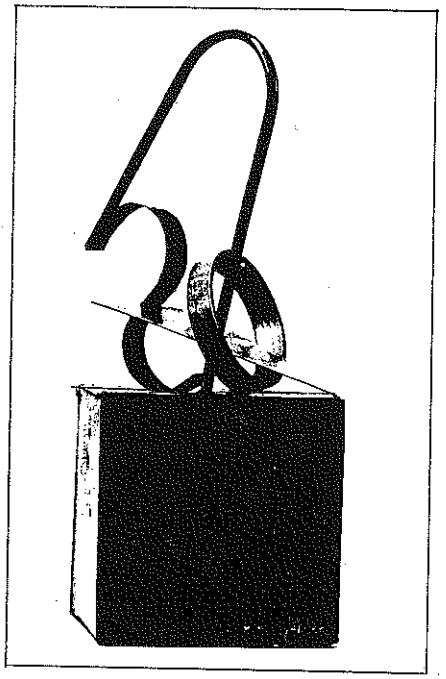


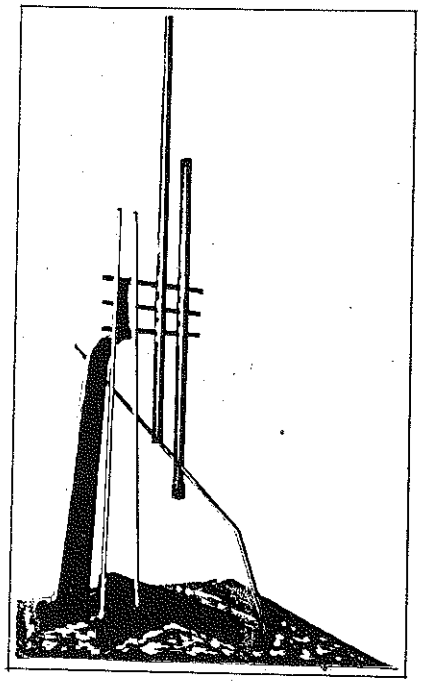


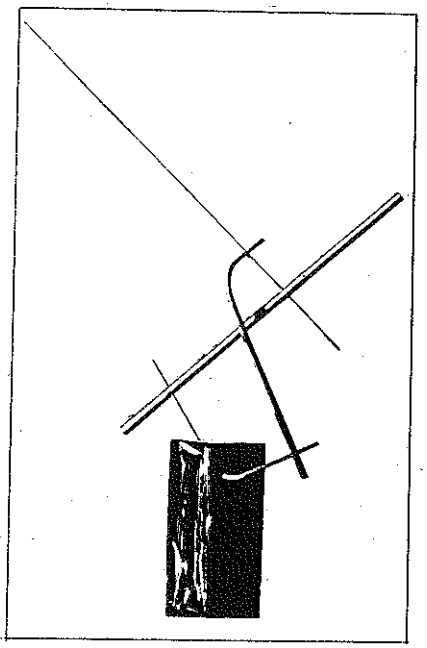
В.Стенберг. Цветоконструкции. 1918 г.



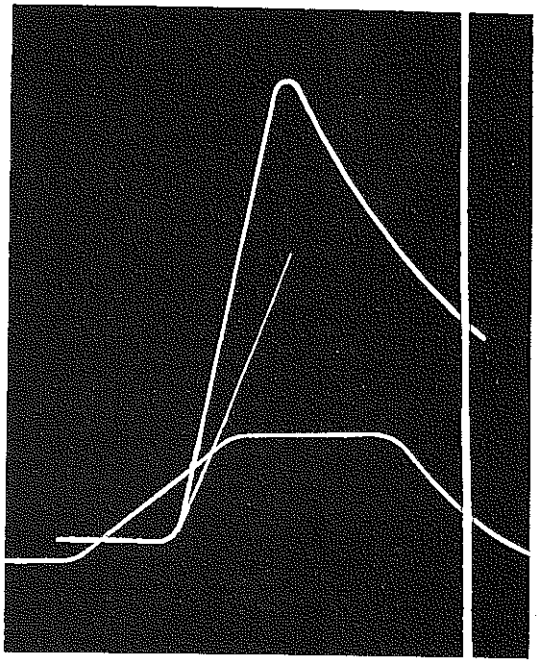
В.Стенберг. Конструктивная композиция. 1921 г.



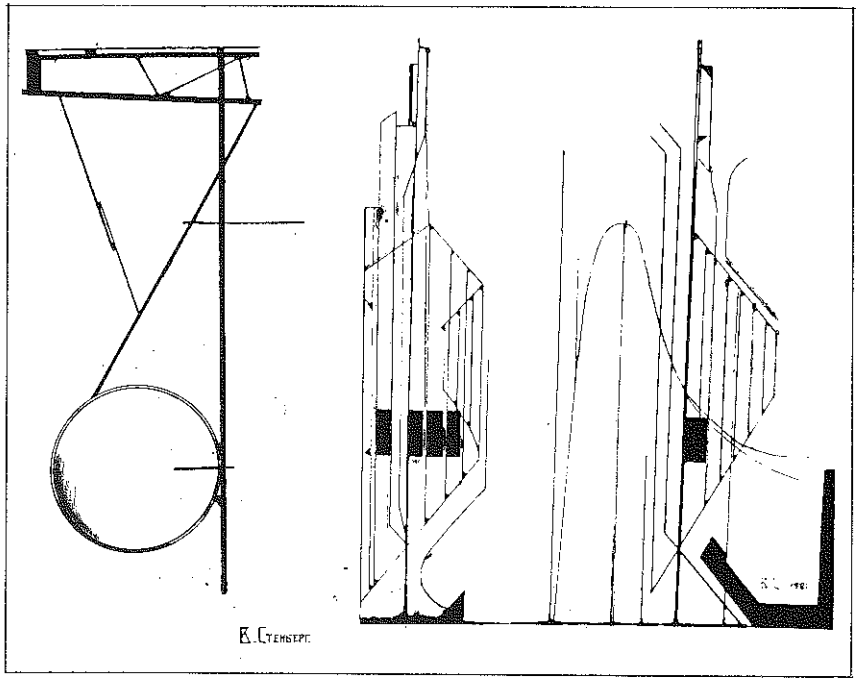




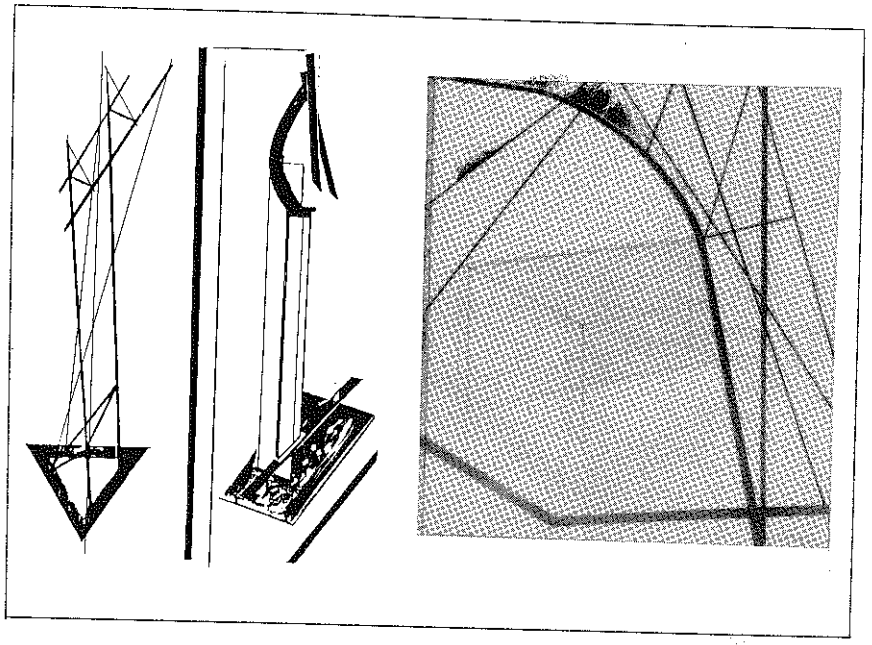
К.Медунецкий. Конструктивные композиции. 1919—1921 гг.

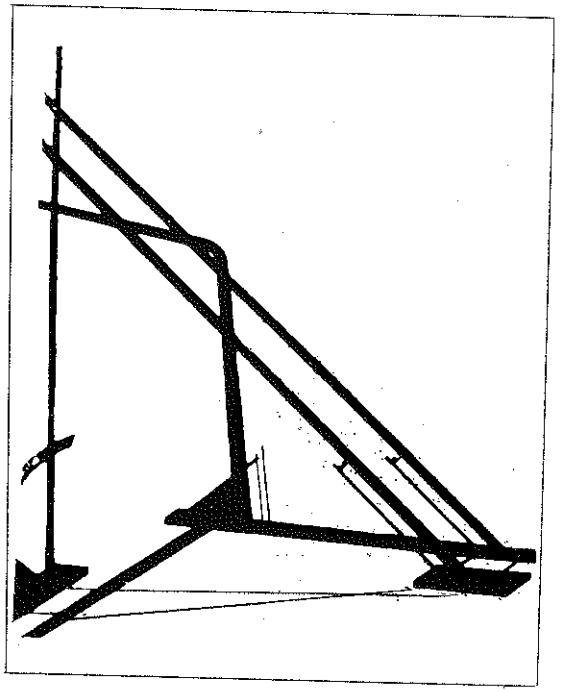


В. и Г.Стенберг. Линейно-рельефная композиция. 1920—1921 гг.

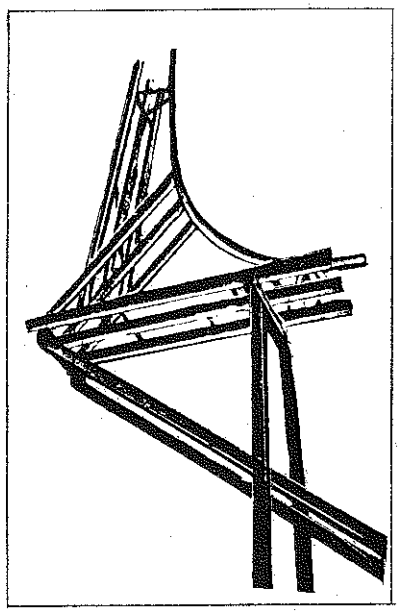


В.Стенберг. Проекты конструкций. 1921 г.

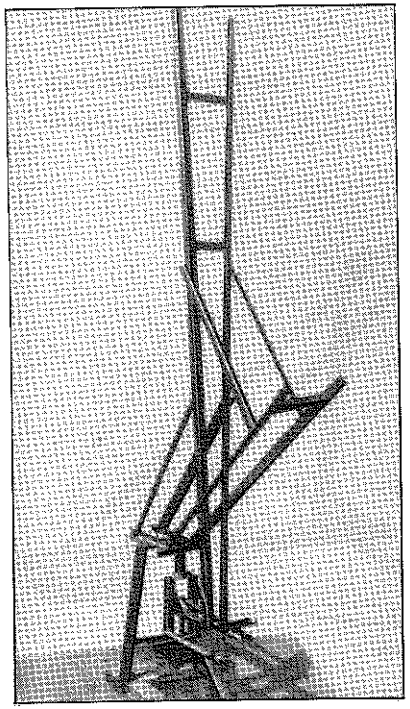


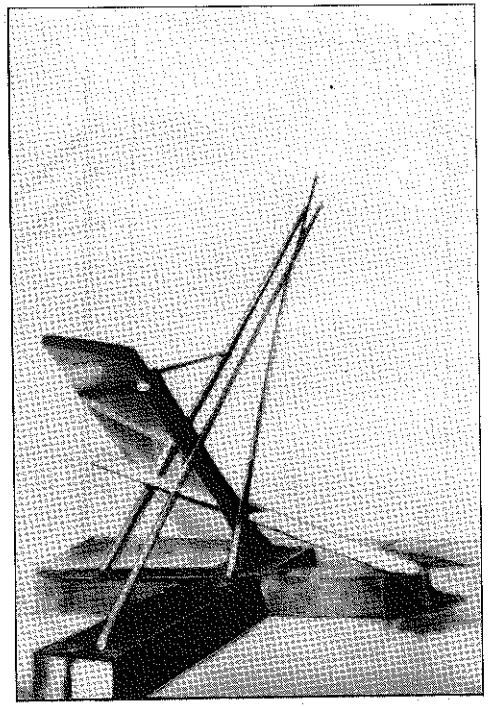


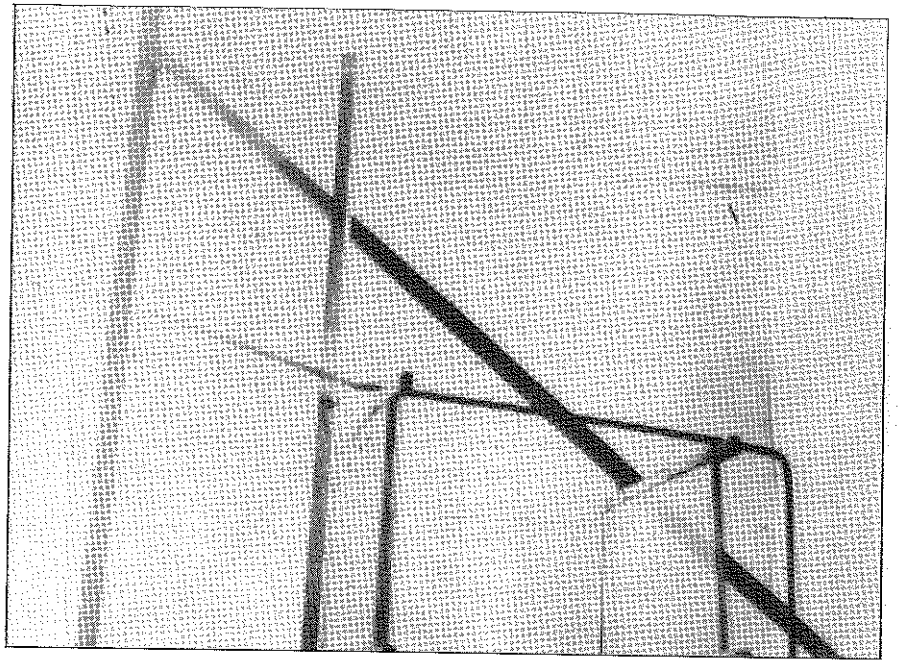
Г.Стенберг. Проекты конструкций. 1921 г.

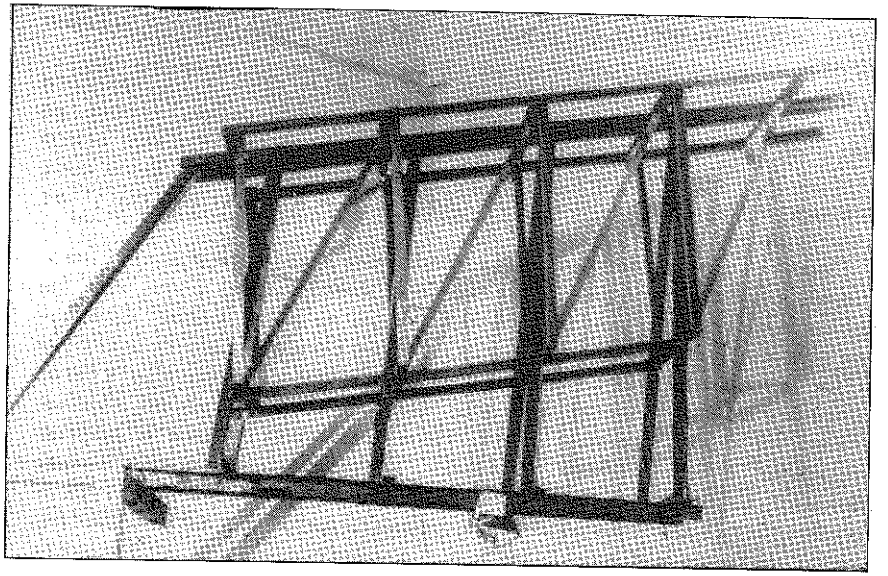


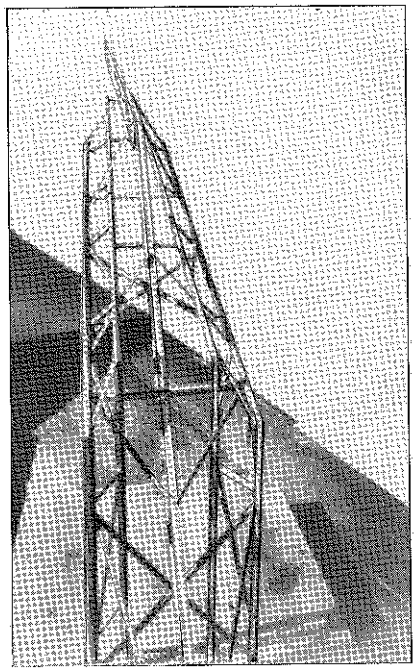
В. и Г.Стенберг. Пространственные конструкции. 1921—1922 гг.

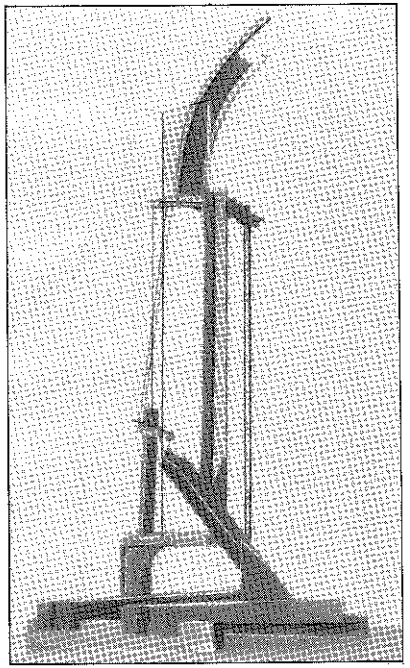












белую луженую жесть (спущенная к поясу рубаха), черный металл (брюки).

Не позднее 1919 г. (возможно уже в 1917--1918 гг.) Стенберги и Медунецкий стали делать свои первые конструкции, используя сочетание фактуры и цвета различных материалов, прежде всего металла. В их интенсивной работе с отвлеченной формой была своя эволюция и были свои пары: "от плоскости -- к пространству", "от скульптуры -- к конструкции" и др.

Пара I -- цветоконструкции (живописные и из материала). Живописные цветоконструкции (отвлеченные композиции) были как бы живописными проектами цветоконструкций из материалов. Средствами живописи на них изображался плоский рельеф. Цветоконструкции из материала выполнялись с использованием, прежде всего, различного по цвету металла (медь, белая жесть, алюминий, черный металл) на офактуренном поле. Использовались также и другие материалы: стекло, песок, стружки, полированное дерево и т.д. Например, на одной из цветоконструкций Г.Стенберга в офактуренную плоскость вдавлены различные формы и детали из латуни, жести, черного металла и стекла. Наиболее характерным для цветоконструкций было совмещение в одной композиции живописи и материала. Эта пара экспериментальных композиций конструктивистов из Обмоху демонстрирует переход от живописи к пространственным конструкциям.

Пара II -- металлическая скульптура (фигуративная и отвлеченная). Для этой пары характерна эволюция от металлической скульптуры и декоративных изделий в технике чеканки к станковым абстрактным силуэтно-пластическим "скульптурам", в которых широко использовался цветовой контраст различного металла.

Для этих работ характерен станковый подход к созданию пространственной структуры. Массивная подставка, динамический графический силуэт с подчеркнуто напряженным изогнутым элементом, использование глухих плоскостей.

Пара III -- линейно-графические конструкции (проекты и пространственные). В этой паре эволюция к пространственным конструкциям шла от графики. Сначала на белом фоне изображалась простая линейная композиция -- несколько пересекающихся прямых и кривых линий. Затем подобная же графическая композиция делалась из металлических стержней (или проволоки), которые или вдавливались в офактуренную поверхность, или укреплялись на некотором расстоянии от плоскости, например, деревянной.

Рассмотренные выше три пары экспериментальных произведений Стенбергов и Медунецкого наглядно свидетельствуют, что поиски этих художников имели как бы три корня (в живописи, в декоративной скульптуре и в графике), хотя шли в одном направлении -- к пространственным конструкциям. В этих работах, относящихся в основном к 1918--1920 гг., еще не было ярко выраженной тенденции к инженерно-технической форме, характерной для конструкций 1921 г.

Обостренное внимание конструктивистов из Обмоху к инженерной форме, судя по всему, было стимулировано дискуссией в ИНХУКе, посвященной конструкции и композиции. Стенберги и Медунецкий уже в ходе дискуссии как в своих высказываниях, так и в новых работах резко пошли в сторону инженерной техники. Они пересматривали свое отношение к созданию пространственных вещей. Главными для них становились конструктивные свойства материала -- упругость, вес и т.д. Менялась вся система критериев их оценки пространственных вещей. Прежние критерии шли от живописи и скульптуры (цвет, фактура, пластика), новые опирались на инженерно-технические свойства материала. Новое отношение к конструкции Стенберги и Медунецкий продемонстрировали в своих поданных в ИНХУК в апреле 1921 г. "проектах конструкций", которые сделаны как некие фрагменты инженерных конструкций. Основное внимание в них уделено не композиционному соотношению различных материалов, а действительно конструктивному соединению работающих элементов.

Важное качество нового этапа экспериментов конструктивистов из Обмоху состояло в том, что их конструкции стали принципиально ажурными и воздушно-пространственными. Стремление к простран-

ственной ажурности привело к отказу от глухих плоскостей и использованию прозрачного стекла.

Если в прежних пространственных вещах использовались самые различные готовые профили металлических элементов (стержень, труба, полоса и т.д.), то в новых конструкциях (прежде всего Стенбергов) использовались специально сделанные из жести инженерно-конструктивные профили (уголок, швеллер, тавр, двутавр).

Конструктивисты из Обмоху хотели, чтобы их проекты конструкций воспринимались как технические конструкции. И когда при обсуждении поданных в ИНХУК участниками дискуссии рисунков на темы "Конструкция" и "Композиция" их проекты конструкций были оценены некоторыми выступавшими как "чистый эстетизм" и "эстетическая конструкция", они резко протестовали против этого. В своих выступлениях они говорили о том, что их главной задачей было: "целесообразно соединить железо и стекло", "выявление новой формы в пространстве", так как "конструктивисты будут строить вещи утилитарного характера: мост, город, дом" (Медунецкий), что конструкция -- это целесообразное использование материальных форм (Г.Стенберг), что их проекты конструкций предназначены для инженерных сооружений, поэтому представляют собой "пример не художественной, а технической конструкции" (В.Стенберг).

Стенберги и Медунецкий показали на выставке Обмоху в мае 1921 г. весь набор своих экспериментальных работ: все варианты цветоконструкций, силуэтно-пластические конструкции, линейно-графические конструкции, а также новые работы, развившие проекты конструкций.

Эти новые работы можно рассматривать как IV пару: "от проекта -- к конструкции". Проекты представляли собой чертежи в виде аксонометрии, одной или двух ортогональных проекций, плана. Некоторые из этих чертежей так и остались самостоятельными произведениями; другие были действительно предварительными проектами осуществленных пространственных конструкций.

Медунецкий показал на выставке пространственные конструкции, которые были как бы более технизированными силуэтно-пластическими абстрактными "скульптурами". Сочетание различных по цвету и фактуре металлов, острый динамический силуэт, контраст форм различных объединенных в общую композицию прямых и криволинейных элементов.

В показанных на выставке работах Стенбергов заметна большая продвинутость в направлении к "инженерным" структурам. Это были в основном композиции, в которых зрительно выявлена конструктивная напряженность, а динамичность общего облика включала в себя устойчивое основание, развитие движения в средней части и легкий силуэтный выход в пространство.

Медунецкий разместил свои конструкции на выставке на различного рода подставках, не придавая принципиального значения самим подставкам и высоте расположения экспоната.

Стенберги же почти для каждой из своих конструкций создали специальные подставки. При этом особое значение придавалось высоте расположения экспоната, так как каждая конструкция была рассчитана на восприятие с определенного уровня горизонта зрения.

Конструктивисты из Обмоху практически весь 1921 год интенсивно экспериментировали с пространственными конструкциями. Серийность пространственных конструкций А.Родченко способствовала известной завершенности его экспериментальных циклов. К.Иогансон создавал свои конструкции также по существу серийно. Медунецкий и Стенберги в принципе не связывали себя такими программами, которые вели бы к созданию серий. Они экспериментировали в широком диапазоне.

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНСТРУКЦИИ К.ИОГАНСОНА

При всех различиях личных творческих концепций все пять участников выставки Обмоху в 1921 году (Родченко, Иогансон, Медунецкий и Стенберги) стояли на общей платформе. Все они пытались выявить вовне конструктивную структуру, хотя и шли разными путями.

Пространственные конструкции Родченко выявляли приемы трансформации и конструирования из стандартных элементов.

Пространственные конструкции Медунецкого выявили целый ряд различных приемов структурного построения: соотношение элементов различной формы и материала, внутреннюю напряженность конструктивного элемента (пружина, консоль) и т.д.

Пространственные конструкции братьев Стенбергов были ориентированы на выявление конструктивной работы технической конструкции, построенной из инженерных профилей, на подчеркивание пространственности построения путем сочетания ажурной конструкции и стекла.

Были свои особенности и в пространственных конструкциях К.Иогансона. В его работах еще в начале 20-х годов видели такие качества, которые выделяли их из общего ряда экспериментов с пространственными конструкциями.

А.Кемени в двух своих докладах в ИНХУКе в декабре 1921 года (когда в ИНХУКе подводились итоги этапа "от изображения -- к конструкции"), объединяя конструкции молодых конструктивистов (Иогансона, Медунецкого и Стенбергов) и считая, что "их конструкции -- конструкции материальные в истинном смысле этого слова, так как они исходят из внутренней природы употребляемого материала", наиболее четкое выражение этих принципов видел в работах Иогансона. А.Камени отмечает, что К.Иогансон стремится дать элементарную материальную конструкцию и истолковать ее как таковую, связывая друг с другом дерево и железо с учетом особенностей их

как материала. В то же время уже тогда по поводу концепции формообразования К.Иогансона на обсуждениях в ИНХУКе говорилось о его поисках некоей символики в технической конструкции, о его пристрастии к форме пространственного креста.

Тема пространственного креста проходит красной нитью через графические и пространственные работы Иогансона, через его тексты и выступления на заседаниях ИНХУКа. Судя по всему, Иогансон видел в пространственном кресте даже некий стилистический первоэлемент, связанный с выявленной вовне каркасной конструкцией. Причем важно отметить, что прямоугольный пространственный крест (деревянные стержни) соединялся в его экспериментальных конструкциях с пространственными же диагоналями (металлические растяжки).

К.Иогансон показал в мае 1921 года на выставке Обмоху серию пространственных крестов, состоящую из восьми работ, которые можно разделить на две группы: три конструкции -- это простейший пространственный крест и пять -- поиски путей его конструктивного усложнения.

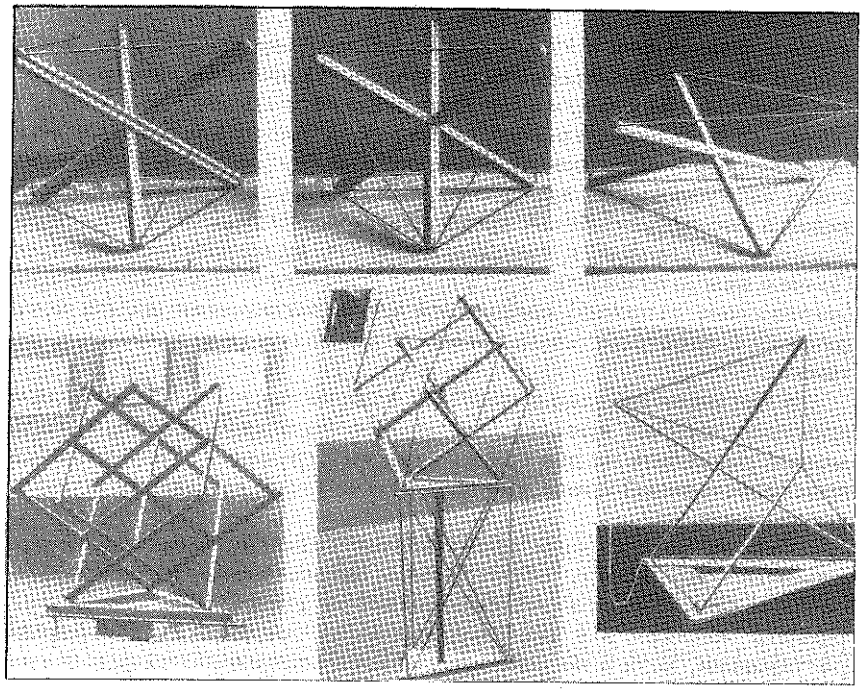
Первая конструкция представляет собой прямоугольный пространственный крест, образованный деревянными квадратными в сечении брусками, соприкасающимися в центральной части. Чтобы сделать жесткой эту систему, Иогансон соединил концы брусков растяжками, хотя и не использовал всех возможностей применения растяжек. Трех растяжек здесь не хватает. Анализ на модели показал, что убраны те растяжки, которые не влияют на жесткость конструкции.

На примере второй конструкции видно, что конструкция остается жесткой, если, изменив длину растяжек, трансформировать образуемый брусками прямоугольный пространственный крест в тупоугольный.

В третьей конструкции в центре прямоугольного пространственного креста использовано шарнирное сочленение, поэтому для создания жесткой конструкции потребовалось использовать все возможности применения растяжек.

В стремлении проэкспериментировать различные возможности создания жесткой конструкции при не скрепленных, а только соприкасающихся друг с другом брусках основного пространственного креста Иогансон в четырех других конструкциях использует различные направления поиска: скрепление концов креста дополнительными брусками, применение дополнительных брусков в сочетании с растяжками, сдвиг брусков основного креста относительно друг друга, полное отделение брусков друг от друга (бруски не соприкасаются друг с другом).

Шесть конструкций из серии образуют пространственно жесткие структуры и могут быть подвешены или поставлены на плоскость любой стороной.



К.Иогансон. Серия конструкций в виде пространственного креста. 1921 г. Верхние три — простейшие, четвертая (внизу слева) — усложненная без растяжек, пятая — усложненная с растяжками, шестая (внизу справа) — деформированная с растяжками и использованием веса стержневых элементов для придания устойчивости системе

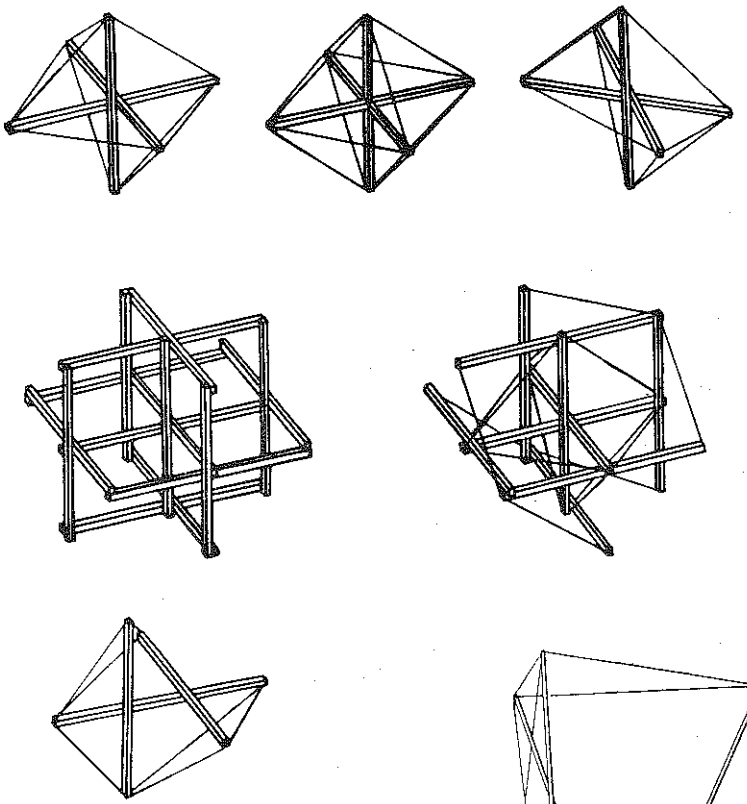
В седьмой конструкции пространственная устойчивость, как показал анализ на модели, связана с весом работающих на сжатие элементов (металлических стержней), что позволило вместо двенадцати растяжек использовать лишь семь.

