КОНСТРУКТИВНЫЙ МИР

Александр
РОДЧЕНКО
и его круг

МЕЧТЫ О ПРОСТРАНСТВЕ

К 100-летию ВХУТЕМАСа (1920 – 2020)

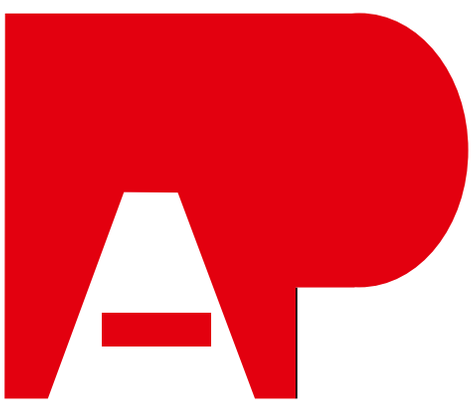
К 80-летию Музея Норильска (1953 – 2019)

«Искусство будущего не будет уютным украшением семейных квартир.

Но будет равно по необходимости 48-этажным небоскребам, грандиозным мостам, беспроволочному телеграфу, аэронавтике, подводным судам и проч.»

1920

Александр Родченко



профессор
художник
полиграфист
декоратор

Александр Родченко и его круг.
Конструктивный мир. Мечты о пространстве.
Проекты и объекты, живопись и графика, экспериментальная фотография, фотомонтаж и фоторепортаж.
Музейно-выставочный комплекс «Музей Норильска»,
16 октября 2018 — 22 января 2019 г.
Коллективная монография на основе материалов выставки.
МГХПА им. С. Г. Строганова,
Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства при МГХПА им. С. Г. Строганова.

МВК «Музей Норильска»
Директор: **Н. Н. Федянина**
Зам. директора: **В. А. Мороз**
И.о. главного хранителя: **Л. Г. Луганская**
МГХПА им. С. Г. Строганова
Ректор: **С. В. Курасов**
Директор музея: **М. М. Зиновеева**
Гл. хранитель: **А. В. Трощинская**
Издание подготовлено в МГХПА им. С. Г. Строганова
Организаторы проекта:
Кураторы: **К. Н. Гаврилин, А. Н. Лаврентьев, Е. А. Лаврентьева, Н. Н. Федянина**
Экспозиция: **К. Н. Гаврилин, В. А. Мороз**
Техническая поддержка: **А. А. Коноплев, А. Б. Давидюк**
Издание
Авторы статей: **К. Н. Гаврилин, М. М. Зиновеева, С. В. Курасов А. Н. Лаврентьев, Е. А. Лаврентьева, Н. Н. Федянина**
Дизайн: **А. А. Коноплев, А. Н. Лаврентьев, Е. А. Лаврентьева**
Фотосъёмка: **А. А. Коноплев**
Препресс: **А. А. Коноплев**
Корректор: **И. Г. Бурд**
Координация: **А. Б. Давидюк**
ISBN 978-5-87627-178-5
© Музейно-выставочный комплекс «Музей Норильска», 2019
© МГХПА им. С. Г. Строганова, 2019
© Архив А. М. Родченко и В. Ф. Степановой, 2019
© Авторы — текст, 2019
© А. Н. Лаврентьев, Е. А. Лаврентьева, А. А. Коноплёв — дизайн, 2019
© ИП А. Б. Давидюк

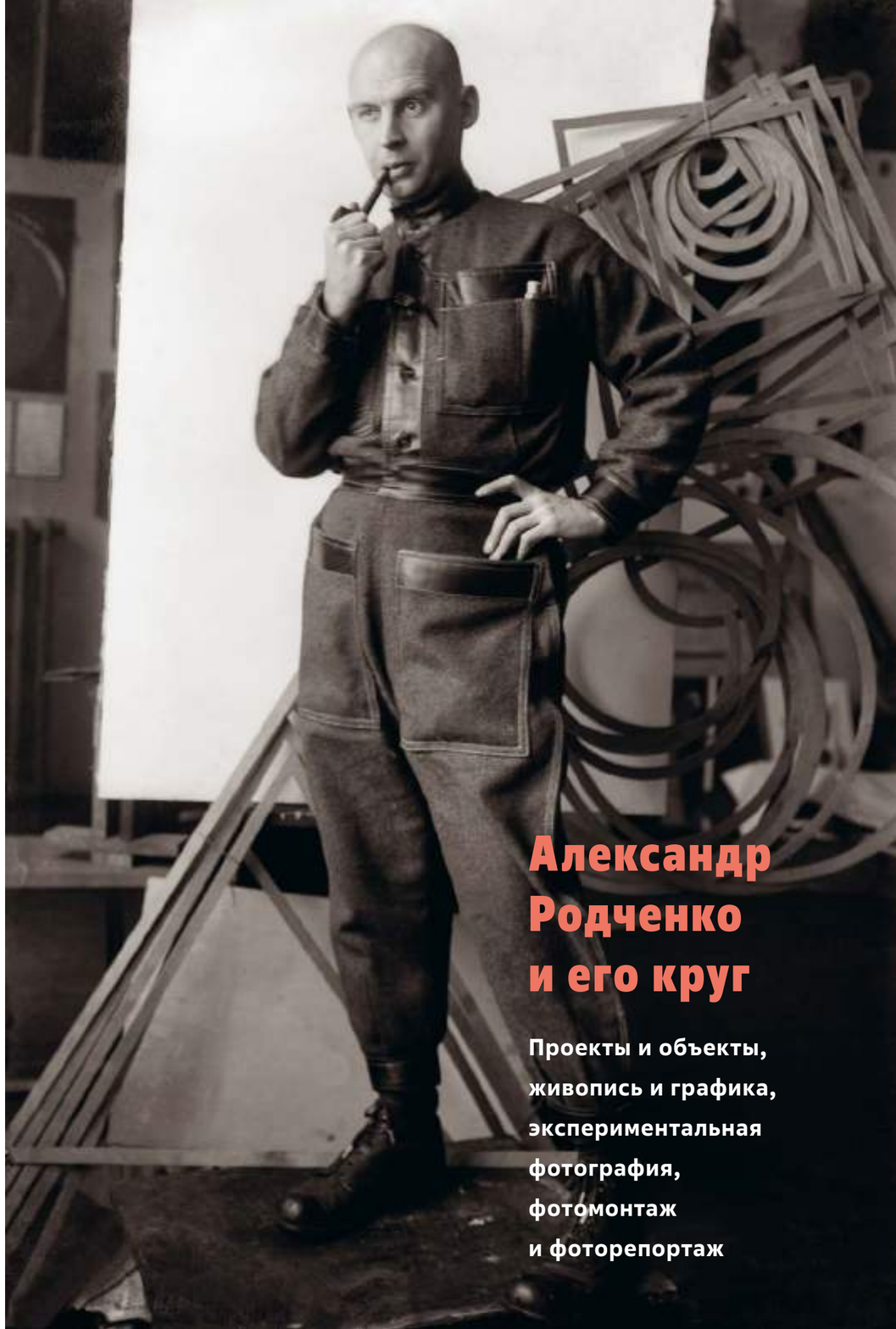
МУЗЕЙ НОРИЛЬСКА

МГХПА имени С. Г. Строганова

КОНСТРУКТИВНЫЙ МИР

МЕЧТЫ О ПРОСТРАНСТВЕ

Москва
Норильск
2019



Александр Родченко и его круг

Проекты и объекты, живопись и графика, экспериментальная фотография, фотомонтаж и фоторепортаж

Конструктивный мир
Мечты о пространстве
Александр Родченко и его круг

будущее
человек
жизнь

пространство
плоскость
цвет
искусство

Проекты и объекты, живопись и графика, экспериментальная фотография, фотомонтаж и фоторепортаж

Выставка организована музейно-выставочным комплексом «Музей Норильска» и академией имени Строганова, Москва, при сотрудничестве с архивом А. М. Родченко и В. Ф. Степановой.

16 октября 2018 — 22 января 2019 г.

СОДЕРЖАНИЕ

Наследники по прямой
С. В. Курасов **6**

Город в авангарде
Н. Н. Федянина **6**

О выставке Родченко в Норильске
К. Н. Гаврилин,
А. Н. Лаврентьев,
Е. А. Лаврентьева **8**

Арктика как культурный ландшафт
К. Н. Гаврилин **14**

Мечты
Е. А. Лаврентьева **20**

Плоскость
Е. А. Лаврентьева **28**

Круг
Е. А. Лаврентьева **54**

Линия
А. Н. Лаврентьев,
Е. А. Лаврентьева **82**

Пространство и перспектива
Е. А. Лаврентьеваа **104**

Конструктивистский мир
А. Н. Лаврентьев **174**

Один из первых
М. М. Зиновеева **180**

Хроника жизни и творчества
А. М. Родченко **210**



Прыжок в воду. 1932 (1934)
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 38,6×26,5*

*Работы, местонахождение которых не указано, предоставлены для выставки архивом А. М. Родченко и В. Ф. Степановой.



Наследники по прямой

В преддверии столетия всемирно известной школы дизайна, архитектуры и пластических искусств московского ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (1920–1930) МГХПА им. С. Г. Строганова, как наследница этой авангардной школы, созданной на основе Императорского Строгановского училища (преобразованного в 1918 г. в Первые государственные свободные художественные мастерские, а затем в Высшие государственные свободные художественные мастерские), осуществляет серию издательских проектов и проводит международные конференции. Весной 2019 года с успехом прошла международная конференция, посвященная столетию школы дизайна и архитектуры Баухауз, на которой материалы из истории ВХУТЕМАСа органично вписывались в общий контекст формирования искусства и визуальной культуры XX и XXI века.

Подготовленное МГХПА им. С. Г. Строганова издание, посвященное творчеству выдающегося российского художника, дизайнера и фотографа Александра Михайловича Родченко, судьба которого была тесно связана с историей Строгановки и ВХУТЕМАСа (где он преподавал в течение десяти лет), впервые рассматривает его художественное и проектное творчество в различных областях в едином ключе. Произведения из Музея МГХПА им. С. Г. Строганова дополняют работы из собрания семьи художника, показывая влияние мастера на становление и развитие школы дизайна в нашей стране.

Это издание является логичным продолжением завершившейся с успехом в 2019 году выставки в музейно-выставочном комплексе «Музей Норильска» — в городе, хорошо мне знакомом, в городе, в котором началась моя художественная биография благодаря бурной артистической жизни, сложившейся здесь в 1960-е и 1970-е годы. В те годы улицы были расцвечены мозаиками. Удивительное впечатление оставляли общественные интерьеры и неоклассическая застройка центральных улиц, так напоминавшая Петербург.

Мы приветствуем широкие пути взаимодействия Строгановской академии и администрации города, Музея Норильска и образовательных учреждений. Благодаря участию строгановцев в городе на различных площадках регулярно проводятся художественные выставки, фестивали стрит-арта и уличного искусства, реализуются образовательные проекты, реставрируются уникальные мозаики на Комсомольской улице.

Минувшим летом в центре Норильска появился шедевр Егора Кошелева, нашего преподавателя, (работы оторого экспонируются в лучших музеях страны, в том числе в Государственной Третьяковской галерее) — роспись «Удачный гол», которая превратилась в новую городскую достопримечательность. В этой композиции мы видим лучшие традиции нашей школы, одну из которых представляет Александр Родченко.

Благодарим норильчан за радушный прием выставки, благодарим сотрудников Академии, участвовавших в подготовке этого проекта и проведении мастер-классов. Мы считаем, что знакомство с мастерами искусств XX века имеет значение для людей всех возрастов, поскольку в творчестве таких художников, как Александр Родченко и Варвара Степанова, Ольга Розанова, ученик Родченко Захар Быков (инициатор воссоздания нашей школы в 1945 году и ректор Строгановки в 1960-е), заложены основы искусства и дизайна будущего, основы стиля XX и XXI века.

С. В. Курасов
Ректор МГХПА им. С. Г. Строганова,
член-корреспондент РАХ,
профессор, доктор искусствоведения



Город в авангарде

Норильск — город-машина, город-махина, индустриальный гигант Заполярья. Мечты о пространстве для жизни и работы человека в экстремальных климатических условиях находили здесь свое воплощение в новых промышленных объектах или в инновационном для своего времени способе строительства. Дома на сваях над вечной мерзлотой, дворы-«колодцы» для защиты норильчан от жестоких арктических ветров, щиты Потапова для самоочистки железнодорожных путей от снежных заносов... Смелость и талант норильских инженеров и архитекторов двигали вперед не только сам город, но и развитие северных территорий всей страны. Норильск — город в авангарде, который всегда искал и находил новые решения для Севера.

В новое время город продолжает амбициозные проекты. Сегодня одной из таких заявок на лидерство является проект Музея Норильска, связанный с созданием Арктического музея современного искусства (Arctic Museum of Modern Art — AMMA), а также с Полярной арт-резиденцией PolArt для художников. Этот масштабный культурно-художественный проект уникален для глобальной Арктики. Размышляя об архитектурном проекте, о новой музейной площадке, мы невольно обращаемся к наследию русского авангарда, которое представляется бесконечным источником идей, отражающих специфику нашей культуры и молодой дух противостояния экстремальной природной стихии.

Ведь, энергия и смелость конструктивизма необычайно близки этому городу. Индустриальный Норильск с первых лет своего строительства обратился к высокому языку зодчества и современному искусству. Исторический центр города отстроен лучшими петербургскими архитекторами во главе с В. С. Непокойчицким еще в 1940-е и 1950-е годы. Язык классической архитектуры той поры сближает Норильск с международной художественной традицией. В 1960–1980-е безликая типовая застройка начинает преобладать, однако лицо города оживает благодаря смелым модернистским проектам общественных пространств, среди которых Заполярный театр драмы им. В. В. Маяковского, а также огромные мозаичные панно норильских художников В. Лоя и Л. Сурмавы, буквально «расцветившие» городской ландшафт. Рациональность и компактность расцвеченных панельных многоэтажек совмещается в одном пространстве с «дворцовыми излишествами» — арками, фронтонами, вазонами. Пролеты, переходы, сквозные щели домов, черно-белая снежная графичность, ракурсы... «Конструктивный мир. Мечты о пространстве» — такое название наш музей предложил для выставки русского авангарда в Норильске и был поддержан мощными партнерами.

Масштабная выставка великого новатора и родоначальника русского конструктивизма Александра Родченко и его ближайших соратников: Варвары Степановой, Ольги Розановой, Владимира Маяковского, Захара Быкова, имена которых известны во всем мире — предмет гордости для города и Музея Норильска. Экспозиция, насчитывающая более 200 экспонатов, представила разные виды и направления художественного творчества: живопись и графику, плакат и книжный дизайн, дизайн текстиля и дизайн одежды, мебель, трехмерные инсталляции, осветительные приборы и фотоискусство. По сравнению с проходившими одновременно выставками Родченко в Лондоне и Сан-Паулу норильская выставка отличалась невероятной полнотой и поистине столичным размахом. Она показала судьбу глубоких связей и преемственных идей в истории нашего удивительного города, который по праву может считаться столицей Арктики.

Выражаю огромную благодарность от норильчан за организацию выставки Московской государственной художественно-промышленной академии имени С. Г. Строганова, наследнице центра авангардной мысли — знаменитого ВХУТЕМАСа, и лично ее ректору С. В. Курасову; кураторам выставки К. Н. Гаврилину, А. Н. Лаврентьеву, Е. А. Лаврентьевой, А. А. Коноплеву, а также архиву А. М. Родченко и В. Ф. Степановой.

Н. Н. Федянина
Директор музейно-выставочного
комплекса «Музей Норильска»

О выставке Родченко в Норильске

Кураторы:
К. Н. Гаврилин,
А. Н. Лаврентьев,
Е. А. Лаврентьева

В этой выставке, как в фокусе объектива, сошлось множество событий. Юбилей Музея Норильска, выступившего с инициативой показа на своей площадке работ одного из самых арких экспериментаторов в искусстве XX века — Александра Родченко. Он ценил свою фамилию, ее корень «род», входящий в такие слова, как «родословная», «рождение», в нашем случае — рождение нового искусства, русского конструктивизма, столетие которого будет отмечаться в 2020 году.

1920 год — это и год рождения ВХУТЕМАСа, новаторской школы нового типа, созданной на базе Императорского Строгановского училища и ставшей прообразом многих современных школ архитектуры и дизайна во всем мире.

В центре нынешней выставки — фигура Александра Родченко, одного из творцов русского конструктивизма, мастера русского авангарда, выдающегося фотографа, пионера дизайна, универсального художника — провидца многих современных форм искусства. Выставка охватывает яркий период жизни художника, связанный с созданием новых предметных форм и основанием отечественной школы дизайна. Эстафету новаторства Родченко подхватила не только его супруга, «амазонка» русского авангарда Варвара Степанова, но и один из учеников, Захар Быков, ставший впоследствии ректором воссозданной после войны, в 1945 году, Строгановской школы. Многие темы и объекты творчества Александра Родченко так или иначе связаны со школой, учениками, деятелями культуры 1920–1930-х годов.

Вместе с учениками он создавал новаторскую рекламу на стихи Владимира Маяковского. Студенты ВХУТЕМАСа командировались в Париж в 1925 году изучать новую архитектуру и дизайн на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности. Центральным экспонатом советского павильона, привлекавшим внимание передовых художников и архитекторов Запада, был «Рабочий клуб», спроектированный Родченко специально для выставки как пример нового в социальном отношении интерьера. На фотопортретах Родченко мы видим целую плеяду творцов искусства 1920-х годов: поэтов Владимира Маяковского и Николая Асеева, архитекторов, художников и дизайнеров Александра Веснина, Александра Шевченко, Любовь Попову, деятеля кино, изобретателя киномонтажа Льва Кулешова, кинодокументалистов Алексея Гана и Эсфирь Шуб. Все они входили в своеобразный «Левый фронт искусств». Голосом этого сообщества стал журнал «ЛЕФ», издававшийся под редакцией Владимира Маяковского и Осипа Брика. Вся эта группа творцов-новаторов была также тесно связана с художественной и дизайнерской школой ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа, где они преподавали вместе с Родченко или устраивали литературные поэтические вечера, как Маяковский.

В представленную коллекцию произведений живописи, графики, дизайна и фотографии вплетаются и ученические проекты Захара Быкова, выполненные под руководством Родченко, и уникальный пример самых первых поисков новой стилистики русского авангарда в предметном дизайне. Речь идет о супрематической аппликации, выполненной по эскизам художницы Ольги Розановой, участвовавшей вместе с Казимиром Малевичем в уникальном проекте Наталии Давыдовой, организовавшей работу по созданию предметов декоративного искусства крестьянками деревни Вербовка Киевской губернии на основе эскизов художников русского авангарда.

Пространственные структуры Родченко похожи на фантастические космические корабли. Он мечтал о новых способах информации и рекламы с использованием света и радио и воплощал свои мечты в остроумных плакатах и запоминающихся книжных обложках. Он любил свой город, Москву, и оставил нам яркие, динамичные снимки. Спешат прохожие, звеня, проезжают трамваи, в этот городской ритм вплетаются звуки из радиорепродуктора или гудки скорой помощи, шум подъезжающих к остановке автобусов.



Москва в творчестве Родченко — это не патриархальная столица, но прежде всего современный индустриальный динамично развивающийся город, устремленный в будущее. В смелых ракурсах высотных зданий — небо, перечеркнутое проводами, фабричными трубами и лестницами, устремленными вверх, летательными аппаратами, приходящими на смену наземному транспорту.

Ученики Родченко прославились как созидатели отечественной культуры: проектировщики московского метро, летательных аппаратов, судов и автомобилей, высотных зданий и новой производственной архитектуры.

Наследие Родченко и его школы актуально и по сей день, изучается студентами во многих школах мира. Оно не утратило до сих своей футурологической сути. Примеры этому — работы студентов Строгановской академии, академии художеств Венеции и молодых норильчан, среди которых фотохудожник Александр Александров, автор серии фотографий Норильска «В поисках Родченко».

Искусство показало свои возможности в предвидении форм будущего. И, кто знает, когда-нибудь где-нибудь в России, возможно, будет построен нарисованный Александром Родченко в 1919 году, без малого 100 лет назад, аэровокзал с ажурными полупрозрачными колоннами, светящимся потолком и бесконечной перспективой терминалов.

Творчество Родченко было неоднократно проанализировано с классических искусствоведческих позиций. Настоящий каталог ставит своей задачей выделить наиболее значимые в его художественной модели образно-композиционные элементы. Стратегия его развития как художника-конструктивиста логична и последовательна — от графических и живописных опытов к дизайну и фотографии. Но тем интереснее оказываются сквозные темы, интерпретации одних и тех же положений, осмысленные в различных жанрах визуального искусства. Родченко — исследователь и изобретатель — ставит иные задачи, мыслит масштабно. Он стремится создать не просто единичную вещь, но систему (некую Вселенную?), которая бы благодаря четким и рациональным законам формировала окружающую среду. Механика этой системы, ее основные движущие принципы проявлялись постепенно, в ходе практически лабораторных исследований, «опытов для будущего», как их называл Родченко.



Для художника материалом исследования являются цвет, поверхность, фактура, пространство, объем. Абстрагируясь от изображения реальности, мастера русского авангарда



стремились описать качества и возможности каждого элемента, лежащего в основе архитектуры, скульптуры, живописи. Родченко, выделив эти первоэлементы, не останавливается на достигнутом, а демонстрирует их универсальность не только для всех областей профессиональной деятельности, но и, по сути, преподносит их в качестве законов существования окружающего мира. Последнее наглядно показывает фотография: уходя от натуры в живописи и графике, он тем не менее к натуре возвращается — но в ином ключе, проявляя ее логическое устройство через ракурс, крупные фрагменты, диагональ кадра. Мы не видим то, на что смотрим, — именно на это сетует Родченко. Глаз исследователя и изобретателя способен перевернуть представление о самых обычных вещах.

Предлагаем и вам, опираясь на темы разделов настоящего каталога, каждая из которых — описание одного из таких «первоэлементов» творческой системы Родченко, проследить взаимосвязи между отдельными формами его профессиональной деятельности, увидеть мир глазами «русского Колумба, открывателя новых путей живописи».