Восьмая конструкция включает в себя кроме стержней еще и квадратные плоскости.

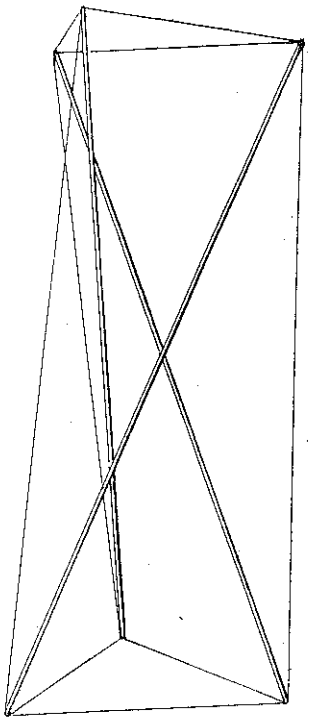
По сравнению с пространственными построениями других конструктивистов, работы Иогансона — это конструкции в полном смысле этого слова, а не вариации на темы конструкций. В них присутствует элемент конструктивно-технической изобретательности, настрой на создание максимально рационально работающей конструкции.

Иогансон, пожалуй, первым из тех художников, которые создавали тогда пространственные конструкции, использовал наряду со стержневыми элементами растяжки, причем не просто как вспомогательные монтажные элементы, а как органическую часть пространственно-устойчивой системы.

Иогансон провозглашал в своих теоретических декларациях



К.Иогансон. Графические схемы шести конструкций. 1921 г. (реконструкция С.О.Хан-Магомедова)



К.Иогансон. Конструкция из стержней и растяжек (стержни не соприкасаются друг с другом). 1921 г. (реконструкция В.И.Колейчука)

стремление к конструктивно-техническим изобретениям, называл себя "изобретателем" и, как писал Л.Лисицкий в 1922 году, "посвятил себя изобретательству, приложению своих сил к чистой технике, полностью отказавшись от искусства".[1]

Однако концепция формообразования К.Иогансона, хотя она и была тесно связана со стремлением рационально использовать материалы, явно имела и символическую окраску, так как Иогансон настаивал на том, что в любом построении должен непременно присутствовать пространственный крест.

В таком подходе к концепции формы у Иогансона было что-то общее с концепцией Малевича (разумеется, концепции эти сопоставляются не по их значению, а по подходу к их формулированию). Только если Малевич в основу своей концепции формообразования положил простейшие геометрические плоскостные и объемные элементы, то Иогансон пытался опереться на внутреннюю конструктивную структуру, положив один из ее важнейших элементов в основу своей концепции формообразования.

Нельзя не отметить, что выбор Иогансоном основного формообразующего элемента в рамках конструктивизма оказался точным. Именно пространственный крест стал тем простейшим элементом, который, будучи выявлен вовне, оказался важной отличительной чертой стилистики конструктивизма в дизайне, театральных декорациях, в архитектуре, в малых формах.

Это был важный структурный элемент того прямоугольного каркаса, который разрабатывался и подчеркнуто выявлялся в конструктивизме.

Дело, разумеется, не в том, что именно под влиянием деклараций или конструкций К.Иогансона пространственный крест стал одним из важных признаков стилистики конструктивизма. Его широкое использование было связано со стремлением выявить вовне конструктивную структуру изделия или сооружения, работать методами конструирования. Иогансон же был одним из тех художников, которые рано уловили стилеобразующую роль этого элемента.

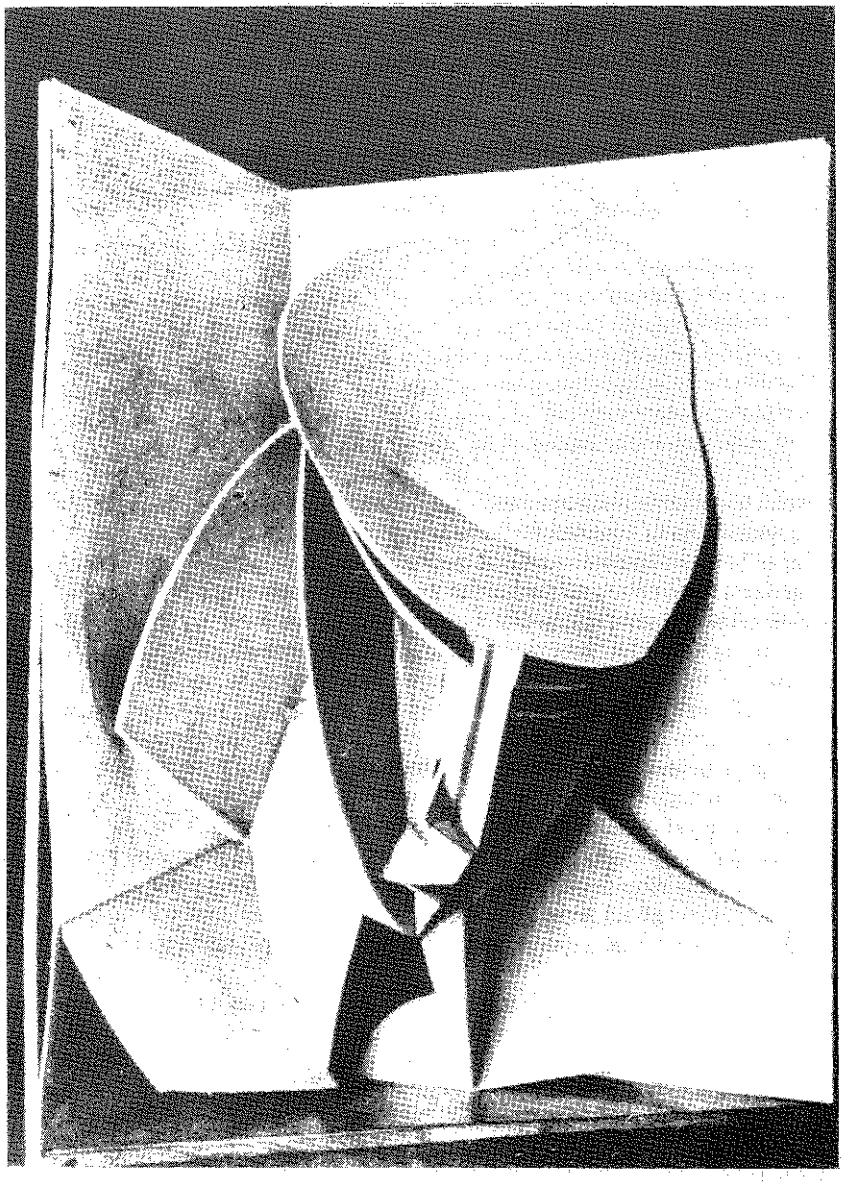
[1] "El Lissitzki" (Дрезден, 1967).

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНСТРУКЦИИ Н.ГАБО И Н.ПЕВЗНЕРА

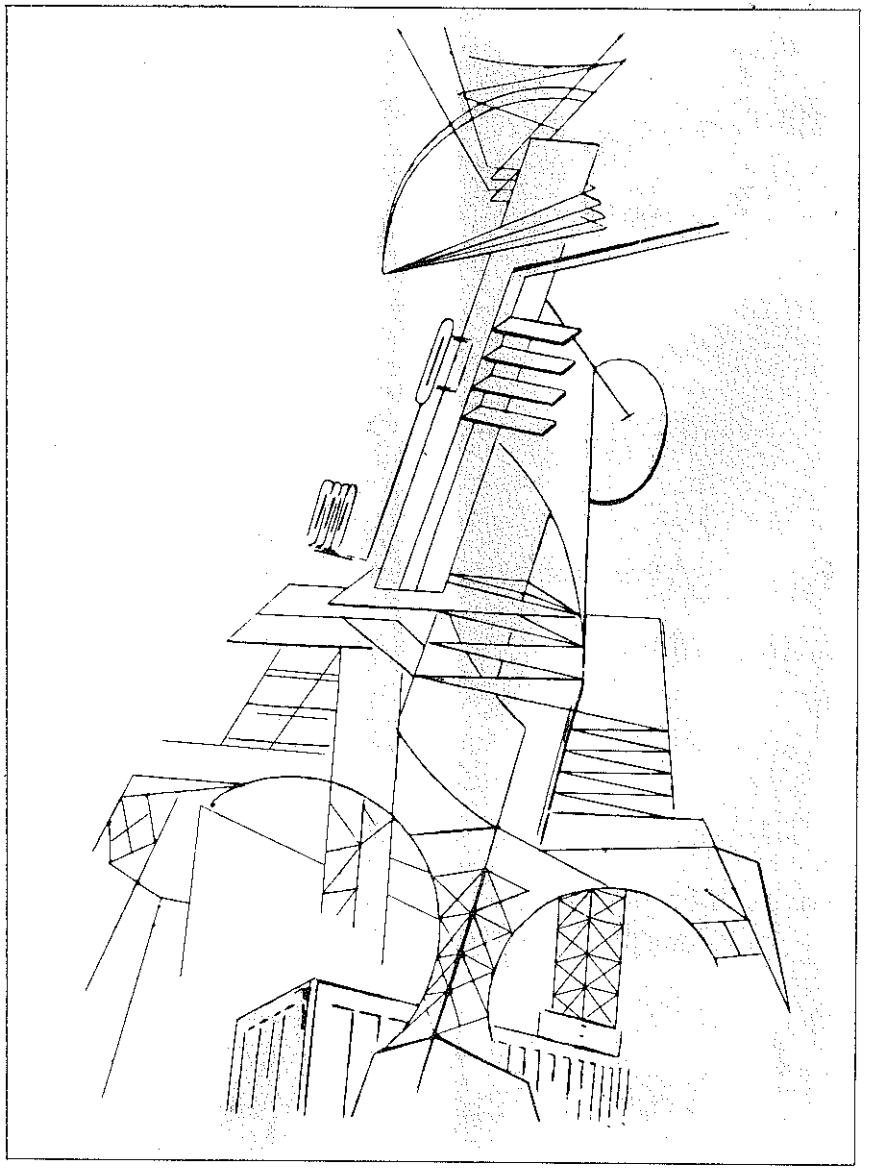
Как уже отмечалось выше, место и роль пространственных конструкций пяти членов Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа на этапе "от изображения -- к конструкции" во многом определяются их широкой известностью в среде художников и теоретиков, что было связано с их демонстрацией на выставке Обмоху в мае 1921 года (а затем и на других выставках) и обсуждением их на заседаниях ИНХУКа. Конструкции этой группы московских конструктивистов были введены тогда в широкий творческий обиход и введены именно как элементы художественной культуры, что подчеркивалось их экспонированием на художественных выставках. Можно спорить и уточнять, когда именно и кто первый сделал тот или иной тип пространственных конструкций. Но совершенно ясно, что все эти пять художников внесли своими отвлеченными конструкциями реальный вклад в общий процесс стилеобразования (и формирования метода конструирования) на этапе "от изображения -- к конструкции", причем именно тогда, когда этот этап был на своем взлете, т.е. в 1921 году.

Что касается Габо и Певзнера , то их реальная роль на этапе "от изображения -- к конструкции" пока еще во многом не ясна.

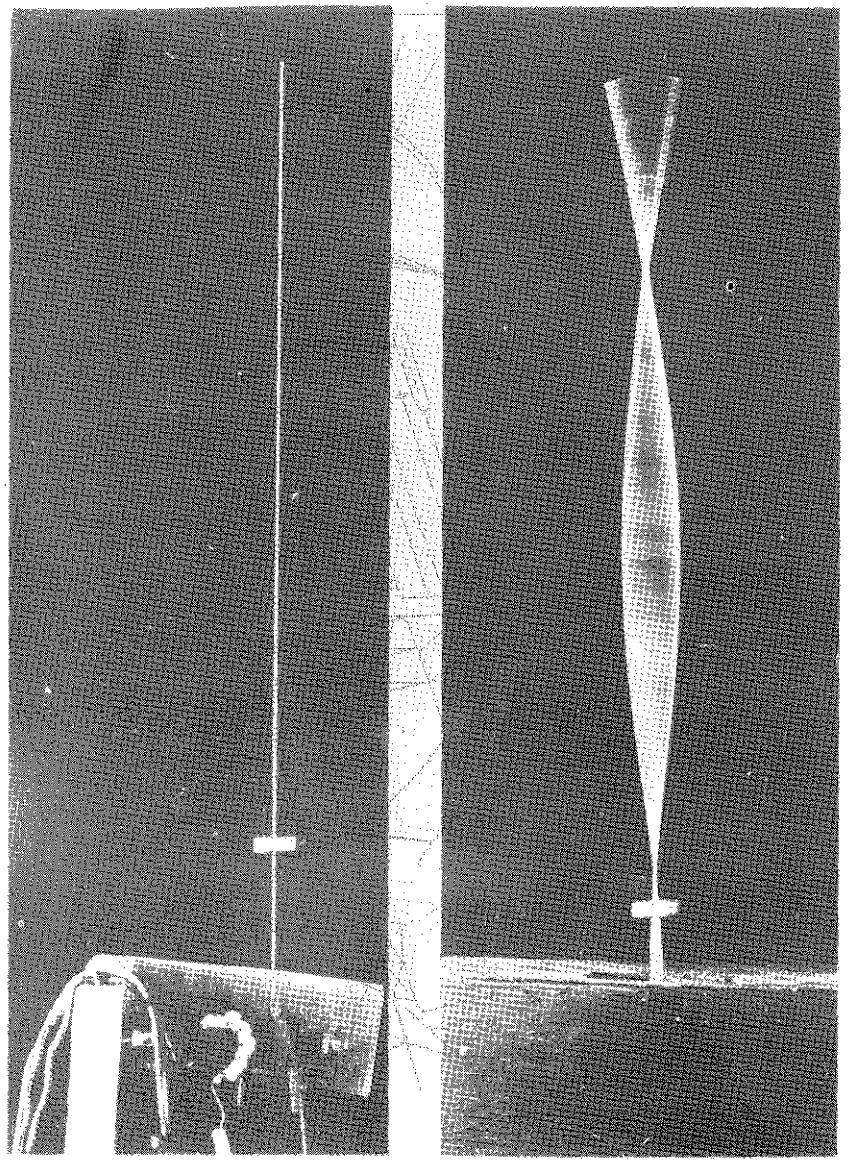
В начале 20-х годов братья Габо и Певзнер уехали из нашей страны и в последующем создали значительное количество отвлеченных пространственных конструкций, хранящихся в различных музеях и частных собраниях за рубежом. Эти конструкции, выполненные из хороших материалов и в техническом отношении очень качественно (по сравнению с полукустарным качеством пространственных конструкций московских конструктивистов), неоднократно экспонировались на выставках и публиковались в печати. В результате в настоящее время они более широко известны, чем конструкции членов Рабочей группы конструктивистов. С художественной точки зрения, простран-



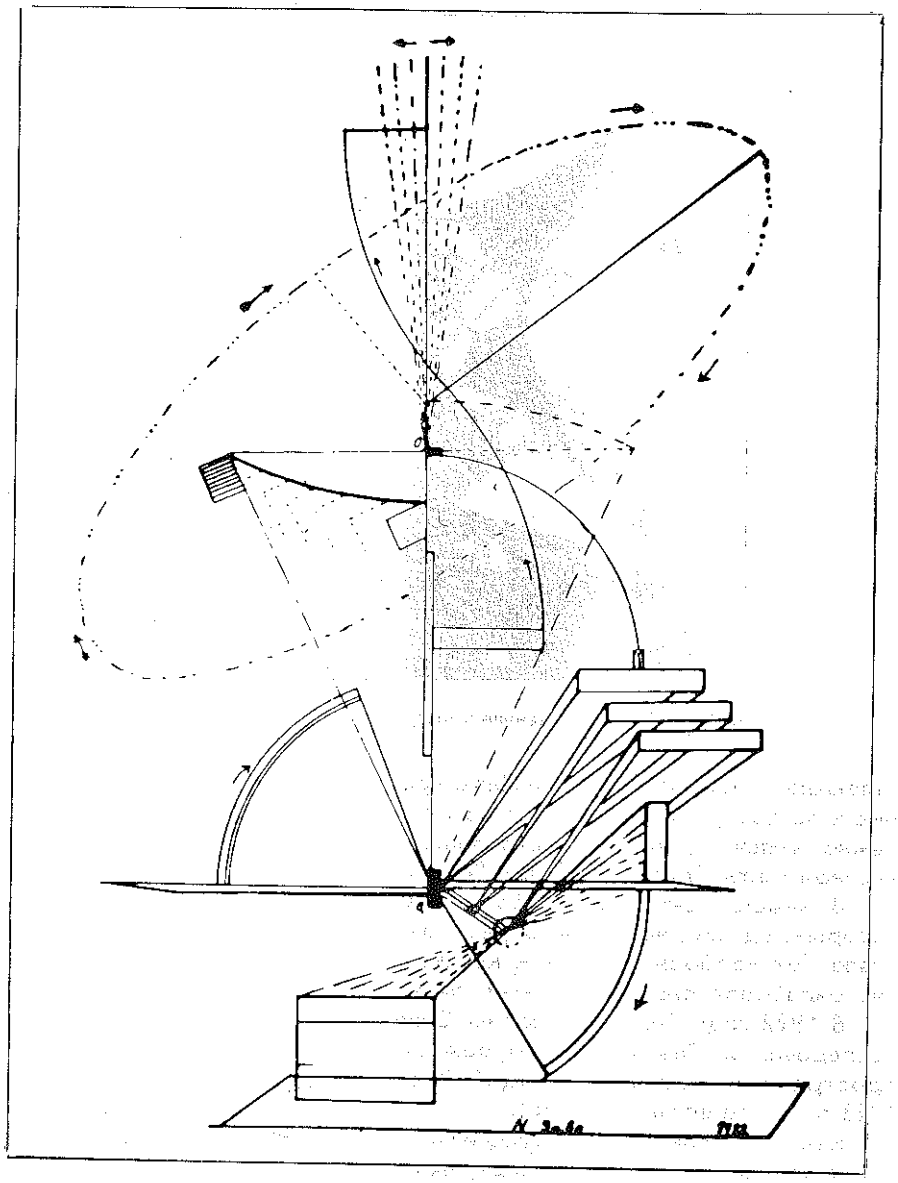
Н. Габо. Голова женщины. 1916—1917 гг.



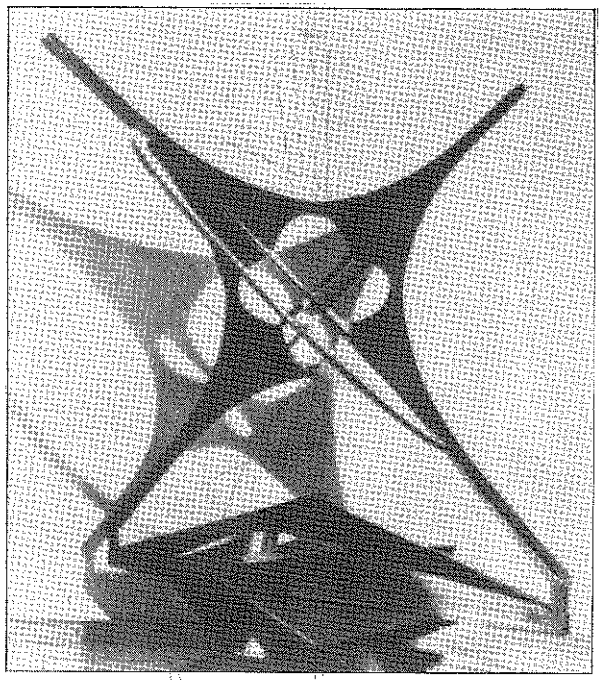
Н. Габо. Проект радиостанции. 1919-1920 гг.



Н. Габо. Кинетическая конструкция. 1920 г.



Н. Габо. Проект кинетической конструкции. 1922 г.



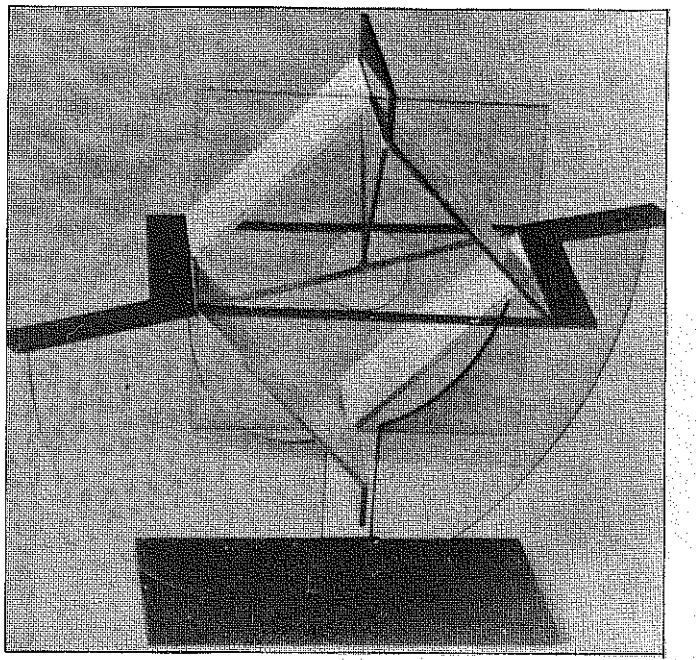
Н. Габо. Пространственная конструкция. 1924 г.

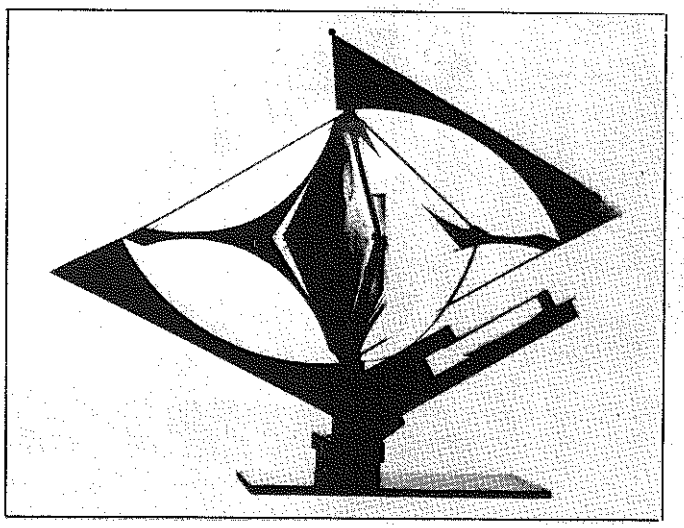
ственные конструкции Габо и Певзнера представляют большой интерес и по праву вошли в искусство XX века. Однако для нашей темы важно выяснить, какое место занимают формально-эстетические эксперименты братьев на этапе "от изображения -- к конструкции".

В начале 20-х годов Габо делает кинетические конструкции, которые, однако, не получили резонанса в художественной среде на этапе "от изображения -- к конструкции" и во многом остались внутрилабораторными поисками самого мастера.

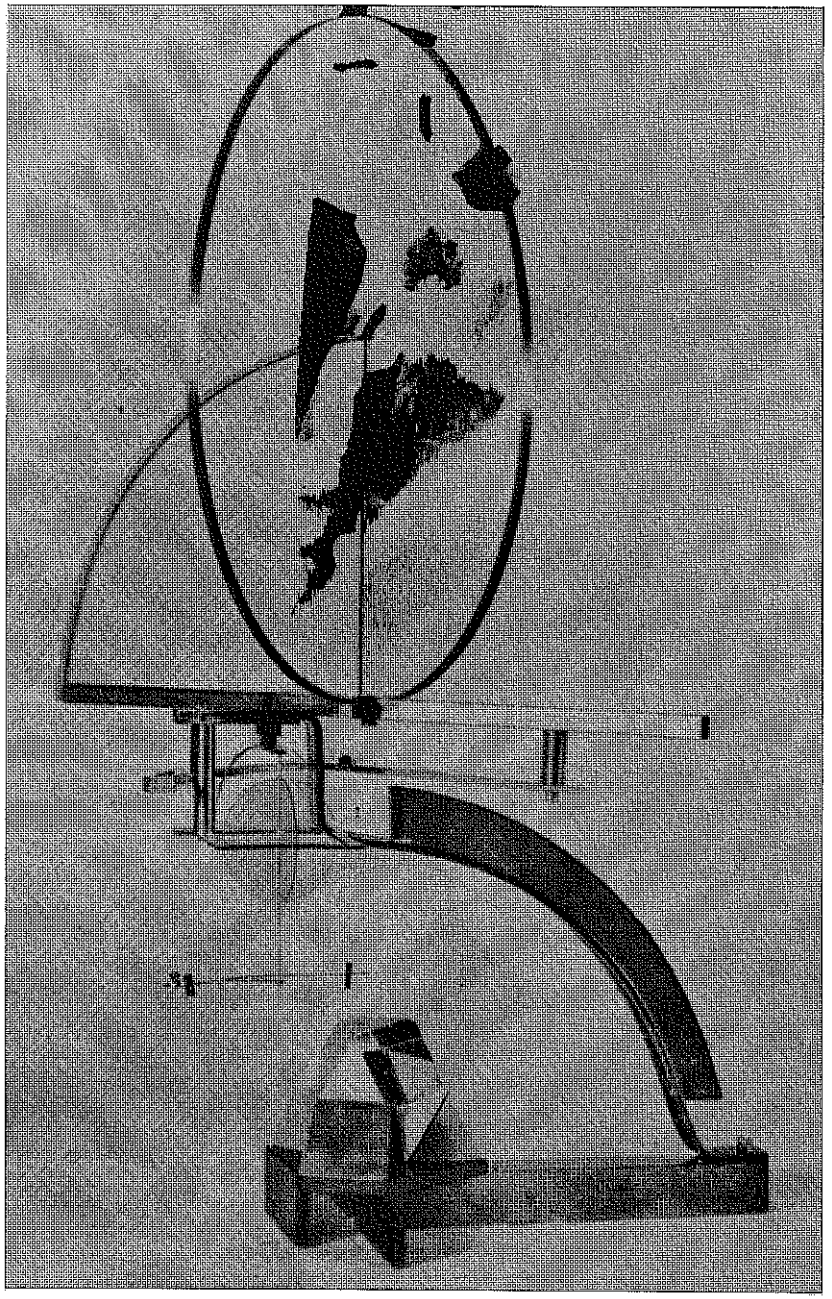
В 1922 году Габо уезжает из Советской России, вскоре за ним последовал и Певзнер. За рубежом братья занялись созданием пространственных конструкций (Певзнер делал конструкции с 1923 года под влиянием Габо).

Как же оценивать конструкции Габо и Певзнера в общем развитии конструктивизма? Строго говоря, их пространственные конструкции не имеют прямого отношения к основной линии процесса формообразования в рамках конструктивизма. Габо, а под его влиянием и Певзнер, создавали свои пространственные конструкции все же как бы в сфере скульптуры. Габо хотел в скульптуре найти нечто принципиально новое, резко изменить ее средства, отвергая объем, массу, статику. Он -- не конструктивист в том смысле, в каком мы

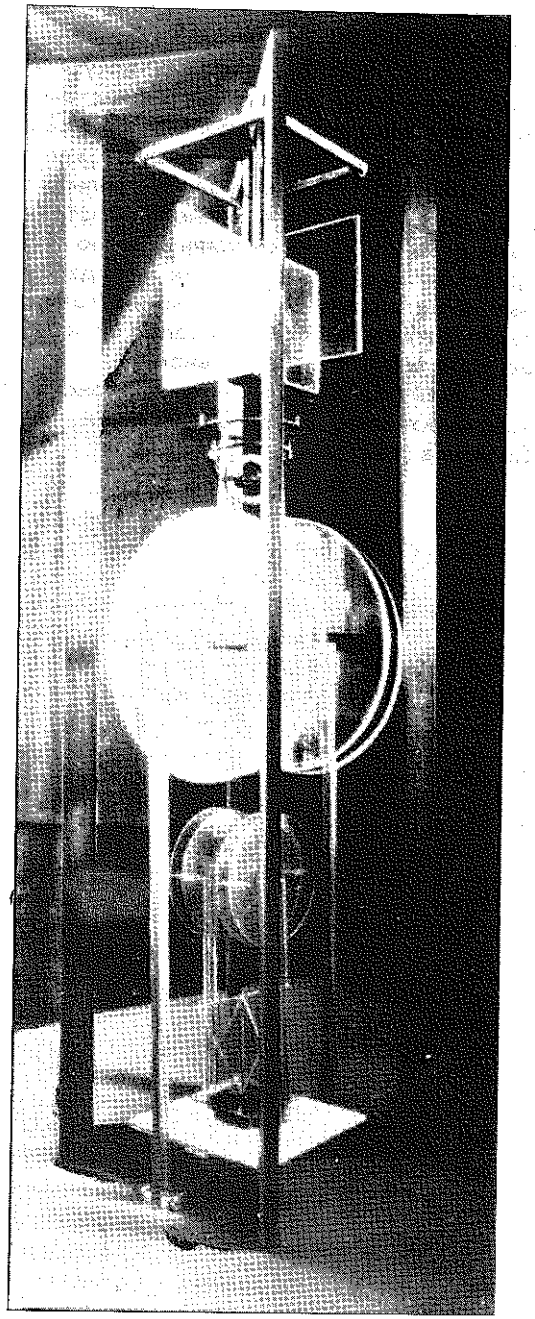




Н. Певзнер. Пространственные конструкции. 1923—1925 гг.



Н. Габо. Пространственная конструкция. 1924 г.



Н. Габо. Конструкция из дерева, металла и целлулоида. 1926 г.

считаем конструктивистами художников московской школы, хотя на каком-то этапе он шел в том же русле. Для него конструкция -- это не этап, а метод работы в искусстве, художественный прием. Поэтому можно сказать, что в чистом виде конструкцию как художественное средство использовали в своих пластических композициях именно Габо и Певзнер. Лучшие в художественном отношении конструкции они создали через несколько лет (и даже через десятилетия) после того этапа раннего конструктивизма, когда пространственные конструкции сыграли важную роль в общих стилеобразующих процессах и в формировании метода конструирования. Их зарубежные конструктивно-пластические композиции -- это, если угодно, художественный реликт этапа "от изображения -- к конструкции", боковая ветвь конструктивизма.

Такой же боковой ветвью конструктивизма можно считать и конструктивные декорации Габо и Певзнера для балета группы Дягилева (1927).

ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ КОНСТРУКЦИИ Г.КЛУЦИСА

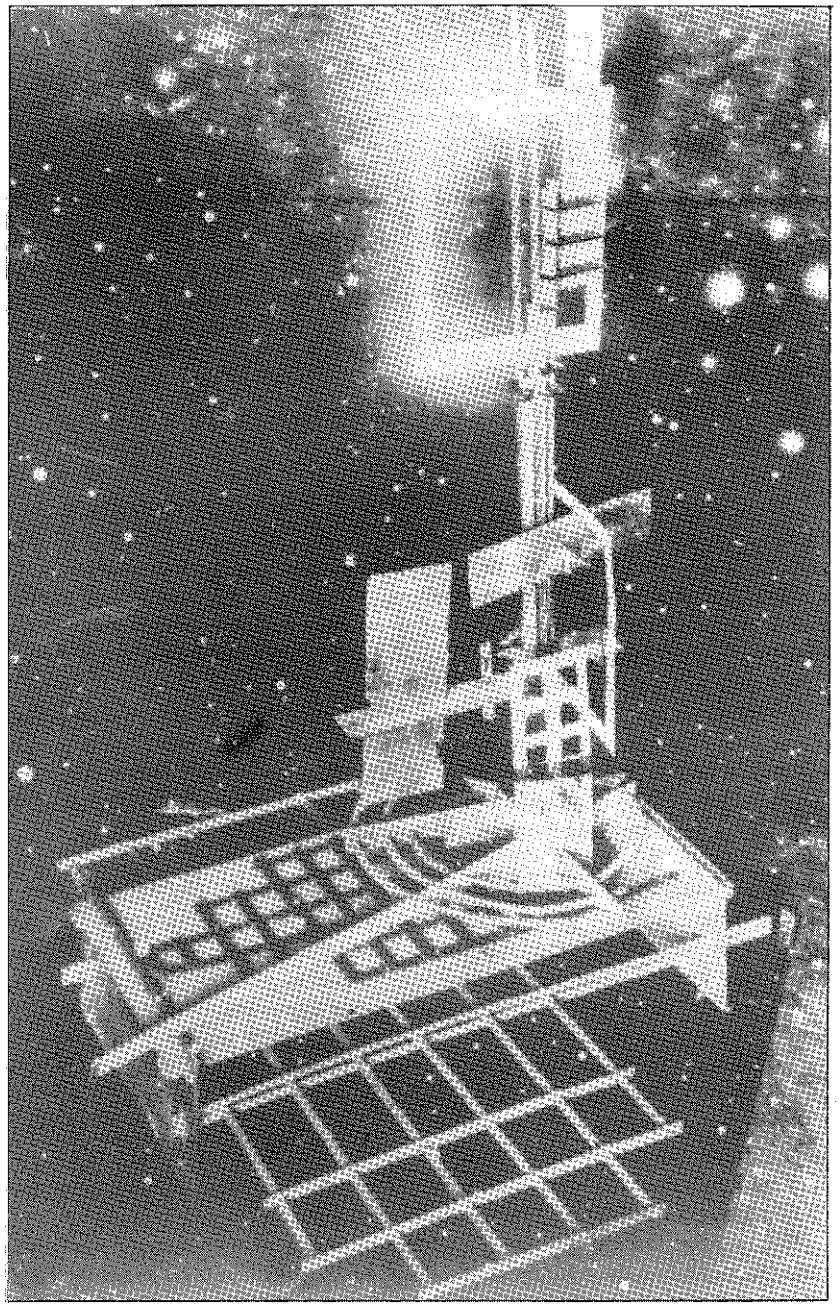
По отношению к оценке отвлеченных пространственных конструкций Клуциса, также как и работ Габо и Певзнера, остается ряд проблем. Нет полной ясности, какую реально роль они сыграли на этапе "от изображения -- к конструкции". В то же время на стыке этапов "от изображения -- к конструкции" и "от конструкции -- к производству" Клуцис сыграл, пожалуй, даже более важную роль, чем члены Рабочей группы конструктивистов, в переносе стилистики от отвлеченных пространственных конструкций на реальные объекты: агитационные установки, трибуны и т.д. На примере Клуциса, пожалуй, наиболее наглядно видно непосредственное перетекание одного в другой этих двух этапов развития конструктивизма. У других художников этот процесс чаще всего прерывистый, а здесь он прямой и ясный.

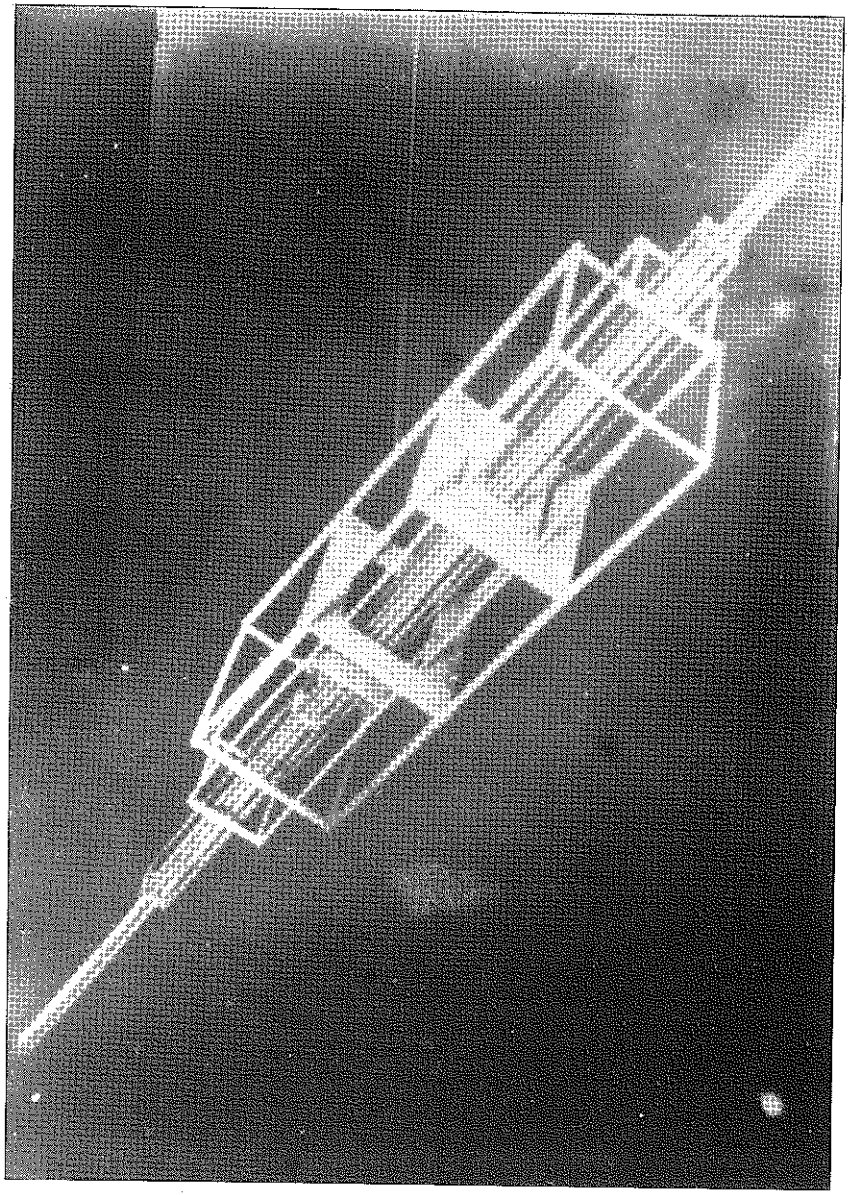
Клуцис начинает свои формально-эстетические эксперименты с создания живописных композиций в духе супрематизма. Затем он делает некие проекты пространственных композиций. Это сочетание простых по геометрии плоскостей (иногда объемов) и решетчатых структур. После этого (а может быть и одновременно с этим) Клуцис создает пространственные конструкции. Это и нечто стоящее на земле и нечто летящее в пространстве. Именно летящее, а не просто парящее, как у Родченко.

В целом проекты конструкций и пространственные конструкции Клуциса отличаются от конструкций членов Рабочей группы конструктивистов, хотя вполне возможно, что именно выставка Обмоху в мае 1921 года дала импульс конструкциям Клуциса.

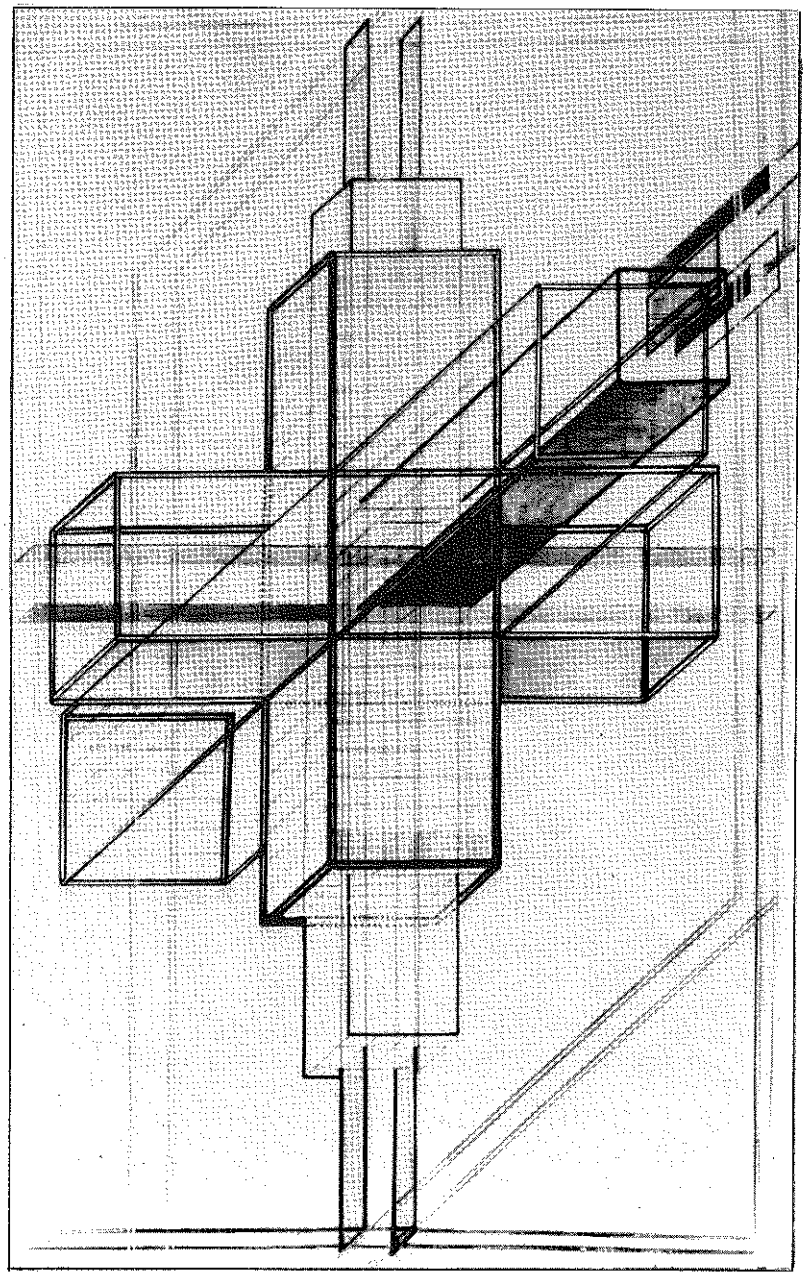
По отношению к раннему конструктивизму роль Клуциса в чем-то близка роли Лисицкого по отношению к плоскостному супрематизму.

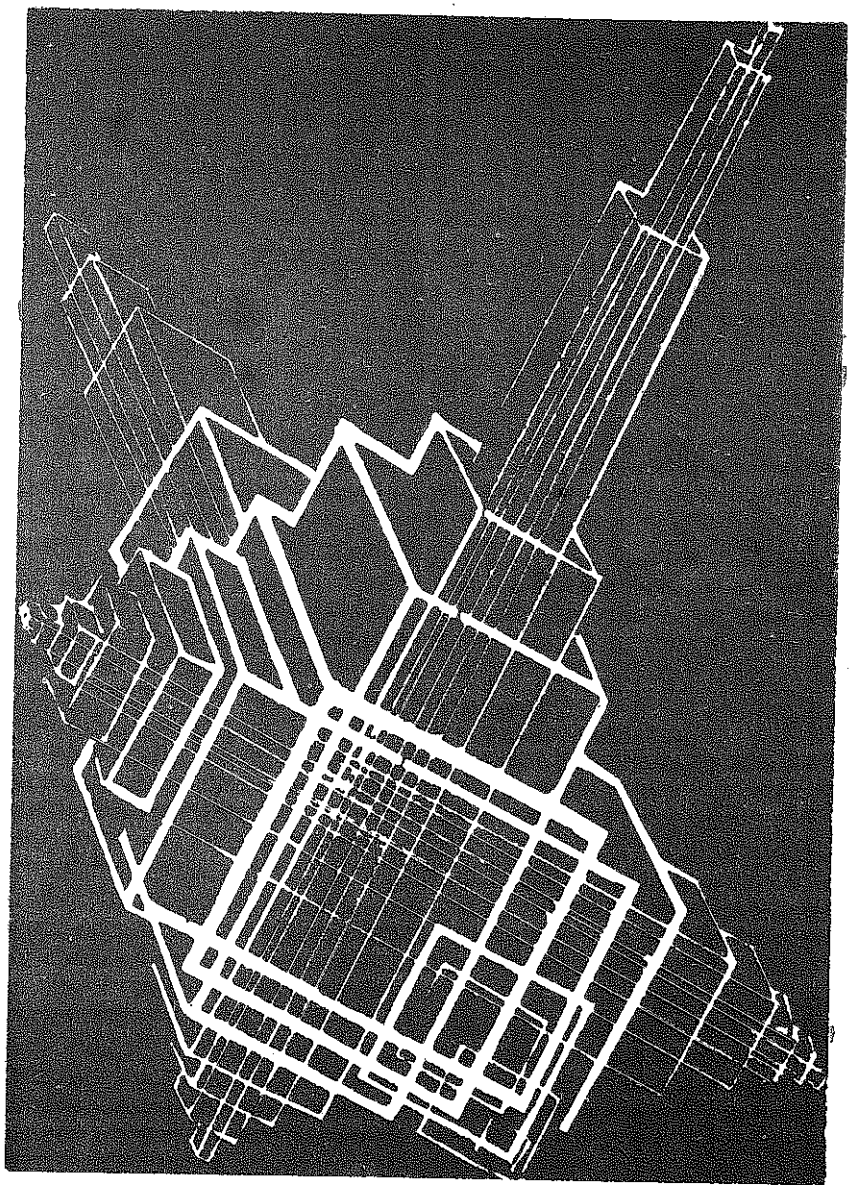
Малевич создал общую стилистику супрематизма, а Лисицкий через проуны перевел ее на уровень объемно-пространственного





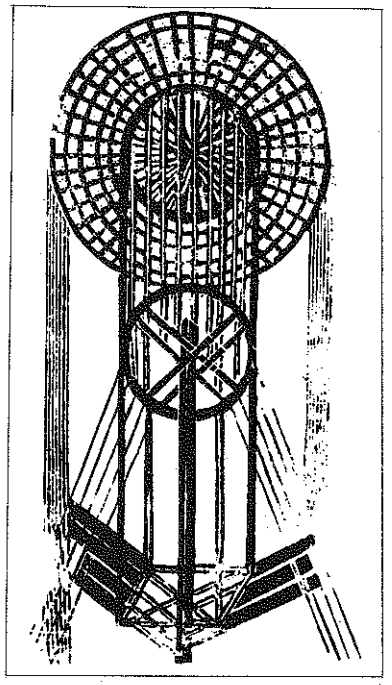
Г. Клуцис. Пространственные конструкции. Начало 20-х годов

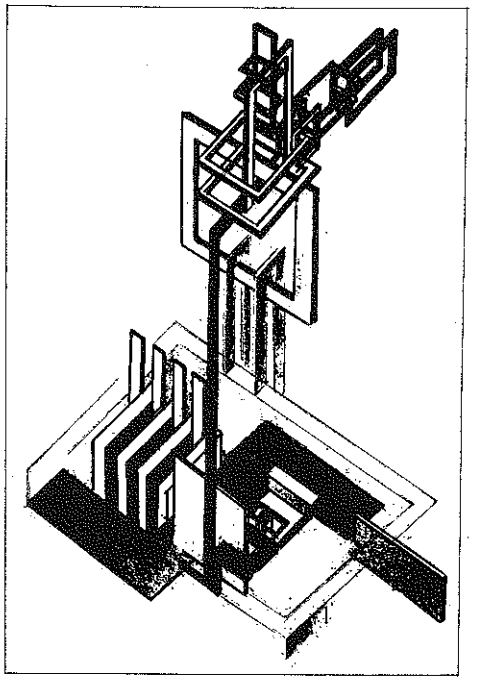


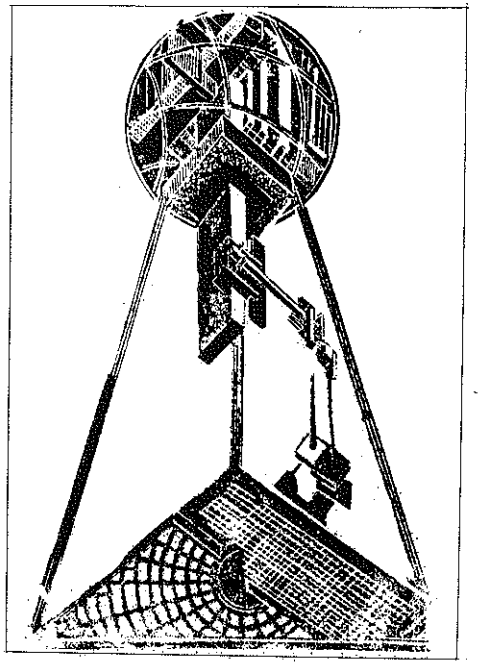


Г. Клуцис. Графические объемно-пространственные конструкции — на основе куба и пространственного креста с пирамидально-телескопическими элементами. Начало 20-х годов

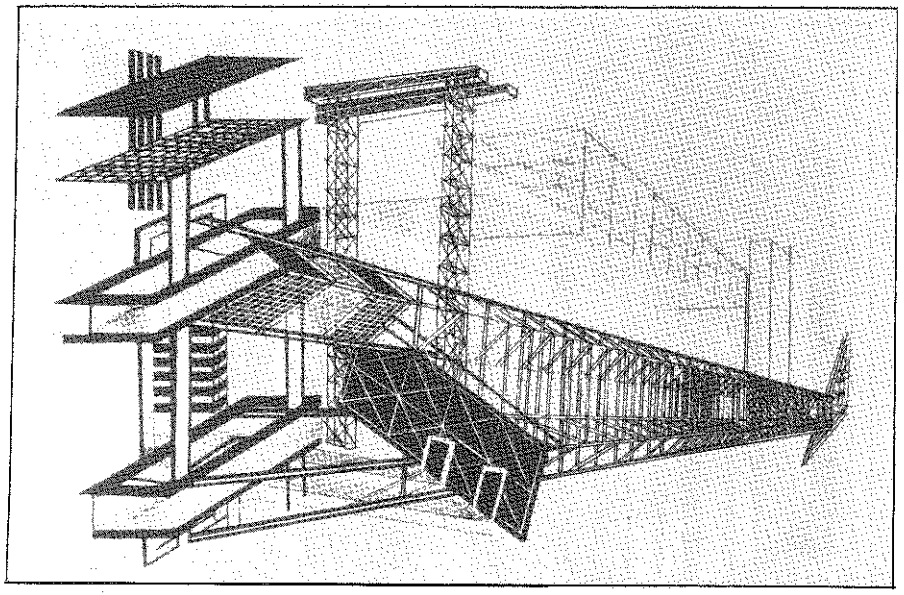
Г.Клуцис. Аксонометрическая живопись. 1920 г.







Г.Клуцис. Графические конструкции (автолитографии, линогравюры). Начало 20-х годов



Г.Клуцис. Графическая конструкция. 20-е годы

формообразования и создал мост между отвлеченными композициями и архитектурой и вещью.

Выставка Обмоху дала общестилевую основу конструктивизма. Клуцис же пытался на этой основе создать свои конструктивные "проуны", некую "пересадочную станцию" от отвлеченных пространственных конструкций в мир конкретных объектов.

Клуцис экспериментирует с живописными аксонометрическими композициями, делает пространственные конструкции, но в поисках реального выхода своих экспериментов в художественную среду он, как и Лисицкий, делает попытку тиражировать свои конструктивные "проуны". В 1922 году, работая в типографии, Клуцис малым тиражом в технике литографии и линогравюры создает серию своих графических конструкций.

Живописно-графические, пространственные, литографированные и гравированные отвлеченные конструкции Клуциса можно рассматривать как единую серию, созданную, судя по всему, в очень сжатые сроки, в течение одного-двух лет: возможно, это в основном вторая половина 1921 -- начало 1922 годов, хотя что-то создавалось и в 1920 году и после 1922 года. Во всяком случае, принципиальное значение для процесса формообразования в рамках конструктивизма имели поиски Клуциса во второй половине 1921 -- начале 1922 годов, когда достигший своего апогея процесс "от изображения -- к конструкции" переходил к этапу "от конструкции -- к производству".

Если с этой точки зрения рассматривать отвлеченные конструкции

Клуциса, то в них можно увидеть существенный вклад в развитие общей тенденции выхода живописи в предметный мир через конструкцию.

В конструкциях Клуциса, несмотря на то что они сохраняли качество отвлеченных композиций, была большая продвинутость в сторону предметного мира, чем в конструкциях Родченко, Медунецкого и Иогансона, и было меньше крена в инженерно-техническую сферу, чем в конструкциях братьев Стенбергов. В проектах конструкций и в пространственных конструкциях Клуциса было много неких формально-эстетических заготовок для новой архитектуры и рождавшегося тогда дизайна. Причем диапазон этих заготовок был очень широк (как и в проунах Лисицкого).

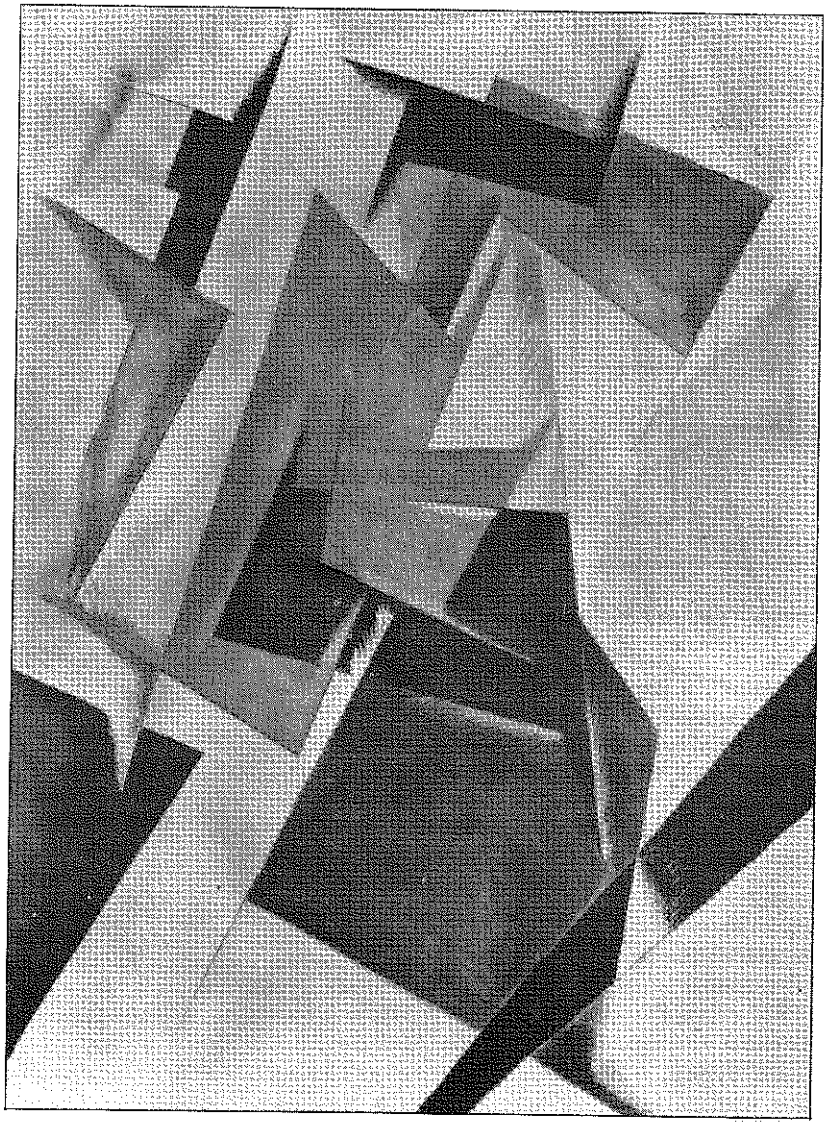
ЖИВОПИСНЫЕ, ГРАФИЧЕСКИЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПОСТРОЕНИЯ И КОНСТРУКЦИИ Л.ПОПОВОЙ

Л.Попова стояла у истоков театрального конструктивизма, создав в 1922 году первую конструктивную установку для спектакля "Великодушный рогоносец". Как член ИНХУКа и ЛЕФа и создатель пропедевтической дисциплины "Цвет" во ВХУТЕМАСе, она, безусловно, была знакома с пространственными конструкциями членов Рабочей группы конструктивистов, показанными на выставке Обмоху в мае 1921 года.

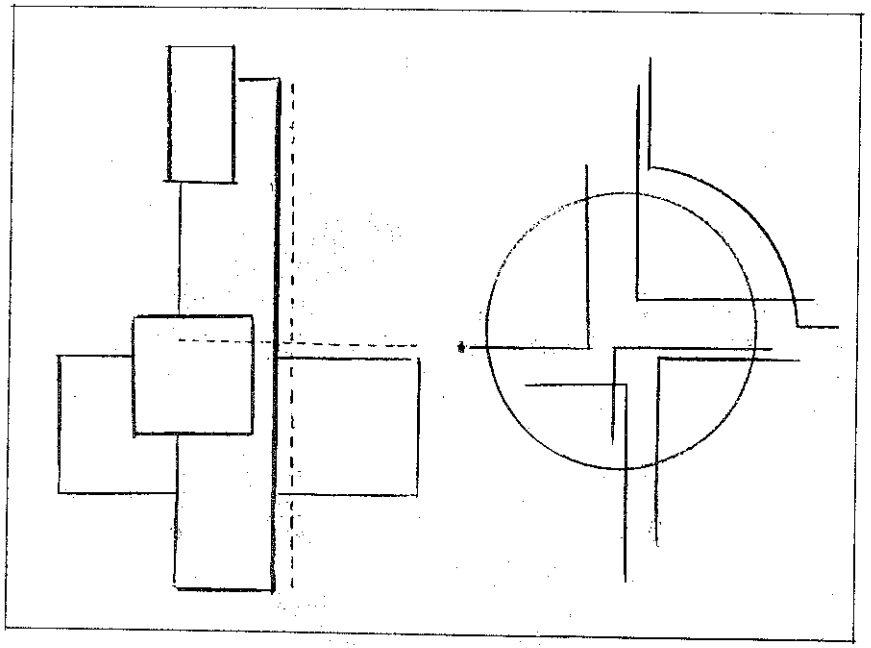
Возникает вопрос -- занималась ли сама Попова разработкой пространственных конструкций до создания своей театральной установки?

Бесспорно одно -- у Поповой был свой самостоятельный интерес к строительным решетчатым ажурным конструкциям. Как же происходила эволюция ее творчества?

Исследователь творчества Л.Поповой Н.Адаскина пишет: "При чрезвычайно быстром темпе эволюции художественного метода Поповой в 1908--1915 годах трудно выделить определенные стадии... форсированное построение формы во многих работах 1913--1915 годов -- от изображений... до живописных рельефов... Одновременно, параллельно развивалась в творчестве Поповой тенденция к "развеществлению" живописи, сведение ее к комбинации цветоформ на плоскости... Дальнейшая эволюция творчества Л.Поповой естественно была связана с интересом к геометрической форме цветовых деталей, к изучению пространственных характеристик цвета... В работах 1916--1918 годов, названных ею "живописными архитектониками", Попова оперировала уже чисто отвлеченными цветовыми формами... Следующая, заключительная ступень эволюции живописи Л.Поповой -- работы 1921--1922 годов -- парадоксальным образом соединяет и опредмечивание живописи, ее приближение к рукотвор-



Л.Попова. Пространственно-силовое построение. 1920—1921 гг.



Л.Попова. Графические композиции (работы для ИНХУКа). Декабрь 1921 г.

ной "вещи", и нарастающую свободу, и космичность пространственных построений".[1]

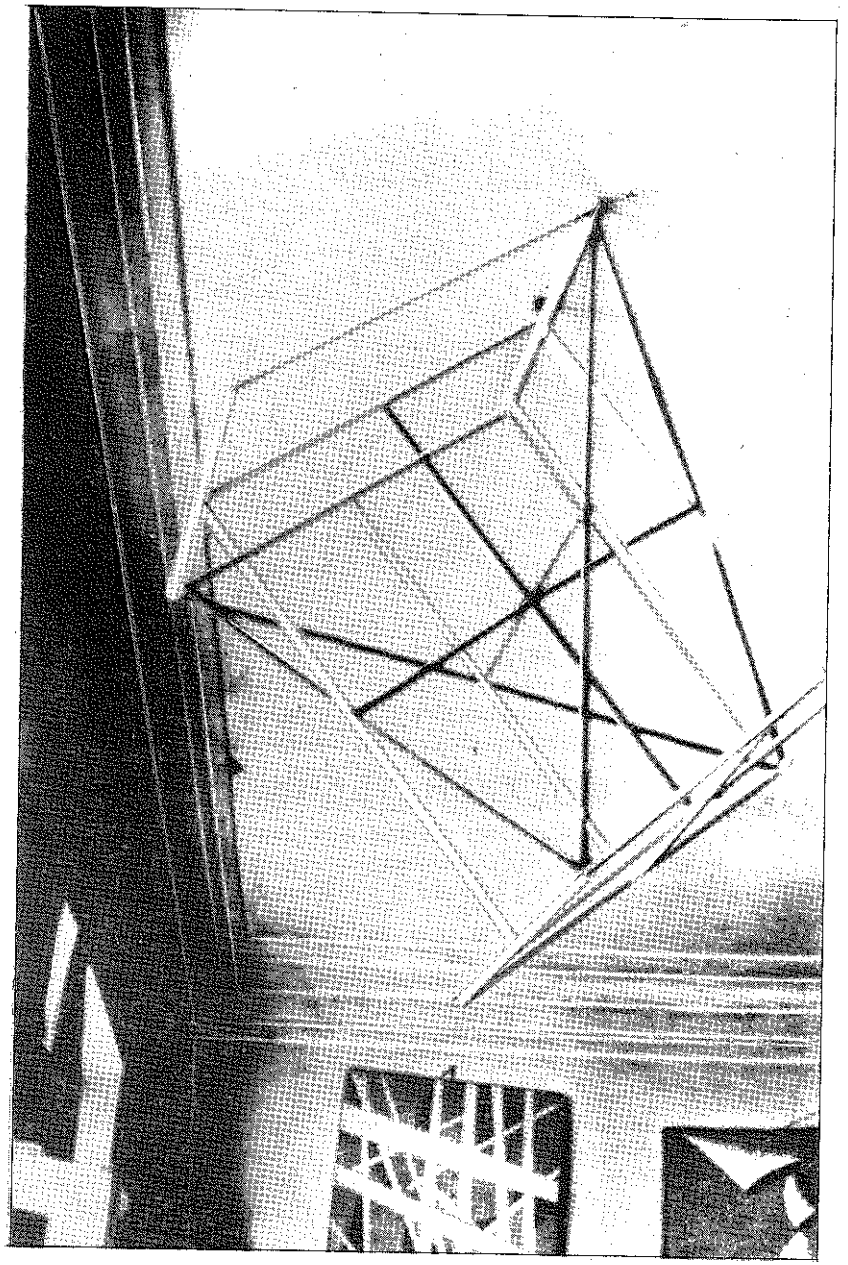
Свои беспредметные живописные композиции 1921 года Попова называла так: "Линейное построение", "Пространственно-силовое построение".