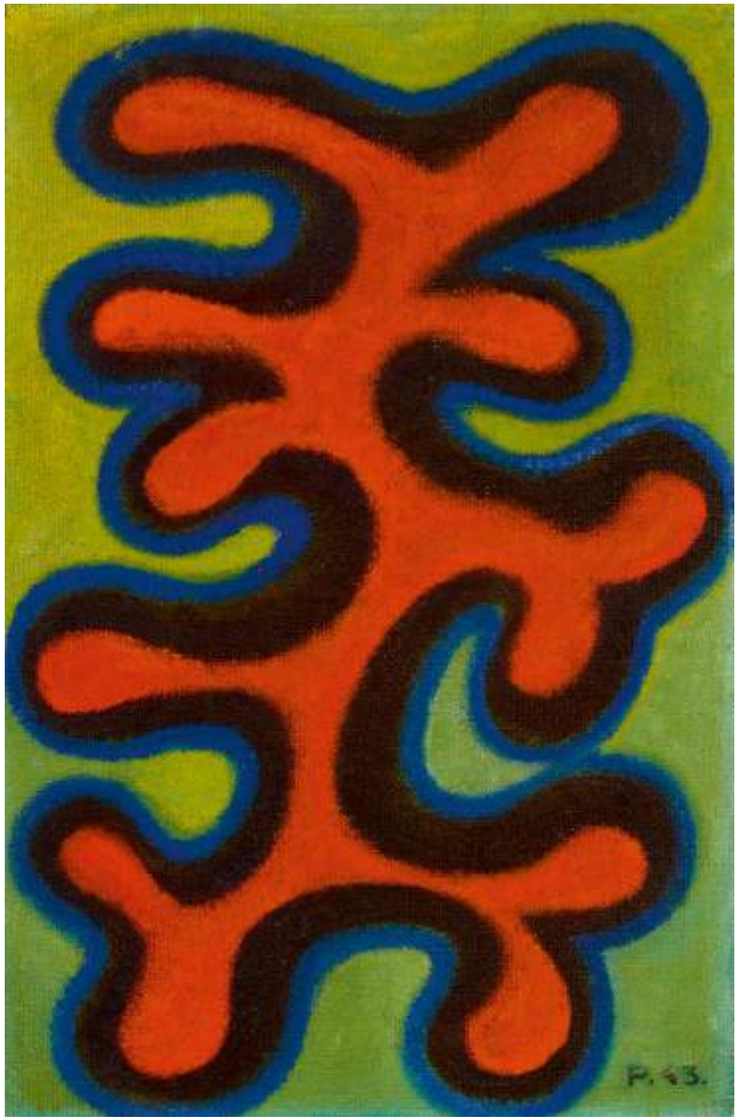
Иллюстрации в тексте:

Из серии «В поисках Родченко». А. Александров. Норильск, 2017. Серебряно-желатиновый отпечаток, авторская печать. 40×30 (каждая)



Пространственная конструкция № 12. Из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920 – 1921
Реконструкция В. Ф. Колейчука, алюминий, 60×80×60

Все элементы были выпилены лобзиком из листа грушевой фанеры и развернуты веером в пространстве. Композиция демонстрировалась впервые в Москве в 1921 году на выставке ОБМОХУ (Общество молодых художников). Оригинал в разобранном виде был передан художником в начале 1950-х годов коллекционеру Г. Д. Костаки. В настоящее время находится в собрании Музея современного искусства в Нью-Йорке.



Абстрактная композиция. Из серии «Обтекаемый орнамент». 1943
Холст на картоне, масло. 45,4×30,2

Л О З У Н Г И

| дисциплина КОНСТРУКЦИИ, руководитель РОДЧЕНКО.|

КОНСТРУКЦИЯ - организация элементов.

КОНСТРУКЦИЯ е с т ь СОВРЕМЕННОЕ МИРОВОЗЗРЕНИЕ.

ИСКУССТВО есть одна из отраслей м а т е м а т и к и ,как всякая н а у к а.

КОНСТРУКЦИЯ есть современное требование ОРГАНИЗОВАННОСТИ и утилитарного использования м а т е р и а л а.

КОНСТРУКТИВНАЯ ЖИЗНЬ ЕСТЬ ИСКУССТВО Б У Д У Щ Е Г О .

ИСКУССТВО не в о ш е д ш е е в жизнь будет сдано под № в археологический м у з е й ДРЕВНОСТЕЙ.

П о р а ИСКУССТВУ организованно в л и т ь с я в жизнь.

КОНСТРУКТИВНО-ОРГАНИЗОВАННАЯ ж и з н ь [illegible] В Ы Ш Е чародейски - угарного искусства м а г о в .

Б У Д У Щ Е Е н е с т р о и т монастырей КСЕНДЗАМ, ПРОРОКАМ, и ЮРОДИВЫМ от и с к у с с т в а .

Долой ИСКУССТВО,как яркие ЗАПЛАТЫ на б е з д а р н о й жизни человека имущего.

Долой и с к у с с т в о ,как драгоценный КАМЕНЬ среди грязной,темной ж и з н и бедняка.

Долой искусство,как средство УЙТИ ОТ ЖИЗНИ,в которой не стоит жить.

ЖИЗНЬ сознательная и организованная,умеющая ВИДЕТЬ и КОНСТРУИРОВАТЬ есть современное искусство.

ЧЕЛОВЕК организовавший свою жизнь,работу и самого себя есть СОВРЕМЕННЫЙ ХУДОЖНИК.

- 2 -

РАБОТАТЬ д л я ЖИЗНИ , а не для ДВОРЦОВ,ХРАМОВ,КЛАДБИЩ и М У З Е Е В .

Работать среди в с е х,для в с е х и со в с е м и, ДОЛОЙ монастыри, институты,мастерские,кабинеты и острова.

С о з н а н и е, ОПЫТ,, ц е л ь,КОНСТРУКЦИЯ, техника и м а т е м а т и к а вот БРАТЬЯ современного ИСКУССТВА.

Родченко

22 февраля 1921г.

ЖИВОПИСНАЯ КОНСТРУКЦИЯ - построение форм и цвета на плоскости по определенной системе|задаче| с целесообразной обработкой |фактурой|.

Руководитель: Родченко

Лозунги к дисциплине «Конструкция», которую А. М. Родченко вел в 1920 – 1922 годах на Основном отделении ВХУТЕМАСа (пропедевтических курсах). Текст должен был настроить студентов на новые жизнестроительные задачи искусства, изобретательство и эксперимент в искусстве. Машинопись. 1921

Арктика как культурный ландшафт

«Норильск — одно из современных чудес света, которое являет пример для всех других стран в обжигании Крайнего Севера»
Пьер Эллиот Трюдо, премьер-министр Канады, 1971

К. Н. Гаврилин

В центре проекта — творчество одного из творцов русского авангарда, основателя конструктивизма, выдающегося фотографа, пионера дизайна, предвосхитившего целый ряд современных художественных практик, — Александра Родченко. Выставка охватывает яркий период его жизни, связанный с созданием новых предметных форм и организацией отечественной школы дизайна.

Центральной темой творчества Родченко был город. Он мечтал о городах будущего, построенных по последнему слову техники, с невероятными мачтами, башнями и воздушными переходами, эстакадами, с пролетающими над городом пассажирскими самолетами и дирижаблями. Еще сто лет назад Родченко и его ученики рассуждали о мегаполисах, которые появятся на неосвоенных территориях Сибири и Крайнего Севера, куда переместятся центры индустрии, науки, культуры и образования нашей страны. Город должен строиться не только по горизонтали, но и по вертикали, осваивая гигантские пространства в небесах и недрах. В этом смысле один из ярких примеров реализации таких идей — подземный рудный город в Талнахе, который, кажется, не имеет аналогов в мире.

В экспозиции представлены живопись, графика, дизайн и фотография. Более двух сотен работ Александра Родченко, Варвары Степановой, Владимира Маяковского, Захара Быкова, Ольги Розановой и других, произведения, охватывающие большой период 1910–1940-х гг. А также фотографии нашего современника норильчанина Александра Александрова «В поисках Родченко» (Норильск, 2015–2017).

Проект посвящен Норильску, одному из самых северных индустриальных городов планеты, воплотившему мечты русских авангардистов. Кроме того, выставка отмечает 80-летний юбилей Музея Норильска, основанного еще в 1939 г.

Действительно, город, начавший свое формирование благодаря разработке рудно-никелевых и угольных месторождений еще в 1930-е годы, так же как и многие другие города страны эпохи индустриализации, опирался на новейшие достижения архитектуры, инженерии и строительной техники. Так что уже 1944 году ежедневная американская газета «Нью-Йорк Геральд Трибьюн» с восторгом писала: «*...с некоторых пор этот ныне процветающий центр, самый крупный в своем роде, поставляет военным заводам бесценные металлы <...>. В Норильске построены стационарный театр, электроцентраль, футбольный стадион, залы для танцев, лекций и демонстраций фильмов. Есть средняя школа и училище, преподающее 71 специальность. При этом Норильск находится в Северной Сибири, у семидесятой параллели, в области вечной мерзлоты, в „ледяной пустыне“*». Однако освоение этой территории началось еще раньше: судя по недавним исследованиям красноярских археологов и норильских краеведов, в двенадцати километрах от Норильска еще в XVIII веке, в русле реки Норилки, в окружении озер, появилось важное для коммуникаций и перевозок поселение — Норильский Станок (позже получивший название Станок Часовня), которое, по сути, стало далеким предшественником современного города. Здесь в начале XX в. останавливались первые исследователи территории — геологи, картографы, гидрологи, этнографы, военные и торговые люди.

Первое масштабное возведение городской застройки относится к 1947–1953 годам и было выполнено по проекту выдающегося зодчего В. С. Непокойчицкого (1910–1987), организовавшего главные планировочные оси, просторные площади, жилые и общественные здания, среди которых Научно-техническая библиотека. Архитектурно-планировочное решение центральной части Норильска, предложенное Непокойчицким, как будто вырастало из классического наследия Петербурга, так что доминирующей вертикалью должна была стать башня со шпилем, напоминавшая Адмиралтейство.

Кроме того, целый квартал зданий (между Ленинским проспектом и Комсомольской улицей) с просторными дворами-каре, по замыслу зодчего, необходимо было перекрыть металлическим каркасом с остеклением, создав таким образом гигантское всепогодное общественное пространство. Другой известный нереализованный всепогодный проект Непокойчицкого — огромный жилой и общественный комплекс в форме правильной остекленной четырехгранной пирамиды, перекрывавшей огромную территорию. Так в этих смелых проектах петербургского зодчего просматривается не только классическая архитектурная традиция, но и опередившие время искания архитекторов-конструктивистов и художников русского авангарда 1910–1920-х гг., предлагавших создавать «планиты землянитов» (неологизм К. Малевича) там, где человек никогда не обустраивал города: в воздушном пространстве и под водой, в безбрежных пустынях Юга и льдах Крайнего Севера. Один из вдохновителей Непокойчицкого — всемирно известный архитектор-конструктивист И. И. Леонидов (1902–1959), бывший вхутемасовский студент А. Веснина, генерировавший идеи, опережавшие время. Примечательно, что фотопортрет Веснина, созданный Родченко в 1924 году, представлен в пространстве выставки. Среди произведений Леонидова многочисленные нереализованные проекты, вдохновившие всю мировую современную архитектуру: небоскребы Наркомтяжпрома на Красной площади в Москве (1934–1936), высотный Дом промышленности в Москве со стадионом на кровле (1929), Клуб нового социального типа (1928), проекты социалистического расселения в индустриальных городах Магнитогорске и Нижнем Тагиле, Институт библиотековедения им. Ленина в Москве (1927) в форме остекленной сферы и, наконец, Дворец культуры Пролетарского района в Москве виде гигантской остекленной пирамиды (1930), а также его утопический замысел строительства Города Солнца, заключенного в огромную пирамиду (конец 1930-х–1940-е гг.). Таким образом, идеи Леонидова и других русских конструктивистов носили планетарный характер, стали истинным манифестом молодой советской архитектуры, нашли отклик за океаном — в творчестве американского зодчего Ричарда Фуллера (1895–1983), предлагавшего перекрывать города, среди которых даже Нью-Йорк и города Крайнего Севера, грандиозными полусферами.







Примечательно, что Леонидов работал в Красноярском крае. В 1931 г. он поступает на работу в Государственный институт по проектированию городов (Гипрогор) и на полгода уезжает в Туруханский район на строительство города Игарка. Опыт проектирования в Сибири и регионах Крайнего Севера стал важной составляющей творчества архитектора и был учтен его многочисленными последователями.

Идея высокой ярусной башни в центре Норильска, ставшей главной осью городского пространства (предложенная Непокойчицким), «проговаривалась» и в «Архитектонах» Малевича, и в декорациях авангардного фантастического фильма Я. Протазанова «Аэлита» (1924), действие которого происходит в марсианском городе. Декорации были выполнены В. Симовым (1858–1935), известным театральным художником, преподававшим в Императорском Строгановском училище и ВХУТЕМАСе вместе с Родченко. Образ далекого космического города в «Аэлите» был настолько силен, что создатели известного голливудского сериала-блокбастера «Тайны Смолвиля» (2008) просто использовали его для воссоздания облика города на планете Криптон, откуда происходит главный герой — Супермен. Неслучайно футурологические и, казалось бы, несбыточные идеи русских авангардистов стали претворяться в жизнь в индустриальных советских городах уже в 1930–1950-е гг. Таким образом, Непокойчицкий опирался в своих поисках и проектах не только на классическое наследие, но и на достижения отечественного художественного и архитектурного авангарда.



Продолжение этой линии мы находим в других постройках Норильска, достойно представляющих советский модернизм, — это Дворец культуры (архитектор Лидия Миненко, 1960), безусловно, связанный с проектными идеями 1920-х годов (прежде всего братьев Весниных), а также Заполярный театр драмы



им. В. Маяковского (1987). Важно отметить, что по замыслу создателей Норильск 1950-х годов должен был стать крупным железнодорожным узлом на пути из европейской части России в Арктику и далее на Восток, о чем свидетельствует величественное здание вокзала (1953).

Расширение индустриального производства ознаменовалось освоением Талнахского рудного месторождения с последующим возведением в 1960–1990-х гг. гигантского пятиярусного подземного города со своими железными дорогами, вокзалами, производственными и общественными центрами, где медиакомпания «Северный город» (кураторы С. Панченко и Н. Федянина, акции PROMART), будто следуя по стопам отцов современного искусства, не так давно, в 2013–2014 годах, проводила художественные выставки, артистические акции и даже концерты для рабочих! Все это живо напоминает авангардные искания 1920-х годов — «Симфонию гудков» (1923) композитора А. Авраамова и другие пролеткультовские художественные и литературные произведения, воплощавшиеся прямо на фабриках и заводах: идея, с патетическим могуществом выраженная в шедевре литературного авангарда той поры — «Поэзии рабочего удара» А. Гастева (1923), герой которого сливается с производством, превращаясь в стальную машину, преображающую окружающее пространство, порождая невероятную мощь — современный индустриальный город:

Смотрите! — Я стою среди них: станков, молотков, вагранок и горн и среди сотни товарищей.

Вверху железный кованный простор.

По сторонам идут балки и угольники.

Они поднимаются на десять сажен.

Загибаются справа и слева.

Соединяются стропилами в куполах и, как плечи великана, держат всю железную постройку.

Они стремительны, они размашисты, они сильны.

Они требуют еще большей силы.

Гляжу на них и выпрямляюсь.

В жилы льется новая железная кровь.

Я вырос еще.

У меня самого вырастают стальные плечи и безмерно сильные руки. Я слился с железом постройки...

Норильск — это парадоксальное место на карте мира, где встретились и активно взаимодействуют архаичная и традиционная культура и культура современного индустриального города. Здесь впервые в мире были опробованы уникальные инженерные, производственные и строительные технологии, позволившие построить огромный металлургический комбинат и большой город прямо на вечной мерзлоте.

Столкновение, взаимопроникновение и взаимодействие архаичной традиционной и современной индустриальной культур началось еще на заре XX века в странах Запада и российских столицах. Удивительно, но недавно установленный факт показывает, что в этом важном процессе формирования новой авангардной культуры сыграла большую роль территория будущего Норильска. Первые коллекции нганасанских вещей поступили в музейные собрания Санкт-Петербурга только в 1907–1913 гг., где были выставлены на фоне сенсационных открытий арктических экспедиций того времени. Так, этнографические коллекции были показаны в Антропологическом и этнографическом музее (Кунсткамера), куда поступили из сборов этнографа и писателя К. М. Рычкова-Ракая (1882–1923), проведшего не один сезон в районе норильских озер, с перевалочной базой в Станке Часовня (1907–1909). Этот музей стал местом паломничества художников «Союза молодежи» (1909–1914) с их интересом к архаическим культурам и культам, о чем свидетельствуют альбомы зарисовок О. Розановой и фотографии В. Маркова (Матвея), подготовленные специально для ряда его публикаций.

Вероятно, декоративный строй нганасанской одежды, с ее лаконичным красно-бело-черным геометрическим орнаментом, эффектным наспинным черным квадратом и другими удивительными деталями, был также замечен художниками на выставках этнографических музеев имперской столицы: сопоставление супрематических композиций Малевича, Розановой, Степановой и Родченко и нганасанских орнаментов — возможное свидетельство этого диалога на фоне оживленного интереса к шаманской практике, необуддизму и теософскому учению.



Кажется, будто новая индустриальная культура находит мировоззренческие созвучия в представлениях о космосе и миропорядке, бытовавших в среде древнейших коренных народов заполярной России.

1908–1914 годы — период рождения кубизма и экспрессионизма в западноевропейском искусстве, обратившемся к традициям народов Африки, Азии и Океании. Важно отметить, что русские художники той поры находят свой собственный источник вдохновения в культуре народов Крайнего Севера. Этот интерес наиболее ярко представлен деятельностью мастеров «Союза молодежи», среди которых К. Малевич, П. Филонов, В. Марков (Матвей), В. Бубнова, О. Розанова, М. Матюшин и многие другие. Лекции о древнем искусстве, а также посещение этнографических музеев и выставок стали обычной практикой для «союзников». Об этом наглядно свидетельствует альбом с зарисовками соратницы Родченко и Степановой — Ольги Розановой (1913 г., хранится в коллекции М. и Г. Федоровских, Берлин), где изображены тунгусские и самодийские идолы (в том числе из норильского сбора Рычкова-Ракая), а также другие предметы архаического искусства Арктики. Рисунки художницы сопровождают подробные рукописные комментарии. Этот ряд продолжают выступления и тексты Владимира Маркова (Матвея), среди которых и рукопись книги «Искусство Северной Азии» (1914), включившей Сибирь и Заполярье, вобравшей в себя, в качестве иллюстраций, экспонаты из музеев Санкт-Петербурга.

В своем сочинении «Принципы нового искусства» (1912), написанном под впечатлением этнографических примитивов, Марков (Матвей) декларативно заявляет, что есть: «народы, которые глубоко любили красоту простого, наивного и нелепого на вид и упорно, в течение многих веков, разрабатывали этот мир, открывая в нем непочатые залежи красоты». Таким образом художники «Союза молодежи» ясно обозначают свои эстетические ориентиры.

Еще в период царствования Николая II (1896–1917) началось активное продвижение вглубь арктических территорий, с планированием военных и индустриальных мощностей, портов, военно-морских баз, новых городов и поселений, рудников и шахт, новых морских путей и даже железных дорог. Широкий общественный резонанс вызвали успехи полярных экспедиций А. В. Колчака (1903 г.), А. И. Неелова (1905 г.), Г. Я. Седова (1912–1914 гг.), Г. Л. Брусилова и В. А. Русанова (1910–1915 гг.), освещавшиеся российской прессой той поры, что породило своеобразную моду на Арктику, отразившуюся не только в художественной литературе, изобразительном и декоративном искусстве, но и в культуре повседневности: тиражных произведениях Императорского фарфорового завода, открытках, декоративных панно и вышивках и даже в форме стеклянного флакона одеколона «Северный», созданного фирмой «Брокар» по эскизу Малевича в 1911 году. Фигурка медведя, венчающая флакон, напоминает своим обобщенным лаконизмом пластику костяной резьбы народов Заполярья, и вместе с тем очертания «конструктивной» глыбы льда, формирующей тело флакона, будто бы «предвидят» архитектурные громады городов будущего, которые появятся в Арктике. Отсюда один шаг к архитектонам Малевича, его казавшимся когда-то утопическими «планитам землянитов» (летающие города людей будущего), и архитектурным проектам Родченко.



Серия рисунков А. Родченко «Аэровокзал», созданная в первые годы революции (1918) — еще один важный шаг в будущее: воздушный транспорт сыграл исключительную роль в превращении Заполярья в обжитой индустриальный регион. Рациональные структуры чума и нарт — главных атрибутов жизни арктических кочевников — нашли свое продолжение в проектных поисках художников-конструктивистов, стремившихся обустроить жизнь в самых экстремальных и неприхотливых социальных условиях. Так появляются компактная трансформирующаяся мебель и осветительные приборы, подвижные перегородки и принципы зонирования небольших пространств, которые, подобно жилищу

аборигенов, соединяли повседневную жизнь, художественную практику и производство. Кроме того, создается новый, «прямой» крой производственной и повседневной одежды, геометрический декор текстиля и орнамент, подчеркивающий конструкцию текстильного изделия. Новейшие эксперименты конструктивистов в области моды и архаичная традиция непроизвольно вступают в диалог.

Кажется, артефакты коренных народов Заполярья вполне сопоставимы с «Артефактами» художников-конструктивистов, представленными



в пространстве выставки, ибо, согласно одному из манифестов Ф. Инфанте, «тайна сосредоточена в артефакте, чудо случается в присутствии артефакта». Так же как древние, Александр Родченко и Варвара Степанова, Ольга Розанова и Захар Быков, а вслед за ними Франциско Инфанте и Нонна Горюнова выделяют первичные формы квадрата, треугольника, круга, креста, спирали, горизонтали и вертикали в своей «реконструкции действительности» (чуждой условностям художественной перспективы). Чудесная отстраненность «нематериального», белоснежного ландшафта, «заснеженной» плоскости становится идеальным фоном для супрематических проекций, смелых пластических идей, заглядывающих в далекое будущее, напоминает иллюзии, «миражи» и медитации бесконечной тундры.

Самодостаточный и самоценный мир духовной культуры коренных народов Крайнего Севера восхитил ученых-этнографов, художников-авангардистов «Союза молодежи», писателей, поэтов (В. Хлебников, поэма «Венера и шаман») и философов еще в 1910-е гг. По этой причине в духовном наследии русского авангарда возникла теория «органической культуры», увидевшая в непрофессиональном искусстве чистое, первозданное представление о форме, не требующее корректив и обучения. Так, в 1925 г. соратником и другом К. Малевича — Н.Н. Пуниным была основана Художественная студия Института народов Севера в Ленинграде, просуществовавшая до 1941 г. Студенты из российского Заполярья, Сибири и Дальнего Востока учились здесь и учили современное общество уважать первозданный опыт коренных народов.

Неудивительно, что Б.Н. Молчанов (1938–1993) — первый профессиональный долганский художник, выпускник Красноярского художественного училища им. Сурикова (1979), график, мастер декоративного искусства, оглядывался на русский авангард, продолжая начатый в 1910-е годы диалог новейшей художественной культуры и архаичной традиции. Одна из лучших и самых полных коллекций этого мастера хранится и экспонируется в Музее Норильска.