В каталоге выставки "5x5 = 25" (сентябрь 1921 года) Попова так характеризует свои беспредметные живописные композиции: "Все данные построения являются изобразительными и должны быть рассматриваемы лишь как ряд подготовительных опытов к конкретным материализованным конструкциям".[2]

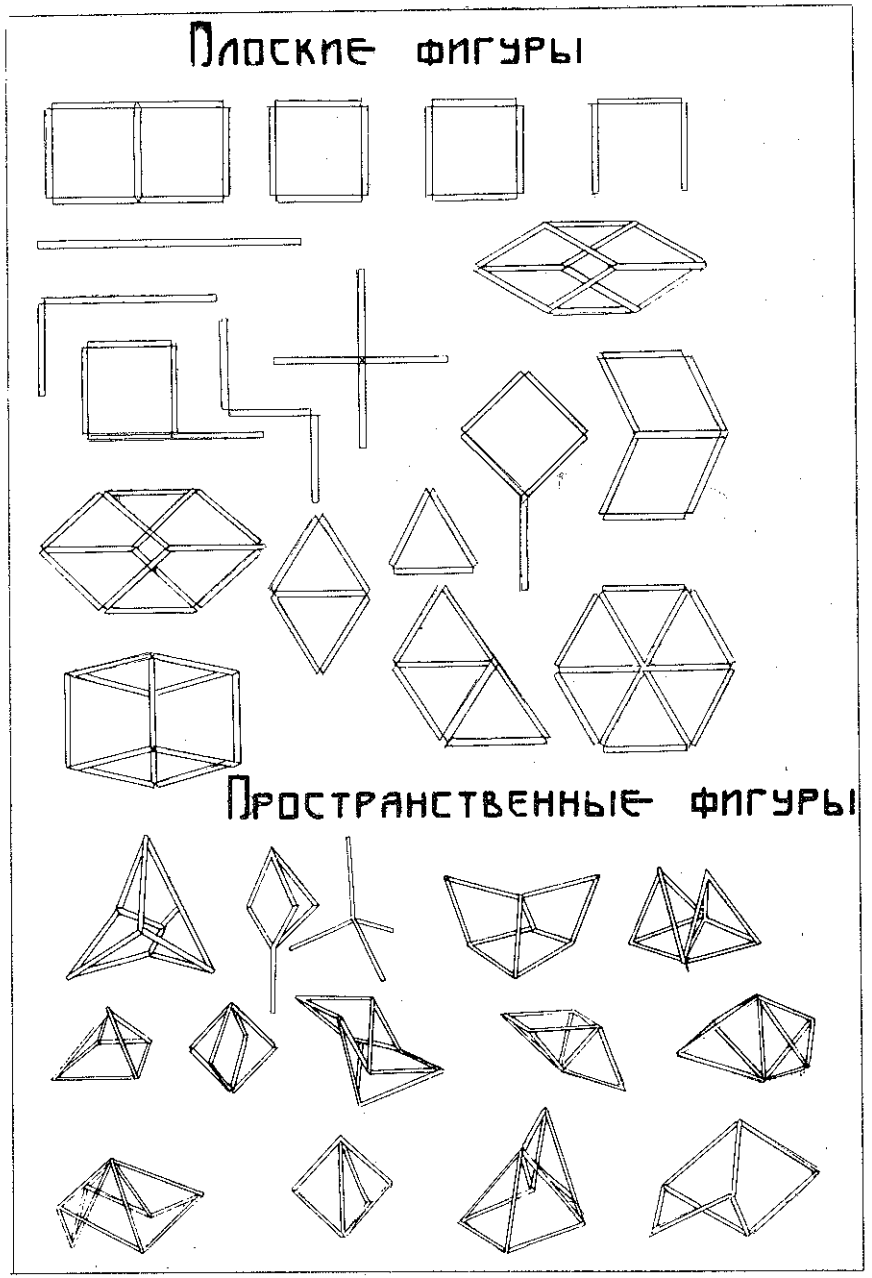
В первом номере журнала "Зрелища", вышедшем в конце августа 1922 года, Попова помещает статью с очень длинным названием: "О точном критерии, о балетных номерах, о палубном оборудовании военных судов, о последних портретах Пикассо и о наблюдательной вышке школы военной маскировки в Кунцеве. Несколько мыслей, пришедших во время вокальных и балетных номеров в летнем театре "Кривого Джимми" в Москве летом 22 года". К статье была одна

[1] Н.Л.Адаскина. Любовь Попова. Путь становления художника-конструктора. -- Техническая эстетика, 1978, N 11, с. 17--18.

[2] "5x5 = 25". Машинописный каталог выставки. М., 1921, с. 3.

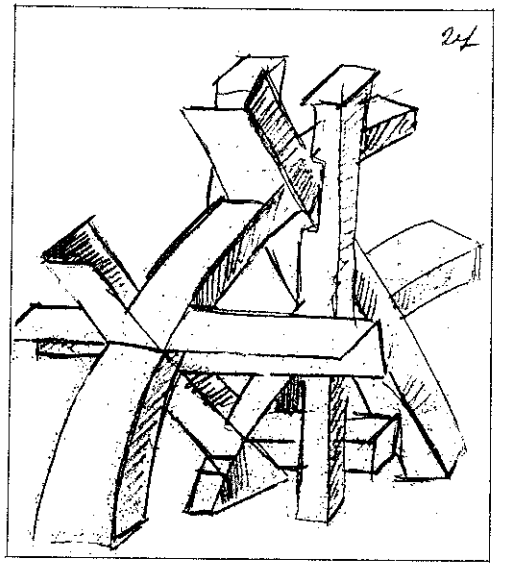


Л.Попова. Пространственная конструкция. 1922 г.



Л.Попова. Формовариатор (плоские и пространственные фигуры из реек) — для определения способностей к пространственному моделированию учащихся ГВЫТМ (Государственных Высших театральных мастерских). 1922—1923 гг.

Л.Попова. Графическая конструкция. 1922—1923 гг.



графическая иллюстрация — чертеж (фасад) ажурной наблюдательной вышки. Эта вышка привлекла внимание Поповой предельной целесообразностью и откровенной выявленностью ее конструкции. В этот период Попова много и часто обращалась к понятию целесообразности, считая, что именно целесообразность должна быть критерием оценки качества любого объекта, что необходимо создать формулу такого анализа: "Да будет она безошибочна, как формула химического соединения, как расчет растяжения стенок парового котла, как уверенность американской рекламы, как 2x2 = 4 ... О, **целесообразность**! — пишет она в статье, — будь хоть ты на время нашим критерием".[1]

Видимо, в том же 1922 году Л.Попова делает графические эскизы и проекты пространственных конструкций и даже осуществляет некоторые из них в натуре. Это построения из прямых стержней. Основу одной конструкции составляют четыре одинаковые квадратные рамы (с крестообразным "переплетом"), две из которых пересекаются под прямым углом, а две другие зажимают с торцов получившийся "крест", делая всю конструкцию жесткой. Затем на четырех других сторонах пространственного куба Попова добавляет по одному диагональному стержню.

В 1921—1923 годах Л.Попова преподавала в Государственных Высших театральных мастерских (ГВЫТМ), руководимых Вс.Мейерхольдом. Она вела курс "вещественное оформление" и вынуждена была активно изучать и осваивать различного рода технические

[1] "Зрелища", 1922, № 1, с. 5.

устройства и приспособления: узлы креплений, различные виды шарниров и т.д. Она увлеклась этой темой и сама изобрела приспособление для определения способностей учащихся к пространственному моделированию -- "формовариатор" (плоские и пространственные фигуры-конструкции из реек, в основном замкнутые). Можно сказать, что среди этих пространственных "конструкций" Поповой были, во-первых, ее эскизы технических узлов сценических элементов и, во-вторых, пространственные фигуры ее "формовариатора". Причем, важно отметить, что осуществленные в материале эти пространственные фигуры не имели единственной устойчивой формы. Не жестко закрепленные (а шарнирные) соединения реек "формовариатора" позволяли (в этом и была их прямая цель) варьировать структуру пространственной фигуры, моделировать ее.

"В учебных заданиях ГВЫТМа, -- пишет Н.Адаскина, -- отвлеченные упражнения на плоскости и в пространстве обрели конкретность технических решений.

В архиве Поповой сохранились наброски специального курса (теоретического и практического), названного ею "конструкция формы и пространства". Проект программы представляет собой как бы сжатый конспект художественной эволюции последних десятилетий -- от импрессионизма и Сезанна к реальному конструированию в заключительной стадии".[1]

[1] Н.Л.Адаскина. Формирование дизайнерской концепции Л.С.Поповой. ГВЫТМ--ВХУТЕМАС. 1921--1923 годы. -- Труды ВНИИТЭ (серия "Техническая эстетика"), N 41, М., 1983, с. 46--47.

О ПОДГОТОВКЕ НЕСОСТОЯВШЕЙСЯ НАУЧНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКИ ИНХУКА

В ряду целого ряда фактов и явлений, связанных с этапом раннего конструктивизма, есть события, которые, хотя и не всегда непосредственно, но все же существенным образом связаны с творческими процессами формирования конструктивизма.

Одним из таких событий была подготовка художественной выставки ИНХУКа в конце 1921 -- начале 1922 года. Решающую роль в этой подготовке играли художники-конструктивисты, поэтому все, что связано с ней, представляет интерес для понимания их взглядов как на свою концепцию формообразования, так и на другие левые творческие течения.

Первое упоминание о выставке в материалах ИНХУКа относится к 3 ноября 1921 года, когда заседание Ученого совета ИНХУКа было целиком посвящено этому вопросу.

Приведу полностью текст протокола этого заседания.

"П Р О Т О К О Л N 5

заседания ученого совета Института Художественной Культуры

3 ноября 1921 года

Началось в 7 час. вечера. Кончилось в 10 час. вечера.

Присутствовали: Бабичев, Брик, Попова, Бубнова, Тарабукин, Клюн, Ладовский, Веснин, Ефимов, Кринский, Стенберг В., Стенберг Г., Медунецкий, Лавинский, Киселев.

Председатель О.Брик. Секретарь Н.Тарабукин

СЛУШАЛИ:	ПОСТАНОВИЛИ:
1. Доклад Л.С.ПОПОВОЙ об организации выставки и об обращении к левым художникам с призывом принять участие в выставке.	1. Далее следует "обращение" и внесение в него коррективов.

СЛУШАЛИ:	ПОСТАНОВИЛИ:
БРИК -- находит не совсем ясно разработанной идеологическую часть обращения. Считая лозунги беспредметности и производственности основными -- мы не должны отвергать изобразительности, если она является лишь формой, в которой проявляются проблемы цвета, фактуры и др. **КИСЕЛЕВ.** Находит, что живопись всегда изобразительна. Можно различать беспредметность и предметность. **ПОПОВА.** Видит новые принципы как раз в том, что художник, организуя элементы, организует их в формах конструктивности, а не изобразительности. **КЛЮН.** Считает, что нам нужны работы, а не тенденциозная идеология. БРИК. Находит, что отграничивая себя от изобразительности, мы можем выкинуть за борт тех художников, которые могут нам быть чрезвычайно ценны. **МЕДУНЕЦКИЙ.** Если допустить изобразительность на выставке, то не будет ясно, где же граница, которая проводит линию между достижениями новых художников. Если эта выставка института с целью показательной, то пусть на ней будут и работы изобразительного характера, если же эта выставка левой федерации художников, то изобразительности нет места. **КИСЕЛЕВ.** Смысл выставки видит не в ее боевом характере, а в ее научно-обоснованном плане. **ЛАДОВСКИЙ.** Приветствовал бы организацию показательной выставки по заранее определенному плану, с проработанными материалами, -- в противоположном же случае будет лишь барабанный бой. Но едва ли у ИНХУКа есть сейчас возможность организовать подобного рода показательную выставку. **БРИК.** Установить, как принцип, -- ра-	В окончательном редактированном виде "обращение" принимается. Члены ИНХУКа выставляют работы без санкции распределительной комиссии, а также персонально некоторые художники, список которых должен быть утвержден общ. собранием, остальные проходят через жюри. Участие учащихся мастерских на выставке желательно. На выставку могут прислать работы все желающие выставить художники, но работы эти просматриваются в распределительной комиссии. Общую декларацию поручается выработать Брику и Кушнеру. К следующему заседанию представить список приглашаемых художников. На следующем заседании выбрать распределительную комиссию.

СЛУШАЛИ:	ПОСТАНОВИЛИ:
боты, в которых изобразительность является самодовлеющим началом, -- не принимать. **МЕДУНЕЦКИЙ.** Вовсе не принимать изобразительных работ. **БРИК.** Оба предложения голосуются.	Большинством принимается предложение Брика.

Тов. Председатель А.Бабичев (подпись)
Секретарь Н.Тарабукин (подпись)

На следующем заседании (10 ноября) Л.Попова зачитала окончательную редакцию текста обращения к художникам по поводу планируемой выставки. Текст был принят в такой редакции:

"ОТ ИНХУКА

. . . . . .
. . . . . .

В декабре текущего года Институт Художественной культуры организует в МОСКВЕ научно-художественную выставку. В основу ее организации ИНХУК кладет НАУЧНЫЕ МЕТОДЫ АНАЛИЗА средств и целей художественного мастерства.

Характер прежних выставок индивидуалистических лавочек "произведений искусства" заменяется новой выставкой научно исследованного и подобранного материала. Все предназначающиеся для выставки произведения будут подразделены примерно на следующие группы, по роду поставленных и разрешенных проблем:

1. Проблема цвета.
2. -"- объема.
3. -"- пространства.
4. -"- конструкции.
5. -"- фактуры.
6. -"- материала.
7. -"- формы,

которые в свою очередь могут подразделяться на проблемы:

а) формы линейной,
б) -"- плоскостной,
в) -"- объемной.

Распределение представленных на выставку работ по характеру разрешенных проблем производится специальной комиссией ИНХУКА совместно с автором произведения.

Количество произведений каждого автора не ограничено.

УЧЕНЫЙ СОВЕТ ИНХУКА.

МОСКВА. " " .....1921 года".

На следующем заседании Ученого Совета ИНХУКа (17 ноября) были утверждены:

1) ученая комиссия по выставке: Н.Ладовский (председатель), А.Родченко, Л.Попова, В.Степанова, А.Лавинский.

2) Комитет по выставке: Л.Попова, Н.Ладовский, А.Веснин.

3) Список художников, которым предполагалось послать приглашение участвовать в выставке: А.Веснин, С.Сенькин, Г.Клуцис, И.Бруни, П.Митурич, В.Татлин, П.Филонов, В.Баранов-Россине, В.Храковский, В.Комарденков, А.Наумов, А.Замошкин, Морозов, М.Матюшин, Перекатов.

28 ноября на расширенном заседании Правления ИНХУКа (присутствовали Брик, Ладовский, Кринский, Бабичев, Веснин, Лавинский, Татлин, Мансуров) был заслушан доклад Лавинского об условиях организации выставки. Участники заседания были ознакомлены с проектом сметы расходов по выставке. При обсуждении этого вопроса Мансуров предложил платить художникам, которые выставят свои работы. Кроме того, он предложил издать иллюстрированный каталог выставки. Брик предложил устроить в рамках выставки платные доклады-диспуты. На этом же заседании Татлину поручили через объединение художников Петрограда отобрать работы петроградских художников на выставку ИНХУКа и привезти их в Москву. Кроме того Правление выразило желание максимально использовать в целях организации выставки фонд Музея живописной культуры.

Сроки проведения выставки не были зафиксированы в материалах ИНХУКа. Судя по всему, она планировалась на январь 1922 года. Видимо, расширялся постепенно и возможный круг участников выставки -- за пределы утвержденного списка (с добавлением членов ИНХУКа). Так, в материалах ИНХУКа сохранился черновик письма к А.Экстер. Кроме стандартного утвержденного на заседании ИНХУКа приведенного выше текста "обращения" будущим участникам выставки посылалось официальное приглашение выставочного бюро ИНХУКа, в котором содержалась просьба не позднее 25 декабря 1921 г. сообщить: количество поставляемых работ, названия работ, год их исполнения, материал, а также "в какую из перечисленных формальных категорий или иную какую соответственно заданию автора произведение должно быть отнесено... Желательно такое приложение научно-художественных или иных идеологических соображений автора по поводу данной его работы или вообще по вопросу выдвигаемых и разрешаемых им заданий". Отмечалось также, что не представившие эти сведения к 25 декабря не будут внесены в каталог.

Судя по всему, в ноябре, декабре и январе была проведена большая работа по организации выставки. В материалах ИНХУКа

сохранился черновик сводной таблицы, где указаны такие сведения: фамилии участников, названия предоставляемых ими работ, год выполнения работ, характер работы и отнесение ее к соответствующему отделу выставки, количество работ, фотографии каких работ уже имеются в ИНХУКе, адрес экспонента. Приведу сведения из этой таблицы, так как они наглядно показывают круг тех художников и произведений, которые конструктивисты и теоретики производственного искусства ИНХУКа считали тогда близкими себе по общей творческой направленности. При перечислении художников сохраню ту последовательность, в которой фамилия помещена в таблице.

1. **А.Веснин.** Датировка работ: 1920, 1921--1922 гг. Характер работ: плоскостные конструкции -- 4 работы, рисунки -- 10, цвет -- 1 (всего 11 работ).

2. **Л.Попова.** 1921 г. Рисунки -- 15, объем -- 1, пространство -- 1, плоскостные -- 10 (всего 27).

3. **А.Родченко.** 1918, 1919, 1920, 1921 г. Пространство -- 5, конструкции -- 30, цвет -- 15, фактура -- 15, рисунки -- 80 (всего 145).

4. **В.Степанова.** 1918--1921. Плоскостные -- 30, рисунки -- 75 (всего 105).

5. **В.Киселев.** 1920--1921. Плоскостные -- 2, пространство -- 2, чертежи -- 2 (всего 6).

6. **В.Храковский.** Сведений нет.

7. **В.Стенберг.** 1920--1921. Конструкции -- 3, проекты -- 5 (всего 8).

8. **К.Медунецкий.** 1920--1921. Цветные композиции -- 10, конструкции -- 6, проекты -- 12 (всего 28).

9. **Г.Стенберг.** 1920--1921. Конструкции -- 6, проекты -- 9 (всего 15).

10. **Н.Ладовский.** Проекты моста и паровоза (1922), эскизы архитектурных мотивов (1918) (всего 5).

11. **Н.Докучаев.** 1922. Проект автомобиля, эскизы архитектурных мотивов (всего 3).

12. **В.Кринский.** Эскизы архитектурных мотивов (1920), проект здания Совета (1922) (всего 5).

13. **А.Ефимов.** 1922. Архитектурные эскизы (всего 3).

14. **К.Иогансон.** Конструкции -- 5, чертежи -- 5 (всего 10).

15. **А.Лавинский.** Схема города, отдельные элементы города, радио. Конструкции. (Всего 14).

16. **А.Бабичев.** 1919--1921. Объемные построения -- 2, рисунки -- 13 (всего 15).

17. **Н.Альтман.** Сведений нет.

18. **Д.Штеренберг.** 1922. Цвет -- 1, фактура -- 1, рисунки -- 3 (всего 5).

19. **В.Татлин.** 1916--1918. Материал -- 4, рисунки -- 2 (всего 6).

20. **К.Малевич.** 1916--1917. Цвет -- 16 (всего 16).

21. **П.Митурич.** 1922. Проекты -- 3, рисунки -- 20 (всего 23).

22. **В.Ермолаева.** Сведений нет.

23. **А.Наумов.** Сведений нет.
24. **А.Моргунов.** Сведений нет.
25. **Н.Денисовский.** Сведений нет.
26. **Морозов.** 1922. Проект театра -- 10 (всего 10).
27. **Л.Бруни.** Сведений нет.
28. **Г.Клуцис.** 1920--1922. Материал -- 5, пространство -- 2, чертежи -- 6, цвет -- 3 (всего 16).
29. **С.Сенькин.** Сведений нет.
30. **Лапшин.** Сведений нет.
31. **В.Бубнова.** 1922. Рисунки -- 12 (всего 12).

Как можно видеть из приведенного перечня, наиболее активно откликнулись на призыв участвовать в выставке ИНХУКа его члены и, прежде всего, конструктивисты (Веснин, Попова, Родченко, Степанова, Стенберги, Медунецкий, Иогансон, Лавинский, Татлин, Клуцис и др.), большинство из которых планировало выставить более десяти своих работ, а некоторые -- более 20 и даже более 100. Важно отметить, что ряд участников выставки назвали датой своих произведений 1922 год. Это значит, что они собирались сделать специально некоторые работы для этой выставки, практически прямо к ее открытию.

Выставка планировалась с большим размахом. Она должна была функционировать в течение одного месяца. Ее официальное название "Научно-художественная выставка ИНХУКа".

Согласно утвержденной смете, предусматривалось участие 45 художников при 300 экспонатах. Планировался выпуск афиши с декларацией (в 2000 экземплярах), пригласительного билета (500 штук), каталога "с научно-популярным изложением", репродукций с работ для розничной продажи в количестве 15 тыс. штук и т.д.

Однако уже в январе 1922 года дело с организацией выставки сначала застопорилось, а затем и совсем сошло на нет. 5 января на общем собрании ИНХУКа (присутствовали Лавинский, Ладовский, Храковский, Попова, Бубнова, Родченко, Степанова, Докучаев, Киселев, Альтман) было заслушано сообщение Лавинского (он отвечал за организацию выставки) о подготовке к выставке. Он отметил, что отсутствуют средства, которые необходимо как-то изыскать. В протоколе заседания записано, что "Родченко предлагает не устраивать выставки теперь в силу тактических соображений -- учета момента".

Что же имел в виду Родченко? Дело в том, что на предыдущем собрании членов ИНХУКа Брик сообщил собравшимся следующее: "В новой ориентации правительственной политики Институту грозит слитие с Академией Художественных Наук. Слившись, он потеряет свою специфичность. Институту предстоит так направить свою деятельность, чтобы Институт представлял собой действующую организацию, а не только собрание одинаково мыслящих людей, занимающихся лишь теоретическим обсуждением разных художественных проблем".

На заседании 5 января было принято предложение Родченко. Постановили: "За отсутствием средств у ИНХУКа на выставку и в силу тактических соображений -- учета момента -- выставку отложить. (Принято большинством при 1 воздержавшемся -- Лавинский)".

Судя по всему, отсутствовавший на этом заседании О.Брик, который тогда был председателем Правления ИНХУКа, не согласился с таким решением.

На следующем общем собрании ИНХУКа 12 января (присутствовали Брик, Бубнова, Ладовский, Лавинский, Арватов, Медунецкий, Стенберг Г., Стенберг В., Попова, Морозов, Ильин, Степанова, Родченко, Альтман, Кемени, Храковский) Брик внес предложение: вопрос об организации выставки оставить в силе с учетом того, что на предыдущем собрании "не было выдвинуто никаких принципиальных соображений против устройства выставки". Его поддержал Арватов, отметив, что "выставка нужна в интересах отдельных художников... На ней будут выставлены работы, построенные на принципе научно-аналитического подхода и это будет более наглядным доказательством наших работ".

Было принято решение считать постановление предыдущего собрания "об отложении выставки неосновательным и выставка должна во что бы то ни стало состояться. Образовать выставочную тройку в лице Лавинского, Ладовского и Брика для организации всей выставки с начала до конца и для привлечения всех членов ИНХУКа для соответствующей работы для этой выставки. ...Предложить тройке во что бы то ни стало организовать выставку к 25 января 1922 г., объявив, что позже 25 января работы приниматься не будут".

На следующий день (13 января) от имени выставочного бюро ИНХУКа в Управление научными учреждениями Наркомпроса было послано письмо (с приложенной сметой) с просьбой взаимообразно предоставить средства, необходимые для устройства выставки.

Судя по всему, после заседания 12 января подготовка к организации выставки оживилась. Об этом свидетельствует, например, выданный 17 января 1922 года Арватову **Мандат** следующего содержания: "Институт Художественной Культуры поручает тов. Б.И.Арватову организацию переправки произведений на выставку ИНХУКа из Петрограда в Москву и переговоры с левой федерацией художников".

Вот на таких оптимистических нотах обрываются материалы ИНХУКа об организации выставки. Продолжалась работа Института, но в протоколах заседаний Правления и общего собрания о выставке больше не упоминалось. "Научно-художественная выставка ИНХУКа" так и не состоялась. Видимо, Наркомпрос не выделил ИНХУКу средств на ее организацию.

ПОДВЕДЕНИЕ ИТОГОВ ЭТАПА "ОТ ИЗОБРАЖЕНИЯ -- К КОНСТРУКЦИИ" (ПОДГОТОВКА НЕОПУБЛИКОВАННОГО СБОРНИКА С ЛИЧНЫМИ КРЕДО КОНСТРУКТИВИСТОВ)

23 сентября 1921 года О.Брик на заседании ИНХУКа предложил издать сборник "От изображения -- к конструкции", для которого члены ИНХУКа должны были дать статьи, краткое письменное изложение своего творческого кредо и три рисунка к нему, причем все материалы должны были отражать тему сборника. Предполагалось, что это будет своеобразный концептуальный отчет ИНХУКа о теоретических и творческих поисках по проблеме "конструкция" и о зародившемся в его недрах конструктивизме.

Уже начиная с октября 1921 года развернулась работа по подготовке сборника. Судя по сохранившимся материалам, сборник должен был делиться на три части: 1) исторический раздел, где помещался обзор по истории левых течений в искусстве; 2) проблемный раздел -- статьи по различным вопросам; 3) концептуальный раздел -- творческое кредо художников.

В соответствии с этим были заготовлены три формы договора ИНХУКа с авторами, привлекаемыми к работе по сборнику. В первом договоре автор брал обязательство представить в ИНХУК не позднее 21 декабря 1921 г. "статью по истории левых течений в искусстве", во втором -- "научное исследование" на конкретную тему, в третьем -- "статью с изложением моего художественного кредо и три оригинальных рисунка к ней".

Не удалось установить, кто планировался в качестве авторов статей по истории левых течений в искусстве. По другим разделам сборника авторы не только известны, но в материалах ИНХУКа сохранились подписанные ими договоры, расписки в получении аванса по договору и сами тексты статей и кредо (хотя далеко не все).

Кто же из художников заключил с ИНХУКом договор на подготовку своего личного кредо?

Сохранились договоры или сведения о заключении договора, а также расписки (иногда только одни расписки) следующих художников, архитекторов и скульпторов: Г.Стенберг, В.Стенберг, К.Медунецкий, И.Клюн, А.Лавинский, А.Ефимов, К.Малевич, Н.Докучаев, Н.Суетин, Н.Ладовский, В.Бубнова, А.Веснин, К.Иогансон, Л.Попова, А.Бабичев, А.Родченко, В.Степанова, А.Моргунов, В.Киселев, В.Храковский, В.Ермолаева.

Видимо, не все заключившие с ИНХУКом договоры представили свое творческое кредо. По материалам ИНХУКа следует, что в наличии имелись тексты кредо лишь девяти членов ИНХУКа: В.Стенберга, Г.Стенберга, В.Кринского, К.Иогансона, А.Веснина, Л.Поповой, И.Клюна, В.Бубновой, К.Медунецкого (в перечне документов сказано, что текст этого кредо находится у О.Брика). Все эти кредо (исключая кредо Медунецкого) удалось выявить в архиве ИНХУКа.

Согласно договорам и другим материалам ИНХУКа, для сборника "От изображения -- к конструкции" готовились следующие статьи:

-- О.Брик. "Художник в производстве".
-- В.Бубнова. "Искусство на Западе в новой книге".
-- В.Бубнова. "Левое искусство в русской книге".
-- Н.Ладовский. "Метод постановки преподавания и воспитания архитектора".
-- В.Степанова. "Обзор выставок".
-- К.Малевич. "Живописное доказательство".
-- Н.Докучаев. "Проблемы пространства в архитектуре".
-- А.Ефимов. "О методах производства архитектурных работ".
-- Б.Арватов. "Конструктивизм как социальное явление".
-- Б.Арватов. "Эстетика станковой изобразительности".
-- Н.Тарабукин. "Принципы организации музея живописной культуры".
-- А.Лавинский. "Объем".
-- В.Храковский. "Опыт применения аналитического метода в искусстве".
-- В.Храковский. "Анализ кубизма".
-- А.Топорков. "Аналитический и диалектический метод в искусстве".
-- Л.Попова. "К вопросу о новых методах в нашей художественной школе".
-- В.Кринский. "Опыт преподавания аналитического метода в преподавании художественной формы".

В архиве ИНХУКа удалось обнаружить лишь две статьи -- Л.Поповой и Н.Тарабукина.

Судя по датам на договорах, расписках, кредо и статьях, работа над сборником продолжалась более полугода, до весны 1922 года. Однако он так и не был опубликован.

Трудно определенно сказать, писали ли все, кто заключил договоры с ИНХУКом, личные творческие кредо для сборника. Но можно с уверенностью утверждать, что для всех конструктивистов -- членов ИНХУКа рубеж 1921 и 1922 годов был переломным временем. Они

обдумывали свое дальнейшее творчество в условиях, когда на смену этапу "от изображения -- к конструкции" шел этап "от конструкции -- к производству". Каждый из них пытался осмыслить в это время место и роль конструктивизма в общих формообразующих процессах, связь конструктивизма с искусством, техникой, производством и бытом.

Практически каждый конструктивист ИНХУКа сформулировал в конце 1921 г. или в начале 1922 г. свое личное творческое кредо вне зависимости от того, как был назван написанный им текст.

Поэтому я считаю целесообразным в последующих разделах книги рассмотреть личные творческие кредо всех конструктивистов ИНХУКа, как тех, кредо которых обнаружены в материалах сборника, как и тех, кто изложил свое понимание конструктивизма в иной форме.

Итак, ниже будут рассмотрены такие тексты: подготовленные для сборника кредо Г.Стенберга, В.Стенберга, Л.Поповой, А.Веснина, К.Иогансона, а также брошюра "Линия" А.Родченко, доклад Степановой "О конструктивизме", тезисы Медунецкого и Стенбергов к докладу "Конструктивизм", доклад Лавинского "Инженеризм". Причем, эти тексты будут рассмотрены ниже по возможности в хронологической последовательности их написания с вкраплением в этот хронологический ряд некоторых других материалов (доклады, выставки), тесно связанных с процессом подведения итогов этапа "от изображения -- к конструкции".

Но прежде чем перейти к подробному изложению (или полной публикации) кредо тех членов ИНХУКа, которых с полным правом можно называть конструктивистами, считаю целесообразным хотя бы кратко охарактеризовать три выявленных кредо тех членов ИНХУКа, творческие позиции которых уже в 1921 году явно отличались от позиций конструктивистов. Но все они участвовали в дискуссии о соотношении конструкции и композиции и все они подали свои кредо для сборника "От изображения -- к конструкции". Речь идет о художниках В.Бубновой и И.Клюне и архитекторе В.Кринском.

В.Бубнова подала в ИНХУК кредо под названием "Наше сегодня" и три рисунка в виде схематических геометрических композиций, выполненных черной и красной тушью. Текст и рисунки не датированы.

Текст написан в виде поэтического эссе. Приведу выдержки из кредо, которые свидетельствуют о том, что художник ощущает изменение окружающего его мира под влиянием техники, но не имеет своей четкой концепции, как действовать в новых условиях, а ожидает что же произойдет.

"Черта. Грань. Новые формы. Мы их не звали, сами пришли, пробились сквозь привычку мертвых дел...

Давно тревожит слух наш шум творимого металла, мерно грозит стальной кулак. В небе давно выперли трубы, легли дымные дороги, скрестились быстрые рельсы...

Сегодня мы стоим в сердце добела раскаленного действа -- нового претворения материи. И голосом машины кричит она...

Футуризм, как возбужденный ото сна великан, галдя и спотыкаясь, бежал навстречу новому голосу, треску и огню, пробегая сквозь стены, унося на широких плечах своих встречные предметы.

Мы, упорные строители, перешедшие грань. Поглотит ли нас стальная необходимость в мудром и холодном расчете своем, или же создадим мы свои полки -- крылатые, блестящие, устремленные над сетью дымных и стальных дорог -- к новой грани".

И.Клюн Подал свое кредо в ИНХУК в начале ноября 1921 года, озаглавив его "Сегодня". По тексту видно, что к этому времени он уже разочаровался в супрематизме, но и возникающий конструктивизм пугает его, как течение, ведущее в тупик. Текст кредо краткий, и есть смысл привести его полностью как характерный документ эпохи, отражающий позиции определенной группы левых художников, которые исчерпав, как им казалось, потенциальные формообразующие возможности беспредметного искусства, не пошли однако в своих творческих поисках по пути "выхода" в предметный мир, не приняли конструктивизма, а остались живописцами, причем многие из них вернулись к фигуративной живописи (например, А.Древин и Н.Удальцова).

"Сегодня

В среде левых групп художников в последнее время много говорят о том, что искусство живописи переживает кризис, что оно окончательно умерло, будучи удушено супрематизмом, и уже не может возродиться.

Совершенная чепуха.

Живопись будет жить, пока человек не утратит способности различать цвета, а цвет, как известно, радует глаз.

Некоторые художники действительно переживают кризис, многие совсем уже "кончились", но из этого вовсе не следует, что все искусство кончилось, как они думают.

Правда, супрематическая форма слишком закончена, мертва, и выхода из нее как-будто нет искусству.

Куколка бабочки тоже суха и мертва, но в средине ее теплится жизнь, придет время, и из мертвой оболочки вылетит чудесное насекомое.

Мертвая, жесткая форма супрематизма обгладывается уже со всех сторон художниками, и искусство новое все более и более выявляется.

Но, появившись на свет, оно оказалось совсем другим, оно преобразилось в самом себе и от прежней изобразительной формы перешло к форме конструктивной, схематической.