Вернувшись в тундру, в стойбища кочевников, художник находит «новый» материал для творчества — ровдугу (стриженную оленью шкуру), ибо бумага, кисти, краски и карандаш в этих безлюдных местах редкость. Одно из самых ярких направлений творчества Молчанова связано с созданием панно из ровдуги. Обычно ровдугой покрывали чумы. Благодаря взаимодействию с внешней средой и дымом очага она приобретала различные оттенки. Сшитые из старых лоскутов кожи панно Молчанова в большинстве случаев отказываются от фигуративности, изображения какого-либо



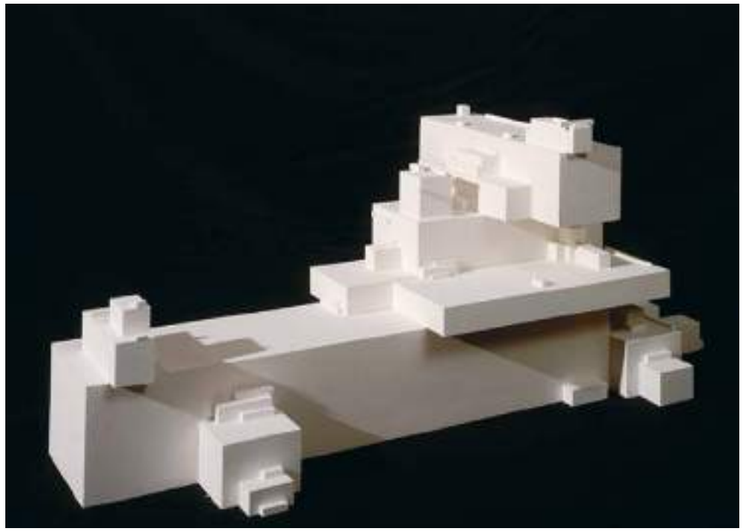
мотива, напоминая абстрактные композиции русских авангардистов 1910–1920-х гг., среди которых работы Родченко, Степановой и Розановой. В отдельных случаях к панно пришиты старинные культовые предметы: маленькие идолы — «куойка», обереги и сакральные атрибуты. Таким образом, произведение наполняется особым смыслом, превращаясь в своеобразную «икону» — так же как и некоторые произведения Родченко, исполненные на традиционных иконных досках (иногда со шпонками) левкасом и темперой, геометрические композиции которых напоминают очертания сакральных образов. Среди подобных произведений мастера на выставке представлена «Композиция № 102» (1920). Геометрические абстракции Розановой нередко создавались из цветного текстиля — большие панно и даже наволочка для декоративной подушки (артель села Вербовка, где народные мастерицы работали по эскизам Розановой, коллекция Музея МГХПА им. С.Г. Строганова).

По схожему пути развивалось и творчество Молчанова, признававшего: «...на пересмотр моего художественного мировоззрения повлияло творчество Малевича». Панно из ровдуги «Бегущие олени» (нач. 1990-х гг.) напоминает одновременно два известных опуса Малевича: «Черный квадрат» и «Скачет красная конница». Линия горизонта с силуэтами оленей и огромный квадрат, восходящий над горизонтом, кажется, заместивший собой солнце. Первый профессиональный нганасанский художник, также достойно представленный в коллекции Музея Норильска — Мотюмяку Турдагин (1939–2002), блестящий рисовальщик и акварелист, высокоодаренный мастер, недоучившийся в Красноярске, сбежавший после года обучения в художественном училище в тундру к кочевой жизни, — также размышлял о русском авангарде и Малевиче, пытаясь «нащупать», понять пути диалога культур. Об этом свидетельствует одно телеинтервью: *«Все говорят: „Черный*



квадрат“, Малевич! А нганасанские женщины тысячи лет этот черный квадрат на спине таскали — еще до того, как его Малевич нарисовал!» (то есть, по мнению художника, квадрат Малевича «придумали» нганасаны: в отделку парки на спине





включен большой черный квадратный лоскут оленьей кожи).

Так русский авангард и традиционная культура, схожие своеобразным ощущением Космоса, пластическими качествами и художественными формулами, встретились в Норильске, среди окрестных кочевий и затерянных уголков тундры, переосмыслив наследие и породив новые формы творчества и новые идеи, созидающие современные города Арктики, среди которых и наш неповторимый заполярный индустриальный город. Уникальность Норильска как единого организма состоит в том, что, сформировавшись под перекрестным влиянием архаических, классических и авангардных традиций, он нарушил устоявшиеся законы восприятия городского пространства: изысканная картинность перспективных построений Непокойчицкого с безупречной организацией архитектурных осей потребовала смелых ракурсов, вертикальных ритмов устремленного к будущему города. Этот индустриальный ритм остро прочувствован и показан молодыми норильскими фотографами, среди работ которых — проект Александра Александрова «В поисках Родченко» (Норильск, 2015–2018). Кажется, будто «все мосты перекинуты, все своды замкнуты» — арктическая индустриальная столица подводит итог столетних на-учных, производственных, технологических, архитектурных и художественных поисков и открытий современности.

Иллюстрации в тексте:

Марсианский город. Декорации к фильму «Аэлита» Я. Протазанова. В. А. Симов 1924

Город на планете Криптон (родина Супермена). Сериал «Тайны Смолвиля». 2008, США

Дом культуры Пролетарского района в Москве (проект). И. Леонидов. 1939 г.

Флакон. Одеколон «Северный». А. Я. Якобсон по эскизу К. С. Малевича. Россия, Бахметевский завод. «ТЖ» (государственный трест «Жиркость»). 1918 – 1922 гг. Стекло кракле, литье. Из коллекции Т. А. и С. А. Подстаницких

Картина из ровдуги «Бегущие олени». Б. Н. Молчанов (1938 – 1993). Россия, Таймыр. 1970 – 1980-е гг. Ровдуга, дерево, шитье. 100×83. Таймырский краеведческий музей, г. Дудинка

Комбинезон зимний, женский. Кожа, мех, шитье. Нганасаны, Таймыр. Автор — С. Д. Костеркина, Россия, Таймыр. 1987 г. Таймырский краеведческий музей, г. Дудинка

Блюдо с супрематической росписью. По рисунку Н. М. Суетина (1897 – 1954). Государственный фарфоровый завод СССР, РСФСР, г. Петроград. Сер. 1920-х гг. Фарфор, роспись надглазурная полихромная. Государственный историко-архитектурный художественный и ландшафтный музей-заповедник «Царицыно»

Обложка книги А. Гастева «Поэзия рабочего удара». В. Г. Бехтеев. 1926. Бумага, полиграфическая печать

Обложка для книги Алексея Гана «Конструктивизм 2». Александр Родченко. 1922. Бумага на ткани, гуашь, тушь

Архитектон «Гота-2». К. С. Малевич. 1923 – 1927. Гипс

Парка женская. Кожа, мех, текстиль. шитье. Нганасаны, Таймыр. I пол. XX века. Музей Норильска

Архитектон «Альфа». К. С. Малевич. 1923. Гипс

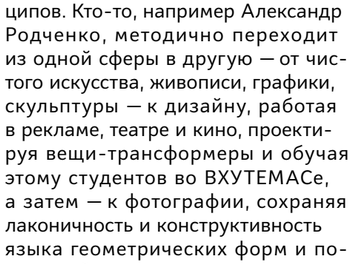
Е. А. Лаврентьева

«Будущее — единственная наша цель» — гласит рукописный плакат Варвары Степановой. Из черного круга, как из рупора, рвутся бордовые плоскости-флаги, белый транспарант с текстом натянут поперек. «Радуйтесь, сегодня революция духа пред вами… Мы русские Колумбы живописи. Открыватели новых путей творчества…» — продолжает на следующем листе Александр Родченко, виртуозно разбрасывая разноцветные слова по черному фону. Оба плаката выполнены к выставке «Беспредметное искусство и супрематизм»[1], которая открылась в зале на Рождественке в апреле 1919 г. Зрительно они напоминают страницы из сборника визуальной поэзии — настолько сильны фактура почерка и его летящий, живой характер. Кажется, слова «звучат», предельно эмоционально анонсируют новое понимание и предназначение искусства — пересечение рубежа «фотографичности трафаретности сюжетности», как сказано в следующих строках плаката.

Спустя почти два десятилетия, в 1932-м, оценивая творческую эйфорию первых послереволюционных лет, Эль Лисицкий напишет в своей автобиографии: «В восторге… мы ждали, что завтра же… сразу, вдруг, взрослым родится новый мир. И мы сразу, вдруг, создадим ему новую оболочку, форму всем его материалистическим потребностям»[2].

В словах Родченко, Степановой и Лисицкого, в отчетливом желании ускорения хода времени, проявления будущего в настоящем через обращение к универсальным, «вечным» первоосновам творчества — плоскости, линии, пространству — и создания вследствие этого, по сути, «вневременных» вещей оказывается отражена история соединения в некоем субъективном измерении художника настоящего и будущего — двойственность времен, присущая русскому авангарду. С одной стороны — предельно четкие, утилитарные задачи производственного искусства (обложки книг и журналов, проектирование элементов предметно-бытовой среды, строительство домов-коммун), а с другой — архитектурные фантазии Николая Ладовского, Якова Чернихова, Георгия Крутикова — не проекты, а «явления» будущего, как подписано рукой автора на одном из рисунков.

Феномен русского авангарда, если быть краткими, заключен в нескольких опорных моментах: скоротечности временного промежутка[3] и его предельной концентрированности в идейно-художественном плане; футурологичности самого явления («будетлянства», если опираться на терминологию Велимира Хлебникова); построении целостного мировоззрения, системы, где взаимосвязанными оказываются прежде разрозненные жанры творчества; художественных системах, основанных не на изобразительности, а на поиске основ выразительности элементов искусства. В «лабораторных» исследованиях цвета, плоскости, линии, фактуры, препарировании самого творческого процесса для того, чтобы придать ему новое качество, дающее возможность «влиться в жизнь», ибо «жизнь, сознательная и организованная, умеющая видеть и конструировать, есть современное искусство»[4]. В желании видеть искусство и художественную деятельность встроенными в инженерно-технический процесс. В «изобретательстве», поскольку и Лисицкий, и Родченко называли себя художниками-изобретателями. Татлин предельно четко указывал вектор движения мысли современного творца — «ни к новому, ни к старому, а к нужному». И эта история сложения новой мировоззренческой и художественной платформы (история не только хронологическая, но и эстетическая, философская), видимые границы которой прежде всего определяет время, а границы культурные и социальные (сфера влияния) бесконечны, объединяется именно нивелированием границ между чистым искусством и собственно средой, пространством, где живет и развивается человек.



«Изобретатель», подобно художнику-универсалу эпохи Возрождения, стремится освоить как можно больше различных областей творчества — живопись, скульптуру, архитектуру, полиграфию, дизайн, театр, фотографию, внедряя общность композиционных и проектных принципов. Кто-то, например Александр Родченко, методично переходит из одной сферы в другую — от чистого искусства, живописи, графики, скульптуры — к дизайну, работая в рекламе, театре и кино, проектируя вещи-трансформеры и обучая этому студентов во ВХУТЕМАСе, а затем — к фотографии, сохраняя лаконичность и конструктивность языка геометрических форм и построений.

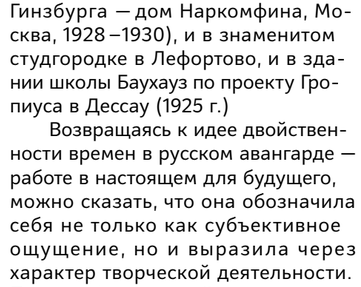
Личность — первооткрывателя, художника, творца — теперь становится элементом эстетической системы. «Изобретая» мир, они «изобретают» и себя, свой облик. Проблема решается не только при помощи одежды «производственного» покроя, но затрагивает и психологическую сферу, акцентируя внимание на актуальных чертах характера. Вс. Мейерхольд, рассуждая о профессии актера, представляет себе на сцене «совершенный автомотор», А. Родченко современного художника видит «организатором собственной жизни, работы и самого себя», интересующимся наукой и техникой, активно осваивающим современные возможности визуального творчества (фотографию и фотомонтаж, язык документального кино).

Любопытны портреты и автопортреты людей этой эпохи: Александр Родченко в производственном костюме, сшитом по его проекту Варварой Степановой (фото 1922 г. М. Кауфмана), художник и фотограф,

профессор Баухауза в Дессау Ласло Мохой-Надь в рабочем комбинезоне — аккуратная прическа, белый воротничок, он напоминает скорее инженера или оператора производства (фото сделано его женой Лючией, 1926 г.).

Лев Кулешов, кинорежиссер, на фотографии А. Родченко 1927 г. за рулем своего мотоцикла с коляской, в кожаном пальто и шоферских перчатках с высокими раструбами.

Эль Лисицкий создает автопортрет в технике фотомонтажа и дает ему название «Конструктор» (1924), соединяя в одной композиции бумагу-миллиметровку, свой портрет и руку с циркулем.



Отчасти подобная социальная и эстетическая система создавалась, программировалась архитектурой. В традициях Баухауза архитектура воспринималась как высшая точка ремесла, область творчества, где сходятся все творческие профессии. Для эпохи русского авангарда и постреволюционного искусства архитектура стала, с одной стороны, областью концептуального проектирования, а с другой — механизмом социальной адаптации граждан, средством воспитания нового человека. Являясь цельной оболочкой, вмещающей в себя разрозненные функциональные предметы быта, архитектура формировала и образ жизни, и стиль поведения, и характер своих обитателей. Так было и в домах-коммунах (например, архитектора Моисея Гинзбурга — дом Наркомфина, Москва, 1928–1930), и в знаменитом студгородке в Лефортово, и в здании школы Баухауз по проекту Гропиуса в Дессау (1925 г.)

Возвращаясь к идее двойственности времен в русском авангарде — работе в настоящем для будущего, можно сказать, что она обозначила себя не только как субъективное ощущение, но и выразила через характер творческой деятельности. Полиграфия и дизайн — это то, что дает возможность влиться в жизнь, быть здесь и сейчас. Архитектура — проектировать будущее, видоизменять его, находясь в настоящем.

Они перенесли точку своего бытия из настоящего — в будущее.

---

1 Десятая государственная выставка. Участники: А. Родченко, В. Степанова (под псевдонимом В. Агарых), К. Малевич, И. Клюн, А. Веснин, Л. Попова, М. Меньков, Н. Давыдова и посмертно О. Розанова.

2 Автобиографию Лисицкого приводит Татьяна Горячева в статье «Художник-изобретатель Эль Лисицкий». Каталог выставки Эль Лисицкого в ГТГ и Еврейском музее и центре толерантности. Совместное издание, М.: 2017. С. 13.

3 Хронологические рамки русского авангарда можно привязать ко времени существования ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа (1920–1930; также 8 ноября 1920 г. в мастерской бывшей Академии художеств в Петрограде публике была представлена «Башня Татлина», проект памятника III Коммунистическому Интернационалу) или несколько раздвинуть во времени, от «Черного квадрата» Малевича (1915) до второй половины 1930-х, когда отчетливо начинает проявлять себя следующий стиль — монументального, классицистического характера, который исследователи называют постконструктивизмом или советским ар-деко (станция метро «Маяковская», архитектор А. Н. Душкин, открыта в 1938 г.)

4 А. Родченко. Лозунги. В книге «Опыты для будущего». М.: Грант, 1996. С. 126.



А. Родченко и пространственная конструкция «Овал» № 12. 1920 – 1921
Фотография. 1924.
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 18×24,5





Пространственная конструкция № 19. Из серии «По принципу одинаковых форм». 1920 – 1921
Реконструкция А. Н. Лаврентьева, дерево. 34×18×13

Пространственная конструкция № 18. Из серии «По принципу одинаковых форм». 1920 – 1921
Реконструкция А. Н. Лаврентьева, дерево. 18,7×16×4

Экспериментальные модели из третьей серии пространственных конструкций демонстрируют варианты структур, составленных из одинаковых стандартных элементов: прообраз комбинаторики современного дизайна.



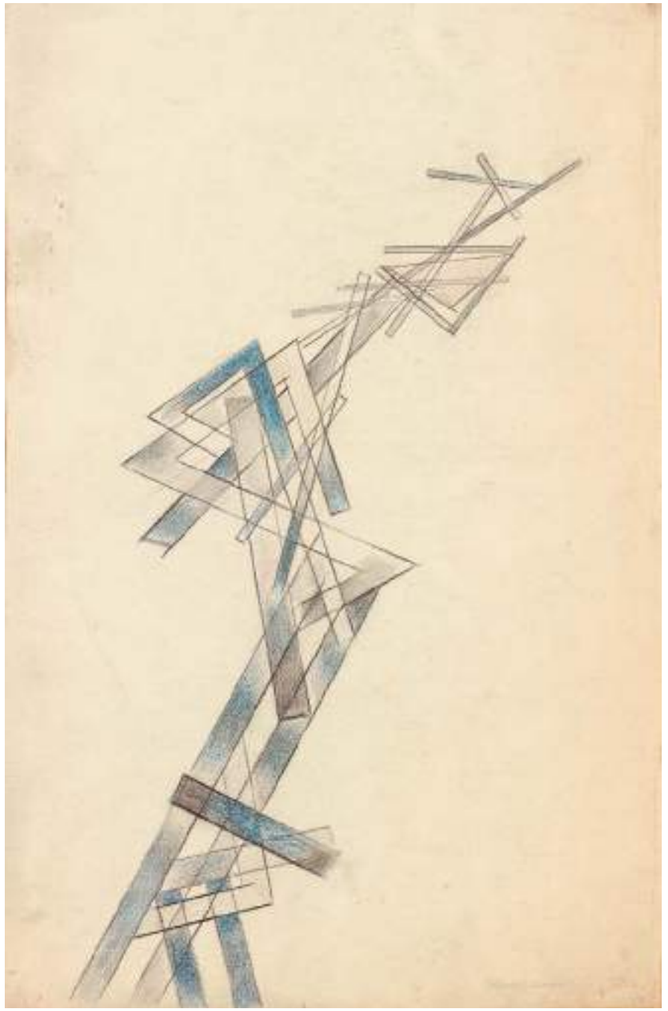
Пионер-трубач. 1930
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,3×30,1

Снимок сделан в пионерском лагере имени Третьего решающего года пятилетки фотоаппаратом «Лейка». Публиковался в журнале «Советское фото» в 1930 году как пример работ творческой группы мастеров советского фотоавангарда, а в 1931 году в журнале «Пролетарское фото» — как пример буржуазной формалистической эстетики, послужил началом резкой критической кампании против Родченко и его соратников: Б. Игнатовича, Е. Лангмана, В. Грюнталя и других членов группы «Октябрь». В 1960-е годы вошел в число знаковых снимков 1920 – 1930-х годов, шедевров мировой фотографии.



Прыжок в воду. 1934
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,5×29,1

Снимок сделан на водном стадионе «Динамо» фотоаппаратом «Лейка».



Архитектурная композиция (Конструкция). Живскульптарх. 1919
Бумага, цветной карандаш. 37,2×24,4

Архитектурный мотив из серии экспериментальных проектов архитектуры будущего, выполненный в составе творческой группы Живскульптарх (группа живописно-скульптурно-архитектурного синтеза, созданная при отделе ИЗО Наркомпроса), в которой в 1919 – 1920 гг. Родченко вместе с живописцем А. Шевченко, скульптором Б. Королевым и архитекторами Н. Ладовским и В. Кринским разрабатывали перспективные концепции градостроительства, архитектурных конструкций и типов сооружений.



Рекламная стена здания Моссельпрома. Проект раскраски 1924 года. Фотография 1925 г. Раскраска по фотографии В. Родченко. 1980
Серебряно-желатиновый отпечаток, гуашь, современная фотопечать. 30,5×22,4

Проект росписи стены здания треста Моссельпром (трест по переработке сельскохозяйственной продукции) выполнен как часть работ по рекламе продукции Моссельпрома совместно с В. Маяковским.

ПЛОСКОСТЬ

Динамизмъ плоскости.

Проектируя отвѣсныя плоскости, занятыя подобающимъ цвѣтомъ, и пересѣкая ихъ линіями глубиннаго направленія, открываю, что цвѣтъ служитъ только какъ условное средство отличить плоскости, какъ одну отъ другой, такъ и отъ показателей глубинъ и пересѣченій.

Найдя другой способъ отличать одну плоскость отъ находящей, выходящей или уходящей плоскости, кромѣ цвѣта, воспользуюсь этимъ сейчасъ же.

Признавая лишь яркое отличіе главныхъ и центральныхъ плоскостей и проекцій ихъ отъ периферическихъ, параллельныхъ или уходящихъ въ глубины, не считаюсь съ качествомъ и сочетаніемъ цвѣта.

Отправляя плоскость въ глубину, оставляю какъ ея слѣдъ, проекцію и, наоборотъ, показывая рядъ плоскостей разныхъ приближеній, окрашиваю ихъ подобающимъ цвѣтомъ по мѣсту стройки, вѣса и контраста.

Строя проекціи въ овалахъ, кругахъ, эллипсисахъ, часто отличаю цвѣтомъ только края проекцій, чѣмъ ярко подчеркиваю цѣнность проекцій и цвѣтъ, какъ вспомогательное средство, а не цѣль.

Упорно изучая проекцію въ глубину, высоту, ширину, открываю нескончаемую возможность построеній за предѣлы времени.

Работая такимъ образомъ, я называю свои послѣднія произведенія «композиціями движеній окрашенныхъ и проектированныхъ плоскостей».

Родченко.



Композиция. 1919
Бумага, карандаш, гуашь. 38×23,5

Плоскость

Е. А. Лаврентьева

В изобразительном искусстве плоскость рассматривается как основа рисунка (лист) и элемент композиции. При этом история развития техник создания изображения большей частью основывается на разнообразных вариантах прорыва плоскости, на опытах иллюзорного построения пространства — продолжения реального пространства ирреальным за счет совпадения точек схода в них обоих. Даже обратная перспектива русской иконы, будучи направленной вовне, имея точку схода в зрителе, находящемся по другую сторону изображения, иными средствами: последовательным, «покадровым» развертыванием сюжета, темными провалами пещеры или особой геометрией Божественного света (круг, ромб) — расставляет последовательные акценты, которые наш глаз считывает как удаленные друг от друга точки. Линейная перспектива в ней заменяется «перспективой» времени — расстановкой событий, составляющих единое «тело» сюжета в их строгой очередности. Плоскость рассматривается в качестве поверхности, которую необходимо освоить, заполнить набором изображений-знаков или трансформировать посредством рисунка.

Лишь XX век начинает задумываться о плоскости как самостоятельном, абстрактном элементе построения картины. Далее, осмысленная в скульптуре, архитектуре и дизайне в качестве трехмерного явления, она становится объемной величиной, единицей измерения пространства, средством его визуализации.

Кубизм двигался к упрощению натуры, геометрическая абстракция — к поиску зримого эквивалента незримого, к выработке живописных, графических, композиционных формул. Плоскость в кубизме есть элемент, позволяющий визуализировать одновременность происходящего в различных точках пространства и времени, поскольку каждый слом поверхности обозначает собой один из подобных моментов, один из взглядов на изображаемый объект. Геометрическая абстракция использует плоскость в качестве инструмента для исследования свойств пространства, для обозначения его характеристик: состояния невесомости, парения в супрематизме и утилитарности, функциональности — в конструктивизме.

Мир трактуется художниками и исследователями как четырехмерный, где четвертое измерение — время.

Василий Кандинский в основе любого художественного жеста представляет точку: двигаясь, она оставляет за собой линию. Линия, смещаясь, образует плоскость. Плоскость есть способ осознания пространства. Любопытно, что в «Реалистическом манифесте» 1920 г. Наума Габо и Нотона Певзнера в качестве единицы искусства, отправной точки творчества указывается глубина: «мы утверждаем глубину как единственную изобразительную форму пространства». Художники демонстрировали глубину посредством натяжения нитей на проволочный каркас и форм из прозрачного пластика, используя максимально «бестелесные» материалы, поскольку это понятие характеризует состояние пространства, но не его зримые качества. Характеризует то, что невидимо (через прозрачный материал), но обозначено посредством массы — присутствия формы, занимающей определенную часть пространства. Собственно, любая форма, помещенная в пространство, дает возможность его осмыслить как физическую величину.

«Картина, превращаясь в опыт и научное данное, дает формулу для производства новой формы жизни», — писала Варвара Степанова. Данное утверждение верно не только в контексте проектного творчества, но и как обозначение характера исследований, которые проводили художники русского авангарда. Анализируя опыт Александра Родченко 1910–1920-х, можно четко выстроить методику его работы — от линейно-циркульных композиций, в которых мастер заполняет пересечения линий контрастными тонами, он переходит к плоскости как материалу творчества.

Работая с абстрактными структурами, он прекрасно чувствует их качества именно строительного



материала. Поэтому в беспредметной графике 1915–1916 гг. обращает внимание на пересечения линий и окружностей, проявляет структуру за счет тона, т.е. видит в ней начала некоего трехмерного объекта, что в полной мере подтвердят уже следующие композиции — архитектурные проекты 1919–1920 гг., построенные по схожему принципу, но отличающиеся именно конкретикой названия.

Цвет А. Родченко изучает, опираясь на открытия в науке, — особенно его занимают радий и теория излучения. В живописи он называет это «цветовым свечением». Ему важно выявить не художественные возможности цвета, а показать его как живую субстанцию, энергию, отсюда и возникают названия живописных работ: «Концентрация цвета и форм», «Отрыв цвета от формы». Еще одна серия, «Растворение плоскости» 1920 г., демонстрирует способность цвета к дематериализации поверхности. Коричневые тона то сгущаются, то разбеливаются, являя нам некое дрожание воздуха — материю, растворяющуюся в пространстве. Вертикаль справа, тонкая линия, является единственной «точкой опоры», границей материального и нематериального.

В понимании Родченко именно цвет становится тем, что визуализирует плоскость, выводит ее из небытия, придает ей вещественность. Он же способен ее растворять, практически имитируя химические реакции в живописной технике. «Цвет служит только как условное средство отличить плоскости как одну от другой, так и от показателей глубин и пересечений»[1].

На осенней выставке «5×5=25» Родченко выставляет триптих «Гладкий цвет»: чистый красный, чистый желтый и чистый синий. Живопись есть плоскость, заполненная цветом — таково его утверждение. Этим триптихом он подводит финальную черту под своими лабораторными исследованиями в живописи и переходит, собственно, как и остальные участники выставки — Степанова, Попова, Экстер, Веснин, — к производственному искусству. Плоскость, для того чтобы проявить себя, должна быть обозначена — через материал или цвет.

С плоскости начинаются и проектные опыты Родченко: сперва он осознает плоскость как пространственный конструктивный элемент, затем переходит к постройке «формул вещей» и в конце — отрабатывает принципы средового и предметного проектирования.

Фактура — важнейшая характеристика плоскости, поскольку именно она и переводит ее из чисто живописной формы в проектную. В тот момент, когда художник задумывается о характере фактуры — блеске, шероховатости, холодной поверхности металла или теплой структуре дерева, начинается рождение «вещи» — то есть создание некой осознанной предметной формы. Кубизм использует разнообразные фактуры как факты достоверности происходящего — заимствовав это качество, Родченко переходит от чистого искусства к первым опытам постройки утилитарных вещей.

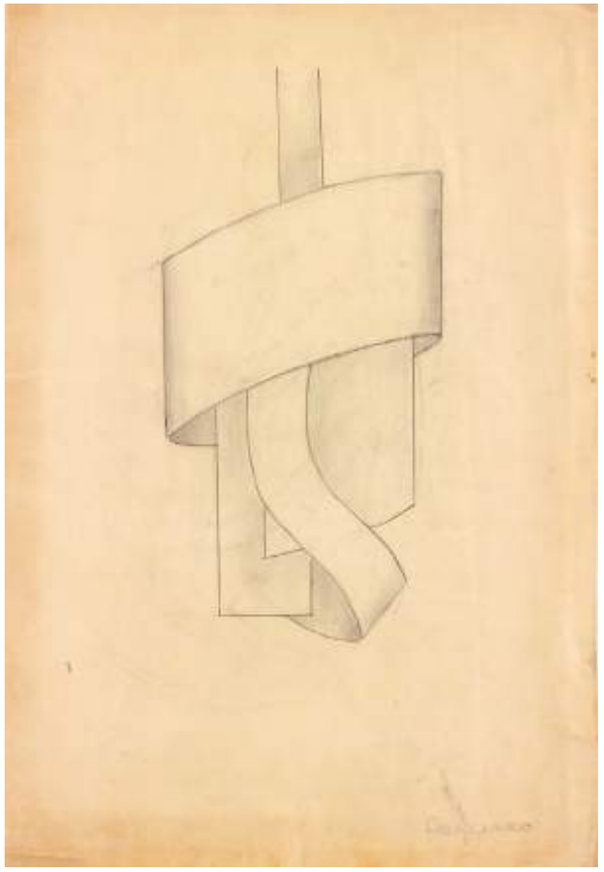
В 1917 г., прямо перед Октябрьской революцией, Родченко вместе с Татлиным приступает к работе над интерьером кафе «Питтореск». Владелец московских булочных Николай Филиппов задумал превратить бывший демонстрационный зал фирмы, торговавшей паровыми механизмами, в артистическое кафе. Руководил проектом Георгий Якулов. В обязанности Родченко входило делать шаблоны по черновым наброскам Якулова и выполнять эскизы для других художников. Но именно здесь Родченко впервые сталкивается с настоящей проектной задачей — придумывает абажуры для ламп. К ее решению он подходит формально-композиционно, обозначая прежде всего некий узел, совокупность объемов. По характеру проектной графики они напоминают архитектурные модели — точные и тонкие в прорисовке.



По-видимому, проекты Родченко так и не были реализованы полностью, как задуманы. Он планировал, что одни лампы будут напольными, по типу торшеров, другие — подвесные, как люстры. В их основе — трансформируемая плоскость: согнутая углом наподобие желоба, свернутая кольцом вокруг цилиндра. Беспредметность здесь неожиданно обретает «предметность», становясь объектом с четкой утилитарной задачей. По сохранившимся эскизам сложно предположить, как они должны работать с инженерно-конструктивной точки зрения — но, тем не менее, каждый проект является уникальным и гармоничным сочетанием объемов — формулой вещи.

В рамках выставки «Конструктивный мир. Мечты о пространстве» впервые была сделана объемная

[1] А. Родченко. Динамизм плоскости. Опубликовано в газете «Анархия» № 49 от 28 апреля 1918 г.





Проект светильника для кафе «Питтореск». 1917
Бумага, карандаш. 70×46

Модель светильника по проекту А. М. Родченко. Реконструкция А. Н. Лаврентьева, 2018
Пластик, 46×28×27



Композиция. 1917
Бумага, итальянский карандаш. 65×49

Динамичная композиция из свернутых плоскостей могла стать объемным декором в оформлении футуристического кафе «Питтореск» в Москве.

реконструкция одного из светильников (автор А. Н. Лаврентьев). Современные материалы позволяют легко интерпретировать рисунок Родченко, предполагая множество вариантов сочетания фактур — молочно-белого пластика, металла различных оттенков. Это действительно «формулы вещей» — сознание современного дизайнера способно подставлять в это точное и сбалансированное сочетание объемов различные материалы, варьируя таким образом назначение светильников, их средовой контекст.

Через год, в 1918-м, Родченко начинает работу над серией конструкций «Складывающиеся и разбирающиеся». Само название уже предполагает проектный подход — трансформацию, переход объекта от одного состояния к другому. В их основе — геометрические элементы разных форм: прямоугольники, круги, сетки, рамки. Родченко собирает их, стремясь выразить каждый раз разную пластическую идею, но во всех вариантах, тем не менее, главной остается тема внутреннего пространства, которое образуется за счет соединения элементов. Этот момент приближает конструкции к архитектуре, к тому, что Николай Ладовский обозначил как «архитектурное явление», — к идее сочленения объемов. Но для Родченко важна все же именно дизайнерская сторона этих опытов — случайно или нет, но масштаб конструкций соразмерен человеку и его среде обитания: легче всего в них угадываются «формулы» настольных ламп. Но самое главное, что прорабатывает здесь Родченко, это три следующие темы: трансформация из плоскости в объем; поворот плоскости под разным углом к зрителю, благодаря чему выразительность приобретает то поверхность, то ребро; своеобразная модульность конструкций, сложение объема из типовых элементов.

Эти три момента предваряют его педагогические опыты во ВХУТЕМАСе, где он станет профессором метфака и будет учить проектировать вещи, опираясь на чистые и лаконичные геометрические формы, а также на идею трансформации, преобразования объема



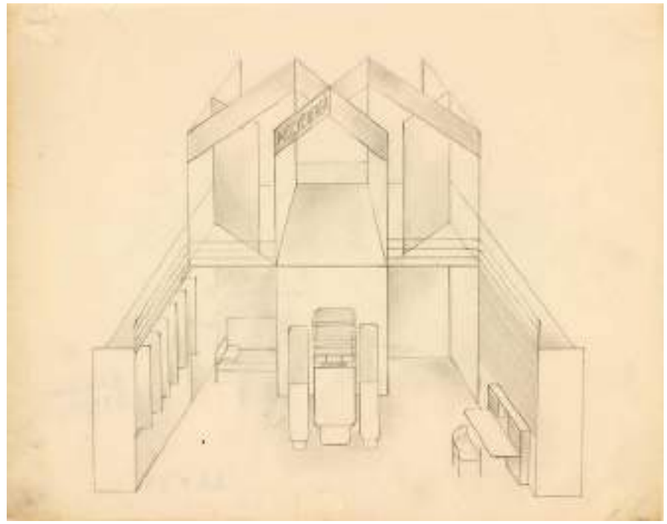
из одного состояния в другое. Именно эти принципы он положит в основу оформления спектакля «Инга» (1929 г.) — пьесы о передовой женщине – директоре фабрики Москвошвея. Производственную установку решено было заменить на отдельные предметы мебели функционально-конструктивного характера. К слову, пьеса планировалась как своего рода наглядная агитация, призыв к рациональному устройству жилищ. К выходу спектакля была выпущена специальная брошюра, где Родченко как художник-конструктор, автор пьесы А. Глебов, режиссер-постановщик М. Терешкович, критик Е. Эйхенгольд высказывались об актуальных проблемах предметно-бытовой среды. «Не ставилось в задание, — пишет Родченко, — показать трансформирующуюся мебель, ибо принцип трансформации неприменим в бытовых условиях. Невозможно столу, трансформируясь в кровать, выполнять свои прямые обязанности. Более важным вопросом считаю, чтобы кровать не мешала дневной жизни, а обеденное оборудование — ночному отдыху. Поэтому особое внимание уделено рациональному в наших бытовых условиях складыванию мебели»[2].

Родченко проектирует и костюмы — руководствуясь тем же принципом трансформации плоскости. Развивая идею прозодежды актера, предложенной еще в начале двадцатых Л. Поповой и В. Степановой, он предлагает костюм с отстегивающимися элементами, которые позволяют видоизменять облик и назначение одежды. Костюм буфетчицы состоит из нескольких элементов: на платье, при помощи пуговиц, крепятся два отдельных фрагмента ткани, с одной стороны белые, с другой — цвета охры. Прикрепляя их на платье-основу наподобие фартука, девушка становится буфетчицей, сдвигая вбок и переворачивая — превращает свой наряд в стильный городской костюм. Пристегивающиеся карманы, отдельные накидки, служащие для утепления верхней одежды, — каждый объект спроектирован как сложная модульная система, конструктор, позволяющий «собирать» костюм, исходя из бытовой и профессиональной ситуации, в которой находится человек.

Родченко, со свойственным ему проектным мышлением, решает проблему оформления спектакля комплексно, отталкиваясь от идеи плоскости как основного «строительного» элемента. Повернутая

[2] Художник-конструктор А. М. Родченко. Дискуссия о новой одежде и мебели — задача оформления. 1929. С. 12.





Сцена из спектакля «Инга». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, раскраска по отпечатку. 20,2×29

Сценическая установка. Эскизы декораций и костюмов для спектакля по пьесе А. Г. Глебова «Инга». Режиссер М. А. Терешкович. Московский театр Революции. 1929
Бумага, карандаш. 26,3×33

На фотографии сцены «Клуб» из спектакля показаны выполненные в натуральном виде элементы декораций, спроектированные Родченко: трансформирующиеся стулья, столы и светильники.

В первом варианте оформления спектакля предполагалось вместо отдельных предметов мебели и оборудования построить единую установку, которая в ходе трансформации превращалась бы в необходимые по ходу действия пьесы пространства: жилой комнаты, клуба или кабинета директора швейной фабрики, поскольку пьеса была о новом быте. Все пространство, так же как и отдельные предметы, решено на основе плоскости как конструктивного элемента.



Пространственная конструкция № 5. Из серии «Складывающиеся и разбирающиеся». 1918
Реконструкция, алюминий, 34×37,5×46

Пространственные конструкции из первой серии были выполнены из картона. Детали соединялись на врезках.

фасадом на зрителя, она становится ширмой, театральными кулисами. В мебели — наоборот — знаменует собранную, компактную вещь. В письме Степановой из Парижа, где он в 1925 году участвовал в подготовке экспозиции советского отдела Всемирной выставки, он сетовал на то, что неправильно понимается назначение бытовой вещи, неоправданно много внимания уделяется внешней эстетике, которая всего лишь — мода. Его идеал — «вещи как друзья и помощники», вещи, взаимодействующие с человеком, организующие его быт и профессиональную деятельность.

Центральным объектом советского отдела Парижской выставки стал «Рабочий клуб», который спроектировал Родченко. Тогда он не занимался систематически проектированием мебели и, по сути, отрабатывал технологии и принципы работы в «полевых условиях». «Все вещи построены на движущемся принципе. Этот принцип я считаю основным при разработке современной вещи»[3], напишет он позднее, комментируя свой проект. Там впервые им была осмыслена идея системного проектирования интерьера, где, следуя его функциональным потребностям, были разработаны не просто предметы мебели, а целые устройства. Боковые поверхности стола могли фиксироваться в трех положениях, превращая его в узкую длинную панель, «парту» для занятий или широкую рабочую поверхность. Но наиболее захватывающим объектом, соединившим в себе многие формы сценической активности, разнообразные формы представления информации, стала установка для живой газеты.

Живая газета — это периодический рассказ-лекция, предусматривающий демонстрацию кинохроники или небольшого театрализованного действа. Сейчас характер этого события можно описать как «мультимедийный» — ведь, действительно, основная задача такого публичного мероприятия заключалась именно в соединении на одной площадке различных средств коммуникации. Театр, кино, диспут, фотовыставка — каждая из ситуаций требовала своего пластического решения. Плоскости смонтированы таким образом, что установка может раскрываться во все стороны, превращаясь в подобие конструкции из серии «Складывающиеся и разбирающиеся».

Оставаясь одним из самых проектных, «дизайнерских» элементов, плоскость тем не менее обнаруживает себя и в фотографиях Родченко — как композиционное средство. Обращаясь вновь к ракурсным снимкам (особенно к серии «Дом на Мясницкой», 1925), кроме линейных схем — универсальной авторской системы творчества, можно увидеть в них и построения на основе плоскостей. Абстрактное мышление позволяет воспринимать действительность как соотношение объемов и поверхностей, а рамка кадра, ограничивая, обрезая объекты, подгоняет видимое под эстетическую концепцию художника. Та же композиционная диагональ фактически преобразует изображение в систему плоскостей, поскольку поворачивает привычные вещи относительно вертикали и горизонтали, сбивая привычную точку зрения.

«Видеть необыкновенно обыкновенные вещи» — в этих словах Родченко скрыт механизм его восприятия целей и задач искусства. Обыкновенные вещи — это визуальная среда, повседневность. Нестандартный взгляд, функциональное и рациональное мышление (*«долой искусство как средство уйти от жизни»*[4], как гласит один из лозунгов Родченко) способны реорганизовать ситуацию. Смена точки зрения означает и смену приоритетов, рождение иного образа. Об этом пишет и Родченко, говоря, что нельзя сменить героя художественного произведения и тем самым создать новый образ, новое движение в искусстве. Есть еще принцип «как снято»[5] — и именно он становится доминирующим, поскольку только так, с новой точки — революционно, действуя «настолько сильно и неожиданно всей своей специфичной для фотографии ценностью»[6], можно раскрыть образ времени.

Став своего рода финальной ступенью в творческом становлении мастера, фотография в его исполнении вобрала в себя многое из его предыдущих открытий в других жанрах искусства. Если творчество есть мировоззрение, опыт отношения к действительности, то фотография наиболее точно этот опыт визуализирует. Особенно если является одной из сфер профессиональной деятельности. Фотография есть способ понять, как воспринимает мир другой человек, поскольку дает нам право взглянуть на видимое без интерпретаций кисти и карандаша — и одновременно учит нас, зрителей, смотреть осознанно, анализировать действительность, воспринимать ее как рационально выстроенную систему. *«Объектив арестовал факт»* — напишет критик В. Перцов в статье «График современного ЛЕФа». *«Привел его на экран в том самом виде, в каком он гулял без призора, будучи предоставлен самому себе. <…> Методы „монтажа аттракционов“ и „кино-глаза“ заменили несовершенный глаз зеваки и указали, что и как нужно видеть, чтобы делать»*[7].

В контексте творчества Родченко фотография становится энциклопедией пластических средств, явленной наглядно системой визуального восприятия. Сюжеты, которые он фиксирует, предельно точны, внутренне четко устроены — их механика угадывается так же легко, как и механика его рекламной графики, механика спроектированных им вещей.

3 Варст (Варвара Степанова). Рабочий клуб. Современная архитектура. 1926. № 1. С. 36.

4 А. Родченко. Опыты для будущего. М.: Грант, 1996. С. 126.

5 А. Родченко. Предостережение. Заключительная статья из серии материалов, опубликованных Родченко в журнале «Новый ЛЕФ». В кн. А. Родченко. Опыты для будущего. М.: Грант, 1996. С. 200.

6 Там же.

7 В. Перцов. График современного ЛЕФа. Новый ЛЕФ, № 1, 1927. С. 17.



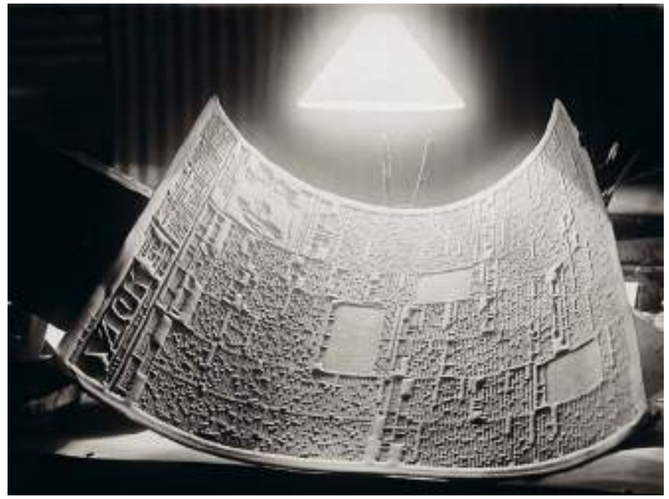
Беспредметная композиция № 59. Из серии «Движение проектированных плоскостей». 1918
Холст, масло

Абстрактные композиции из плоскостей стали для Родченко лабораторией цвета, фактуры, моделирования пространства.



Дом ВХУТЕМАСа. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 30,2×22,3

Интерес Родченко к геометрической композиции в фотографии объясняется его опытом как художника авангарда. Кажется, что он продолжает заниматься теми же композиционными экспериментами, только в фотографии. Он считал, что в фотографии, как молодом виде искусства, необходим творческий эксперимент.





Матрица в типографии. Очерк о газете. 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 23,9×29,8

Стереотипы. Очерк о газете. 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 38×27,1

Предметы на фотографиях Родченко часто выполняют двоякую роль. С одной стороны, это необходимые инструменты, детали технологического процесса, конкретные вещи, с которыми взаимодействует человек. С другой стороны, это формы, обладающие своей геометрией, ориентацией в пространстве, движением, фактурой, светом и тенью.



Беспредметная композиция. 1918
Бумага, гуашь, бронзовая краска. 54,2×35,1



Стальные стружки. 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,7×27,7

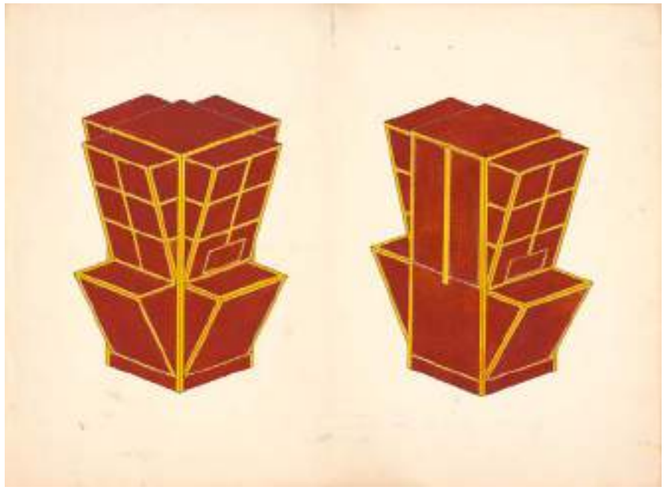


Наборщик. Очерк о газете. 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать.
23,9×29,8



Стереотипы. Очерк о газете. 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать.
38×27,1





Проект газетного киоска. 1919
Бумага, гуашь, акварель. 53×35,6

Проект трансформирующегося книжного киоска для Госиздата. 1924
Бумага, гуашь, тушь. 32,9×44,7

Верхний конкурсный проект газетного киоска отражает обстановку революции и гражданской войны, это трибуна для агитации с плоскостями для лозунгов и плакатов. Нижний проект книжного киоска для Госиздата более рациональный и функциональный. Четырехсторонние витрины для книг на ночь вдвигаются внутрь и закрываются ставнями. Плоскость здесь служит подчеркнуто утилитарным и конструктивным задачам.





Папиросница. Страстная площадь. 1926
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 17,1×22,5

Газетный киоск. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 26,4×38,7





Проект значка Добролета. 1923
Бумага, гуашь. 20,8×29,2

Добролет. Эскиз значка. 1923
Бумага, гуашь. 22,4×29

Добролет — предшественник Аэрофлота, добровольное акционерное общество содействия развитию воздухофлота в СССР, устраивал в дни работы первой Всероссийской кустарно-промышленной выставки в Парке культуры показательные полеты. Родченко в это время работал дизайнером компании, придумывал не только эмблемы и значки, но и оформление киосков, рекламные плакаты, раскраску самолетов. На официальном бланке Добролета красовался биплан с буквами «Д» и «Л», этот же самолетик выпускался в виде значков и сувенирных запонок.