Конструкция в искусстве вещь новая и увлечение ею, как и вообще всем новым, создало крайность: забылись живописные принципы и искусство ушло в изображении конструкции так далеко, что стало уже просто изображать конструкцию техническую, следовательно, уйдя от изображения жизни органической, оно пришло к

изобразительности и, отрешившись от эстетики жизни, пришло к эстетике техники.

Так далеко зашедшее увлечение создало тупик, который в настоящее время осознан, и искусство вновь идет к восстановлению своих живописных принципов, между прочим и к живописной конструкции, основанной на взаимодействии формы и цвета.

5/XI-1921 г.
Клюн".

В.Кринский. Подал текст своего кредо в ИНХУК в декабре 1921 года. Архитектор, сторонник творческого течения рационализм, Кринский, поддерживая концепцию лидера этого течения Н.Ладовского, основное внимание уделяет проблеме формы (не случайно, архитекторы-конструктивисты называли позднее архитекторов-рационалистов "формалистами"). И хотя в его взглядах в 1921 году было много общего со взглядами художников-конструктивистов, искавших новых импульсов в технике, он предостерегал против абсолютизации роли техники и утилитаризма в процессах формообразования.

В своем кредо Кринский писал:

"Форма не культ, а изобретение. Ее ценность проверяется ее действием.

Уход от эстетизма, хотя бы в полное отрицание искусства -- есть уже здоровье; но чистый утилитаризм -- не выход, тут становится опять темно, понятие голой целесообразности так же бессодержательно...

Мы неизбежно должны быть немного варварами: усовершенствования впереди для будущих поколений, сейчас время устанавливать основное. Нам остается многое, наши задачи возрастают неизмеримо, их диктует нам жизнь. Жилища, школы, заводы, вокзалы, электростанции, сады, деревни, улицы, площади, города... **Какие** заводы, **какие** города. От этого нельзя уйти в прошлое.

Второе ..., что остается в архитектуре – **как** делать все это.

Здесь мы исходим из основных законов нашего восприятия, из устройства нашего зрения, из наших способов понимать и ориентироваться в окружающем нас пространстве...

Вопросы формы не могут не разрабатываться в архитектуре. Нельзя форму исключить из техники. Владеть техникой, не владея формой, значит быть всегда рабом традиций. Невозможно установить чистый утилитаризм руководящей идеей архитектуры; это такая же фикция как чистое искусство. Утверждать, что при решении утилитарных задач можно отмахнуться от вопросов формы это значит принять созданную форму как аксиому, т.е. находиться во власти того же самого эстетизма.

Теория отвлеченной формы стоит в порядке дня, как дисциплина мышления в пространстве и проясняет пути решения реальных проблем".

А теперь предоставим слово художникам-конструктивистам.

КРЕДО СТЕНБЕРГОВ

Стенберги одни из первых подали в ИНХУК свои "кредо" (рукопись В.Стенберга датирована ноябрем 1921 года, рукопись Г.Стенберга не датирована, но видно написана в то же время).

Приведу целиком оба документа Стенбергов.

Кредо В.Стенберга:

"Искусство бессмысленной красоты, сладкое искусство эстетов, разлагающее и тормозящее движение суровой всечеловеческой культуры отрицаю!

Футуристы сделали свое дело, они разрушили "незыблемое" искусство длинноволосых, они разодрали в клочья вылощенную идеологию, они показали голые цифры, но строительство современности -- не их дело. Современности нужно математическое сознание вещей. Наступило время инженерной правды, выразителем которой как конструктивист являюсь Я, создавая свои пространственные экспериментальные конструкции. Ставлю задачей исключительно выявление максимума экономики и целесообразности по отношению к данному материалу, как единственному организующему началу: динамики, пространства, объема, плоскости, линии, света.

Москва. Ноябрь 21 г. В.Стенберг".

Кредо Г.Стенберга:

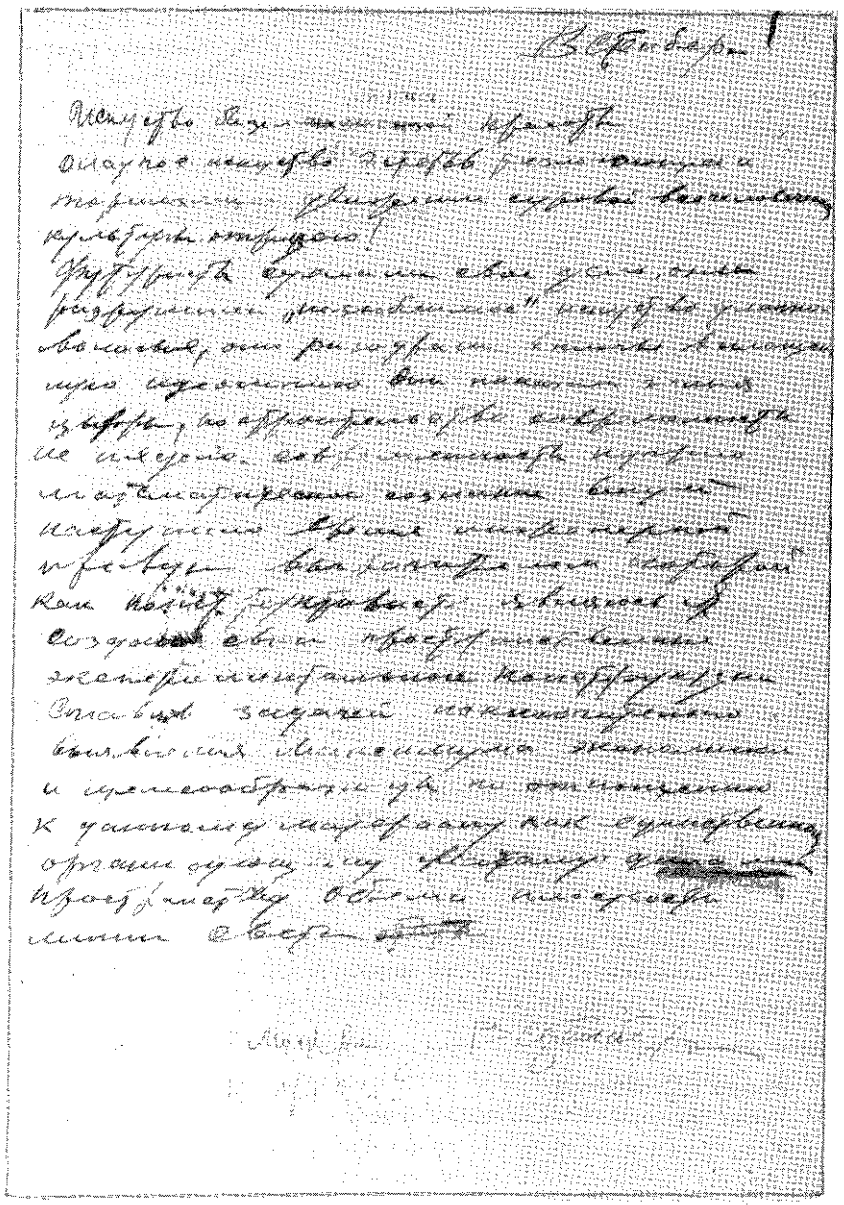
"Конструктивизм есть новая наука.

Конструктивизм есть тот путь культурного развития мира, который научит инженерию быть экономной, целесообразной, социальной.

Эксперимент конструктивно-пространственного сооружения есть внутренняя сущность материала.

Пространство завоевывается линией.

Плоскость, не нарушающая пространственного разрешения, -- есть стекло.



В.Стенберг. Кредо (для ИНХУКа). Ноябрь 1921 г. (рукопись)

Цель конструктивных экспериментов -- дать новую основную формулу для реального применения в технике.

Схема конструктивно-пространственного сооружения.

Площадь сооружения используется для движения тех частей внешней необходимости составляющих организаций данного сооружения.

Конструктивизм дает общее развитие инженерии, отбрасывая прикладническую часть.

Г.Стенберг".

В этих "кредо" Стенберги четко и ясно сформулировали свое отношение к конструктивизму и к "конструкции".

Во-первых, в вопросах формообразования они противопоставляли художественным импульсам максимально целесообразное и экономическое использование материала, видя именно в материале, в выявлении его внутренней сущности основу формообразования.

Во-вторых, они рассматривали конструктивизм не просто как отрицание прикладничества и подчинения принципов формообразования требованиям техники, хотя и четко ориентировались на "инженерную правду", а как принципиально **новое** научное творческое мировоззрение, которое еще должно быть внедрено в сферу производства и должно повлиять и на инженеров, сделав ее экономной, целесообразной и социальной.

В-третьих, с учетом этого свои пространственные конструкции они рассматривали как эксперименты по выработке "новой основной формулы для реального применения в технике". Подчеркивая нацеленность своих экспериментов на реальное внедрение их результатов в практику, Стенберги стали называть свои пространственные конструкции "конструктивно-пространственными сооружениями".

В-четвертых, важнейшим качеством своих конструкций они считали их пространственную ажурность, подчеркивая, что "пространство завоевывается линией" (т.е. стержневыми элементами).

Этим они объясняли и замену глухих плоскостей стеклом, "не нарушающим пространственного разрешения".

КРЕДО Л.ПОПОВОЙ

Л.Попова подала в ИНХУК для сборника "От изображения -- к конструкции" рисунки и текст кредо под названием "К рисункам". Текст, состоящий из восьми кратких тезисов, и два рисунка удалось выявить. Текст и рисунки датированы декабрем 1921 года.

Рисунки выполнены черным и красным карандашом и представляют в одном случае сочетание разновеликих и имеющих разные пропорции прямоугольников, а в другом -- круга и прямых углов.

Ниже приводится полный текст кредо:

"К РИСУНКАМ

I. Изобразительность, как продукт художественного производства, была целью, удовлетворявшей утилитарным требованиям эпохи Возрождения и следовавших за ней веков, вплоть до последнего времени (станковое изображение, икона, фрески, скульптура площадей, дворов и дворцов, архитектура, как объект зрительный и т.п.).

II. Анализ формальных элементов искусства, ставший целью художественного производства последних 10-летий, -- есть кризис искусства изобразительного.

III. Настоящий художественный момент должен явиться синтезом и результатом произведенных формальных анализов: в Германии и родственных ей по духу странах он выражается в эмоциональных и психо-метафизических подходах к цели искусства; во Франции синтез есть лишь приобретенное мастерство обращаться с материалом, как результат аналитического изучения.

IV. У нас в России, в связи с переживаемым нами социально-политическим моментом, целью нового синтеза стала **организация**, как принцип всякой активной созидающей деятельности, и в том числе и оформления художественного.

V. Эпоха, в которую вступило современное человечество, является эпохой расцвета индустрии, а потому и организация элементов

художественного производства должна обратиться к оформлению материальных элементов жизни, т.е. к индустрии, к так называемому производству.

VI. Некое индустриальное производство, в котором должно принять участие художественное творчество, будет коренным образом отличаться от прежнего эстетического подхода к вещи тем, что главное внимание будет направлено не на украшение вещи художественными приемами (прикладничество), а на введение художественного момента организации вещи в принцип созидания самой утилитарной вещи.

VII. А потому роль "изобразительных искусств" -- живописи, скульптуры и даже архитектуры (поскольку в этой последней до сих пор принцип целесообразной конструкции пространства заменялся зрительным образом объекта архитектуры) окончилась за ненадобностью ее для сознания нашей эпохи, и все данные искусства могут быть поэтому просто отнесены к категории атавизма.

VIII. Отсюда и все виды изобразительных форм, как то: станковая живопись, рисунок, гравюра, скульптура т.п., если еще и могут сохранить некоторую свою целесообразность, то 1) пока они еще являются лабораторной фазой отыскивания необходимых новых средств, 2) поскольку они являются подсобными проекциями и схемами надлежащих возникнуть конструкций и утилитарных производственных объектов.

Л.ПОПОВА
Москва. Декабрь 21 г."

БРОШЮРА А.РОДЧЕНКО — "ЛИНИЯ"

А.Родченко в период интенсивной творческой работы не очень любил писать. Он выступал на дискуссиях, писал краткие тезисы докладов, программы, декларации, лозунги и т.д., но пространных статей, а тем более книг он не писал. К 1921 году специально предназначенных для публикации и опубликованных текстов А.Родченко практически не имелось, если не считать декларации, включенные в каталоги выставок.

Поэтому такой большой интерес представляет первый значительный текст А.Родченко, специально предназначавшийся им к публикации.

В протоколах и отчетах о деятельности ИНХУКа рукопись А.Родченко "Линия" иногда громко именуется "книгой". Однако это небольшая брошюра объемом 8 машинописных страниц. Но для не любившего писать А.Родченко это был уже целый трактат. Текст написан конспективно и по содержанию очень емкий.

Брошюра "Линия", судя по всему, писалась долго и трудно на протяжении всего 1921 года. Ее первым самым кратким, тезисным и очень предварительным вариантом можно считать одностраничный текст "Лозунги" (22 февраля 1921 года). Затем появляется первый шестистраничный вариант текста "Линия" (23 мая 1921 г.) и, наконец, окончательный вариант брошюры (декабрь 1921 г.). Работа над текстом брошюры отражала формирование взглядов А.Родченко на одном из самых переломных этапов его творчества -- в период активной работы рабочей группы конструктивистов и разработки во ВХУТЕМАСе пропедевтической дисциплины "Конструкция". Варианты текста показывают эволюцию взглядов А.Родченко в процессе постепенного перехода его творческих поисков от экспериментов с отвлеченной формой к созданию вещи. Сама брошюра является авторским отчетом о формально-эстетических поисках А.Родченко на этапе "от изображения -- к конструкции", причем интересно, что оба варианта

текста в общей оценке этих поисков отражают ту стадию экспериментов, когда писался текст.

Окончательный вариант текста брошюры был передан А.Родченко в ИНХУК, видимо, до 22 декабря 1921 года, так как сохранился датированный 22 декабря документ, согласно которому А.Родченко "получил аванс в счет оплаты сданной брошюры "Линия" и четырех рисунков к ней".

Текст брошюры был прорецензирован членами ИНХУКа Н.Ладовским и Н.Тарабукиным, которые писали в своей рецензии (от 26 декабря 1921 г.), что "содержание рукописи не отвечает заглавию", а "развертывает картину развития живописных форм от импрессионизма до конструктивизма", что "о" линии" говорится в сущности лишь вскользь". Действительно рукопись "Линия" -- это не столько трактат о линии, сколько первый опыт автомонографии, попытка художника осмыслить завершавшийся тогда переходный этап в его творчестве.

Брошюра должна была быть издана в 1922 году. А.Родченко сделал даже эскиз обложки брошюры и в 1922 году работа над рукописью, видимо, продолжалась. Во всяком случае в феврале 1922 г. А.Родченко получил аванс "в счет брошюры "Линия".

То, что вопрос об издании брошюры был решен в ИНХУКе положительно, свидетельствует и опубликованное в печати сообщение, в котором говорилось: "Конструктивист Родченко сдал в печать свою брошюру о линии".[1]

Но брошюра так и не была тогда опубликована.

Публикуемый ниже окончательный вариант текста брошюры (декабрь 1921 г.) представляет большой интерес как документ своей эпохи, как оценка самим художником своих экспериментов с отвлеченной формой (в том числе пространственной) на пороге обращения к реальной вещи.

"ЛИНИЯ

Предметная живопись, как таковая, в период своего расцвета, шла исключительно по пути натурализации в передаче природы. Средством для этого служила иллюзорность, обманом реальности стремящаяся убедить зрителя в несущественности для живописи плоскости холста.

Большой труд и упорство положен был на уничтожение плоскости, и значение последней, как одного из главных элементов, не осознавалось вплоть до того момента, когда живописное мастерство стало самодовлеющей ценностью.

Компонование картины то в таком, то в ином размере, в зависимости от материальных условий и сюжета, наталкивало художника на более остроумные и неожиданные комбинации, чем это бывает в жизни.

[1] "Вестник искусств", 1922, N 5, с. 26.

А.Родченко. Эскиз обложки к своей книге "Линия". 1922 г.

Концентрирование внимания на важных моментах сюжета, эффект нарочитого показывания основного мотива содержания, затушевывал остальное, как декорацию или фон, и сгущал композицию картины, давая большую возможность свободно оперировать готовым материалом натуры.

Далее работа над цветом, тоном, общим колоритом произведения для придания большой гармоничности впечатления или наоборот раздражающего диссонирующего восприятия, положило начало развитию живописных средств и вместе с композицией составила впоследствии базу живописного мастерства.

Долгое и упорное писание часто одних и тех же мест картинной плоскости для достижения указанных выше задач и эффектов, вызвало появление нового элемента, отвлеченного по отношению к передаче натуры, но близкого по существу к живописи -- ЖИВОПИСНОСТИ.

Живописность в прямом понимании этого слова является результатом овладевания живописным мастерством.

Пат, подкладка, лессировка, просветы и наслоения образовали в своей совокупности фактуру поверхности картины.

Они-то и дали ощущение живописности, занимая все большее и большее место в произведении.

Создался живописный подход, и картина перестает быть ею, становясь живописью или вещью.

С этого момента "ЖИВОПИСНОСТЬ" есть неизменная истина и критерий всякого произведения живописи.

Таким образом один из случайных казалось бы элементов возводится на такую высоту и постоянство благодаря тому, что он есть самая суть живописи, квалифицированный подход к ней.

Вся эволюция живописи шла исключительно на форме, последовательно и неизменно, почти не возвращаясь назад.

Форма была использована во всех ее вариациях до тонкостей, граничащих с гурманством.

Использовав предмет во всевозможном его трактовании от натурализма, живопись, перейдя к кубизму, разложила его со знанием почти анатомическим и наконец, выйдя в беспредметность, освободилась от этого оплота натурализации.

Отбросив предметность и сюжет, художник занялся исключительно своими специальными задачами, которые, увеличиваясь по мере углубления работы, заполнили с избытком исключенный им предмет и его толкование.

В дальнейшем беспредметность отрешается и от старых средств выражения. Вводятся совершенно новые способы письма, более целесообразные для ее форм -- геометрически простых, четких и ясных -- письмо туповкой, покраской, валиком, прессовкой и т.д.

Кисть, такая необходимая в живописи иллюзорной передачи предмета и его тонкостей, стала недостаточным и неточным орудием и уступила место новым инструментам в живописи, которыми удобно, просто и более целесообразно обрабатывать поверхность. Ее вытесняет пресс, валик, рейсфедер, линейка и циркуль.

(Впервые применено в живописи А.М.Родченко, выставка "МАГАЗИН" футуристическая, Москва, 1916 г.).

Сравнительно с формой цвет в живописи почти не эволюционировал. В нем художник находился в большей зависимости от материала краски и никаких сильных изменений не было произведено вплоть до кубизма.

Чистый цвет краски обычно перерабатывался в тон, шедший до последнего времени, как особое достижение живописной культуры и выявившийся из стремления к предметности, от искания передачи природы.

Эволюция цвета сводилась к двум моментам: чистый цвет идет от серого к бурому и затем от бурого к чистому и обратно -- и эта перемена была страшна одинаково чередующейся однообразностью.

Дойдя наконец, до полного безобразия какой-то коричнево-бурой фузы, рассадником которой является академия, в новой живописи, начиная с импрессионизма, цвет стремится быть более чистым.

Однако это еще не было выявлением и разработкой цвета, как такового.

Импрессионисты, обратившись к чистому спектру, приспособили его для передачи воздуха, света, впечатления и т.д.

Экспрессионисты взяли цвет, как игру пятен, как орнамент.

Только в кубизме появляется новый момент в области цветовых возможностей, когда наклейкой конкретных материалов, художник стремится расширить свою палитру. Толчок, сделанный в этом направлении, не осознался кубистами, и они в дальнейшем употребляют конкретный материал, лишь, как разновидность живописного тона, тщательно заглушая его присутствие на картинной плоскости. Он стал для них методом для повышения интенсивности живописного пятна, не имея самодовлеющего значения.

Беспредметность культивировала цвет, как таковой. Она занялась полным его выявлением.

Все качества цвета были разработаны -- его глубина, вес, плотность, интенсивность.

Последним этапом в этой работе было достижение разной интенсивности в пределах одного цвета, не понижая и не повышая красящее вещество.

(Работы А.М.Родченко -- черное на черном.
Выставка "Беспредметное творчество и Супрематизм". Москва, 1919 г.)

Когда задачи цвета были поставлены вне зависимости от изобразительности, выяснилось и значение живописной плоскости, ставшей на место иллюзорности предметной живописи, по смыслу своего назначения.

Плоскость для цвета явилась тем материалом, на котором он мог выявляться. Она была первым этапом в отыскании новой живописной формы, после освобождения живописи от предмета.

Уход живописи от изобразительности повлиял на всю структуру произведения в целом, приближая его к конструкции и отодвигая все дальше и дальше от композиционного принципа построения.

Произведение стало не компоноваться с натуры, а строиться согласно разрешаемым в нем задачам.

Итак новая форма -- плоскость требовала и новых принципов ее организации.

Построение произведения становится самостоятельной проблемой, подчиняющей себе все остальные задания и элементы, как части каждого организма находятся в органическом соподчинении целому.

Работа над построением форм и системой их конструкции постепенно ввела в плоскость линию, как элемент построения.

(Работы А.М.Родченко 1917--1918 гг.)

Дальнейшая работа в этой области обнаружила совершенное значение ЛИНИИ, как главного фактора построения всякого организма.

Выяснилась функциональная зависимость линии от разнообразных моментов построения.

С одной стороны ЛИНИЯ определяет все построение в целом, давая характеристику системы построения -- это ЛИНИЯ, как каркас, скелет, граневое отношение, с другой стороны -- ЛИНИЯ фиксирует кинематические моменты построения, как целого, так и его частей -- это есть ЛИНИЯ, как путь прохождения, движение, столкновение, скреп, разрез, соединение.

В первом случае линия может быть выявлена либо самостоятельно как схема предполагаемого построения, либо, как организующий план данного конкретизированного организма.

Во втором случае линия занимает самостоятельное от происходящего факта положение, принимая абстрактный характер. Здесь она дает сущность происходящего действия в алгебраической форме, не включая в себя материальные изменения, а только устанавливая формулу совершившегося или совершающегося факта.

Определяя разрез, она не тем важна, что дает остроту краям плоскости (это мы относим к материальным изменениям самой плоскости), а фиксированием происшедшего разреза, как факта и его особенностей.

В данном случае только линия и дает нам понятие о случившемся, так как она, не заключая в себе материала и физических явлений, является их определителем в видимой нами форме.

Она дает нам представление о рассыпавшемся и связанном построении, или отдельных моментах построения и всякого рода движения.

Таковое значение линии убивало существенность живописного пятна и тона, как атавизмов беспредметной живописи, оставившей трактование натуры.

Линия внесла перемену в наш взгляд на живописную плоскость, изменив понятие формы, только как цветового пятна. Она определила плоскость, дав ей четкость и ясность.

Краям плоскости стал производиться точный учет при построении.

Таким образом, став одним из главных моментов построения, она в то же время способствовала наилучшему выявлению всех возможностей элементов, входящих в живопись.

Линия уничтожает также и главенство цвета в живописи, как последней цитадели беспредметной живописи, ибо последний вводимый, как самоцель, имеет местное значение и является материалом для создания организма.

Линия, ставя на первый план организацию, выводит произведение

из самоцели в себе самом, выясняя принцип построения всякого построения вообще.

(Впервые линия в живописи была объявлена А.М.Родченко на 19 Государственной выставке. Москва, ноябрь 1920 г.

По характеру выставленных работ они делились на два задания:

1) Решение проблемы построения, как каркаса всей системы в целом,

2) разработка отдельных моментов соединения, сцепления и пр.).

Осознав таким образом важность значения ЛИНИИ, как элемента, с помощью которого только и можно конструировать и созидать, тем самым была отброшена самоцель цвета, фактуры и стиля (так как все загораживающее обнажение конструкции есть стиль в произведении).

Форма, цвет и фактура становятся материалом, и находятся в соподчиненном отношении к линии, дающей всю конструкцию построения.

Момент построения заключает в себе самом организацию или конструирование целого, нового организма, а не изображения или создания отвлеченного станкового произведения, выявляющего те или иные живописные задачи.

Конструкция говорит о реальном существовании организованной вещи и требует реального пространства и реальных материалов, а не иллюзорного изображения конструктивного построения на плоскости холста.

Появляется изменение во многих наших представлениях в искусстве.

Теряется ценность кустарно-живописной линии и живописного пятна с неясными границами, перенятыми нами от природы.

Неясная рваная от руки проведенная линия, не может конкурировать с прямой четкой линией, проведенной линейкой, дающей точность построению.

Кустарность обработки стремится стать более индустриальной.

Рисунок в старом его понимании теряет свою ценность и переходит в схему или чертеж.

Живописная фактура (пат, лессировка, прописанность) вытесняется механизированным способом обработки (туповкой, прессом, и т.д.), дающим возможность произвести научный анализ цвета, формы и материала.

Понятие о картине, как продукте живописи, т.е. станковом полотне, заменяется опытом пространственного построения. Появляется совершенно новая форма реализации производственного процесса.

Наши общепринятые представления о классификации предметов искусств расширяются, разрушая установившиеся атавистические о них понятия.

Конструкция в построениях на плоскости есть только проектирование возможного реального построения и в данном виде представляющая только разновидность чертежа или проекта, а не конструкцию, как таковую.

Конструкция в точном и чистом ее понимании, как организации реальной вещи может быть осуществлена лишь в материале.

Отсюда вопрос целесообразного использования материала становится одним из главных.

Каждая система конструкции требует своего материала и его специфического использования, причем каждая система будет изобретением или усовершенствованием, а не отображением или изображением.

Этим мы выходим из отыскания в природе нужной нам системы, и та или иная форма конструкции будет обусловлена специфичностью и необходимостью материала, задач и процесса работы, а не воспроизведением и повторением уже существующих форм.

Конструкцию мы можем формулировать, как систему, по которой выполнена вещь при целесообразном использовании материала.

Таким образом, стремление к конструкции вывело художника через этап пространственно-конструктивных построений в работу над оформлением реальной вещи, т.е. в производство, где он становится конструктором материальных сооружений.

А.М.РОДЧЕНКО 1921 г."

Брошюра "Линия" писалась А.Родченко в период сложнейшей стилистической перестройки в формально-эстетических поисках художников-новаторов, когда от деструктивных символико-динамических композиций они переходили к четким и ясным геометрическим построениям, когда формировались стилистические первоэлементы нового искусства в целом.

ДОКЛАД А.КЕМЕНИ О НЕМЕЦКОМ ЭКСПРЕССИОНИЗМЕ И РУССКОМ КОНСТРУКТИВИЗМЕ

В декабре 1921 года вопросу подведения итогов этапа "от изображения -- к конструкции" были посвящены три бурных общих заседания ИНХУКа, на которых наряду с членами группы конструктивистов, теоретиками производственного искусства и многими членами ИНХУКа присутствовал и В.Татлин. Он приехал в конце 1921 года вместе с группой художников из Петрограда в Москву с целью выяснения возможности создания петроградского отделения ИНХУКа.

8 декабря 1921 года на общем собрании ИНХУКа был заслушан доклад венгерского художника А.Кемени "Новые направления в немецком и русском современном искусстве" (присутствовали: Б.Арватов Н.Тарабукин, Н.Мансуров, Л.Попова, В.Киселев, Н.Ладовский, А.Ефимов, А.Бабичев, Н.Докучаев, Г.Стенберг, В.Стенберг, К.Медунецкий, В.Татлин, К.Иогансон, Т.Шапиро).

Докладчик противопоставлял основные направления немецкого и русского искусства -- экспрессионизм и конструктивизм. Сущность первого, по его мнению, "сводится к индивидуалистическому выражению субъективных чувств художника", который "не считается с действительностью, идет даже против жизни, считая ее не подлинно реальной". Конструктивизм же "утверждает искусство, внедряющееся в жизнь и идущее против эстетствующего искусства".

В своем докладе А.Кемени попытался связать эксперименты с конструкцией с социально-этическими, утилитарно-техническими и творческими проблемами формирования предметно-пространственной среды.

"Эстетика и метафизика старого искусства, -- говорил он, -- должна уступить место реальности и конструктивному строительству новой творческой деятельности, которая творчески организует жизнь как таковую.

Но единой конструктивности еще недостаточно. Конструктивно-созидательное начало каждой отдельной человеческой деятельности

должно в то же время быть и творческим; **оно должно автоматически-утилитарно истекать из целесообразности каждой отдельной специальности** так, чтобы необходимые в жизни предметы принимали все более простую и все более отвечающую своему назначению форму.

Искусство ... должно стать новой объективной, материально-конструктивной производственной деятельностью, которая экспериментирует над обыкновенными вещами повседневной жизни.

Будущее искусство должно быть творческой, научно-экспериментальной конструкцией".

Прослеживая истоки и пути формирования русского конструктивизма, А.Кемени отмечает, что супрематизм Малевича, это "несколько более упорядоченный вид экспрессионизма... У него нет ничего общего с материально конструктивным направлением русского искусства".

В таком резком отделении супрематизма от конструктивизма А.Кемени близок к Б.Арватову, который противопоставлял творческие линии К.Малевича и В.Татлина.

"Отцом русского материального конструктивизма, -- говорил Кемени, -- является Татлин, несмотря на то, что его контррельефы, построенные из различных материалов, все еще изобразительны, что самую природу материала он искажает окрашиванием его, что материал он берет просто как форму и краску, не обращая внимания на его внутреннюю природу. Так он приходит к романтике материалов. Со стороны техники контррельефов Татлина видна натуралистическая тенденция. Его значение тем не менее очень важно, так как его произведения, не будучи строго конструктивными, построены из простых технических материалов и впервые указывают на значение материальной конструкции".

Наиболее характерными для конструктивизма и обладающими общими свойствами А.Кемени считает работы К.Иогансона, К.Медунецкого, В. и Г.Стенбергов. "Их конструкции, -- говорил он, -- конструкции материальные в истинном смысле этого слова, так как они исходят из внутренней природы употребляемого материала. Их конструкции впервые переходят с плоскости в реальное пространство, т.е. становятся пространственными конструкциями. Деятельность русских конструктивистов является творческим ремеслом, они экспериментируют над материалом индустрии и техники (железо, стекло, дерево и т.д.) для того, чтобы всякую человеческую деятельность, а через это и всю человеческую жизнь, сделать творческой... В этом исторический смысл их работы."

ДОКЛАД В.СТЕПАНОВОЙ "О КОНСТРУКТИВИЗМЕ"

22 декабря 1921 года на общем собрании ИНХУКа В.Степанова выступила с докладом "О конструктивизме".[1]

Доклад состоял из четырех разделов:

1 -- определение понятия "конструктивизм" (конструктивизм как идеология, а не как художественное направление);

2 -- замена художественной деятельности интеллектуальным производством;

3 -- отрицание искусства и непреемственность художественной культуры в конструктивизме;

4 -- социальная теория конструктивизма.

В первом разделе доклада Степанова говорила об организующем начале конструктивизма, о конструктивизме как идеологии.

"Конструктивизм разряжается, главным образом, как изобретательское творчество, обнимая все те области культуры, где возникает вопрос внешней формы и где человек построением или конструкцией должен реализовать для практического применения результаты своего мышления..."

Во втором разделе доклада Степанова развивала положение о перерастании "художественной деятельности в интеллектуальное производство". "Конструктивизм, -- говорила она, -- является продуктом революционных исканий нового сознания в искусстве. Подвергнув критическому анализу творческий процесс искусства последнего времени, мы обнаруживаем в нем наличность новых элементов, видоизменяющих весь характер художественной деятельности".

Коснувшись особенностей творчества художников старшего поколения, Степанова говорит о разрешении ими "проблемы идеально гармонической красоты". "Идеал внешней красоты, обязательно

[1] Изложение доклада и выдержки из него даются по статье А.Н.Лаврентьева "В.Ф.Степанова о раннем конструктивизме". В сб.: Труды ВНИИТЭ (серия "Техническая эстетика") N 21, М., 1979, с. 111--117.

гармонической и симметричной, становится аксиомой благодаря двухтысячелетней культуре и превращается почти в прирожденный инстинкт". В противоположность старому новое "экспериментирующее познание как "активное мышление" -- не в созерцании, а действие современной эпохи, -- дает в искусстве аналитический метод, разрушающий святую ценность произведения как единственной уники, путем обнажения материальных основ его".

По мнению Степановой, "новое сознание, конструктивизм" появляется в результате развития индустрии и техники, открытий в науке, углубления материалистического отношения к искусству, социального развития, экспериментирующего познания. Все это способствовало тому, что "сущность художественной деятельности изменилась коренным образом и из духовной изобразительности перешла к сознательному активному действию".

Степанова считает, что "конструктивизм в целом есть интеллектуальное производство (а не мышление только)", так как он связан с активным мышлением, с действенным и сознательным началом новой деятельности, с производством и материалом (в том числе с изучением материала).

Во всем докладе и особенно в его третьем разделе Степанова отрицала традиционные методы искусства, отталкивалась от ближайших по времени течений в искусстве. Она выступала против "эстетического решения формальных проблем в искусстве в период аналитических исследований", против выделения искусства в особую сферу. "Путь искусства, -- говорила она, -- даже в формальных своих достижениях, носил скрытые эстетические черты "искусства для искусства" в виде мастерства ради мастерства. Цель не была осознана, и отброшенное идейное содержание (которое я рассматриваю как реальную жизненность искусства в прошлом) с избытком было покрыто эстетикой".

В заключительном разделе доклада Степанова говорила: "Искусство, очистившись от эстетических, философских и религиозных наростов, оставляет нам свои материальные основы, которые отныне будут организовываться интеллектуальным производством. Принципом организации является целесообразная конструктивность, в которой эстетику заменяет технология и экспериментирующее мышление".

Рассматривая в своем докладе, в выступлении в ходе прений и в заключительном слове конструктивизм в связи с общим процессом развития творчества, Степанова оценила эксперименты с пространственными конструкциями не как конец художественного творчества, а как начало новой фазы творчества, связанной с производством.

Доклад вызвал острую дискуссию. Особенно взволновала всех проблема определения места конструктивизма в общем развитии творческой деятельности: что это -- конец прошлого или начало будущего?

Б.Арватов и А.Кемени в своих выступлениях подчеркивали, что в конструктивизме следует различать две стороны -- идею и творческие эксперименты.

"Конструктивизм как идея есть начало, -- говорил А.Кемени, -- а как дело -- это конец". Он считает, что внедрять в производство конструктивизм такой как он есть нельзя -- "опасная вещь", т.е. "это не что иное, как внесение новой эстетики в производство, а отнюдь не есть производственная организация жизни".

По мнению Б.Арватова, "художники должны стать агитаторами, а молодежь должна будет идти в политехникум".

Он говорил: "Я считаю кардинальным вопросом, что делать сегодня конструктивистам... Художники-конструктивисты, я утверждаю, имеют огромное историческое значение... Я указывал рабочим, что это конец. Это не есть плохой конец, это может быть оживление положительного исторического момента, но это есть завершение и используйте опыт, который здесь дан в огромном ряде достижений. Поэтому я борюсь за организацию при Пролеткульте конструктивистской студии".

Конструктивисты из Обмоху на этом заседании в своих острополемических выступлениях и репликах резко поставили вопрос о том, что художники не смогут найти себе места в новой жизни и что их пространственные конструкции знаменуют конец искусства.

В.Бубнова и В.Степанова не согласились с мнениями А.Кемени, Б.Арватова и конструктивистов из Обмоху о роли и месте художника и о значении экспериментов с пространственными конструкциями.

В.Бубнова заявила, что ее удивляют разговоры "об уходе художников в техникум... Такое впечатление, что мы забыли, что у людей существует один орган -- это глаза. И как-будто все мы слепы и зрительного явления не существовало и не существовало такой области жизни, которую мы воспринимаем зрительным органом".

В.Степанова в своем заключительном слове говорила о роли раннего конструктивизма и месте в конструктивизме художника, о том, что в экспериментах существует объективная художественная ценность. По ее мнению, не следует бояться того, что у художника нет знания производства и что поэтому ему надо идти сначала в техникум, а уже затем в производство. Художник может сейчас идти в производство, если он будет там заниматься вопросами тектоники. "Художник может идти в производство и может давать методы оздоровления в части форм." Первый экспериментальный этап конструктивизма -- это "не завершение", а подготовка ко второму этапу, который уже будет создавать, а не только анализировать."

КОНСТРУКТИВИСТЫ ИЗ ОБМОХУ И В.ТАТЛИН

Единство теоретических позиций и творческих разработок конструктивистов из Обмоху делало их реальной силой в ИНХУКе. Этот небольшой, но тесно спаянный коллектив творческих единомышленников воспринимался тогда в ИНХУКе как наиболее динамичная часть той группы художников, которые "выходили" из живописи в предметный мир через "конструкцию". Молодость Стенбергов и Медунецкого и свойственные их поведению черты еще не изжитой "студенческой вольницы" нередко приводили к тому, что даже в ИНХУКе они оказывались в положении бунтующих ниспровергателей.

Работы конструктивистов из Обмоху воспринимались в 1921 году как наиболее характерные для этапа "от изображения -- к конструкции". И когда осенью 1921 года в ИНХУКе стали подводить предварительные итоги этому этапу, работы Стенбергов и Медунецкого оказались в центре внимания.

В связи с выявившимися при обсуждении доклада Степановой серьезными разногласиями по многим вопросам оценки этапа "от изображения -- к конструкции" и, в частности, с неясностью роли экспериментов с пространственными конструкциями, было решено срочно провести внеочередное (незапланированное) общее собрание ИНХУКа для специального обсуждения работ конструктивистов из Обмоху.

Заседание состоялось 26 декабря 1921 г. (присутствовали: Б.Арватов, О.Брик, Н.Ладовский, А.Лавинский, Н.Докучаев, Г.Стенберг, В.Стенберг. К.Медунецкий, Н.Тарабукин, А.Ефимов, Лямин, Б.Кушнер, В.Киселев, В.Храковский, А.Бабичев, К.Иогансон, В.Татлин, А.Кемени, Г.Клуцис). С докладом "О конструктивных работах Обмоху" выступил А.Кемени, который развивал положения, выдвинутые им в первом докладе.

Анализируя русский конструктивизм, А.Кемени говорил, что если его сравнивать с немецким экспрессионизмом, то он выглядит

и конструктивным и утилитарным. Но если сравнивать конструктивизм с производством, с жизнью, то он оказывается материалистичным лишь "по своей идеологии, по своим тенденциям, желаниям." Говоря о "зачинателях конструктивизма", А.Кемени на этот раз называет вместе с Татлиным и А.Родченко также и К.Малевича. Но конструктивизм К.Малевича, по его мнению, это "чистый идеализм", так как "все формы представляют иллюстрацию некоторого рода идеала". В работах В.Татлина и А.Родченко А.Кемени видит натуралистические тенденции. Причем он считает, что у Татлина натурализм сочетается с эстетической концепцией, а работы Родченко -- это "не что иное, как представление о приборах. В его деревянных конструкциях мы находим схематическую передачу уже существующих технических конструкций".

В этом втором докладе Кемени вновь были высоко оценены работы К.Иогансона, К.Медунецкого и Стенбергов, которые стремятся дать конструкцию, используя материал как таковой. Что же касается конкретно Стенбергов и Медунецкого, то докладчик считает, что именно "русское Обмоху есть группа русских конструктивистов." Он выделил в работах конструктивистов из Обмоху две стадии. Первая -- это произведения искусства, вторая -- любые комбинации ("потому, что так захотелось Обмоху"). В ряде работ материал подчинен поставленной задаче, некоторой закономерности. "Здесь, -- говорил Кемени, -- не что иное, как повторение уже существующих технических сооружений в некотором ином виде -- кранов, мостов и т.д. Эти работы представляют смерть искусству, убийство искусства". В то же время докладчик считает, что "эти формы представляют агитацию за будущую жизнь... поскольку это есть целостная организованная жизнь". Причем, если у конструктивистов из Обмоху "прежние работы являются агитационными", то "последние работы демонстрируют настоящую связанную крепость и конструктивное использование самих материалов."

Основная полемика на заседании развернулась вокруг вопросов о том, как связаны между собой творческие эксперименты Кандинского, Малевича, Татлина, Родченко, Иогансона и конструктивистов из Обмоху, кто и какой конкретно вклад внес в конструктивизм, каковы тенденции в творческих поисках отдельных художников и где в этой "цепочке" поисков пролегают резкие границы, принципиально отделяющие поиски одних художников от других.

А.Кемени, признавая вклад почти всех перечисленных выше художников в развитие конструктивизма, видел три принципиальные границы в экспериментах: первая -- между экспрессионизмом (в том числе и Кандинским), с одной стороны, и Малевичем и Татлиным -- с другой; вторая -- между поисками Малевича и Татлина; третья -- между работами Татлина и Родченко, с одной стороны, и конструкциями Иогансона, Медунецкого, Стенбергов -- с другой. Причем Малевича он сближал то с Кандинским, то с Татлиным, а Татлина

сближал то с Малевичем ("его работы чрезвычайно важны"), отмечая, что работы "Татлина и Малевича... мало отличаются от экспрессионистов", то с конструктивистами из Обмоху, подчеркивая, что именно Татлин "указал, что искусство должно заниматься всеми материалами, а не только своими специфическими" и что это нашло "осуществление в работах Обмоху, -- берется дерево как дерево без всякой фальсификации", "в этих работах стекло, связанное с железом".

Важно отметить, что на двух предыдущих декабрьских заседаниях отсутствовал тогдашний председатель Правления ИНХУКа О.Брик, который на том этапе воспринимался как главный идеолог движения "в производство".

При обсуждении второго доклада А.Кемени О.Брик фактически выступил с содокладом, остановившись на основной проблеме -- взаимосвязи экспериментов различных художников, их значении для развития творчества вообще и конструктивизма, в частности.

О.Брик попытался разобраться в принципиальном различии между творческими поисками художников старшего поколения (К.Малевича, В.Татлина и А.Родченко) и молодых конструктивистов из Обмоху. Основное различие он видит в том, что первые экспериментируют в пределах искусства и пытаются найти (или даже установить) общие законы формообразования, а вторые -- намеренно уходят за пределы искусства и создают конкретные вещи, подчеркнуто не нагружая их формы какой-либо концепцией.

Судя по всему, О.Брик не был в восторге от работ конструктивистов из Обмоху и прежде всего за их принципиальную "бесконцептуальность" и стремление уйти из сферы художественного творчества. Именно в этом вопросе он не поддержал Кемени. Брику не казалось, что полный отход от искусства и ориентация только на технику -- это решающее преимущество работ Иогансона, Медунецкого и Стенбергов. Критикуя русский конструктивизм за романтику и эстетизм, А.Кемени, по мнению О.Брика, не учитывает конкретно исторических условий, в которых художники ведут свои поиски. А условия эти таковы, что главное -- не в пропорции эстетического и технического в экспериментальных работах, а в отношении художника к работе в производстве.

Это было принципиальное положение еще только формировавшейся тогда теории производственного искусства, положение, которое связывало поиски художников с движением в производство и переключало их внимание с проблем формообразования на проблемы взаимоотношения художника со сферой производства. Именно художника, а не окончившего политехникум специалиста (художника, переучившегося в инженера).

О.Брик считал, что задача художника заключается не в том, чтобы выдумывать у себя в кабинете формы, которые затем внедряются в производство (хотя такие поиски и имеют идеологическое

значение), а разрабатывать принципы и внедрять их в производство, непосредственно участвуя в нем, но не в качестве инженера. Вопросы взаимоотношения художника с производством тогда еще только начинали разрабатываться теоретиками производственного искусства. Обсуждение работ конструктивистов из Обмоху способствовало прояснению ряда вопросов.

Что касается принципиального отказа конструктивистов из Обмоху как от постановки эстетических проблем, так и от общих концепций формообразования, то к этой их позиции Брик отнесся скептически. Он был не согласен с утверждением Кемени, что работы Обмоху ценны именно тем, что "они упраздняют... эстетическое понятие". По мнению Брика, при таком подходе совершается "убийство искусства. Не нам этим заниматься". Брик считает неверным оценивать эксперименты художников лишь по степени связи их работ с техникой. "Кемени, -- говорил он, -- обижается на наших работников, что они недостаточно интересуются техникой" и видит в работах "Малевича, Татлина и Родченко больше искусства, чем в остальных (в работах Обмоху и Иогансона -- С.Х.), потому что инженерия, техника подчинена эстетической воле, а у них (Обмоху и Иогансон -- С.Х.) совершенно не подчинена". Брик даже иронизирует над таким "не эстетическим" подходом: "сложен чурбан, две деревяшки и больше ничего", "составляют два стеклышка, -- ведь это не есть производство стекольной техники". Он считает, что в таких пространственных конструкциях "влияние техники, натуралистическое влияние доведено до конца", что с точки зрения данного момента в процессе изживания традиций искусства -- работы конструктивистов из Обмоху интересны, но не с точки зрения прогноза дальнейшего развития искусства. В стремлении порвать с традициями "Обмоху право", хотя их произведение, если оно "лежит ли на столе, висит ли на стене", т.е. "пока выставляется" вещь, она "конечно будет художественна". Здесь нет разницы между фигуративным произведением и пространственной конструкцией.

Особое внимание Брик уделил проблеме концептуальности формально-эстетических поисков художников. "Между Малевичем и Татлиным, старым поколением, и новым поколением конструктивистов, -- говорил он, -- колоссальная разница, потому что конструктивисты молодые говорят, что мы действительно без всякой метафизики подходим к приборам, материалам, формам и т.д., ...они не говорят, что создают закон. Вообще, взяли просто материал... Совершенно иначе говорят Татлин и Малевич, они строят не материальную конструкцию, они строят законы форм вообще". Концептуальность в проблемах формообразования, по мнению Брика, одна из важных черт, отличающих Малевича и Татлина от молодых конструктивистов. Что же касается отличия концепций Малевича и Татлина от концепции Кандинского, то главное Брик видит в том, что Малевич и Татлин -- научные аналитики в искусстве, а Кандинский -- выразительный синтетик.

"Между Кандинским и Малевичем, -- говорил О.Брик, -- колоссальная разница. Кандинский в последней стадии -- выразительный экспрессионист, где материал оставлен как выразительный материал, а у Малевича ничего подобного нет, -- он математично научный, но не выразительный...

Главная заслуга Малевича и Татлина, что они поставили вопросы искусства на аналитический путь. Они аналитики. Для того чтобы построить свою систему, они должны были поставить проблемы формы, цвета, пространства... Кандинский -- синтетик, и в его работах имеются, главным образом, проблемы синтеза искусства. Он говорит о сочетании музыки цвета и теней -- и т.д. ... и все служит для того, чтобы вызвать эмоциональное представление.

У Малевича и Татлина ничего подобного нет... есть материал, формы, явления цвета, которые анализируют и строят".

И далее Брик делает очень важный вывод. Он говорит, что практический "конструктивизм" на Западе есть, но "стадии научного искусства" там не было и нет, "нигде эти проблемы не поставлены".

Именно аналитическая концептуальная работа старшего поколения художников представляется О.Брику более важным для общего развития искусства, чем эксперименты с пространственными конструкциями молодых конструктивистов. Однако, приветствуя научно-аналитический подход к проблемам формообразования в искусстве и призывая художников идти в производство, Брик, как впрочем и другие теоретики производственного искусства, пожалуй, недооценивал стилеобразующей роли экспериментов с конструкциями. Вернее, он меньше всего думал об этой роли экспериментов и поэтому с этой точки зрения не оценивал творческие поиски художников. Как и многие другие в те годы, он просто не видел в пространственных конструкциях молодых конструктивистов формально-эстетические стилеобразующие потенции.

Кроме того, важно учитывать и общую ситуацию творческих поисков. В первые годы советской власти практически любое новое течение в искусстве спешило провозгласить свою концепцию. К этому все привыкли и уже не мыслили оценку произведений нового течения или школы без одновременного анализа их деклараций.

Конструктивисты из Обмоху в тех условиях производили впечатление людей, игравших "не по правилам".

Во-первых, они категорически отказывались давать развернутое словесное объяснение своим работам, предлагая оценивать их как таковые, что многих ставило в тупик. В.Храковский так и говорил: "Татлина работу понимаю; ставит проблему и разрешает, а Обмоху работу не понимаю, они проблемы не ставят".

Во-вторых, они объявили, что работают вне сферы искусства, создают инженерно-технические вещи. И самое парадоксальное -- этому почти все сразу поверили, хотя при анализе самих работ молодых художников многие отмечали их эстетизм и художествен-

ность, критикуя в то же время Стенбергов и Медунецкого за "уход" в область инженерии.

К концу 1921 года конструктивисты из Обмоху сделали еще ряд пространственных конструкций, уже менее похожих на абстрактные скульптуры и действительно напоминающих краны, мосты и фрагменты других инженерных сооружений, однако все их произведения без исключения несли на себе печать художественности. Они делались художниками, и это сразу было видно. Во всех работах Стенбергов и Медунецкого наглядно видно тяготение авторов к композиционному построению, а не к инженерному конструированию. Процесс их творчества был таким, какой вообще характерен для художника, а не для инженера -- они шли от формы к конструкции, а не наоборот. В их конструкциях оказался запечатлен именно такой -- не инженерный, а художественный тип мышления. Пространственные конструкции конструктивистов из Обмоху -- это ни что иное, как художественное изображение их понимания инженерной мысли.

Важно отметить и еще одну особенность этих пространственных конструкций. В них "изображены" не вообще любые инженерные конструкции, которых в этот период было великое множество, а вполне определенный тип решетчатых металлических конструкций (отнюдь не новейших для того времени, разработанных, как отмечалось выше, еще в XIX веке). Конструктивные формы явно отбирались с определенным стилистическим настроем.

Однако многие тогда не видели этого, больше доверяя не самим вещам, а остро полемическим декларациям конструктивистов из Обмоху. Брик так разволновался при обсуждении второго доклада Кемени, что всерьез пытался защищать искусство от **художников** Стенбергов и Медунецкого.

"Перед ИНХУКом, -- говорил он, -- основной вопрос -- перестать... издеваться, перестать устраивать "Данс Макабр" над искусством и перейти в искусство и не флиртовать с инженерией".

Заседание 26 декабря 1921 года в ИНХУКе, на котором обсуждался доклад А.Кемени "О конструктивных работах Обмоху", знаменательно не только тем, что на нем подводились итоги первому году развития конструктивизма и осмысливался этап "от изображения -- к конструкции", но и тем, что анализ и полемика происходили в присутствии основных персонажей предмета обсуждения -- В.Татлина, В.Стенберга, Г.Стенберга, К.Медунецкого и К.Иогансона. И за исключением Иогансона, все они неоднократно выступали в ходе дискуссии.

Но прежде чем перейти к их выступлениям, приведу мнения художника В.Храковского и архитектора Н.Ладовского о работах конструктивистов.

Храковский резко отрицательно оценил работы конструктивистов из Обмоху. Он считает, что в их работах "плоскости искусства совершенно нет и осмысленной работы нет. Это есть натуралистическое революционное слово... И поэтому, если говорить о художнике, приходится останавливаться на фигуре Татлина... Татлину я больше верю, чем Обмоху".

Н.Ладовский говорил по поводу работ конструктивистов из Обмоху: "Посмотрев рисунки, одни говорят, что романтизм и натурализм, а я скажу, что... тут есть и эстетика... они как романтики движутся вперед в... технике... Они по натуре эстеты и художники, ибо всякий художник -- эстет. Это видно по многим работам. Я считаю, эта группа здоровая... Стенберг прав. Он говорит, что мы сделали вещи, а вы философию разводите. Они должны идти в производство и делать."

Как же реагировали на все это сами конструктивисты из Обмоху и Татлин, присутствовавшие на заседании.

В стенограмме не проставлены инициалы у фамилии Стенберг, поэтому не ясно, кто из братьев, что именно говорил (выступали они несколько раз). Поэтому придется рассмотреть их выступления совместно. Отвечая Кемени, Стенберги говорили, что они принципиально (в отличие от Малевича, Татлина и Родченко) не развивают вокруг своих произведений концепции. "Мы берем материал, относимся честно, работаем над материалом и не возводим каких-то идей... говорим: связанная, сделанная вещь. Берется материал: железо как железо". Им было не понятно, почему их работы не могут рассматриваться и оцениваться присутствующими на заседании сами по себе без внесения в них концепции. "Мы... относимся честно и из материалов строим вещь. Все собрались, все говорят. Вещь возбудила. Идеи нет. Сама вещь возбудила... выяснить нужно, идти ли дальше по дороге, разрабатывать эти элементы или отбросить и исходить из другого... Вот наша последняя вещь... Нового вы не будете отрицать... мы создаем новые формы. Насколько экономно в существующей вещи, насколько правильно использован материал. Надо смотреть как на данную вещь."

Медунецкий, полемизируя с теми, кто противопоставлял произведения Татлина и работы конструктивистов из Обмоху как вещи, находящиеся в пределах искусства и за его пределами, остановился на проекте Башни Татлина, оценив его как "не искусство" и высказав мнение об утопичности проекта, считая, что его нельзя реализовать в натуре. "Мы же к своим вещам относимся гораздо честнее. Мы говорим: "Вот наша вещь". Мы не опутывали призрачным туманом. Мы показывали новые формы... Мы говорили о существующих вещах и ни о чем другом никогда не говорили, в то время как Малевич и Татлин всегда опутывали." Медунецкий еще и еще раз повторяет от имени всех конструктивистов из Обмоху, призывая оценивать их пространственные конструкции как реально существующие работы ("смотрите как на вещь и целесообразность использования как вещи"). Что же касается перехода от экспериментальных конструкций к конкретным вещам, то конструктивисты из Обмоху не разде-

ляли опасений, что художники не смогут найти места на производстве. Во всяком случае сами они готовы были к контактам с производством. "Раз мы делаем такую вещь, -- говорил Медунецкий по поводу конструктивно-пространственных построений, -- и мы сделаем такую вещь и на производстве."

Что же касается концепции или принципа, то Медунецкий заявил, что общим принципом для них является лозунг конструктивизма, в котором провозглашается: "Конструктивизм приведет человечество при минимальной затрате энергии, овладеть максимальным достижением культуры." И он пояснил смысл этого лозунга на конкретном примере: "Вот стол с загнутыми орнаментированными ножками. Зачем была трата энергии у человека, делавшего эти ножки? Энергия у такого человека сохранилась бы."

Затем Медунецкий зачитал совместную декларацию конструктивистов из Обмоху:

"Конструктивисты к миру

"Конструктивизм приведет человечество при минимальной затрате энергии, овладеть максимальным достижением культуры"
(из лозунгов)

Каждый рожденный на шаре, до ухода в его оболочку, мог бы владеть кратчайшим путем к фабрике, вырабатывающей единый организм земли.

К фабрике созидателей величайшего трамплина для прыжка к всечеловеческой культуре -- имя этому пути **конструктивизм.**

Великие растлители человечьей породы, эстеты и художники, разрушили суровые мосты того пути, заменив их ворохом слащавого наркоза -- искусством и красатою.

Эссенция земли -- мозг человека, не экономно расходуется на удобрение трясины эстетизма.

Взвесив факты на весах честного отношения к обитателям земли, Конструктивисты объявляют искусство и его жрецов вне закона".

Татлин ответил Медунецкому по поводу своего отношения к материалу и о проекте Памятника III Интернационалу. Он говорил о том, что всегда исходил от самого материала. "Я брал стекло, железо, -- говорил Татлин, -- ... Я могу на небо смотреть как на определенный материал, как на вагон первого или второго класса." Проект памятника я создавал "для сегодняшнего дня и рассчитывал на возможность реального осуществления... Сейчас группа инженеров работает над деталями этого памятника."

Татлин отметил, что задачи, связанные с производственной работой, с созданием утилитарных вещей не могут быть решены художниками индивидуально -- они требуют объединения усилий: "Я уже три заседания слышу опять рассуждения о старом искусстве, о старом понимании себя и товарищей молодых. Все равно жизнь поставила новые задачи и все, что за этим -- это есть старое", однако мы "не учитываем того, что и сзади есть здоровые элементы, которые можно использовать для этих новых задач, для будущего, (поэтому) ставить перегородку друг перед другом нам не время... Жизнь заставляет делать новые вещи... мы должны объединиться и работать совместно."

Затем Татлин высказал свое мнение о работах конструктивистов Обмоху и об их декларации. Он говорил, что ему непонятно, о чем идет спор на заседании и почему некоторые "ополчились против товарищей" из Обмоху. Действительно, на прошлом заседании не все было ясно в их заявлениях, "сейчас же ясно. Поговорили как думают, как понимают и выставили декларацию. Эта декларация совпадает с той декларацией, которая выставлена ИНХУКом. Сказали о меньшей затрате сил и почему делать так, а не иначе. И я понял задачу: в частности не делать с такой-то целью. Должна быть наименьшая затрата энергии, материала и наименьшая затрата времени и т.д." В этих вопросах Татлин не видел предмета для спора. Спорными он считал оценки работ конструктивистов из Обмоху, которые они сами им дают. По его мнению, конструктивные работы Медунецкого и Стенбергов -- это вещи эстетические, что еще предстоят поиски форм, необходимых в реальной жизни. И он призвал коллективно решать эти вопросы.

Заседание ИНХУКа, на котором обсуждались работы конструктивистов из Обмоху, было очень важным на этапе подведения итогов первого года развития провозглашенной концепции конструктивизма. Быстро став популярным, конструктивизм привлекал к себе все большее внимание. Возникла необходимость разобраться в методах этого течения, в его предшественниках, понять его место в общем развитии производственного искусства, оценить ту роль, которую сыграли интенсивные эксперименты с отвлеченными пространственными конструкциями.

Нельзя сказать, что на этом заседании, как и на предшествующих ему заседаниях в декабре 1921 года, удалось разобраться во всех вопросах.

Так, например, стилеобразующая роль этих пространственных конструкций так и не была оценена по достоинству. Пожалуй, в тех конкретных условиях общего настроя членов ИНХУКа на "выход" в производство стилеобразующая роль экспериментов конструктивистов из Обмоху и не могла быть правильно оценена.

А между тем Стенберги и Медунецкий, создав во второй половине 1921 года целый ряд новых "проектов" и пространственных конструкций, продолжали демонстрировать их на различного рода заседаниях и выставках.

ВЫСТАВКА "КОНСТРУКТИВИСТЫ" МЕДУНЕЦКОГО И СТЕНБЕРГОВ И ТЕЗИСЫ ИХ ДОКЛАДА "КОНСТРУКТИВИЗМ"

В январе 1922 года в Москве состоялась выставка "Конструктивисты", на которой были показаны только работы Медунецкого и Стенбергов.

Каталог выставки открывался декларацией "Конструктивисты к миру", которую Медунецкий зачитывал в ИНХУКе на заседании 26 декабря 1921 года. Затем шел перечень работ отдельно каждого из участников выставки, причем все работы были разделены на три вида: 1) цветоконструкции (в том числе и из материалов), 2) проекты пространственно-конструктивных сооружений, 3) конструкции пространственного сооружения (с указанием материала или сочетания материалов -- железо, сталь, медь, стекло).

Всего на выставке демонстрировалось 61 произведение:

К.Медунецкий -- 11 цветоконструкций (в том числе 3 из материалов), 13 проектов, 6 конструкций;

В.Стенберг -- 7 цветоконструкций, 4 проекта, 2 конструкции;

Г.Стенберг -- 3 цветоконструкции (одна из материалов), 10 проектов, 5 конструкций.

На заседании правления ИНХУКа от 20 марта 1922 г. был принят план "распределения ближайших докладов", в соответствии с которым на 30 марта был запланирован доклад Обмоху -- "Конструктивизм". Однако 30 марта доклад делал Б.Кушнер ("Роль инженера в производстве"), затем опять он же (6 апреля -- "Художник в производстве"), следующим был О.Брик (13 апреля -- "Что делать художнику пока").

В архиве ИНХУКа сохранились тезисы доклада "Конструктивизм", датированные 4 марте 1922 г. и подписанные К.Медунецким, В.Стенбергом и Г.Стенбергом. Не совсем ясно, почему так и не состоялся этот доклад. Можно лишь предположить, что планировавшаяся осенью 1921 года большая работа по подведению итогов разработки

"конструкции" (сборник, выставка ИНХУКа и т.д.) теоретикам производственного искусства (О.Брик, Б.Арватов, Б.Кушнер), взявшим в свои руки руководство ИНХУКом, уже не казалась актуальной весной 1922 года. Заслушивались прежде всего доклады, связанные с проблемами участия художника в производстве. Конструктивизм же и все, что с ним связано, рассматривалось уже как прошедший этап. Теоретики производственного искусства считали, что на данной стадии формирования производственного искусства художники должны отказаться не только от изображения, но и от экспериментов с отвлеченными конструкциями.

Видимо, этим можно объяснить то обстоятельство, что подготовленный доклад конструктивистов из Обмоху так и не был заслушан на заседании в ИНХУКе. А между тем этот доклад представляет значительный интерес, как характерный документ того этапа в развитии производственного искусства, когда художники искали путей перехода от экспериментов с отвлеченными конструкциями к реальному использованию принципов и приемов конструктивизма.

Приведу полностью тезисы доклада:

"ТЕЗИСЫ ПО ДОКЛАДУ "КОНСТРУКТИВИЗМ"

Часть I

Причины возникновения конструктивизма

1) Эстетика, как элемент разложения внутренней сущности производственной культуры.

2) Искажение данности формальных свойств индустриального и интеллектуального материала вообще.

3) Отсутствие экономики в момент материального оформления конструкции.

4) Отсутствие функционального действия содержания самого материала в момент оформления конструкции.

5) Дезорганизация формы индустриального продукта в его утилитарном бытовом значении.

6) Непланомерная работа элементов инженерии и ритма.

Часть II

Введение в конструктивизм

7) Исторический образ культуры материальных сооружений.

8) Момент борьбы с эстетикой и эстетствующими.

9) Победа конструктивизма. Принципы, выдвинутые конструктивизмом.

10) Экономика пространства.

11) Утилитарность -- логика быта.

12) Целесообразность -- использование современного индустри-

ального материала, с неразрывным действием его содержания на оформление конструкции.

13) Ритм -- элементы инженерии в конструкции являются одновременно организующим началом ее ритма.

14) Коренное изменение внутренних и внешних свойств материального сооружения по основным принципам конструктивизма.

Примечание: Внутренним свойством называем индустриальный материал, пространство. Внешними являются элементы: объема, плоскости, линии, цвета, света, фактуры.

Часть III

Пути конструктивизма в его настоящем и будущем

15) Первые лабораторные работы и их агитационное значение.

16) Абстрактное решение основных проблем конструктивизма.

17) Экспериментальное оформление материально-пространственной конструкции и ее взаимоотношение к утилитарности (так в документе -- С.Х.).

18) Достижения в области пространства, формы и ритма.

19) Коммунистическое выражение материально-пространственных сооружений.

20) Русская индустрия под знаком конструктивизма и ее значение на мировом рынке.

4/III-1922 года.

К.Медунецкий, В.Стенберг, Г.Стенберг."

В 1922 году работы Стенбергов и Медунецкого экспонировались на организованной Наркомпросом Первой русской художественной выставке в Берлине в трех ее разделах: "Живопись", "Скульптура", "Графика, архитектура, театр и т.д."

Медунецкий показал на выставке десять работ, Стенберги -- одиннадцать. Это были цветоконструкции (в том числе из материалов), проекты конструкций, пространственные конструкции.[1] Из Берлина выставка была перевезена в Амстердам.

В.Маяковский, который был в Берлине во время работы там выставки, писал: "Особенным успехом пользуется верхний этаж, так как образцы искусства левых художников определенно принимаются европейцами как подлинно свое искание нового искусства, как искусство, характерное для Советской России... Американцы покупают конструкции, живопись и промышленные изделия, сделанные этими художниками".[2]

[1] См. каталог:"Erste Russische Kunstausstelung", Berlin.

[2] Маяковский В.В. Выставка изобразительного искусства РСФСР в Берлине. -- Полное собрание сочинений в 14 томах, М., 1957. Т. 4. С. 262.

Видимо, именно тогда была куплена одна из конструкций К.Медунецкого, находящаяся сейчас в Иельской художественной галерее в США.