Рекламный плакат для акционерного общества «Добролет». 1923
Литография (в две краски). 36,5×46

Без увеличенных восклицательных знаков трудно себе представить конструктивистскую рекламу.



В. Маяковский. «Туда и обратно». Обложка книги, лицевая и оборотная стороны. «Федерация», 1930
Бумага, полиграфический отпечаток (в две краски). 18,3×26



Борис Арватов. «О Маяковском». Эскиз обложки. 1923
Бумага, гуашь. 23,2×15,3







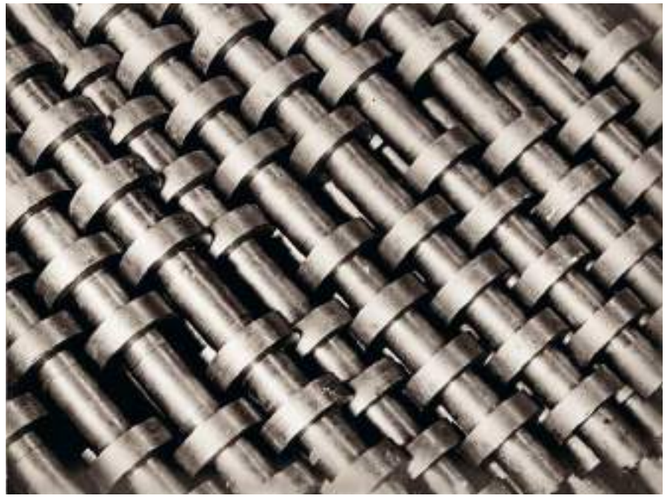
«Нами оставляются от старого мира — только папиросы „Ира“». Рекламный плакат для Моссельпрома. (текст В. В. Маяковского). 1923
Фотобумага на картоне, гуашь. Реконструкция В. Ф. Степановой. 12×30

«Сказками не расскажешь, не опишешь пером папиросы „Моссельпром“». Реклама для Моссельпрома (текст В. В. Маяковского). 1923
Фотобумага на картоне, гуашь. Реконструкция В. Ф. Степановой. 12×30

Эскизы для рекламы
Бумага, карандаш, цветной карандаш. 1923

Оба проекта рекламы выполнены студентом А. М. Родченко — З. Н. Быковым. Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова.





Крылья. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,8×38

Кулачковые валы. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,4×33,3

Родченко показал производство грузовика АМО-Ф15 как интересное и захватывающее зрелище рождения форм, он раскрывал непривычную для тех лет эстетику техники. Фотоочерк был помещен в журнале «Даёшь!» в 1929 году.





Эмблема на радиаторе. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,8×41,5

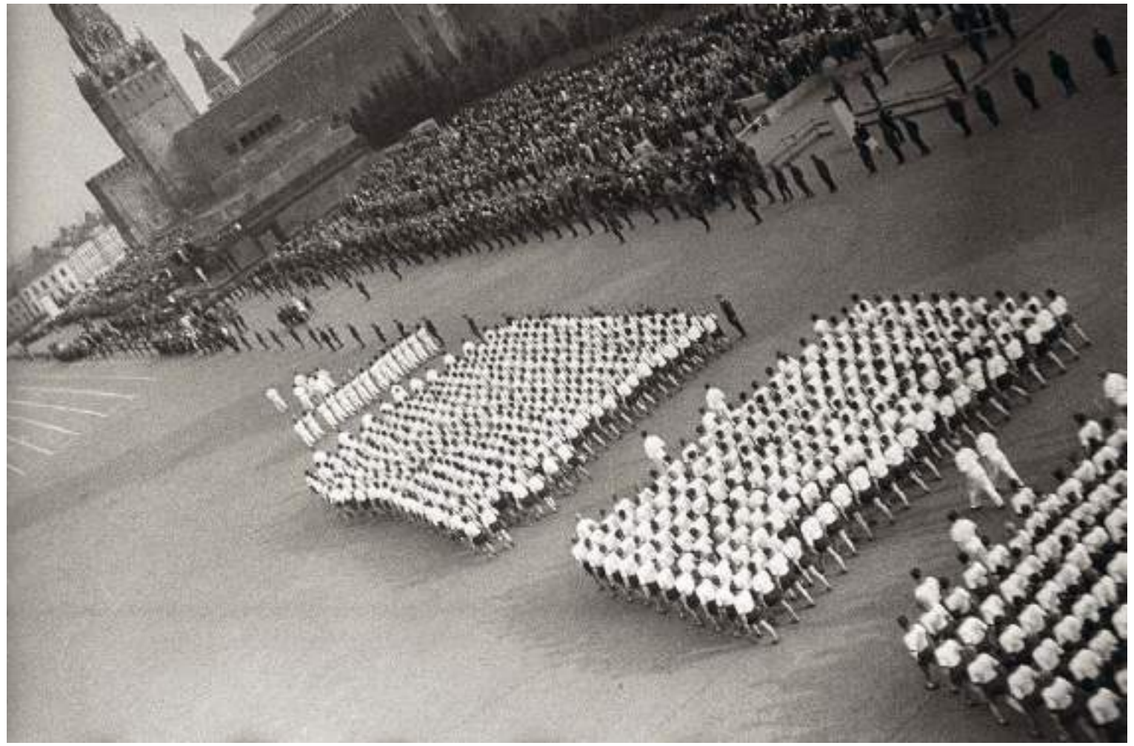
Рули на конвейере. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,9×39,3





Шашки. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 17,2×23,9

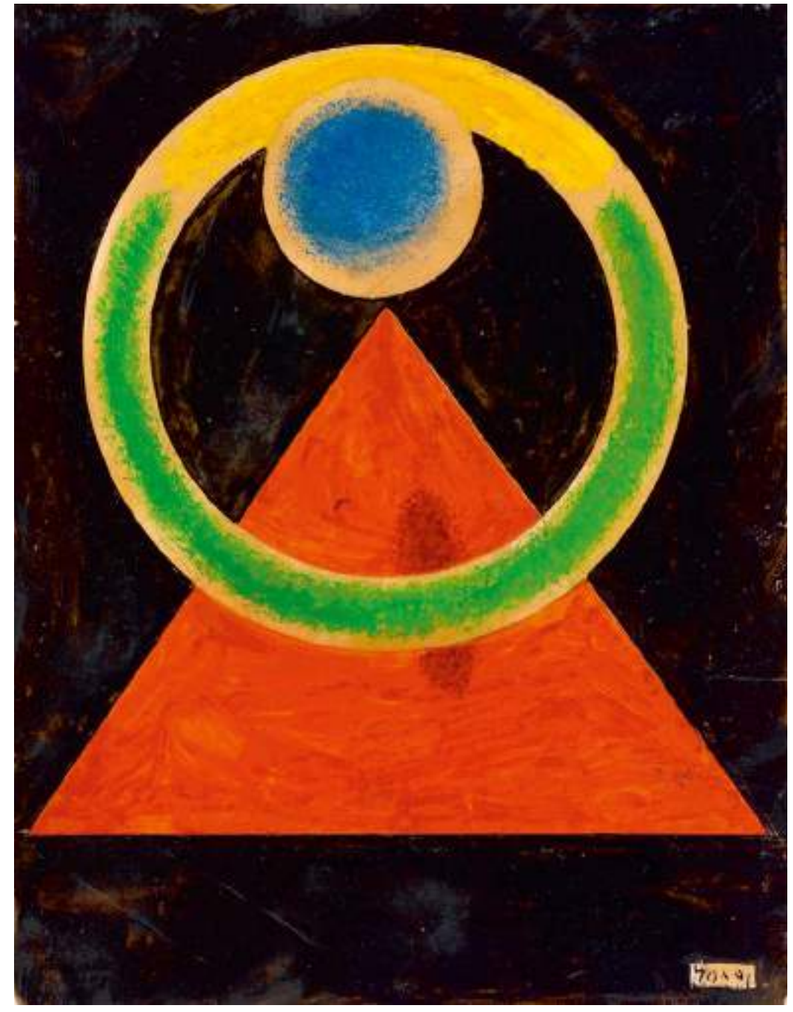
Калибровка. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,7×41,5



Красная площадь. Спортивный парад. 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 25,7×39

Колонна спорсменов сверху тоже напоминает о геометрии, структуре, пространстве. Снимок, как почти все фотографии Родченко после 1928 – 1929 годов, сделан фотоаппаратом «Лейка». Фотограф в этот момент находился на крыше Исторического музея.

КРУГ



Творчество 2-ой половины 1918 г.

192.
193.
194.
195.
196.
197.
198.
199.
200.
201.
202.
203.
204.

Концентрация цвета—цветопись.
Свободно разливающийся цвет
делается самоцелью.
Свечение цвета.
Свет—цвета.
Цветная фактура.

Беспредметная композиция. Из серии «Концентрация цвета и форм». 1918
Бумага, акварель, гуашь, лак. 18,4×14,2

На основе эскиза была написана композиция маслом, размером 91x70 см, выставлялась в Витебске на 1-й Государственной выставке картин местных и московских художников в 1919 году. Приобретена в Государственный музейный фонд в 1920 году для пополнения музеев Витебска, позднее находилась в собрании краеведческого музея. Нынешнее местонахождение живописного полотна неизвестно.



Ваза. Из серии «Стекло и свет». 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39×29

Впервые снимок был опубликован в журнале «Новый ЛЕФ» в 1928 году.



Пространственная конструкция № 9. «Круг в круге». Из серии «Плоскости, отражающие свет». 1920 – 1921
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 18×13

Круг

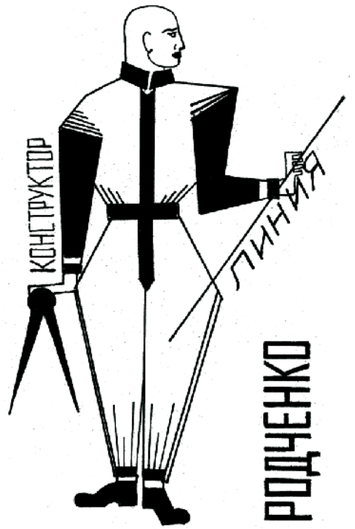
Е. А. Лаврентьева

Круг — замкнутая линия — вечность, совершенство формы, цикличность, модель мироздания. Из всех геометрических форм именно круг наделен столь многими символическими составляющими. Структурная и композиционная основа древних календарей, географических Т-О карт в средневековой Европе, небосвод, населенный созвездиями, — в истории культуры круг активно применяется не только как плоскостная форма, окружность, содержащая в себе ядро, центр, но и как форма пространственная, сфера или диск, несущая на своей поверхности определенную информацию, набор самостоятельных изображений. Абстрактный символ, «буква языка»[1] и проекция, подразумевающая объем, — круг выстраивает и коммуникативное, и проектное пространство.

Циркуль — своего рода «синоним» кругу как форме: инструмент и его производное. *«Из всякого центра всяким раствором может быть описан круг»*[2], гласит постулат времен античности. Атрибут точных построений, свидетельство именно рационального вмешательства — на французской книжной миниатюре середины XIII века Бог-Творец изображен держащим в руках циркуль. Окружность же заполнена светом, тьмой, водой, облаками, всеми составляющими мироздания, пребывающими в состоянии только что названных, отделенных друг от друга. Простота и чистота замысла есть знак причастности Его руки. В этом — противостояние эпохи Просвещения, когда наука, открывая новые аспекты устройства окружающего мира и Солнечной системы, тем самым, как казалось религиозно-консервативной части общества, «усложняет» их — а значит, противоречит истине о Творении, Творчестве как четко спланированном акте, где ясность и геометрическая правильность форм являются визуальным проявлением Божественного.

Эпоха Возрождения, поставив в центр мира человека, связав понятие гармонии с пропорциями человеческого тела, предложила схему, известную сегодня как изображение витрувианского человека. На полвека раньше знаменитого рисунка Леонардо да Винчи Мариано ди Якопо, инженером и художником, была представлена иллюстрация к трактату Витрувия об архитектуре — фигура человека, заключенная в круг, снабженная множеством построений, отсылающих к пропорциям человеческого тела.[3] Подобная схема впоследствии стала основой и для построения знаков латинского алфавита — Жоффруа Тори в своем трактате «Цветущий луг» накладывает на сетку из квадратов круг, фигуру человека и букву.

Спустя почти четыре столетия этот образ возникнет в искусстве вновь — в портретах Александра Родченко и Эль Лисицкого[4]. Лисицкий в 1924-м, используя печать с нескольких негативов, соединит последовательно свой портрет, бумагу-миллиметровку с вычерченным на ней кругом и руку с циркулем — так, что середина раскрытой ладони точно придется на его глаз. Чуть раньше, в 1922-м, Варвара Степанова в серии шаржей иронически изобразит группу конструктивистов — себя, Любовь Попову, Алексея Гана и Александра Родченко. Александр Родченко одет в спроектированный им производственный костюм и держит в руках линию (как элемент инженерной конструкции) и циркуль. Таким же он предстает и на фото



Михаила Кауфмана — у него за спиной, на стене, мы видим три группы деталей для пространственных конструкций («Плоскости, отражающие свет»): последовательно уменьшающиеся круг, квадрат, треугольник.

Геометрия, готовая из плоскости превратиться в объем. Набор деталей, стоящих между чертежом и трехмерной моделью. Плоскость (а в разобранном виде пространственные конструкции действительно представляют собой «пакет» однотипных элементов), преобразующаяся посредством поворота друг относительно друга и сочленения последовательно уменьшающихся колец в объем. Такого рода построения[5] можно трактовать как «формулы вещей». Они существуют как конструктивные универсалии, узлы-сочленения, в которых заложены основные принципы проектирования: возможность трансформации (перехода из плоскости в объем), подобие элементов (ясность и чистота форм; отсылка к стандартизации производства), универсальность (возможность использования в различных типах вещей). Но вместе с тем взгляд извне считывает их как планетарные модели, визуализацию объектов, являющихся элементами целостной системы — «вселенной» художника. Светильник, спроектированный учеником Родченко Захаром Быковым в 1922 г., представляет собой диск с отверстием для лампы накаливания и прорезающий его поверхность клин — сложенный по центральной оси симметрии треугольник. Композиция напоминает трехмерную визуализацию неизвестной планеты или модель космической станции, но вместе с тем — эта вещь предельно функциональна: клин, вставленный в прорезь, при его смещении меняет угол наклона светильника, делая свет направленным или рассеянным.



Близость эпох — Возрождения и советского авангарда — оказывается неожиданно более тесной, чем кажется на первый взгляд. Именно в эпоху Возрождения появляется тип так называемого универсального человека, инженера и художника, зарекомендовавшего себя во многих областях — от архитектуры, скульптуры и живописи до устройства грандиозных празднеств при дворе правителя-герцога и проектирования механизмов, объектов техники. *«Пора искусству <...> вторгнуться в жизнь»* — лозунг конструктивиста Александра Родченко означает не только момент зарождения отечественного дизайна, но и смену понимания роли художника, расширение границ визуальной среды, к которой может быть приложена его творческая активность. В его библиотеке было несколько изданий по истории искусства — среди них труд К. Вермана[6] и избранные отрывки из писем и трактатов художников различных эпох[7]. *«Самые интересные книги те, которые пишут не писатели, а люди, испытавшие многое и видевшие и остро чувствующие»*[8]. Как материал для занятий по фотографии со студентами ВХУТЕМАСа Родченко были интересны черно-белые репродукции импрессионистов, Гойи, Ван Гога. Но в качестве текстов, способных натолкнуть на понимание своего предназначения в искусстве, философское осмысление творчества, которое параллельно с бытовыми подробностями пробивается на страницах дневника второй половины тридцатых, он обращался именно к «первоисточнику» — не к критикам, предлагавшим готовую теорию, а непосредственно к Леонардо, Микеланджело, Дюреру. Искусство в его понимании строилось не извне, а изнутри — со стороны мастера, выдвигавшего гипотезы, предъявлявшего зрителю свою концепцию восприятия мира.

Понятие созидательной воли художника, человека-творца становится центральной идеей профессии — как во времена Леонардо, так и в эпоху советского авангарда. Но наиболее всего важен «атом», проектный элемент, благодаря которому вся художественная система приобретает четкость и ясность и становится возможным создание вещей, имеющих отношение к различным сферам искусства. *«Всякое организованное произведение — дом, поэма или картина — целесообразная ВЕЩЬ»*, — пишет Лисицкий в первом номере журнала[9], чье название стало олицетворением современности,

---

1 Астрономический символ Солнца; буква финикийского алфавита, берущая свое начало от набора звуков, означающих «глаз», и впоследствии ставшая буквой «о» в греческом алфавите.

2 А. П. Юшкевич. История математики с древнейших времен до начала XIX столетия. Том 1. М.: Наука, 1970. С. 109.

3 К слову, уже упоминавшиеся средневековые Т-О карты представляли собой упрощенную схему мира — круг («О»), а внутри, вписанные в него — горизонталь и вертикаль («Т»). Земля таким образом делилась на три участка суши: Европу, Азию и Африку — линиями, которые, в свою очередь, означали Средиземное море, реки Нил и Танаис (Дон). Но помимо подобного «абстрактного» варианта существовали и детализированные изображения, где внутрь круга была вписана фигура Христа, так называемые mappa mundi. Вполне возможно, изображение витрувианского человека в круге следует рассматривать и как визуализацию смены приоритетов в сознании человека.

4 Конструктор. Автопортрет. 1924 г.

5 Серии пространственных конструкций «Плоскости, отражающие свет» и «По принципу одинаковых форм», 1920–1921.

6 История искусства всех времен и народов. В трех томах. Книгоиздательское товарищество «Просвещение». Спб., 1903.

7 Мастера искусства об искусстве. В четырех томах. М.-Л.: Государственное издательство изобразительных искусств, 1937.

8 Александр Родченко. Опыты для будущего. М.: Грант, 1996. С. 294. Запись в дневнике 25 августа 1936 г.

9 Журнал «Вещь». № 1–2, Берлин, 1922. С. 2.



Композиция. 1920
Бумага, цветной карандаш. 39,5×34,5





Композиция (Синий круг). Из серии «Концентрация цвета и форм». 1918
Бумага, гуашь. 21,5×13,3

Композиция. Из серии «Концентрация цвета и форм». 1918
Бумага, акварель, гуашь, лак. 18,5×14,3

технологической ясности, обозначением метода создания произведения искусства нового поколения. Метод показан на четвертой странице журнала — подпись под фотографией корабля, стоящего в доке: «Парфенон и Аполлон XX века». Метод явлен на автопортрете Эль Лисицкого и шарже на Александра Родченко — чертежный инструмент, циркуль, предполагающий не художество, но построение форм, пространств, объектов.

Здесь впору вернуться в начало текста — средневековый образ Творца, держащего циркуль, начинает перекликаться с образом художника-творца, художника-изобретателя. Но это ни в коей мере не соперничество, а отсылка к идее упорядочивания хаоса посредством лаконичности и простоты. Геометрия призвана стать новой эстетической категорией, мерой прекрасного, тем, что способно привести разнородные творческие усилия к единому знаменателю.

Именно в конструктивизме соединяются знаковая и проектная составляющие круга — выступая как «формула вещи» там, где речь идет о «чертеже» или объеме, на плоскости — в полиграфии — он становится носителем и образно-символической составляющей.

Идея рупора, заявленная в графическом дизайне посредством треугольника, находит свое отражение и в ином ракурсе: круг, по мнению Владимира Кричевского, — не что иное, как тот же рупор, направленный прямо на зрителя — *«мишень, концентратор внимания, символ единения»*[10]. И эта догадка определенно верна, поскольку на обложках 1920–1930-х, преследующих агитационную цель, слова (название книги) накладываются художником поверх круга, визуально отображая эффект «трансляции». В этом плане плакат Родченко «Книги» можно считать боковой проекцией рупора. *«Куда бы ни уводили знаковые ассоциации, круг всегда был вожделенной геометрической фигурой, простейшей и такой важной для конструирования машинерии (шестерня, колесо, иллюминатор, жерло пушки и многое другое)»*[11].

В проектах радиораторов Густава Клуциса мы видим соединение треугольника и круга — в совокупности эти две формы дают визуализацию конкретного объекта. Но, что любопытно, в книжной и плакатной графике он использует схожие детали — круг, кольцо, линии, сходящиеся к центру, но работает с ними как со знаками, отсылками к источнику звука. Александр Родченко в полиграфии, включая в композицию круг, трактует его чуть более отстраненно (за исключением плаката с Лилей Брик, призывающей покупать «книги по всем отраслям знания») — часто это силовая точка, притягивающая типографику, деталь механизма, рама для изображения — рисунка или фотографии. Но в целом — прообраз динамика, сравнимый с кадрами из фильма «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова, где для иллюстрирования характера трансляции в «тарелку» радиоприемника вмонтированы последовательно поющая женщина, руки пианиста, фигура военного верхом на коне.

Лисицкий же находит для круга как изобразительного элемента неожиданно прозаический символ — солнце, иллюстрируя всего лишь одной формой стихотворение Маяковского «Необычайное приключение». Книжка карманного формата «Маяковский. Для голоса»[12] конструктивно выстроена как телефонный справочник — для удобства чтеца, где содержание заменено «списком» стихотворений по правому краю разворота. Каждому стихотворению



присвоен символ, чаще совершенно абстрактный и представляющий собой элемент супрематического словаря. Собственно, полиграфический дизайн в исполнении Лисицкого и есть перевод живописной «азбуки» супрематизма в систему графического отображения информации.

Триптих Малевича — супрематизм круга, креста, квадрата — был впервые продемонстрирован на последней футуристической выставке картин «0,10» в 1915 г. «Я ничего не изобрел, а только ощутил в себе ночь и в ней увидел новое, и это новое назвал Супрематизмом, и выразилось оно во мне черной плоскостью, образовавшей квадрат, потом круг. В них увидел новый цветовой мир, но это было давно, а сейчас он живой перед нами. В мире это эмблема и знамя — это ночь, в которой зарождается утро новых зорь»[13]. Три формы в составе экспозиции Малевича глаз воспринимает как набор базовых форм, начало (конец?) всех иных представленных рядом композиций, сочетающих их или варьирующих по размеру.

Одна из философских категорий в философской системе художника, выраженная посредством геометрической формы, точка (в буквальном смысле) отсчета или завершения в построении супрематической Вселенной — круг не расположен по центру холста, он сдвинут вверх и вправо, так, что возникает ощущение движущейся на нас плотной самодостаточной формы. Лисицкий в своей интерпретации круга предельно конкретен — геометрия призвана стать изображением реального. *«Летят на землю издалека»*[14] — и земля предстает зрителю в образе красного круга. *«Клином красным бей белых»*[15] — красный клин врезается в белый круг, отскакивают мелкие формы-штрихи — перед нами карта военных действий. Геометрия для европейского и русского авангарда стала не только отражением философии, но и средством обновления визуальной и предметной среды, инструментом для переустройства мира, методом символического отображения реальных процессов — производственных и общественных.