В 1922 году Медунецкий и Стенберги поступают в Камерный театр в качестве художников-декораторов. А.Таиров поручает им оформление спектакля "Желтая кофта". Уже в конце 1922 года был разработан детальный макет оформления сцены, однако, спектакль "Желтая кофта" не был осуществлен в связи с гастролями Камерного театра в Париже и в ряде городов Германии (в первой половине 1923 года). В городах, где гастролировал Камерный театр, развертывались выставки работ художников театра. На этих выставках демонстрировались и пространственные конструкции Стенбергов и Медунецкого[1], которые ездили вместе с театром в Париж и в Германию. В Париже некоторые их пространственные конструкции были приобретены частными коллекционерами.

[1] См. каталог: "Exposition de maquettes, de decors et costumes du theatre Kamerny de Moscou, Paris, 1923 (N 28--37),

ДОКЛАД А.ЛАВИНСКОГО "ИНЖЕНЕРИЗМ" И ЕГО ПРОЕКТ "ГОРОДА НА РЕССОРАХ"

26 января 1922 года А.Лавинский выступил в ИНХУКе с докладом "Инженеризм", который состоял из двух частей -- общетеоретических положений и проекта Города на рессорах.

Доклад и проект были оценены рядом членов ИНХУКа как следующий шаг от "конструкции" в сторону "производства", хотя многие теоретические положения доклада и особенно проект вызвали критические замечания.

Главное внимание в теоретической части своего доклада А.Лавинский уделяет проблемам формообразования. Он считает, что процессы формообразования, "концепция форм" связаны с "темпом зрительной организации", который "всегда служит показателем этапов культуры человечества". А.Лавинский делает попытку рассмотреть особенности процессов формообразования двух периодов: кустарно-производственного и индустриально-производственного.

Для процессов формообразования периода кустарного производства, по мнению А.Лавинского, характерна борьба с природой и приспособление к ней "путем репродуктивного углубления".

"Организация индустриального быта дала новые формы совершенно отличные от форм органического происхождения".

Это был этап, когда художники -- сторонники метода объективного анализа искали путей перехода к формированию предметного мира. Видя бурное развитие индустриального производства, упадок прикладничества и пытаясь придать рациональное направление экспериментам с художественной формой, они старались осмыслить процессы развития творчества, увидеть закономерности в смене одних форм другими, связать их с процессом вытеснения кустарничества индустриальным способом производства.

В докладе А.Лавинский делает попытку осмыслить эти процессы, подойти к проблеме "художник и производство" с позиций художника.

Период индустрии характеризуется, по мнению А.Лавинского, двумя процессами формообразования: 1) реставрацией (стилизацией) старых форм в тех областях, где имелись традиции (здания, мебель, утварь и т.д.) и 2) созданием новых форм, связанных с изобретением новых элементов предметного мира (инженерные сооружения, автомобиль и т.п.).

Искусство, считает А.Лавинский, всегда было утилитарно. Утратив значение утилитарности зрительной организации форм, связанных с периодом кустарности и символикой культа, оно обратилось к чистой форме. Эта концепция формы, связанная с анализом и разложением средств зрительных форм, дала новые изобретенные человеком темы зрительных ощущений, которые вместе с новыми темами из форм сферы индустрии создают новое взаимоотношение предметной среды с природой, воспринимаемое как противопоставление.

Художник, по мнению Лавинского, должен уйти в инженерию, как новую утилитарную сферу, и там организовать зрительное восприятие.

Речь, следовательно, шла не о переквалификации художника в инженера, а о переходе его из одной отмирающей утилитарной сферы (символика культа) в другую быстро развивающуюся (индустрия) при сохранении роли художника как организатора зрительного восприятия форм.

Лавинский пытается осмыслить роль концепции объективного анализа формы в процессе формообразования на этапе внедрения художника в производство.

Он считает, что анализ "объема, света и т.д." важен не сам по себе, а "является трамплином для создания новых форм". Художник должен идти к инженеру и "должен участвовать в том, чтобы создавать новые формы. Должен идти вместе с инженером и слагать эти формы, как это делает инженер". Это важно еще и потому, что "инженер, будучи воспитан на старых непродуктивных положениях, вносил ... формы, которые он получил от старого быта, ... формы, которые имели за собой стаж". Т.е. инженер, пытаясь использовать художественные и иные не чисто технические формы, занимается подражанием или стилизацией в духе прошлого, что, как считает Лавинский, наглядно проявилось в архитектуре.

В своем докладе Лавинский, разумеется, не мог обойти тех проблем, которые обсуждались в ИНХУКе в декабре 1921 г., в том числе и проблему различия в специфике подхода к проблемам формообразования старшего и молодого поколения конструктивистов. Лавинского, в частности, интересовало как обусловливаются той или иной конкретной творческой концепцией взаимоотношения художника и инженера.

Рассматривая лабораторные поиски художников, Лавинский говорил, что "из беспредметного искусства наблюдается шаг в инжене-

рию". Причем художники думают, что, "работая над формами, они дадут инженеру новые возможности комбинаций форм. Это идеализм. Здесь раз и навсегда нужно установить, что художник пошел к инженеру, а не инженер к художнику. С этой стороны любопытное явление представляют Татлин и товарищи из Обмоху".

По мнению Лавинского, художник Татлин "первый раскрыл новое состояние форм, он расшевелил то, что имелось... заметил то, что никто не замечал. Он произвел коренную ломку. Он указал на новую прелесть, на новые концепции движения в смысле форм. Это его ... заслуга".

Что касается конструктивистов из Обмоху и К.Иогансона, то Лавинский так оценил их эксперименты: "Художник пошел к инженеру, чтобы расшифровать и углубить значение индустриальных форм... Художник превращается не в творца, а в аналитика, и тут может получиться такая вещь: он все как бы отстает, он все время анализирует то, что делает инженер. Раньше он был формообразователем, в период индустриальный он взял роль углубляющую. Формообразование как таковое от него уходит, ибо утилитарное значение данная конструкция не приобретает. Утилитарная вещь производится инженером... В образовании форм художник не участвует... Художник является углубителем, но не творцом, не представляет новых вещей, ибо формообразование идет оттуда" (из инженерии -- С.Х.).

Такая точка зрения была характерна тогда для многих конструктивистов и сторонников производственного искусства. Считалось, что формообразование связано прежде всего с утилитарным назначением формы. В инженерно-технических формах видели идеал слияния формы с ее утилитарно-конструктивным назначением. И всякое "эстетическое" экспериментирование с инженерными формами казалось несерьезным занятием.

Однако опыт дальнейшего развития процессов стилеобразования показал, что эта "игра" в "конструкции" вне зависимости от словесных деклараций, которыми она оснащалась, велась на столбовой дороге стилеобразующих процессов.

Парадокс состоял в том, что, как уже отмечалось выше, ни архитекторы, ни мастера прикладного искусства "не видели" в инженерных формах художественных возможностей. Поэтому стилеобразующие процессы в предметно-пространственной среде приняли неожиданные формы. Инженерные формы, как формы художественно значимые, в архитектуру и в формировавшийся тогда дизайн внедряли художники, дилетанты в технике. Они первые увидели в решетчатых инженерных конструкциях те формы, которые могут стать важной составляющей фундамента, на котором будут происходить стилеобразующие процессы в XX веке.

В этом огромное, еще до конца не оцененное значение Башни Татлина, этим же объясняется и то пристальное внимание, которое

уделяли экспериментам с пространственными конструкциями деятели самых различных областей культуры и прежде всего те, кто определял в те годы общее направление в творческих поисках новаторских течений. Можно привести в качестве примера отношение к пространственным конструкциям В.Маяковского и В.Мейерхольда.

В воспоминаниях Р.Райт описана одна из выставок начала 20-х годов, где демонстрировались пространственные конструкции. Речь, видимо, идет о выставке Обмоху 1921 года:

"Выставка конструктивистов... Народу мало, по зальцу ходит Маяковский. Мы вваливаемся гурьбой... Я снимаю пальто, рядом перекрещенные металлические палки, на них -- в бок, треугольник, какие-то полукруги. Мое пальто с чьей-то помощью повисает на вытянутой стреле этого скульптурного сооружения. Мы довольны: искусство оказалось "полезным" -- кажется, так и надо. Но тут на нас надвигается Маяковский и говорит, нахмурясь, очень строго, но вполголоса, чтобы не привлечь внимания стоящего поодаль автора скульптуры: "Сейчас же снимите! Безобразие! Неужели не понимаете..."

Но увидя, что мы действительно ничего не понимаем, объясняет, уже смягченный нашим смущением, как художник в своей работе хотел показать новые взаимоотношения и формы, каких еще не было, а, главное, хотел научить видеть вещи по-новому, -- сейчас непривычно, а в будущем может помочь новой конструкции вещей: мостов, зданий, машин".[1]

В.Мейерхольд видел работы конструктивистов из Обмоху на выставке "Конструктивисты" в январе 1922 года. Его внимание привлекли пространственные конструкции, и он предложил их авторам Стенбергам и Медунецкому оформить спектакль "Великодушный рогоносец". Вскоре они показали Мейерхольду эскиз конструктивной установки, который он одобрил, однако в дальнейшем конструктивисты из Обмоху и Мейерхольд не сошлись характером. Причем, размолвка не имела отношения к творческим проблемам. Мейерхольд, однако, уже увлекся идеей конструктивной установки и поручил оформление Л.Поповой. Судя по всему, Мейерхольд, консультируя ее как режиссер спектакля, использовал и идеи конструктивной установки эскиза Стенбергов и Медунецкого. Для истории важен сам факт обращения Мейерхольда к конструктивистам из Обмоху и то обстоятельство, что появление в театре конструктивистских установок было явно связано с экспериментами с отвлеченными пространственными конструкциями.

Именно с отвлеченными, в которых в "чистом" виде отрабатывались приемы использования в процессах формообразования новых элементов, заимствованных из сферы техники. Стенберги и Меду-

[1] Ученые записки Тартусского университета. Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение, Тарту, 1966, с. 275.

нецкий принципиально отказывались давать своим проектам или конструкциям конкретизирующие их назначение названия и критиковали тех. кто так поступал. За это, в основном, они и критиковали Башню Татлина, такой же критике они подвергли и проект "Города на рессорах" Лавинского на заседании в ИНХУКе 26 января 1922 года.

В проекте "Города на рессорах" Лавинский попытался на конкретном примере проиллюстрировать положение своей теоретической концепции о двух периодах формообразования -- кустарном и индустриальном.

Однако разрабатывая проект, Лавинский вышел за пределы этой конкретной темы и создал оригинальный концептуальный проект нового города.

Особый интерес представляет принципиально новое предложение о вертикальном зонировании города, содержавшееся в этом проекте.

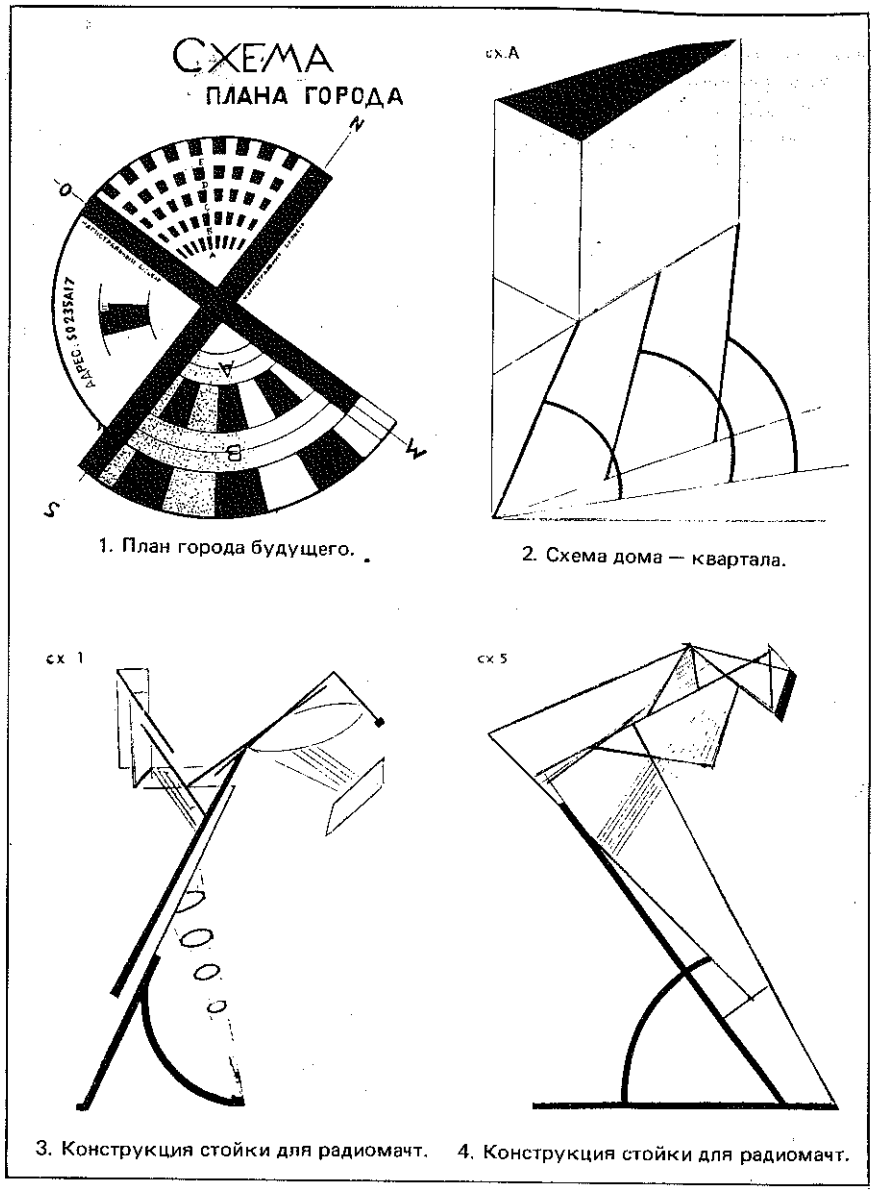
В проекте Лавинского новый город строится на радиально-кольцевой схеме и в плане представляет собой круг. Два взаимно перпендикулярных "магистральных бульвара" -- диаметра, концы которых ориентированы по странам света, делят город на четыре сектора, обозначаемых SO, SW, NO. NW. Каждый сектор разделен на кварталы улицами-бульварами, предназначенными только для движения пешеходов (это "радиусы-бульвары" и "параллели-бульвары" А, В, С, Д, Е).

Стремясь отделить пешеходов от транспорта, А.Лавинский не стал заглублять транспортные улицы в траншеи или убирать с них пешеходов под дома и на эстакады, а предложил предоставить всю уличную сеть города пешеходам, превратив улицы в озелененные бульвары. Постройки поднимались на опоры в виде стальных ферм рессорной конструкции (для предотвращения передачи вибрации от грузового транспорта в помещениях) и под ними устраивались транспортные магистрали, пересекавшие пешеходные бульвары-улицы в тоннелях. В здания с бульваров должны были вести движущиеся лестницы. Первый ярус городской застройки (непосредственно над опорами) отводился под общественные и коммунальные учреждения (магазины и т.д.), выше располагались жилые этажи, склады размещались под землей.

Проект предусматривал специальные устройства для поворота жилых домов вокруг вертикальной оси, чтобы прямое солнечное освещение получали все помещения.

Здания нового города должны были собираться в основном из стандартных элементов заводского изготовления; строительные материалы сталь, алюминий, стекло, асбест.

Все предельно рационально, но в то же время общий облик формируется именно этими современными индустриальными элементами, "Мы не маскируем форм, -- говорил Лавинский, -- являющихся слагаемыми этой суммы. Дом, квартал, канализация,



1. План города будущего.

2. Схема дома — квартала.

3. Конструкция стойки для радиомачт.

4. Конструкция стойки для радиомачт.

А.Лавинский. Экспериментальный проект "Города на рессорах". 1921 г.

водопровод, электросветовые конструкции, лифты и проч. не застегнуты в приличный маскировочный костюм, а в общем кодексе формы живут жизнью своих тел и функций".

Так же в виде утилитарно-конструктивных элементов города запроектированы радиомачты, которые представляют собой сложные вращающиеся сооружения с системой экранов, на которых немедленно фиксируются радиосообщения. В расчете на ветер экраны расположены так, "чтобы работа ветра на один экран действовала на другой в обратном направлении, что возможно при наклонном положении одного из них и при непосредственной связи. Для того, чтобы ветер всегда работал в данном положении, вводится руль".

Принцип рациональности и экономии проводится в планировке города и с учетом максимального облегчения ориентации человека в городской среде. Деление города на сектора, определяемые ориентацией по странам света, деление каждого сектора радиальными и кольцевыми бульварами создает четкую схему размещения кварталов и зданий, каждое из которых может иметь адрес в виде математической формулы, например, SO.235 A17 (где SO -- это сектор города, A -- кольцевая улица-бульвар).

Рассказывая о проекте "Города на рессорах" и разъясняя свои позиции в области формообразования, Лавинский говорил, что, когда в архитектуру вносится кубизм, для него как для скульптора -- это неприемлемо. Он стремится внедрить новые технические формы -- стекло, железо. "Я ничего не изобрел в этой плоскости, -- говорил Лавинский, -- а преподнес принцип, преподнес одни схемы в пространстве. Покажите положение дома в такой концепции как у меня... Я говорю, укажите чертеж такой как у меня".

На это заявление Лавинского конструктивисты из Обмоху ответили: "Пойдем к нам на выставку", -- имея в виду свою выставку "Конструктивисты" (она как раз тогда работала) и считая, что проект Лавинского не дает ничего нового по сравнению с их работами. "Возьмите любой наш чертеж, - говорил Медунецкий, -- и приложите к нему те описания, которые Лавинский дал к своим чертежам и можно увидеть там те же фрагменты "города" Лавинского".

С такой оценкой проекта Лавинского не согласилась Л.Попова, которая заявила, что "самый важный момент" в работе Лавинского -- это то, "что он вышел из бесцельного беспредметничества на новую дорогу. Искусство оправдывалось тогда, когда оно было утилитарно". Она считает, что своей работой Лавинский решил те вопросы, которые обсуждались в связи с работами Обмоху. И если даже предложенную в проектах Лавинского радиомачту сложной формы и нельзя построить, то все равно важно то, что "он вышел на новую дорогу".

Брик горячо поддержал оценку, данную Поповой проекту Лавинского. "Это очень важно и существенно", -- говорил он. И он считал несущественным внешнее сходство проектов конструктивистов из Обмоху и Лавинского. Главное, по его мнению, было в постановке

реальной задачи, которую Лавинский поставил, а "Обмоху такой задачи не ставил. И Лавинскому можно отдать должное, что он реально и очень хорошо проделал ту форму производственного искусства, которая может быть прикладничеством".

Совсем с иных позиций сравнивал проект Лавинского и работы конструктивистов из Обмоху Храковский, который месяц тому назад резко критиковал их работы, отдавая предпочтение Татлину. Но на этом заседании он уже выступил в защиту разработки проблем формообразования. Он говорил, что его интересуют не описания чертежей, а сами чертежи, не техническая утопия как таковая, а то, что дают работы художников, отказавшихся "от изобразительного метода", "в плане производственного искусства". "Инженер, -- говорил Храковский, -- себе никаких художественных проблем в области формы не ставит. Мы видим определенный дефект в инженерии, и художник... приходит к инженеру и дает ему чувство форм, чувство цвета". С этой точки зрения он оценивал эксперименты с отвлеченной формой "не как трамплин" в инженерию, а как разработку новых форм. И он считал, что Лавинский не дал новой формы, а конструктивисты из Обмоху дали такие формы. "Я вижу заслуги их, -- говорил Храковский, -- ... Я отрицаю работу Лавинского... Увлекается техницизмом... Но мы же интересуемся проблемой форм... Эта же форма не удовлетворительна. Она не дает нового пространственного разрешения... Обмоху дает больше удовлетворения, потому что (в их работах -- С.Х.) есть (то) в чем нуждаемся мы теперь".

КРЕДО А.ВЕСНИНА

Нет сомнения, что на формирование творческого кредо А.Веснина, впоследствии лидера архитектурного конструктивизма, оказало влияние его пребывание в ИНХУКе.

А.Веснин, выступая в прениях при обсуждении проекта Лавинского "Город на рессорах", не согласился с критикой проекта за его техническую неосуществимость. Его, будущего лидера конструктивизма, оказывается меньше всего волновали технические и утилитарные вопросы. Он высказал удивление, что выступавшие "не отметили интересной стороны поднятия города вверх над землей, создав для жителей пространственные построения". По его мнению, техника поможет сделать такой город без загромождающих пространство опор. А.Веснин отметил ту разницу в общем облике города, которая отличает предложенный "город на рессорах" от существующей городской застройки и подчеркнул, что сам он не подходит к проекту с точки зрения оценки его с утилитарной, технической или экономической стороны. "Но в смысле очищения сознания это очень интересно. Я представляю себе как действует такое пространственное построение, если дом будет находиться на разных высотах, на психику. Я подхожу с точки зрения действия на сознание. Это страшно интересно при современных условиях".

Через три месяца, выступая в ИНХУКе (13 апреля 1922) при обсуждении доклада О.Брика "Что делать художнику пока", призывавшего художников покончить с кустарничеством, "сжечь мосты" и идти в производство, А.Веснин изложил свое отношение к проблеме "художник и производство".

"Я отношусь положительно к участию художника в производстве", -- говорил А.Веснин, но художник должен заниматься в производстве своим делом -- "воздействием формы на сознание". По мнению А.Веснина, какую бы вещь не делал художник, в том числе

утилитарную и целесообразную,он должен думать о ее организующем воздействии на сознание, вещь должна быть проникнута "определенным сознанием современности, современного темпа, ритма, целесообразности материала и т.д." Именно это, -- подчеркнул А.Веснин, -- он и считает "ценным в работе художника", именно в этом видит различие работы художника и "техника, инженера, которые строят общие, исключительно полезные и целесообразные и утилитарные вещи", не заботясь о их психофизиологическом воздействии на человека. Инженеру, говорил А.Веснин, "не важно, что паровоз будет действовать на меня положительно или отрицательно, и поднимет ли во мне энергию и активность". А для художника это важно, так как от художника требуется, чтобы "его форма носила в себе также потенции, которые поднимали бы энергию. Я подхожу ко всякой вещи. К этой лампе, фонарю. Одна вещь действует на сознание организующе, а другая -- расслабляюще, и часто физиологически одна вещь действует так, что возбуждает энергию и силу".

А.Веснин коснулся и тех вопросов, по которым он был не согласен с ортодоксальными теоретиками производственного искусства. Он говорил о том, что работа художника ценна, даже если она не имеет непосредственного утилитарного значения, так как она воздействует на человека. "Я считаю, например, (что) даже станковая живопись, которая постоянно находится (под) таким сомнением, ... в таком отношении полезнее, чем вещь утилитарная, которая не имеет таких потенций".

Говоря о специфике работы художника, А.Веснин возражал против определения этой работы как кустарничества. "Относительно кустарничества. Выходит так, как будто я не хочу сжечь корабли, потому, что я привык к такому кустарничеству и перейти к новому делу не хочу. Не совсем так. Я не считаю художника кустарем. Я смотрю на художника (так же), как на ученого, астронома, психолога и др., работающих определенно в своей сфере! Назвать же кустарем, это неверно". Художнику действительно приходится иметь дело с материалом, но суть работы художника не в том, чтобы материал был хорошо обработан, а в его определенной организации, дающей внутреннее художественное содержание. Например, современный художник воспринимает темп современной жизни, а "потом создает такие вещи, которые двигают, ... воспринимающих эти вещи. И если действительно ИНХУК стоит на той точке зрения, (что) все это отошло в прошлое, я может просто не могут быть членом ИНХУКа".

А.Веснин остался членом ИНХУКа и по мотивам своего выступления на докладе О.Брика в том же апреле 1922 года написал свое личное "кредо" для ИНХУКа, ряд формулировок которого он уточняет в июне того же года в записи "О задачах художника".[1] В этих

[1] Оба документа опубликованы мной в книге: Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т. 2, М., 1975, с. 14--15.

Credo.

Темп современности быстрый, динамический и ритм ясный, точный, прямолинейный, математический, матеріал и целеобразность определяют строй создаваемой современным художником вещи.

Безразлично будет ли данная вещь целеобразна и утилитарна (инженерное строительство, вещи обихода) или только целеобразна (лабораторная работа с задачей разрешения проблемы новой современной формы) каждая данная вещь созданная современным художником должна войти в жизнь как активная сила, организующая сознание человека, действующая на него психофизиологически вызывая в нем под-ем к энергичной активности.

Ясно, что вещи создаваемые современным художником должны быть чистыми конструкциями без примеси изобразительности построенными по принципу прямой геометрической кривой и по принципу экономии при максимуме действія.

Так как конструирование всякой вещи заключается в прочном соединении основных элементов, пластики (матеріала, цвета, линии плоскости, фактуры ....) то изучение этих элементов должно быть поставлено художником на первом плане.

Все эти элементы я рассматриваю как матеріализованные энергии, обладающие динамическими свойствами (движением, напряженностью, весом, скоростью ....) целеобразно регулируемые художником.

Подобно тому как каждая часть машины есть матеріализованная в соответствующей форму и материал сила, действующая и необходимая в данной системе и форма ея и материал не могут быть произвольно изменены без ущерба для действия всей системы, так и в вещи, построенной художником каждый элемент есть матеріализованная сила и не может быть произвольно отброшен или изменен не нарушив целеобразного действія данной системы т.е. вещи.

Современный инженер создает гениальные вещи: мост, паровоз, аэроплан, кран ....

Современный художник должен создать вещи равные им по силе, напряженности, потенциалу в ~~смысле~~ плане их психофизиологического действия на сознание человека, как организующего начала.

А. Веснин

IV 22 г.

А.Веснин. Кредо (для ИНХУКа). Апрель 1922 г. (рукопись)

документах хорошо прослеживается связь теории архитектурного конструктивизма с концепциями вещизма, художественного конструктивизма и производственного искусства.

"Я считаю, -- пишет А.Веснин, -- что художник... **должен** делать новые вещи".

"Безразлично будет ли данная вещь целесообразна и утилитарна (инженерное строительство, вещи обихода) или только целесообразна (лабораторная работа с задачей разрешения проблемы новой современной формы), каждая данная вещь, созданная современным художником, должна войти в жизнь как активная сила, организующая сознание человека, действующая на него психофизиологически, вызывая в нем подъем к энергичной активности".

"Темп современности динамический, большой скорости ритм ее точный, прямолинейный, математический и взятый художником для сооружения вещи материал, регулируемые волей художника согласно законам пластической ритмики, определяют строй вещи".

"Вещи, создаваемые современным художником, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности, построенные по принципу прямой и геометрической кривой и по принципу экономии средств при максимуме их действия".

"Так как конструирование всякой вещи заключается в прочном соединении основных элементов пластики (материала, цвета, линии, плоскости, фактуры...), то изучение этих элементов должно быть поставлено художником на первом плане".

"Современный инженер создал гениальные вещи: мост, паровоз, аэроплан, кран.

Современный художник должен создать вещи, равные им по силе, напряженности, потенциалу, в плане их психофизиологического воздействия на сознание человека как организующего начала".

"Кредо" А.Веснина отличается от деклараций теоретиков производственного искусства вниманием художника к проблемам формообразования. Он провозглашает конструктивную целесообразность формы, но в то же время говорит о влиянии на форму всего духа современной жизни, ставит задачу психофизиологического воздействия формы на человека, признает важность изучения формальных элементов.

Эта провозглашенная в первом теоретическом документе будущего лидера архитектурного конструктивизма **художественность** формы при всей ее конструктивной и утилитарной обусловленности и в дальнейшем определяла своеобразие нашего архитектурного конструктивизма.

КРЕДО К.ИОГАНСОНА

К.Иогансон написал для сборника "От изображения -- к конструкции" свое личное кредо 9 марта 1922 года и вместе с тремя рисунками подал его в ИНХУК. Это компактный текст (объемом всего три машинописных страницы) озаглавленный "От конструкции -- к технике и изобретению" и состоящий из пяти тезисов.

В первом тезисе Иогансон повторяет наиболее радикальные положения программы Рабочей группы конструктивистов ИНХУКа.

Во втором тезисе он излагает свою личную точку зрения на роль конструкции в процессах формообразования. "Существует, -- пишет Иогансон, -- два вида конструкции: первая -- эстетического порядка, так называемая "художественная", вторая -- подлинная, "строительно-техническая" конструкция...

...Конструкция не есть самоцель, т.е. конструкция не для самой себя, (не) **для искусства**, а для реального перевода ее на рельсы **практической необходимости**. Конструкция есть **сама вещь**, конструктивно построенная, поэтому она под, над, вне вещи не существует.

С этой точки зрения, т.е. с точки зрения подлинного конструктивизма, существование какой бы то ни было конструкции, кроме строительно-технической, имеющей определенную практическую цель и назначение, отвергается".

В третьем тезисе Иогансон говорит о переходе художников в производство и оценивает другие концепции формообразования. "Художники, -- пишет он, -- ... отбрасывают картину и переходят к конструкции или "в производство", как принято выражаться. Но этот подход к конструкции совершается с приемом, методом и орудием "старого искусства" без практической цели и определенного назначения, как это требует техническая конструкция или просто конструкция. Продукт такого случайного оперирования над материалами, как это ловко практикуется **татлинизмом** и ... супрематизмом, есть просто изображение чего-нибудь, ложная конструкция..."

Иогансон завершает третий тезис уточненной редакцией своей неоднократно повторявшейся им формулы, текст которой он выделяет подчеркиванием, придавая этой формуле особое значение, как основе своего кредо: **"Конструкция всякого холодного сооружения в пространстве или всякое соединение твердых материалов есть крест прямоугольный или остроугольный".**

Четвертый тезис кредо Иогансон посвящает, во-первых, противопоставлению формообразующей роли искусства и техники и, во-вторых, месту изобретения в развитии техники. Он призывает отказаться от "приемов, методов, способов, материалов и орудий искусства ... и перейти на путь техники и изобретательства". Однако, по мнению Иогансона, техника того времени не может быть "целью стремления конструктивистов", так как техника "без изобретения есть стоячее болото". Техника, считает он, должна использовать уже имеющиеся изобретения, поскольку без тесной связи с изобретениями она обречена на отсутствие прогресса, причем он подчеркивает, что многое в современной ему технике никогда не было изобретением, так как "то, что обычно принимают за изобретение, не есть всегда изобретение". Он провозглашает, что "техник-спец живет за счет изобретателя".

И в заключительном тезисе Иогансон формулирует еще одно важнейшее положение своего личного кредо: "От живописи -- к скульптуре, от скульптуры -- к конструкции, от конструкции -- к технике и изобретательству -- таков мой путь и такова конечная цель есть и будет каждого революционного художника несомненно".

Сначала К.Иогансон приложил к этому тексту фотографию, на которой изображены три первых пространственных конструкции из его рассмотренной выше серии (показанной на выставке Обмоху). Однако через две недели он пишет в ИНХУК обращение в котором предлагает приложить к своему кредо еще три рисунка, рассматривая их в комплексе с текстом кредо и приложенной к нему фотографией.

Удалось выявить два из этих трех рисунков. Видимо, три дополнительных рисунка к кредо составляли единый ряд, который в графической форме выражал общую мысль. Выявленные два рисунка не дают возможности реконструировать эту мысль. Можно лишь предположить, что Иогансон в рисунках показывал различия между условным изображением реального технического элемента (электрическая цепь), схемой своей конструкции ("Конструкция Иогансона") и каким-то еще подходом к изображению конструкции (не найденный третий рисунок).

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ХУДОЖНИКИ И ТЕОРЕТИКИ В ПЕРИОД ПЕРЕХОДА ОТ ЭТАПА "ОТ ИЗОБРАЖЕНИЯ -- К КОНСТРУКЦИИ" К ЭТАПУ "ОТ КОНСТРУКЦИИ -- К ПРОИЗВОДСТВУ" (ЛЕГЕНДЫ И ФАКТЫ)

С точки зрения общей направленности работы ИНХУКа, вся его деятельность делится на три этапа: 1920 год, когда в основу работы Института была положена концепция В.Кандинского; 1921 год, когда ИНХУКом руководил А.Родченко; конец 1921--1924 года, когда работа ИНХУКа определялась теоретиками производственного искусства (председателями Правления ИНХУКа были последовательно О.Брик, Б.Арватов, О.Брик).