Но, тем не менее, каждый из художников, как развивая свое направление, свой «изм», так и следуя своей философско-эстетической системе, наделял зачастую одни и те же формы разным идейно-художественным наполнением, исследуя технологические (характер мазка, цвет, линия), композиционные и смысловые компоненты творческого процесса.

«И беспредметное творчество — философия и, может быть, живопись — уже отжила <...> в будущем найдутся совершенно новые, невиданные способы творчества — искусства. Сперва мы дошли до понятия, как творить, до искусства в искусстве, а затем оставили одно творчество. Будут не нужны ни холсты, ни краски, и будущее творчество, может быть, осуществится при помощи радия: какими-то невидимыми способами художник будет возделывать свои творения без красок, кистей, холстов»[16]. Варвара Степанова сделала эту запись в своем дневнике 5 марта 1919 г., поставив в начале слова: *«Анти (так Степанова называла Александра Родченко) об искусстве и живописи»*. В наш век всеобщей компьютерной грамотности и мультимедийных технологий понятие «без красок, кистей и холстов» воспринимается слишком однозначно — как продукт творчества, существующий на эфемерной поверхности экрана и обладающий всеми возможными средствами выразительности: кинетикой форм, пульсацией цвета и света, аудиокомпонентами. Тогда же это было предвидение, предвосхищение — на основе недавно открытых свойств радия, так взволновавших всех причастных к искусству, — его способности к свечению. Свет есть цвет, пульсация света, ее ритм есть движение; все вместе — абсолютно другой характер живописной поверхности, где художник не имитирует видимое в собственном сознании, а переносит его в первозданном виде на поверхность — холста, стены, экрана.

В 1918 году Родченко начинает новую серию — «Концентрация цвета и форм», или «Свечение цвета». Композиционно все работы этой серии представляют собой вариации на тему круга и кольца, причем *«характер трактовки предполагал не столько их (речь идет о закрашенной поверхности круга Е.Л.) плоскостное существование, сколько объемное, шарообразное»*[17]. Объем создавался с помощью растушевок кистью, и, что характерно, край у шарообразных элементов всегда нечеткий, «светящийся». Таким образом форма становится частью пространства, дематериализуется, превращаясь в сгусток энергии. Присутствуют композиции, где исследуется свечение темных цветов на белом (светлом) фоне или, наоборот, свечение голубых и желтых тонов на черном фоне. Кольца — разной толщины — имеют четкую грань в большинстве случаев лишь по внешней стороне. Внутренняя также дана растушевкой, благодаря чему приобретает характер линзы или цветного ореола. В библиотеке Родченко была книга по астрономии Чарльза Юнга, где подробно рассказывалось о строении солнечной короны.

Многие иллюстрации и схемы визуально напоминают композиции Родченко из серии «Концентрация цвета». В это время он много читает — о звездах, о явлении радиации, об устройстве мира, видимого под микроскопом. Данная серия работ представляет собой исследование возможного приложения научных фактов и открытий к сфере искусства. «Искусство есть одна из отраслей математики, как и всякая наука», — напишет Родченко позднее, в конце 1920-го, когда станет профессором общеживописного факультета ВХУТЕМАСа. Искусство должно прогнозировать открытия, не оставаться в стороне от науки и техники, только тогда оно сможет влиться в жизнь и реорганизовать ее так, как об этом мечтали конструктивисты.

Идея передачи свечения цвета не осталась лишь лабораторным исследованием — на ее основе в 1923 году для керамического факультета ВХУТЕМАСа был выполнен проект сервиза, где сама форма посуды строго «шарообразна», а орнамент представляет собой вариации на тему основных композиционных принципов серии. Он выполнен в два цвета — красный и черный. Растушеванные по контуру круги дополнены линейными построениями: блюдо представляет собой сложную систему соотношений квадрата и круга, вписанных друг в друга с поворотом осей.

В 1924 году Родченко начнет осваивать фотографию как новый вид творчества и многое из того, что было им открыто, осознано в живописи и графике, он перенесет как стратегию композиционных построений на свои снимки. Серия 1928 года «Стекло и свет» представляет собой фрагменты натюрмортов, сложенных из прозрачных предметов — кувшина, пиалы, рюмки. Вещи расставлены на зеркальной поверхности и сильно кадрированы, благодаря чему композиция начинает носить абстрактный характер, на первый план выступают соотношения форм и контрформ, рисунок (рельеф) стекла. На одном из кадров пиала подсвечена таким образом, что ее дно оказывается темным пятном, кругом, от которого на манер живописной растушевки отходят «штрихи» — эффект преломления света на рельефной поверхности. Не это ли то самое творение светом «без помощи красок, кистей, холстов»? Технология, позволяющая сделать свет своим союзником, средством создания рисунка, который оказывается запечатленным на пленке сквозь крошечное круглое отверстие — окуляр объектива.

[10] Владимир Кричевский. Обложка: графическое лицо эпохи революционного натиска 1917–1937. С. 93.

[11] Там же. С. 95.

[12] Москва–Берлин, 1923.

[13] http://kazimirmalevich.ru/t5_1_3_2/

[14] Строчки из книжки Лисицкого «Про 2 квадрата».

[15] Строчки с плаката Лисицкого.

[16] Варвара Степанова. Дневник 1919–1921. Человек не может жить без чуда. М.: Сфера, 1994. С. 78.

[17] А.Н. Лаврентьев. Круг, нимб и инварианты графических структур. Сборник конференции «Архетип и универсалии в искусстве христианского мира», XXVI Рождественские чтения. М.: МГХПА им. Строганова, 2018. С. 285.



Сахарница. Из серии «Проект чайного сервиза». 1922
Бумага на марле, гуашь, тушь, рейсфедер, туповка. 37,2×27



Чайный сервиз. 1922.
Реконструкция фарфорового завода в Вербилках
по заказу галереи «Манеж». 1994





«Ленгиз. Книги по всем отраслям знания...»
Рекламный плакат для лениградского отделения Госиздата. 1924
Фотобумага на картоне, гуашь, наклейка.
Реконструкция В. А. Родченко. 56,2×79,5

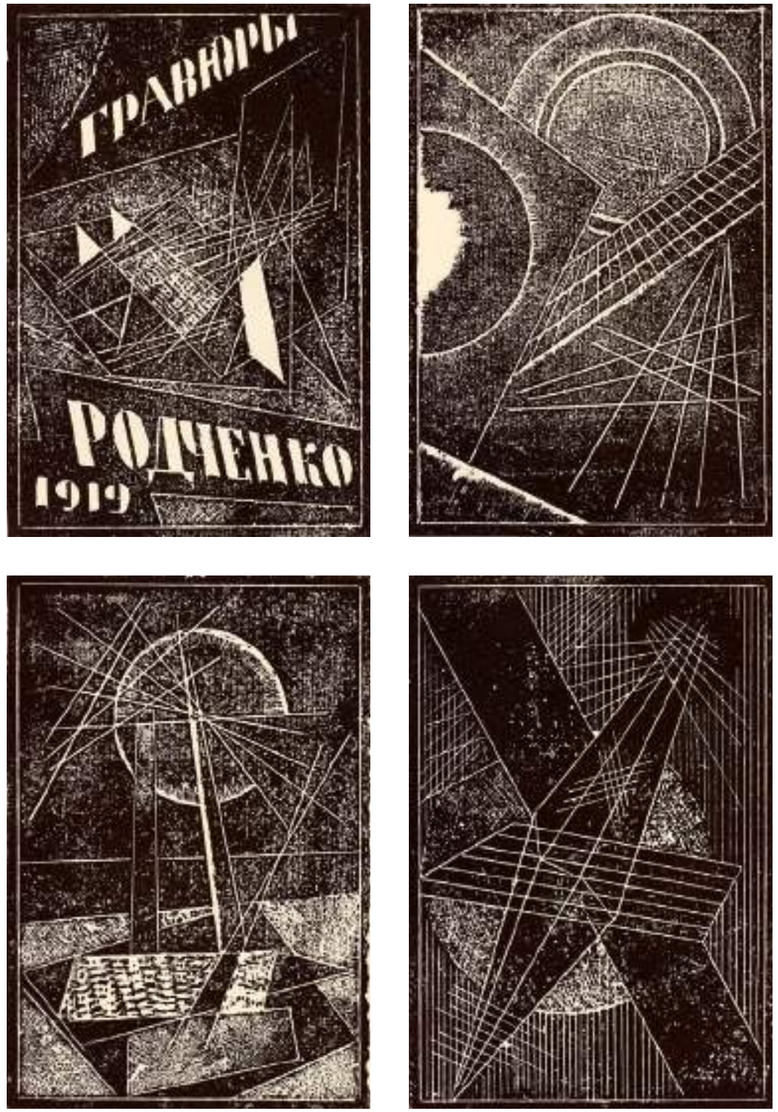
Захар Быков
Проект фирменного знака. 1924
Бумага, тушь, карандаш, фотомонтаж. 30x24
Собрание Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова.

В плакате использован фотопортрет Л. Брик.

Учебное задание Родченко по курсу «лицевая обработка металла».



«Человек — только с часами, часы — только Мозера, Мозер — только у ГУМа...» Рекламный плакат. Текст В. В. Маяковского. 1923
Фотобумага на картоне, гуашь, наклейка.
Реконструкция В. А. Родченко. 30×19,5



Гравюры Родченко. Титульный лист к серии линогравюр. 1919
Линогравюра, оттиск. 15,7×10,7

Композиция. 1919
Линогравюра, оттиск 15,7×10,7

Композиция. 1919
Линогравюра, оттиск 15,7×10,7

Композиция. 1919
Линогравюра, оттиск 15,7×10,7



Воздушный шар. Из серии «Маневры Красной армии». 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 23,7×17,4





Кувшин. Из серии «Стекло и свет». 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,5×29,3

Бокал. Из серии «Стекло и свет». 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 38,4×29,7



Купание в тазу (портрет дочери Варвары). 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 38,2×27,8





«Радиослушатель». Обложка журнала, лицевая и оборотная стороны. 1929 г.
Бумага, полиграфический отпечаток (глубокая печать, в три краски). 32,5×46

В. Маяковский. «Сергею Есенину». Обложка книги (лицевая и оборотная стороны). 1926
Бумага, полиграфический отпечаток (в две краски). 15,6×23,3

На обложке журнала ажурный рисунок из окружностей напоминает о переплетении линейных элементов в конструкции Шуховской башни, а также о распространении радиоволн.

Круг на обложке книги работает как иллюминатор, окно из мира города и техники в мир русской деревни, с которым ассоциируется поэзия Есенина.



Рекламный плакат к кинохронике Дзиги Вертова «Киноглаз». 1924
Бумага, литография (в две краски). 94,5×71

Круглый зрачок глаза в центре привлекает и останавливает внимание, это глаз кинооператора, смотрящего на мир через объектив кинокамеры.





Портрет шофера. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 28,1×39,7

Скорая помощь. 1931
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 23,7×29,6





Дом Союзов. Иллюминация 1 мая. 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 24×30,1

Скорая помощь. 1931
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 18,6×28



«Проспект книг по технике. Научный отдел». Обложка книги. Госиздат. 1924
Бумага на картоне, полиграфический отпечаток. 22×15



Обложка книги «Современное состояние техники электрического освещения». Транспечать. 1925
Бумага, полиграфический отпечаток (в две краски). 22,4×14,8



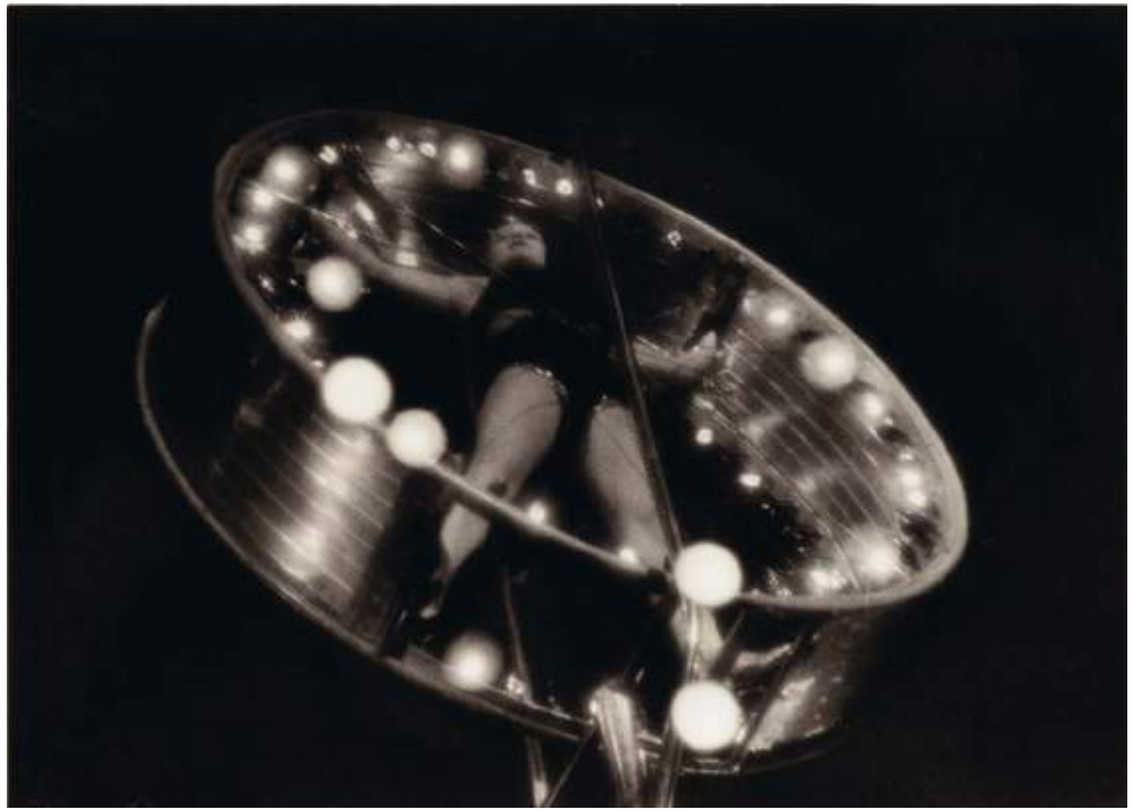
В. П. Некрасов. «Новый железобетон». Обложка. Транспечать. 1925
Бумага, полиграфический отпечаток (в две краски). 21,8×15,1



«Значок ГТО». 1936
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,8×26,6



На арене цирка. 1935
Холст, масло



Цирк. Рейнское колесо. 1940
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,8×39,8

Рейнское колесо — достаточно сложный, но эффектный цирковой номер. Акробатка вращается в металлическом колесе на высоте около пяти метров. Колесо укреплено на длинном металлическом шесте, который держит на лбу стоящий внизу на арене артист. Съемка цирка была связана с подготовкой в 1940 – 1941 годах тематического номера журнала «СССР на стройке», посвященного советскому цирку. Родченко снимал цирковые номера вместе с фоторепортером Г. Петрусовым. Макет номера журнала разработан совместно с В. Степановой. Однако полностью подготовленный номер журнала не был напечатан. Макет был сдан в типографию 17 июня 1941 года, а 22 июня началась Великая Отечественная война.





Цирк. Клоун Карандаш (Михаил Румянцев). 1940
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,2×29,1

Цирк. Укротитель Владимир Дуров с морскими львами. 1940
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,3×28,4







Цирк. Клоун Виталий Лазаренко. 1940
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 31,6×21,3

Акробатка. 1940
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 37,5×24,6

Цирк. Укротитель Владимир Дуров с петухом. 1940
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,3×28,8

ЛИНИЯ

контраст
эллипс
круг

конструкция
сила
композиция



Укладка штабелей. Лесозавод Вахтан, Нижегородская область. 1930
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,8×39,5

ЛИНИЯ

Л И Н И Я.

Вначале предметная живопись ставила себе цель исключительно написать предметы и человека, как живого, как на самом деле это есть, до полного обмана, или иллюзии, чтобы зритель подумал, что это - просто кусок жизни, а не живопись. Это был большой труд и упорство, но скоро этого стало мало, нашлись более важные задачи.

живая, то живая на картине ... но стало необходимо картину скомпановать, то в таком, то в ином размере; скомпановать иначе, чем на самом деле бывает; распределить более остроумно, благородно, возвышенно; дать эффект нарочитого показывания того, что важно в сюжете, остальное более или менее затушевать, дальше... цвет, тона и общий тон подобрать наиболее гармонично, сдержанно и т.д.

Ввиду долгой и упорной работы, часто на одних и тех же местах, чтобы добиться всех эффектов живописи, картинах появилась отвлеченная "н е ж и в а я", но более важная вещь, ближе по существу и более про-

Линия

А. Н. Лаврентьев,
Е. А. Лаврентьева

Еще в августе 1919 года, т.е. до 10-й Государственной выставки, Родченко задумал новую серию, в которой уже не было бы никаких привычных, даже для беспредметной живописи, форм — только линии. И хотя ряд работ из этой серии уже был написан к осени, Родченко в 1919 году эти вещи не выставил. Для того чтобы новая серия «прозвучала», для того чтобы продемонстрировать свое новое открытие, «изм», требовались не одна или две работы, а целый цикл. Именно в серии за счет композиционных вариаций, цветовых сочетаний, за счет массы работ можно было бы утвердить это направление как еще одну художественную программу. Родченко год за годом оттачивал мастерство изобретателя таких формально совершенно отличных друг от друга художественных программ: сначала «Динамизм плоскости», потом — «Концентрация цвета», а теперь — «Линиизм».

Статья В. Кандинского «О линии» появилась в газете «Искусство» 22 февраля 1919 года. Родченко, несомненно, был знаком с ней. Возможно, что эта статья и послужила импульсом к началу серии. Но трактовка линии у Кандинского совершенно иная. Кандинский размышляет о восприятии, «прочтении» линий и их сочетаний, о языке линейной формы. Родченко относится к линии как к строительному материалу. Для Кандинского линия — способ интерпретации ощущений. Линия для него прежде всего эмоциональна.

Освобождаясь от инструментов, жестко задающих ее характер (линейка, циркуль), линия от чертежной графики переходит к более свободной модуляции и позволяет отобразить «мельчайший изгиб художественного чувства». В этой статье Кандинский предлагает самую предварительную классификацию линий по характеру воздействия на зрителя: *«Существуют линии веселые, мрачные, серьезные, трагические, шаловливые, упрямые, слабые и сильные и т.д. и т.д. Подобно тому, как обозначается и линия музыкальная по своему характеру, как allegro, grave, serioso, scherzando»*[1].

В более поздней работе «Точка и линия на плоскости» он пишет: *«Каждое явление внешнего и внутреннего мира может быть выражено линиями в виде перевода»*[2]. Линия — язык для выражения эмоций, энергии, подъема, спада, ритма, движения.

Для Родченко линия — это проектный инструмент для создания того, что еще не существует. Он трактует линию как след определенной технологической операции: разрез, соединение, скреп, сечение и т.д. Линия — это язык структуры и организации. Для него композиция определяется схемой — опять-таки линейным построением, которое лежит в основе взаимного расположения элементов.

В августе 1919 года он записывает в блокноте: *«Задумал написать штук 10 одним черным по белому по линейке, те рисунки „Линиями", что сделал в апреле. Это будет необычайно ново. Вообще мне нужно напереть на линейку нарочно. Пусть это утвердится за мной»*[3]. Замысел изменился в ходе осуществления. От черных линий на белом Родченко отказался и выполнил серию на разных цветовых фонах, вплоть до черного, т.е. в негативной графике по отношению к исходным эскизам, выполненным на белой бумаге. То ли он не хотел лишать себя цветовой интерпретации построений, то ли не хотел совсем выходить за рамки живописи. Скорее всего, цветной фон служил как бы обрамлением для ажурных построений из линий, он показывал, что эти построения могут существовать в разном цветовом пространстве, что возможности художественной программы «Линиизма» — универсальны.

[1] Кандинский. Маленькие статейки по большим вопросам. II О линии. — «Искусство». Вестник отдела Изо Наркомпроса. № 4 от 22 февраля 1919 г. С. 2.

[2] Василий Кандинский. Избранные труды по теории искусства. Том второй, 1918–1938. М.: Гилея, 2008. С. 166.

[3] А. Родченко. Блокнот. — Александр Родченко. Опыты для будущего. М.: Грантъ, 1996. С. 72.

«Конечно, за эти линии меня будут ругать, скажут, нет живописи, мазков, но у меня другие задачи. В черном умер цвет, и теперь он не играет роли. Пусть умрет и мазок.

Выявил композицию и связывание ею холста»[4].

Серия из 11 работ была написана быстро, в конце августа. И еще несколько работ — в первых числах сентября. Это при постоянном сетовании на то, что заниматься живописью некогда — почти ежедневная работа в Отделе Изо, иногда до 8 часов.

Обычно линии в пределах одной работы однотипны по толщине и фактуре. Они либо проведены тонкой кистью по линейке, либо оттиснуты с помощью какого-нибудь деревянного бруска так, что один край читается четко, а другой слегка растушеван.

Под «связыванием холста» Родченко имеет в виду заполнение плоскости построением. Линейное построение живет в пространстве холста, зрительно организует его как каждый раз новое пластическое событие из жизни линий. То встречаются как бы два линейных облака и взаимно пересекаются друг с другом. Одно — черное, другое — голубоватое. То из перекрестья в нижней части вырывается вертикальный росток и расцветает пучком линий. То линии меняются по длине и напоминают направляющие гиперболически свернутой поверхности. То линии собираются в пучок, направленный острием вверх, туда, где ярко-красные концентрические линии окружностей образуют светящийся шар. Родченко доказывает этой серией, что обыкновенные линии могут быть материалом для создания сложных форм, поверхностей, организмов.

Несмотря на минимальность средств — цвет фона плюс цвет линий, — композиции эти обладают очень интересным пространством. Во-первых, линии нанесены на холст в несколько слоев, что уже указывает на некую глубину. Во-вторых, Родченко сознательно добивается и фактурной разницы в обработке холста, фона и — самих линейных форм. Чаще всего фон он делает фактурным, бархатистым, матовым. По контрасту линии, покрытые лаком, блестят и кажутся ближе, чем фон, они как бы выскакивают из картины. Вместо линейной или тональной перспективы Родченко пользуется фактурой и структурой для достижения глубины.

«Думаю назвать вещи „ЛИНИИЗМ" — новое течение беспредметного творчества».

Логически отбрасывается плоскость, и для выражения большей конструктивности, архитектурности композиций и за ненадобностью еще отбрасывается старый фаворит живописи — «фактура».

Работа над линиями продолжалась в течение второй половины 1919 и начале 1920 года.

«Думаю написать несколько линейных кругов для „Линиизма", а также сделать линейную скульптуру.

Выставить линиизм думаю в июне-июле, когда будет не меньше 30 работ маслом, а то и все 50, ибо 13 есть. Также нужно написать и издать брошюру о линиизме в количестве 500 шт.

Масса работы, но я очень устаю от службы и трудности, с какой сопряжено теперь питание.

Надеюсь на лето и на тепло Солнца»[5].

Родченко действительно собирался строить скульптуры из проволоки, которые были бы пространственной вариацией его «Линиизма», есть даже ряд набросков таких композиций. Но стальная проволока, которую он приготовил, оказалась слишком тверда для работы. К тому же для скрепления деталей требовалось кое-что посерьезнее, чем гвозди, ножницы и пила. Нужна была сварка или пайка. Замысел Родченко отчасти позже осуществили в своих металлических структурах из прутьев Г. Стенберг и К. Медунецкий.

[4] А. Родченко. Блокнот. — Александр Родченко. Опыты для будущего. М.: Грантъ, 1996. С. 74.

[5] А. Родченко. Блокнот. — Александр Родченко. Опыты для будущего. М.: Грантъ, 1996.

Как позднее напишет в своем тексте «Линия» Родченко, он открыл и показал в линии не просто некую формально-композиционную область, но выразил мировоззрение и приобщил художников к конструированию и компоновке вещей.

Сама концепция изложена Родченко в тексте «Линия». Предполагалось издать этот текст отдельной брошюрой, поэтому существуют две редакции текста. Одна из них была напечатана на гектографе с машинописного текста.

В этом тексте Родченко выстраивает свою модель эволюции живописи от кубизма до беспредметного творчества.

«Использовав предмет во всевозможном трактовании его от реализма и натурализма до футуризма, живопись, перейдя к кубизму, разложила его [предмет] со знанием почти анатомическим, пока наконец не освободилась от этого оплота совершенно, выйдя в беспредметность.

Отбросив предметность и сюжет живопись занялась исключительно своими специальными задачами, которые, увеличиваясь заполнили с избытком исключенные ею предмет и его толкование.

Далее, беспредметность отрешилась и от старого выражения живописи, она ввела совершенно новые способы письма, более целесообразные для ее форм — геометрически простых, ясных и четких — письмо туповкой, покраской, валиком, прессовкой и т.д. Кисть уступила место новым инструментам, которыми удобно, просто и более целесообразно обрабатывать плоскость. Кисть, такая необходимая в живописи передачи предмета и тонкостей его, стала недостаточной и неточным инструментом в новой беспредметной живописи, и ее вытеснили пресс, валик, рейсфедер, циркуль и т.д.»[6]

«Наконец выяснилось совершенно значение линии — с одной стороны,

[6] А. Родченко. Линия. — Александр Родченко. Опыты для будущего. М.: Грантъ, 1996. С.95–96.

сиональная - "живописность", фактура поверхности, всякие прозрачности, лессировка, подкладка, пат и т.д. иными словами появился живописный подход к картине. С этих пор и картина перестала быть ею, она стала живописью или вещью.

Вошедший новый подход "живописность" отныне становится неизменной истиной и критерием всякого произведения живописи, предметной в частности.

Почему же этот случайный элемент возвели на такую высоту и постоянство. Очень просто - это профессиональный подход к живописи. Это есть сама суть живописи, как основа.

" "

Вся эволюция в живописи шла исключительно на форме, все время вперед, почти не возвращаясь, последовательно и логично настолько, что видна одна прямая линия, все время указывающая на движение вперед.

Линия эта связывает предыдущее и последующее в единый организм. Развиваясь таким образом в длину и ширину живопись использовала все возможности своей специфичности до невероятных тонкостей, доходящих до гурманства.

Использовав предмет во всевозможном трактовании его от реализма и натурализма до футуризма, живопись, перейдя к кубизму, разложила его со знанием почти анатомическим, пока наконец не освободилась от этого оплота, совершенно, войдя в беспредметность.

Отбросив предметность и сюжет живопись занялась исключительно своими специальными задачами, которые увеличиваясь заполнили с избытком исключенный ею предмет и его толкование.

Далее беспредметность отрешилась и от старого выражения живописи, она ввела совершенно новые способы письма, более целесообразные для ее форм -геометрически простых, ясных и четких - туповкой, покраской, валиком, прессовкой и т.д. Кисть уступила место новым инструментам, которые удобно, просто и более целесообразно обрабатывать плоскость. Кисть, такая необходимая, в живописи передачи предмета и тонкостей его стала недостаточной и неточным инструментом в новой беспредметной живописи и ее вытеснил пресс, валик, рейсфедер, циркуль и т.д.

/Впервые в Москве на выставке Левой Федерации 1917г. работы А.М. РОДЧЕНКО/

ее граневое и краевое отношение, и с другой — как фактора главного построения всякого организма вообще в жизни, так сказать, скелет (или основа, каркас, система). Линия есть первое и последнее, как в живописи, так и во всякой конструкции вообще. Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез»[7].

Линия — фундаментальный элемент в творчестве Родченко, не зря, создавая в 1922-м шаржи на группу конструктивистов, Степанова изображает его с тонким стержнем в руке. Под ним, для убедительности, подписано: «линия». В другой руке Родченко держит циркуль, что позволяет интерпретировать линию не только как след от карандаша, но и как чертежный инструмент — линейку. В понимании художника она не просто изобразительный элемент, а некое символическое изображение деятельности, действия — а потому является одновременно техническим средством, деталью инженерной конструкции и графическим элементом.

Собственно конструктивизм — как течение — начинается именно с линейных построений, которые и несут в себе конструктивное начало. Чертеж начинается с линии, плоскость есть уже следствие подобных построений. Весенняя выставка ОБМОХУ 1921 г., в которой участвовали члены рабочей группы конструктивистов ИНХУКа — Родченко, Медунецкий, Иогансон, братья Стенберги, — наглядно продемонстрировала универсальность линии как элемента для любых построений — графических или пространственных. С этого осознания проектных возможностей, вычленения конструктивной «единицы» и начинается история конструктивизма не только как художественного течения, но как методологии мышления, определившей развитие отечественного дизайна и архитектуры. Поэтому так важно было подчеркивать конструктивную схему в любом объекте «искусства для жизни» — поскольку именно она становилась новым эстетическим критерием, подлинным произведением искусства. *«Конструкция есть современное мировоззрение»*[8], — запишет Родченко.

Но линия есть не только основа построения конструкции — композиционной сетки, так необходимой в полиграфии и графическом дизайне, но и главный элемент ритмического рисунка. Линия строит фундамент изображения — формирует абрис геометрических фигур, в которые вписаны слова, вклеены фотографии, но линия задает и графическое заполнение ячеек композиционной сетки. Двигаясь к центру, линии акцентируют внимание на определенном изображении; располагаясь параллельно краю листа — создают фон, подобие тона от основного цвета; вертикальные, положенные поверх горизонтальных, — работают как тетрадная клетка.

В фотографии линия демонстрирует не только себя — как проявление через действительность чертежных структур и схем, но подчеркивает ракурс, задает ритм, отражает архитектонику снимка. Линия — наиболее часто встречающийся, иногда «скрытый» механизм снимков Родченко. Сопоставляя те или иные кадры со схемами, на основе которых он вел обучение студентов по дисциплине «Графическая конструкция на плоскости», можно найти множество пересечений, которые лишний раз подтверждают, что творческая концепция Родченко как художника-конструктивиста универсальна. В основе ее — умение видеть действительность как ритмически организованную структуру, умение точно фиксировать момент, когда она находится в гармоничном или, наоборот, остром состоянии.

Лесозавод Вахтан — в этой серии фотографий доски Родченко видит как линии, формирующие пространство кадра. Уходящие в перспективу, скрещивающиеся между собой, лежащие параллельно горизонтальному краю кадра. Но, пожалуй, самым точным и мгновенно случившимся из всех «линейных» композиций стал снимок, сделанный на ступенях храма Христа Спасителя. На пленке всего один подобный снимок, что действительно свидетельствует о долях секунды, сформировавших композицию кадра. Женщина с ребенком поднимается по ступеням — единственный противоречащий идеальной линейной структуре элемент. Или — некое подобие ноты, звука, длящегося в этом чистом и лаконичном пространстве. Случайность, ставшая целым повествованием в пределах одного кадра.

В истории мировой фотографии XX века линия становится универсальным методом работы над композицией снимка. С одной стороны, она как прием, отсылающий к чистому искусству (станковой графике, гравюре), узаконивает процесс творчества фотографа в глазах скептиков — являет единство изобразительных приемов, ставя светопись в один ряд с классическими техниками создания изображения. Здесь уместно вспомнить Аполлинера, назвавшего свои каллиграммы «Я тоже художник». Главное — эмоция, «текст», который должен обрести форму, остаться запечатленным. Сама форма диктуется творческими навыками автора, владением определенным мастерством. С другой стороны, в контексте «нового вИдения», линия в фотографии есть то, что способно выстроить абстракцию на основе реального фрагмента действительности. Ритмическая последовательность линий, фрагмент, в котором доминирует линия, — этот элемент помогает «зацепиться» глазу, поскольку подразумевает некую графическую структуру, чередование света и тени. Родченко же внедряет еще один прием работы фотографа с линией — делает ее скрытой композиционной основой, «чертежом» будущей фотографии.

[7] А. Родченко. Линия. — Александр Родченко. Опыты для будущего. М.: Грантъ, 1996. С. 96.

[8] Там же. С. 126.

Цвет в живописи, сравнительно с формой, почти не эволюционировал. Он шел от серого к бурому, от бурого к чистому, яркому и обратно, и эта перемена была страшно однообразно чередующейся однообразностью. Чистый цвет /спектр/ хотя и был в красках, но живописцы его убивали, мешая из него тона. Тон выявился в живописи исключительно из предметности, от искания передачи природы. Он шел в живописи до последнего времени, как особое достижение живописной культуры и дошел до полного безобразия какой-то коричнево-бурой фузы.

Импрессионисты обратились к спектру, но скоро приспособили его для передачи впечатления, воздуха, света и т.д. Экспрессионисты взяли цвет, как игру пятен, как орнамент.

Беспредметность культивировала цвет, как таковой, занявшись полным его выявлением, его обработкой, его состоянием, давая глубину, интенсивность, плотность, вес и т.д. Последним этапом в этой работе было достижение одноцветной интенсивности в пределах одного цвета и интенсивности, /не понижая не повышая/.

/Примером могут служить работы на выставке 1918г. "Беспредметное творчество и Супрематизм", Москва - работы РОДЧЕНКО - черное на черном и работы МАЛЕВИЧА - белое на белом, выставленные одновременно./

Работая последнее время исключительно над построением форм и системой их конструкции, я стал в плоскость вводить ЛИНИЮ, как новый элемент построения. /Работы РОДЧЕНКО 1917-18 г./

Наконец выяснилось совершенно значение ЛИНИИ - с одной стороны ее граневое и краевое отношение и с другой -, как фактора главного постоения всякого организма вообще в жизни, так сказать скелет, или основа, каркас, система. Линия есть первое и последнее, как в живописи, так и во всякой конструкции вообще. Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез и т.д.

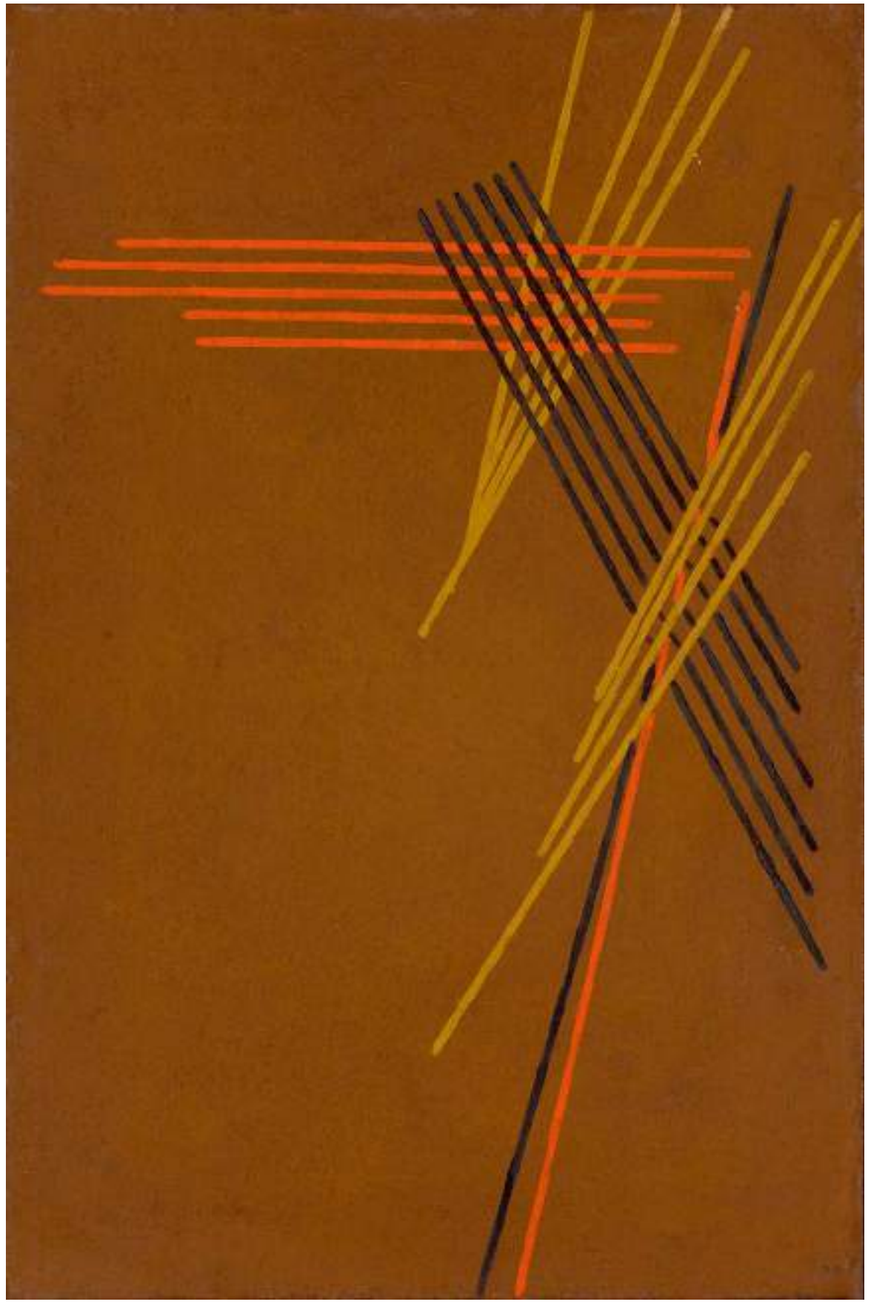
Таким образом линия победила все и уничтожила последние цитадели живописи - цвет, тон, фактуру и плоскость. На живопись линия поставила красный крест.

/Выставка 19 Госуд., 1920г. Москва, работы РОДЧЕНКО.

Л и н и я, впервые об"явленная в живописи/

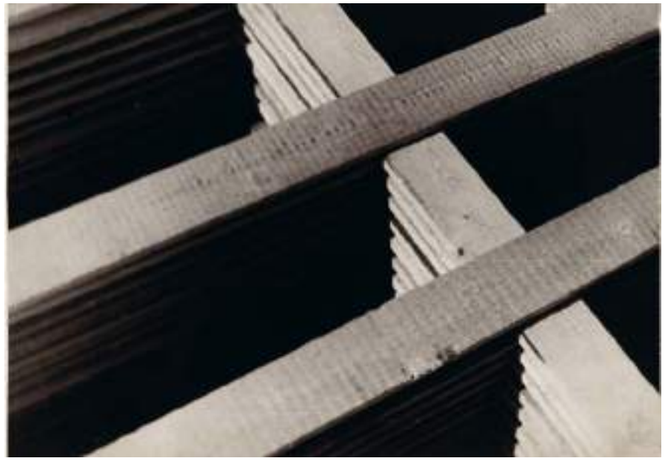
«Линия». Фрагменты из текста. 1920 – 1921
Машинопись

Текст был написан А. М. Родченко по заказу ИНХУКа (Института художественной культуры) как обобщение авторской концепции, раскрывающей эволюцию художественного творчества с позиций усиления конструктивных и проектных тенденций в искусстве. Текст разъяснял задачи самого художника при создании им серии минималистских абстрактно-геометрических живописных работ 1919 – 1920 годов, в которых линия была единственным композиционным элементом.



Конструкция на коричневом (Из серии «Линиизм»). 1919
Холст, масло

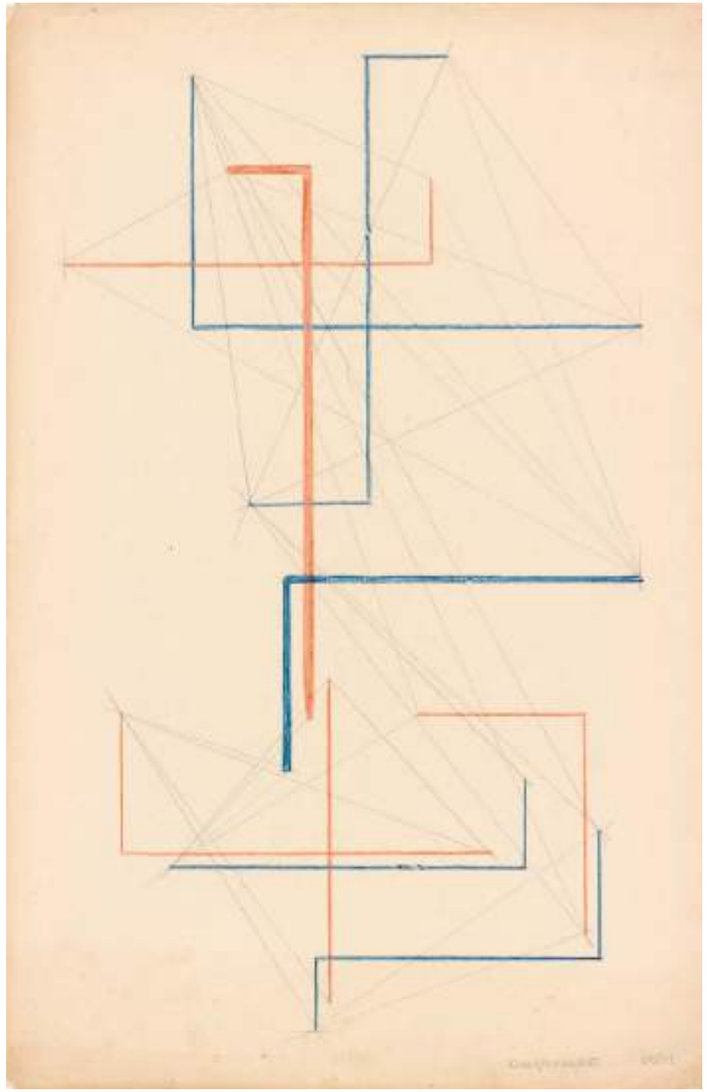




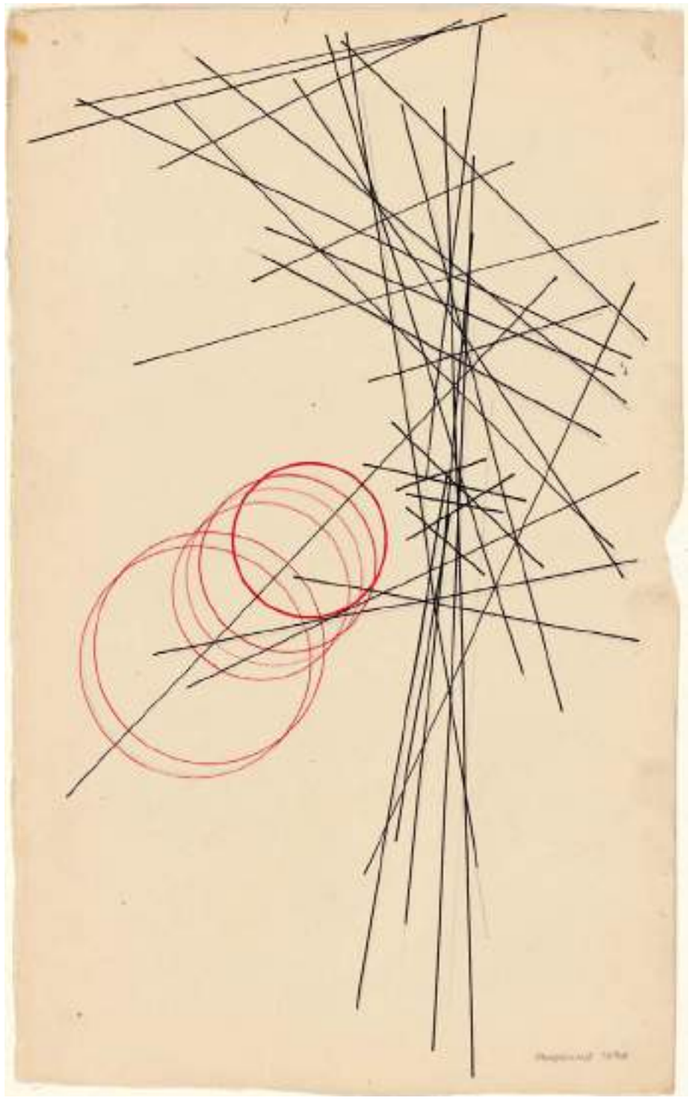
Укладка штабелей. Лесозавод Вахтан, Нижегородская область. 1930
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать.
27,7×41,5

Укладка штабелей. Лесозавод Вахтан, Нижегородская область. 1930
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать.
26,5×37,2

Подобные рисунки завершали для Родченко «Лабораторное прохождение через искусство живописи — к индустриальной инициативе конструктивизма». Так называлась составленная им автомонография, которую он планировал подготовить вместе с конструктивистом, издателем, теоретиком Алексеем Ганом. Осенью 1921 года эти «проекты конструкций» экспонировались на второй выставке «5×5=25» (графика). На первой выставке «5×5=25» 5 художников: А. Веснин, Л. Попова, А. Родченко, В. Степанова и А. Экстер — выставили по 5 работ каждый, объявив о завершении чисто художественных поисков и переходе к конструктивизму, проектированию реальных вещей. Этот рисунок — промежуточный, между станковой графикой и проектом. Родченко проектирует пространственные конструкции нового типа — составленные только из линейных элементов, соединенных друг с другом нитями вант. Автомонография начиналась с ранних геометрических рисунков 1915 – 1917 годов и завершалась проектами титров для кинохроники Дзиги Вертова. Линию Родченко считал ключевым элементом конструктивного, пространственного и проектного мышления. Те же линейные формы часто доминировали и в его фотографиях.