Однако теоретики делили деятельность ИНХУКа только на два этапа, считая этап "от изображения -- к конструкции" переходным. В результате в печати тех лет, а затем и в работах современных исследователей все существенное в формировании производственного искусства и конструктивизма стало связываться с деятельностью теоретиков. Деятельность же художников при таком подходе становилась чуть ли не иллюстрацией к тем или иным выдвигавшимся теоретиками лозунгам и положениям.

Думаю, что приведенный выше материал уже убедил читателя, что это не так, что художники были не пассивной, а активной силой в процессе формирования конструктивизма и производственного искусства, причем не только в вопросах формообразования, но и при выработке теоретических концепций.

И все же приходится еще и еще раз доказывать этот очевидный факт, так как в истории формирования конструктивизма накопилось много легенд и мифов.

Рассмотрим для примера лишь один широко известный по публикациям факт, ставший мифом.

Н.Тарабукин, анализируя процесс "выхода" художников из живописи в предметный мир, писал в 1922 году: "Здесь нельзя не упомянуть о знаменательном заседании Института художественной культуры (ИНХУК), имевшем место 24 ноября 1921 года, на котором О.М.Брик сделал доклад о переходе ИНХУКа из Комиссариата про-

свещения в Высший совет народного хозяйства. Двадцать пять мастеров левого искусства, отказавшись от станковизма, как самоцели, и встав на производственную платформу, признали такой переход не только необходимым, но и неизбежным. Впервые в анналах художественной жизни живописец сознательно отрекся от вскормившей его почвы и, переменив ориентировку, оказался самым чутким сейсмографом, отметившим направление стрелки будущего".[1]

А вот как говорилось об этом в опубликованном в том же 1923 году отчете ИНХУКа (председателем Президиума был тогда Б.Арватов): "Знаменательным моментом ... в деятельности ИНХУКа был день 24 ноября, день, несомненно, большого исторического значения. В этот день О.Брик сделал свой доклад, в котором предлагал художникам, отошедшим от станковизма, приступить к реальной практической работе в производстве. Вся принципиальная сторона нового положения была принята ИНХУКом. Двадцать пять передовых мастеров левого искусства под напором революционных условий современности отказались от "чистых форм искусства", признали изжитым самодовлеющий станковизм, а свою деятельность только как живописцев -- бесцельной. Новый мастер выдвинул свое производственное знамя".[2]

Постепенно в печати создалась некая легенда об этом "историческом" заседании ИНХУКа. В современных работах из статьи в статью, из книги в книгу кочует этот "знаменательный" факт (наряду с другими подобными же легендами). Л.Жадова в своей статье 1968 года, приведя процитированное выше место из отчета ИНХУКа, пишет: "... так уже в то время самими участниками событий осознавалась важность переворота, произошедшего в ИНХУКе".[3] Опубликованную в 1975 году статью о Л.Поповой искусствовед Е.Ракитина начала так: "24 ноября 1921 года в Московском институте художественной культуры произошло удивительное событие. 25 художников, известных и молодых, недавних участников выставок, признали свое станковое творчество бесцельным и постановили уйти в производство".[4]

Получалось все как-то уж очень просто: теоретик обратился к художникам с призывом, и они, восторженно встретив этот призыв, тут же бросили станковую живопись и стройными рядами (в количестве 25 человек) пошли в производство.

В жизни, однако, все это было гораздо сложнее.

---

[1] Н.Тарабукин. От мольберта к машине. М., 1923, с. 17–18.

[2] Отчет Института Художественной культуры. — "Русское искусство", 1923, № 2–3, с. 88.

[3] Л.Жадова. О теории советского дизайна 20-х годов. — В сб.: Вопросы технической эстетики. М., 1968, с. 88.

[4] Е.Ракитина. Любовь Попова. Искусство и манифест. В сб.: "Художник, сцена, экран". М., 1976, с. 152.

Действительной 24 ноября 1921 года состоялось заседание ИНХУКа, и О.Брик делал на чем доклад о переходе ИНХУКа из ведения Наркомпроса в ВСНХ. Но важно подчеркнуть и другое: конец 1921 года был началом третьего этапа деятельности ИНХУКа, когда руководство только что взяли в свои руки теоретики производственного искусства. О.Брик лишь недавно сменил на посту председателя Президиума ИНХУКа А.Родченко. В своем докладе О.Брик говорил: "имея в виду, что огромное количество членов ИНХУКа, а теперь после нескольких отколовшихся членов, почти все стоят идеологически на точке зрения производственного искусства, то возникает вопрос -- не своевременно ли поставить на разрешение вопрос о переходе ИНХУКа в ВСНХ".

Речь, следовательно, в докладе О.Брика шла не о **призыве** к художникам резко изменить свою деятельность, а о **констатации** того, что они уже готовы к "выходу" из живописи в производство, что они находятся на завершающей стадии этапа "от изображения -- к конструкции", который в основном совпал со временем, когда ИНХУКом руководил А.Родченко.

Кто же присутствовал на этом докладе О.Брика, кого надо было призывать к отказу от станковизма? Это были архитекторы Н.Ладовский, В.Кринский, А.Веснин, А.Ефимов, художники Г. и В.Стенберги, К.Медунецкий, Л.Попова, К.Иогансон, скульпторы А.Лавинский и А.Бабичев, теоретики Н.Тарабукин и Ильин и еще два человека. Агитировать здесь никого не надо было -- архитекторы и не собирались идти в промышленность, а художники уже тогда активно экспериментировали с объемно-пространственными композициями. Кстати, в составе ИНХУКа в конце 1921 года не было 25 художников, их было не более 10, если говорить о живописцах, занимающихся экспериментами с отвлеченной формой перед "выходом" в предметный мир. Предложение О.Брика о переходе в ВСНХ было действительно принято на этом заседании, была даже создана комиссия по выработке необходимых документов в составе О.Брика, А.Родченко (он на заседании не присутствовал) и Б.Кушнера. Однако никаких практических последствий это предложение О.Брика не имело -- после ликвидации отдела ИЗО Наркомпроса ИНХУК был передан в ведение Академии художественных наук.

Разумеется, характер взаимодействия искусств и рождавшегося тогда нового стиля определялся не призывами теоретиков производственного искусства (хотя призывы и играли известную пропагандистскую и агитационную роль), а более глубокими стилеобразующими процессами.

Однако, с легкой руки самих теоретиков производственного искусства возникла упрощенная версия сложного процесса "выхода" некоторых левых живописцев в архитектуру и в производственное искусство, которая не учитывает сложные процессы формообразования в ходе становления эстетического идеала нового стиля.

Ни в коем случае не умаляя роли теоретиков производственного искусства, необходимо все же сказать, что на своих глубинных стилеобразующих уровнях процесс "выхода" левой живописи в предметный мир через эксперименты с отвлеченной формой начался раньше появления теории производственного искусства и протекал в рамках художественных закономерностей формообразования, чему не все теоретики производственного искусства придавали должное значение.

SUMMARY

This book is about the birth of one of the most famous creative movements in Soviet art of the 1920s. Constructivism is, perhaps, the most popular Russian term from the sphere of the artistic avantgarde in the first third of the twentieth century. Among other Russian terms related to the avantgarde, only the word supermatism can compete in porularity. But while supermatism is less well-known to wide strata of society, almost anyone with any degree of interest in contemporary art has heard of constructivism. Further, the term **constructivism** is rarely separated from the epithet **Russian**. The pair of words "Russian constructivism" has achieved such broad popularity that even in circles of specialists, it has dradually lost the precise framework of a concrete, creative current and turned into some kind of symbol, collectively signifying such a complex and multi-layered phenomenon as the Russian artistic avantgarde, above all in the spatial forms of arts, and more precisely, in the sphere of creation of artistic objects.

Several books and an enormous amount of articles have been written about constructivism. In scientific and creative practice a great deal of material has been introduced, much of it already illuminated during the development of constructivism. Nevertheless, as researchers' interest in constructivism has grown, so, too, has the danger of involuntary distortion of the essence of this creative tendency, the history of its origins, the particularities of its introduction into various realms of art, and so on. Especially disturbing is the gradual and inexorable process of erosion of the boundaries of constructivism as a concrete, creative current. As a result, constructivism has begun to lose not only conceptual, but also its formal-stylistic, definition.

Nonetheless, constructivism is above all a conception of form-shaping; it played a large role in the convergence, interaction, and interpenetration of style-formation processes in the spherea of engineering-technical and

artistic creation, and in the formation of the style of the XXth century as a whole.

One of the reasons for the involuntary distortion of the conceptual essence and style-forming role of constructivism appears to be the complexity of analysis of the interrelationships of constructivism with production art in general, and with the theory of production art in particular.

A strong group of theoreticians for Soviet production art existed from its very beginning. This group included O.Brik, N.Punin, B.Arvatov, B.Kushner, A.Gan, S.Tret'iakov, N.Tarabukin, N.Chuzhak, and others. The fact that such a forceful group of theoreticians existed undoubtedly aided the formation of production art (Soviet design). However, the division of labor between those who talked about production art and those who made it carried with it its own inadequacies. The theory of production art began to take shape under conditions in which production art, as a sphere of creativity, did not actually exist. The development of the theory outstripped the development of practice. This situation accounts for the originality of the theory -- its examination of general-theoretical, sociocultural problems.

Without diminishing in any way the role of the theoreticians, it is nonetheless necessary to state definitively that production art (and constructivism) as a creative phenomenon was the offspring of artists. Careful examination of the texts of the theoreticians of production art shows that although they may have outpaced the artists in terms of posing sociocultural problems, in the formation of actual creative problems as such they had no advantage. It was in the practice of artists that fundamental creative problems were fotmulated.

The theorists of production art published their basic works; thus, theio work was widely introduced into scientific practice. The artists' texts (their creative credos) and their projects are less known. As a result, recent works have examined the development of production art primarily as the process of the formation of the theorists' views. With the introduction into scientific practice and the analysis of primarily the theorists'texts, the danger of significantly reintforcing this one-sided picture in the literature of art history and criticism increased.

First of all, it created the impression that the theory of production art was an immeasurably more interesting phenomenon than the practice of the production-artists.

Second, it has led to a tradition of examining almost any new achievement of the production-artists as a direct result of the influence of newly-developed theoretical positions.

Third, writers have considered the very sphere of influence of production-art theory in excessively broad terms, connecting in at times with many artistic processes of form-shaping which have a deeper style-forming nature.

The theorists themselves to some degree contributed to the creation of such an inprecise representation of their role in the development of creative processes in production art. In publications they, not infrequently, depicted artists in the role of obedient executor of appeals formulated by the theorists.

But in practice everything was more complex. Two powerful streams - - the theory of production art and artistic form-sheping process -- interacted in the process of developing production art. Therefore, it is impossible, for example, to regard the complex process of the "exit" of left artists from the world of easel painting into the world of objects as solely determined by the calls of theorists (although these calls certainly played a part). A more profound process of style-formation operated here. Analysis of the real processes of form-shaping attest to the fact that in the deepest style-forming layers, the "exiting" of the left artists into the object-world, via experimentation with abstract forms, began earlier than the emergence of the theory of production art, and it was conducted within the framework of artistic laws of form-shapihg.

It is necessary to consider all this when analyzing the interaction and interpenetration of production art and constructivism -- a situation replete with inner drama.

Along with the concentration of an enormous amount of social-public affairs journalism, taking the form of theorists' elaborations, in the sphere of production art, the first stage in the formation of production art was characterized by intensive investigation and experimentation in the realm of form-shaping. Perhaps one of the most powerful, style-shaping impulses, (along with experimentation in the framework of suprematism) received by the contemporary object-spatial environment, came from experimental research in the period of early constructivism. This is the stage in the development of production art which the theorists called "from representation -- to construction".

The process of form-shaping (and style-formation), with its orientation on construction, grew along with the level of concentration of creative forces until 1921. Intensive experimentation with spatial constructions characterized this process.

Then, from 1921 on, along with their formal-aesthetic experiments, the artists began the broad introduction of the "construction" into the various realms of the object-spatial environment -- architecture, the objects of daily life, the staging of holidays, theater, etc. Thus began the stage "from construction -- to production".

The moment towards construction was born inacircle of artists who had been working on experiments with abstract forms. The turning of this group of artists in the beginning of the 1920s to experimentation with spatial constructions must be viewed as the most important stage in the reorientation of artistic processes of form-shaping from the devices of external stylization to the devices of construction.

Nevertheless, just as the theorists of production art did not, the artists

themselves may not have immediately appreciated the contribution of experimentation with spatial constructions to the processes of style-formation. When the theoretioians turned their attention to the "construction", they tried to translate its rank from that of a style-forming factor into that of some kind of instrument for attaching the artists to "production". The term **constructivism**, having appeared early in 1921 in connection with such an approach to the "construction", was initially understood by the theorists not as signifying a creative current but as an insignificant step (or stage, or a local school) within the context of the general movement toward production art.

In the real process of form-shaping, constructivism, after it overcame its initially highly restricted theoretical conceptualization, was in no way a stage in the movement toward production art, but was itself a potentially highly significant, creative movement. Unexpectedly for many, constructivism, as just such a creative current with its own system of methods and devices for artistic expression,quickly developed into one of the influential style-forming factors in the formation of a new objectspatial environment. Over time, from a stage within the framework of production art, constructivism turned into a creative movement which practically included within itself production art.

How did such a metamorphosis of constructivism turn out to be possible?

The theorists of production art considered the "movement to production" above all as a solution to social-ethical and social-economic problems. They did not connect this movement with concrete style-forming processes, although they relied heavily on the work of a group of artists who were intensively pursuing experiments with abstract form.

But, as is well known, artistic creation in principle cannot develop without the elaboration of new methods and devices of artistic expression. Processes peculiar to the artistic sphere occurred in the creative work of the artists attracted to the "production movement". These artists, in the course of their experiments with abstract form, tried the most varied devices of form-shaping. Among these were some which were oriented toward the revelation of structure, construction, and material in the external appearance of their design. In these investigations some important elements of the new style gradually took shape.

The enormous style-forming potential which turned out to be a part of early constructivism also made this current so influential in the new art of the XXth century.

Constructivism in the 1920s was luckier with its publications than mahy other innovative creative trends. Several journals were controlled by either the constructivists or the theorists of production art. The architect-constructivists had their own journal, **Contemporary Architecture** ("Современная Архитектура") at a time when the supporters of other innovative architectural groups did not have their own periodicals. The most widely published materials, however, were connected with the

middle and second half of the '20s. The very initial stage in the birth of constructivism was represented in print in a fragmented way in those years. Nonetheless, this initial stage of development -- "from representation -- to construction" -- is especialy important for understauding the sources of this creative movements and the conditions under which the stylistic module of constructivism crystallized. This book has therefore carefully documented everything connected with early constructivism.

Along with state archives and publications of the 20s, in the process of researching constructivism I drew broadly on the materials of private archives. I succeeded in uncovering in these archives a great deal of earlier unknown materials -- documents, projects, sketches, drawings, products, group photographs, etc. -- and also learned many important and interesting facts from individuals who participated in the Soviet avantgarde.

The emergence of constructivism was tied closely to evolution of the creative conceptualization of a group of artists who crossed from experimentation with abstract form to the elaboration of element in the object-spatial environment.

I again want to emphasize that we are talking here about the artists, and not the theoreticians of production art. Of course, it would be incorrect to separate the artists' experimentation from theory-formation. The two processes proceeded in parallel directions, influencing and enriching one another. Nevertheless, because of my desire to restore historical justice, to point to concrete facts which show that the emergence of constructivism was based on and defined by the form-shaping investigations of artists, I consider it essential in this book to examine these investigations in form-shaping separately.

Therefore, this book considers the evolution of the process of formshaping in the stage of early constructivism apart from the process of forming the theoretical conceptualization of production art, although the theoretical conceptions of the artists themselves are examined together with their creative searches.

The reader should understand that such a devision to a certain degree is artificial, but it is put forth only with the goal of elucidating and emphasizing the impact of artists in the formation and development of constructivism.

As a whole, in order to understand the formation of early constructivism, the stage which ended in that of "from representation -- to construction", it is important to examine above all the following facts and phenomena:

1. V. Tatlin's counterreliefs and tower (1914--1920);
2. The "Realistic Manifesto" of N.Gabo and N.Pevsner (1920);
3. The discussion in INKhUK (the Institute of Artistic Culture) on the relationship between construction and composition (Jan--April 1921);
4. The Working Group of Objectivists in INKhUK (1921);

5. The Working Group of Constructivists in INKhUK (the first, most creative and productive stage of activity, March-May 1921);

6. The OBMOKhU exhibition (May 1921) -- Movement toward construction;

7. The abstract spatial construction of the artists A.Rodchenko, V. and G.Stenberg, K.Medunetskii, K.Ioganson, N.Gabo, G.Klutsis, and L.Popova.

8. Material prepared for an unrealized exhibition of INKhUK (the end of 1921 to the beginning of 1922);

9. Material prepared by the Stenbergs, Popova, A.Vesnin, Ioganson, and others for an unpublished collection in INKhUK, "From Representation -- to Construction" -- articles, creative credos, and drawings (the end of 1921 to the beginning of 1922);

10. A range of documents and discussions related to them at general INKhUK sessions: A.Lavinskii, "Engineerism", V.Stepanova, "On Constructivism", A.Kemeni, "On the Constructive Works of OBMOKhU", and others (the end of 1921 to the beginning of 1922).

11. The exhibition "CONSTRUCTIVISTS" -- Medunetskii and the Stenbergs (Jan. 1922), and theses from the paper "Constructivism".

All these facts and materials are examined in the book as far as possible according to chronological sequence.

From the point of view of the general direction of INKhUK's work, all of its activities be divided into three stages: 1920, when V.Kandinskii's ideas formed the basis for the Institute's work; 1921, when Rodchenko led the Institute; and the end of 1921 through 1924, when the theorists of production art defined INKhUK's work (O.Brik, B.Arvatov, and Brik, again, were successively chairmen of the Board of INKhUK during this period).

The theorists, however, divided INKhUK's activities into only two stages, regarding the stage "from representation -- to construction" as transitional. As a result, in the publications of those years, and subsequently in the works of contemporary researchers, everything related to the formation of production art and constructivism became connected to the theorists' activities. In this approach the artists' activities became almost a kind of illustration for one or another slogan or position promoted by the theorists.

I believe that the primary-source material incorporated in this book will convince the reader this was not the case, that the artists were an active, and not a passive, force in the process of shaping onstructivism and production art, and not just in questions of form-shaping but also in the elaboration of theoretical conceptualizations.

All the same, it is necessary to reiterate this obvious fact, since many legends and myths have accumulated in the history of the evolution of constructivism.

For example, let's examine just one fact, widely known in publications, which has become a myth.

N.Tarabukin, analyzing the process of the artists' "exit" from painting into the world of objects, wrote in 1922, "Here it is impossible not to refer to the significant session of the Institute of Artistic Culture (INKhUK) held on 24 November 1921, at which O.M.Brik presented a report on the move of INKhUK from the Commissariat of Education (Narkompros) to the Supreme Council of National Economy. Twenty-five masters of left art, having rejected easel painting as a goal in itself and taken a stand for the productionist platform, acknowledged that this transition was not only necessary but unavoidable. For the first time in the annals of artistic life, painters consciously rejected the soil which had nourished them, and, having shifted their orientation, turned out to be the most sensitive seismograph to have shown the direction of shots in the future[1].

And here is what is said about the same event in the account published by INKhUK, also in 1923, (the chairman of the Presidium at the time was Arvatov): "A significant moment... in the activities of INKhUK was the day of November 24, a day, undoubtedly, of great historical significance. On that day O.Brik presented his report in which he suggested to the artists who had rejected easel painting that they enter into real, practical work in production. The entire side in principle of the new position was was accepted by INKhUK. Twenty-five progressive masters of left art, under the pressure of the revolutionary conditions of contemporaneity, rejected the "pure forms of art", acknowledged that self-contained easel painting had been exhausted, and declared that their own efforts only as painters were now pointless. The new master carried forth his production banner.[2]

In print there has gradually developed a sort of legend about this "historical" session of INKhUK. In contemporary writing, this "significant" fact roams (together with other similar legends) from article to article and book to book. L. Zhadova, in her article of 1968, referred to the above-cited selection from INKhUK's report when she wrote, "...so already at that time the very participants in the event acknowledged the importance of the revolution which had occurred in INKhUK".[3] In an article about L.Popova published in 1975, the art historian E.Rakitina began in this way: "On 24 November 1921 in the Moscow Institute of Artistic Culture an astonishing event occurred. Twenty-five artists, known and young, recent participants in exhibitions, acknowledged that theuir own easel-painting creations were pointless and resolved to enter into production".[4]

Everything turns out to be so simple: the theorists made an appeal

---

[1] N.Tarabukin, From Easel to Machine (Moscow, 1923), pp. 17--18.

[2] "Report of the Institute of Artistic Culture". Russkoe Iskusstvo, 1923, No 2--3, p. 88.

[3] L.Zhadova, "On the theory of Soviet design of the 1920s". In Voprosy Tekhnicheskoi Estetiki (Moscow, 1968), p. 88.

[4] E.Rakitina, "Liubov' Popova. Art and Manifestoes". In Khudozhnik, stsena, ekran (Moscow, 1976), p. 152.

to the artists, and they, enthusiastically responding to the appeal, threw aside easel painting and in orderly rows (in the number of 25 people) marched into production.

But in life everything was much more complex.

On 24 November 1921 a session of INKhUK did actually take place, and at it Brik read his paper on the relocation of INKhUK from the management of Narkompros to that of VSNKh. However, it is important to emphasize another fact: the end of 1921 was the beginning of the third stage of INKhUK activity, when the theorists of production art had only just taken the leadership of INKhUK into their own hands. Brik had only recently taken Rodchenko's place as chairman of INKhUK's Presidium. In his paper Brik said, 'Having in mind that a very large number of members of INKhUK, and now after some members have broken away, almost all stand ideologically on the point of view of production art, the question arises -- is it not the right time to reach a decision to the question of the move of INKhUK into VSNKh".

Consequently, Brik was speaking in his paper not about an **appeal** to artists abruptly to change their activity, but about the **assertion** of the fact that they were already prepared to "exit" from painting into production, that they were now standing on the concluding steps of the stage "from representation -- to construction", which in the main had coincided with the period when Rodchenko led INKhUK.

Who attended Brik's reading? Whom was it necessary to call to a refusal of easel painting? The attendees were the architects N.Ladovskii, V.Krinskii, A.Vesnin, A.Efimov; the artists G. and V.Stenberg, Medunetskii, Popova, and Ioganson; the sculptors A.Lavinskii and A.Babichev; the theoreticians Tarabukin and Il'in; and two other people. There was no one among this group for whom agitation was needed -- the architects did not intend to go into industry, while the artists had already actively experimented with volumetric-spatial composition. Appropriately, in the composition of INKhUK at the end of 1921 there were not 25 artists; there were no more than 10 of them, if we are to speak of painters who were occupied with experiments with abstract forms prior to the "exit" into the object-world. Brik's suggestion about moving into VSNKh was actually accepted in that session; a commission, consisting of Brik, Rodchenko (although he did not attend the session), and B.Kushner, was even created to work out the necessary documents. However, Brik's proposal had no practical consequences -- after the liquidation of the division of IZO (the division of fine arts) of Narkompros, INKhUK was placed under the direction of the Academy of Artistic Sciences.

Clearly, the nature of the interaction between the arts and the new style that was then just taking shape was defined not by theorists' calls for production art -- although these calls played a known propagandistic and agitational role -- but by deeper style-forming process.

However, from the nimble hands of the theorists of production art there emerged a simplified version of the complex "exiting" process of several left painters into architecture and production art, a version which does not take into account the complicated process of form-shaping in the course of becoming the aesthetic ideal of a new style.

БИБЛИОГРАФИЯ

Н.Адаскина. Любовь Попова. Путь становления художника-конструктора. -- Техническая эстетика, 1978, N 11.

Н.Адаскина. Формирование дизайнерской концепции Л.С.Поповой. ГВЫТМ -- ВХУТЕМАС (1921--1923 годы). В сб.: Труды ВНИИТЭ (серия "Техническая эстетика"). -- М., 1983, вып. 41.

Б.Арватов. Изобразительные искусства. -- Печать и революция, 1922, N 7.

Б.Арватов. Две группировки. -- Зрелища, 1922, N 8.

А.Ган. Конструктивизм. -- Тверь, 1922.

Л.Жадова. О теории советского дизайна 20-х годов. В сб.: Вопросы технической эстетики. -- М., 1963.

В.Колейчук. О концептуальном подходе к формированию в пространственных композициях ("подобные фигуры") А.Родченко. В сб.: Проблемы истории советской архитектуры. -- М., 1978, вып. 4.

Конструктивисты. -- Эрмитаж, 1922, N 13.

А.Лаврентьев. Серийность в работах А.М.Родченко как отражение программированного формообразования. -- Техническая эстетика, 1979, N 3.

А.Лаврентьев. В.Ф.Степанова о раннем конструктивизме. В сб.: Труды ВНИИТЭ (серия "Техническая эстетика"). -- М., 1979, вып. 21.

Л.Огинская. Густав Клуцис. М., 1981.

Е.Ракитина. Любовь Попова. Искусство и манифесты. В сб.: Художник, сцена, экран. -- М., 1976.

А.М.Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. -- М., 1982.

Е.Сидорина. К эстетике целесообразности (Некоторые аспекты "теории производственного искусства" 20-х годов как эстетической концепции). В сб.: Труды ВНИИТЭ (серия "Техническая эстетика"). -- М., 1975, вып. 11.

А.Стригалев. В.Е.Татлин. В кн.: Год архитектуры. -- М., 1987.

Н.Тарабукин. От мольберта к машине. -- М., 1923.

С.Хан-Магомедов. Рабочая группа объективного анализа ИНХУКа. В сб.: Проблемы истории советской архитектуры. -- М., 1978, вып. 4.

С.Хан-Магомедов. А.Родченко. Путь художника в производственное искусство. -- Техническая эстетика, 1978, N 5 и N 6.

С.Хан-Магомедов. Первая творческая организация пионеров советского дизайна -- группа конструктивистов ИНХУКа (1921 г.). В сб.: Художественные проблемы предметно-пространственной среды. -- М., 1978.

С.Хан-Магомедов. Дискуссия в ИНХУКе о соотношении конструкции и композиции (январь-апрель 1921 г.). В сб.: Труды ВНИИТЭ (серия "Техническая эстетика"). -- М., 1979, вып. 20.

С.Хан-Магомедов. Молодое и старшее поколения художников-производственников на этапе "от изображения -- к конструкции". Конструктивисты из Обмоху и Татлин (ИНХУК, 1921--1922). В сб.: Труды ВНИИТЭ (серия "Техническая эстетика"). -- М., 1979, вып. 21.

С.Хан-Магомедов. Конструкция, изобретение и конструктивизм. В сб.: Труды ВНИИТЭ (серия "Техническая эстетика"). -- М., 1980, вып. 23.

С.Хан-Магомедов. Две концепции стилеобразования предметно-пространственной среды: конструктивизм и супрематизм (московская и витебская школы). В сб.: Труды ВНИИТЭ (серия "Техническая эстетика"). -- М., 1980, вып. 24.

С.Хан-Магомедов. А.М. Лавинский. Путь в "производственное искусство". -- "Техническая эстетика". -- М., 1980, N 1.

С.Хан-Магомедов. ИНХУК: возникновение, формирование и первый этап работы. 1920. В сб.: Советское искусствознание-80. Второй выпуск. -- М., 1981.

С.Хан-Магомедов. Братья Стенберги. -- "Техническая эстетика". -- М., 1982, N 10.

С.Хан-Магомедов. Ранний конструктивизм Александра Веснина и "производственное искусство." -- "Техническая эстетика". -- М., 1983, N 9.

В.Шкловский. О фактуре и контррельефах. -- Жизнь искусства, 20 октября 1920 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора 5
Введение. 10
Этап "от изображения – к конструкции". 18
Контррельефы и башня Татлина 20
"Реалистический манифест" Н.Габо и Н.Певзнера. 30
Дискуссия в ИНКУХе о соотношении конструкции и композиции (январь-апрель 1921 года) 36
Конструктивизм и обжективизм (Рабочая группа обжективистов ИНХУКа) 73
Рабочая группа конструктивистов ИНХУКа. 89
Движение к конструкции – выставка Обмоху 1921 года 113
Пространственные конструкции А.Родченко 119
Пространственные конструкции конструктивистов из Обмоху – братьев Стенбергов и К.Медунецкого 129
Пространственные конструкции К.Иогансона. 142
Пространственные конструкции Н.Габо и Н.Певзнера. 147
Пространственные конструкции Г.Клуциса 157
Живописные, графические и пространственные построения и конструкции Л.Поповой 166
О подготовке несостоявшейся научно-художественной выставки ИНХУКа. 173
Подведение итогов этапа "от изображения – к конструкции" (подготовка неопубликованного сборника с личным кредо конструктивистов) 180
Кредо Стенбергов 185
Кредо Л.Поповой 188
Брошюра А.Родченко – "Линия" 190
Доклад А.Кемени о немецком экспрессионизме и русском конструктивизме 198
Доклад В.Степановой "О конструктивизме" 200
Конструктивисты из Обмоху и В.Татлин 203
Выставка "Конструктивисты" Медунецкого и Стенбергов и тезисы их доклада "Конструктивизм". 212
Доклад А.Лавинского "инженеризм" и его проект "Города на рессорах" 216
Кредо А.Веснина 224
Кредо К.Иогансона 229
Вместо заключения: Художники и теоретики в период перехода от этапа "от изображения – к конструкции" к этапу "от конструкции – к производству" (легенды и факты) 231
Summary 235
Библиография. 244

Научное издание

Хан-Магомедов Селим Омарович

ИНХУК И РАННИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ

Перевод на английский язык *Р.Баррис* (США)

Художественно-технический редактор *Т.В.Брагина*
Корректор *С.А.Зудилина*

Подписано в печать 13.12.93. Формат 60×90 1/16.Бумага офсетная. Гарнитура журнально-рубленная. Печать офсетная. Усп. печ. л. 15,5. Тираж 500 экз.
Тип зак. №107

Отпечатано в типографии КМПФ "ЭРА". 105264, Москва,
7-я Парковая ул., д. 21а. Тел. 163-85-37

Автор – **Хан-Магомедов Селим Омарович** – архитектор, доктор искусствоведения, действительный член Международной академии архитектуры в Москве и Российской Академии архитектуры и строительных наук, заслуженный архитектор Российской Федерации, автор более 400 публикаций, признанный лидер в исследовании советского архитектурного авангарда первой трети XX века. Его книги и статьи изданы более чем в 15 странах (США, Германии, Франции, Италии, Англии, Австрии, Испании, Финляндии, Венгрии, Польше, Японии и др.). Среди написанных им монографий по советскому авангарду: "Пионеры советской архитектуры", "ВХУТЕМАС", "Александр Веснин", "Александр Родченко", "Константин Мельников", "Илья Голосов", "Иван Леонидов", "М.Я.Гинзбург", "Пионеры советского дизайна", "Рационализм" и др. Кроме того более 40 лет С.О.Хан-Магомедов исследует архитектуру Дагестана. В 150 горных аулах он выявил, обмерил и ввел в научный обиход около 1000 памятников архитектуры шести дагестанских народов (лезгин, лакцев, табасаран, агулов, рутульцев и цехуров), опубликовав по этой теме четыре книги и большое число статей.

С.О.ХАН-МАГОМЕДОВ

серия книг

" А В А Н Г А Р Д "

(проблемы, проекты, документы)

I

ЖИВСКУЛЬПТАРХ 1919-1920

2

ОБМАС ВХУТЕМАСА 1920-1923

3

ИНХУК И РАННИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ

4

АСНОВА, ОСА И ГРУППЫ ИНХУКА

5

ПРОПЕДЕВТИКА "ПРОСТРАНСТВО"

6

ПИТОМЦЫ МИГИ И АВАНГАРД

7

ЮГОЛЕФ И КОНСТРУКТИВИЗМ

МОСКВА
ARCHITECTURA
1994