Проект конструкции. 1921
Бумага, карандаш, цветной карандаш. 48,2×32,5



Линейная конструкция. Из серии «Линиизм». 1920
Бумага, тушь, цветная тушь. 32×19,8

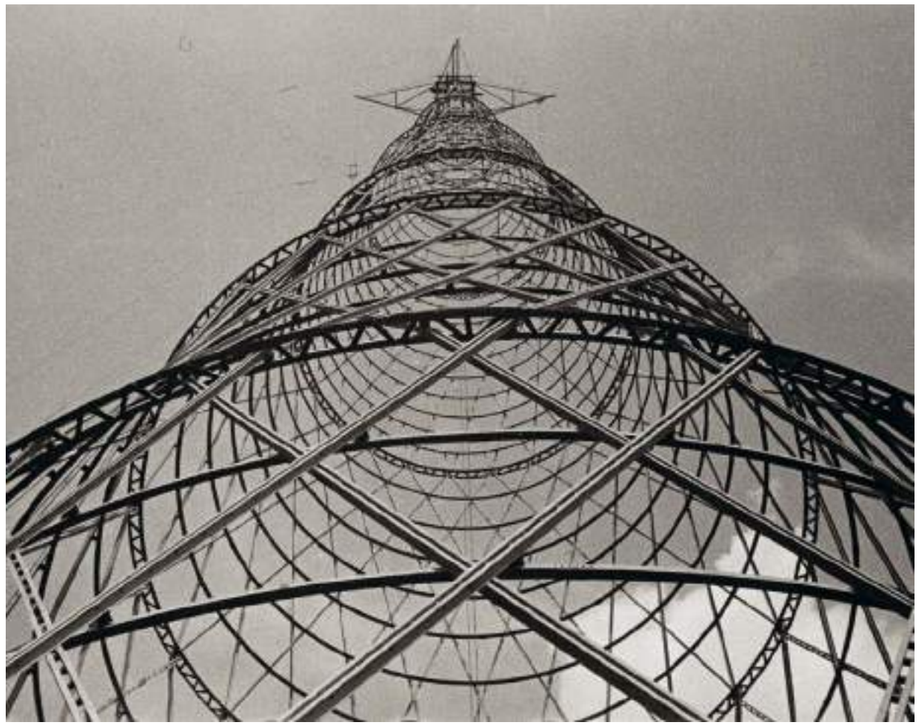




Рупоры. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,7×41,7

Радиослушатель (у радиоприемника дочь Родченко Варвара). 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 20,5×29,6

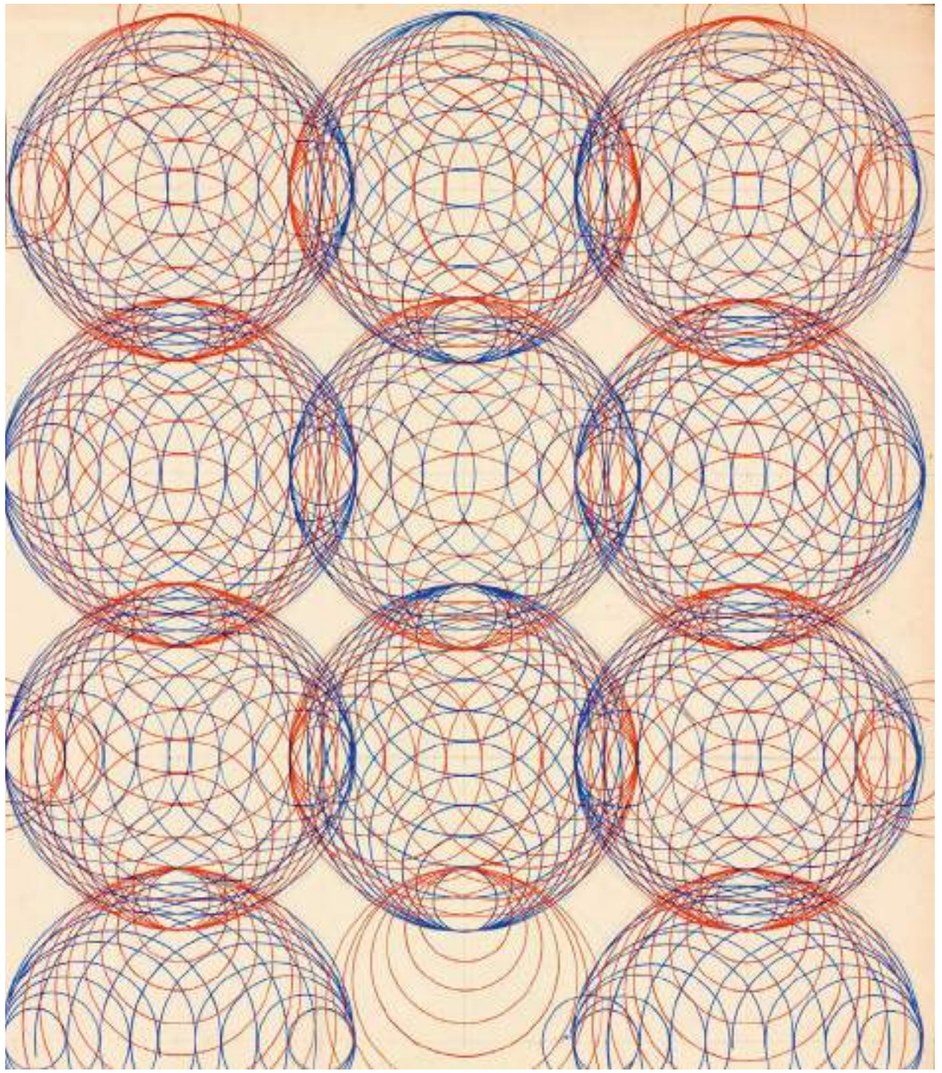
Тематика, связанная с радиопередачами, содержит множество линейных ассоциаций: провода, ажурные конструкции радиомачт, распространение радиоволн.



Шуховская башня. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 20,5×25,8

Караул у Шуховской башни. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,7×20,4





Проект рисунка для ткани. 1924
Бумага, цветная тушь. 37×32

Вместе со своей супругой В. Степановой Родченко откликнулся на призыв Первой ситценабивной фабрики к художникам-конструктивистам придумать новые рисунки для текстиля. В отличие от Степановой и Поповой, которые использовали преимущественно плоские геометрические фигуры, Родченко предложил строить рисунок на линейной основе.



Пожарная лестница. Вариант. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,6×29,8

Линии — протяженные элементы — реальный строительный материал архитектуры, элементы фотографических форм и рекламы.



«Даешь карандаши, которые хороши!..» Рекламный плакат для Мосполиграфа. Текст В. В. Маяковского. 1923. Реконструкция В. А. Родченко, 1980
Фотобумага на картоне, гуашь. 30×19





Рекламный плакат для Резинотреста. «Галоши Резинотреста — просто восторг!..» Текст В. В. Маяковского. 1923
Литография. 69,5×51,6

«„Смена“. Еще шагать далеко...» Рекламный плакат для журнала «Смена». Текст В. В. Маяковского. 1924
Бумага, литография (в две краски). 72×51,5



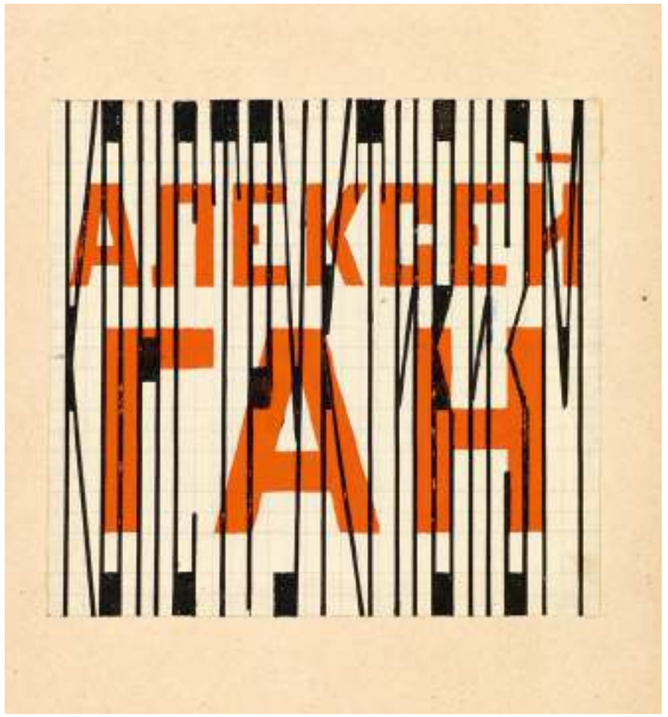
Пожарная лестница. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,1×26,6



Монтер на столбе. Из серии «Парк культуры и отдыха». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,7×21,6



Передающая антенна. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,6×27,7







Алексей Ган. «Конструктивизм». Эскиз обложки. 1922
Бумага, гуашь, тушь. 22,8×15,3

Обложка книги «НОТ в бухгалтерии». 1925
Полиграфический отпечаток (в две краски). 19,7×12,8

Я. Файвуш. «Радиотехника. Ее достижения и практическое применение». Обложка. Госвоениздат. 1924
Бумага, полиграфический отпечаток (высокая печать, в две краски). 22,3×15

Линия в полиграфии может выполнять роль конструктивной схемы, символа, шрифтового каркаса, графемы.



Рабочие. 1921
Бумага, карандаш, гуашь. 25,4×38,8

ПРОСТРАНСТВО

ПЕРСПЕКТИВА

Беспредметная живопись ушла из музее, это – улица, площадь, каждый город и весь мир...

Искусство будущего не будет уютным украшением семейных квартир.

Оно будет равно по необходимости 48 -этажным небоскребам, грандиозным мостам, беспроволочному телеграфу, аэронавтике, подводным судам и пр.



Железнодорожный мост. 1926
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать.
28,6×40

Пространство и перспектива

Е. А. Лаврентьева

В искусстве неоднократно ставились задачи по изучению пространства как среды, поля, удерживающего в себе композиционные элементы. Обратная перспектива в иконописи и прямая перспектива в искусстве Возрождения, развернутая перспектива в кубизме и некое вневременное состояние пространства в супрематизме («абсолют» вечности), проуны Эль Лисицкого — «пересадочные станции от живописи к архитектуре».

Как пишет Иван Клюн, «все течения в искусстве, существовавшие до кубизма, для изображения пространства пользовались светотенью и воздушно-линейной перспективой, — кубизм применяет только форму. В кубизме <...> есть только пространство плоскостей и объемов»[1]. Методика построения пространства впервые была решена не с помощью перспективы, а посредством разложения объема на плоскости. Практически для всех художников русского и европейского авангарда кубизм стал своеобразной точкой раскрепощения — даже если кто-то из них и отвергал данную методику построения картины, так или иначе демонстрация упрощения и схематизации изображения была действенной и наглядной.

В 1912 г. Пикассо обращается к скульптуре. Многие вещи не уцелели, поскольку были сделаны из картона, а затем раскрашены. По сути, они являлись объемными повторениями полотен художника, их действующие лица — гитара, скрипка, бокал, бутылка. Сохранились лишь те, в основе которых — раскрашенные же дерево и листовой металл. В музее современного искусства в Нью-Йорке в 2015–2016 годах проходила обширная выставка Пикассо–скульптора, где были представлены самые разные поиски мастера — от монохромных пространственных плоскостных сочленений до «объемных версий» живописи. Именно на примере последних ясно видно, насколько дышит пространством кубистическая картина — всего лишь расстановка, разделение плоскостей, прикрывающих друг друга дают фантастический эффект: живописное полотно начинает восприниматься как план, чертеж той, настоящей, объемной композиции. Сам Пикассо называл их натюрмортами.

В 1914 г. его мастерскую посетил Владимир Татлин, для европейской общественности позднее ставший родоначальником конструктивизма, что подтверждает книга Лисицкого и Арпа Kunstismus — перечень наиболее актуальных течений в искусстве с 1914 по 1924 г. Есть мнение[2], что знаменитые контррельефы Татлина, а также его последующие педагогические опыты со студентами ВХУТЕИНа по созданию композиций из различных по фактуре материалов на дерметфаке навеяны этой краткой встречей. Любопытно, что Сергей Дягилев как «лицо» конструктивизма воспринял иных художников — Наума Габо и Антона (Антуана) Певзнера (возможно, благодаря их совместной выставке, которая прошла в галерее Персье в Париже в 1924-м и носила название «Габо и Певзнер. Русские конструктивисты»). Именно им, впечатлившись скульптурами из прозрачного пластика, он заказывает декорации и костюмы к балету «Кошка» на музыку Анри Соге. Но так или иначе, оставаясь приверженцами различных течений и программ, художники 1910–1920-х годов двигались в одном направлении, стремясь ввести в обиход визуального искусства компоненты, ранее не замеченные: фактуру и материал (в качестве метафоры, «тела» произведения, а не технологии исполнения), движение и свет (как динамику изменения объекта, его трансформации, изменения формы), плоскость и пространство (как абстрактные сочленения плоскостей, выявляющих характер окружающей среды, вбирающих ее в себя по принципу «формы и контрформы»).

Отличие большинства художественных течений начала XX века в том, что они проектны, то есть рассматривают творческую деятельность как деятельность созидательную и исследовательскую, прилагая усилия к тому, чтобы выявить первооснову, элемент, лежащий в основе всех видов творчества. Речь идет не о классическом понимании роли художника, а о переосмыслении профессии, где суть — мироустройство, миростроительство, работа с пространством как основополагающей единицей искусства, местом приложения творческих усилий. И в связи с этим справедливо полагать, что наиболее полно те или иные искания художников были реализованы там, где пространство изначально было включено в художественную систему. Полно — значит охватив, соединив максимальное количество различных видов искусства и создав из них целостную объемно-пространственную композицию. Театр, кинематограф, архитектура, средовой и промышленный дизайн — вот те зримые, ясно представимые области, имеющие прямое отношение к пространству, где работали Александра Экстер, Любовь Попова, Варвара Степанова, Александр Родченко, Владимир Татлин, Константин Мельников. Но именно конструктивизму, как художественному течению, суждено было не просто стать началом отечественного дизайна, но и максимально точно выразить идею соединения техники (как открытий, изобретений, исследований) и искусства, которое есть «одна из отраслей математики, как и всякая наука».

За этим лозунгом Александра Родченко кроется не только дань времени — Лисицкий, в первом номере журнала «Вещь», под фотографией парохода в доке поставит подпись: «Парфенон и Аполлон XX века» — но и более глубокая идея, касающаяся самого творческого процесса (на что опираться? как и в каких категориях мыслить? для чего творить?). И в данном ключе понятие пространства приобретает уже следующее толкование, выводя нас от материально-проектной деятельности к «теоретической», «научно-лабораторной», насколько могут быть уместными данные слова в разговоре об искусстве.

Пространство, о котором грезит Родченко и стремится выявить посредством различных форм художественной деятельности (живопись, полиграфия, дизайн, фотография) — это силовое поле, живая субстанция, подобие Вселенной, которую его рука заключает в прямоугольник живописной или графической композиции или в пределы объемной конструкции («Круг в круге», «Овал в овале»). Собственно, для этого ему и нужны графические схемы, представленные им студентам ВХУТЕМАСа на занятиях по дисциплине «Конструкция». Ловушки для пространства, напряженные пересечения линий, способные сделать его видимым и податливым за счет своей структуры, на которую нанизывается любая идея, как графическая, так и объемно-конструктивная.

С одной стороны, идея конструкции как средства визуализации пространства утилитарна и является предвестником «искусства для жизни», а с другой, принимая во внимание ранние абстрактные построения и последующие опыты Родченко в фотографии, где графические схемы периодически ясно прочитываются в композиции кадра, можно утверждать, что для мастера была важна и идея обнажения, обнаружения визуальными художественными средствами неких основ мироздания, структурно-философских представлений о его устройстве. Рамка кадра и геометрия композиции, ясность линий, блоков, сочетаний тень-свет становятся тем, что эту скрытую, внутреннюю природу способно обнаружить.

В конструктивизме — а именно в графическом дизайне и фотографии — перспектива и пространство создают особую связь, выводя на следующий уровень математически точные построения эпохи Возрождения. Линейная перспектива как идея создания трехмерного, глубинного пространства остается, но меняется точка зрения зрителя. Человек эпохи Возрождения стоит на земле, линия горизонта и точка схода выбраны художником относительно его положения и относительно положения героев картины. В конструктивизме зритель (как и автор) больше не привязан к тверди — модель созданного им мира допустимо рассматривать с разных точек. Подобное оказалось достижимо в эпоху компьютерных технологий, когда цифровую трехмерную модель стало возможным поворачивать в различных плоскостях.

Александр Родченко, опираясь на геометрию композиционных схем[3] (диагональ, треугольник, крест) создает в рекламных плакатах, обложках книг и фотографии свою, острую версию пространства — пространства с утрированной перспективой. В полиграфии подобные нестандартные точки восприятия дают сильный рекламный эффект, заставляя глаз следовать по направлению линий, искать точку пересечения (точку схода). И, как правило, именно в этой точке оказывается ключевая часть сообщения — фотография или слово.

Обложку книги «Маяковский Сергею Есенину» А. Родченко создает в технике фотомонтажа — за основу берет два своих снимка, железнодорожный мост (из серии, сделанной при работе над фильмом Бориса Барнета «Москва в октябре») и дом на Мясницкой. Обе фотографии интересны своей острой перспективой — в первом случае это линии железнодорожного полотна и конструкции моста, сходящиеся в точке, расположенной ниже центра. Во втором — резко уходящие вверх стены многоэтажного дома. Родченко фиксирует угол между стенами дома — две плоскости, развернутые от зрителя и напоминающие раскрытую книгу. В снимки вмонтированы изображения в круге — фрагмент поля с колосьями и деревенский дом. Круг фактически обозначает точку зрения зрителя, фиксирует земное притяжение. Снимки Родченко здесь — не только

[1] СА № 6, 1928. С. 196.

[2] Борис Николаевич Терновец (1884–1941), искусствовед.

[3] В 1920-м, начав преподавать во ВХУТЕМАСе дисциплину «Графическая конструкция на плоскости», Родченко придумал серию заданий: студенты, руководствуясь предложенными им композиционными схемами, должны были составить серию композиций из геометрических фигур. Схемы основывались на линейных построениях. В их основе — предшествующий опыт исследования художником линии как проектного элемента творчества.



Сосна. Пушкино. 1927
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 40,1×29,3

Сосны. Пушкино. 1927
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 40,1×29,3

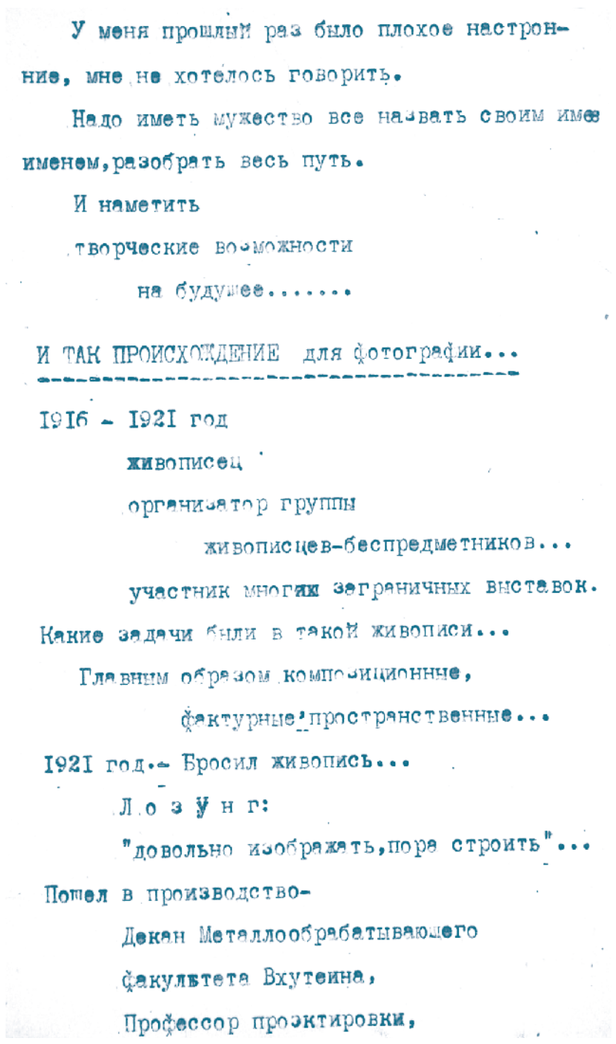
Ракурс в фотографии дает возможность изменить привычное восприятие пространства.





Проект Аэровокзала. Архитектурная фантазия. 1919
Бумага, тушь, цветная тушь, акварель. 35,3×22,2

Рисунок выполнен в период участия Родченко в составе комиссии Живскульптарха по разработке новой архитектуры, новых типов зданий и новых пространственных отношений между человеком и средой.



У меня прошлый раз было плохое настроение, мне не хотелось говорить.

Надо иметь мужество все называть своим именем, разобрать весь путь.

И наметить

творческие возможности

на будущее.....

И ТАК ПРОИСХОЖДЕНИЕ для фотографии...

1916 - 1921 год

живописец

организатор группы

живописцев-беспредметников...

участник многих заграничных выставок.

Какие задачи были в такой живописи...

Главным образом композиционные,

фактурные, пространственные...

1921 год - Бросил живопись...

Л о з у н г:

"довольно изображать, пора строить"...

Пошел в производство-

Декан Металлообрабатывающего

факультета Вхутеина,

Профессор проэктировки,

образ современной индустрии, но и метафора стихосложения, брутальности, конструктивности языка Маяковского, построенного на существительных и глаголах — а значит, на действиях, четких и однозначных, не прикрытых вуалью многочисленных определений. Диалог двух литературных кредо, двух авторских позиций явлен нам через фотографию — как узнаваемое изображение (город, деревня) и структуру, задающую характер композиции.

«Надо жизнь сначала переделать, переделав — можно воспевать» — в строчках Маяковского заключен своеобразный ключ работы художника с действительностью. Только «переделка жизни» не всегда предполагает разрушение старого — глядя на снимки Родченко, становится ясно, что нестандартная точка зрения на привычный объект («видеть необыкновенно обыкновенные вещи») способна изменить реальность, расставив по-новому акценты восприятия. Именно на этом строилось «Новое видение» — течение в художественной фотографии, получившее распространение в 1920-е годы и сформировавшееся под влиянием конструктивизма и педагогической системы Баухауза. Термин «новое видение» использует в своих теоретических работах Ласло Мохой-Надь, фотограф, художник и педагог Баухауза, приславший в 1923 г. письмо А. Родченко с просьбой написать статью о конструктивизме, поскольку не был уверен в том, что *«высказывания и точка зрения известных Лисицкого и Габо относятся ко всем русским конструктивистам»*[4]. Речь шла о серии изданий Bauhaus Bucher, выпускаемых школой, — эта подборка должна была освещать не только педагогическую деятельность Баухауза, но и вводить в курс проблем современного искусства. Оба художника оказались схожи — и не только характерами (на фотографиях они запечатлены как инженеры-проектировщики, Родченко в производственном костюме, Мохой-Надь — в рабочем комбинезоне, с аккуратной прической, белый воротничок, галстук), но и технологичным, научно-экспериментальным подходом к творчеству.

Собственно, «видеть необыкновенно обыкновенные вещи» — это и есть «новое видение». Поэтому нет никакой случайности в том, что в своих творческих исканиях они двигались зачастую параллельно — балконы дома на Мясницкой и балконы здания Баухауза в Дессау сняты с нижней точки, с резким уходом архитектуры вверх. Именно эта пара снимков (наряду с другими «совпадениями»), опубликованная в журнале «Советское фото», апрельский номер за 1928 г., станет причиной обвинений Родченко в плагиате. В ответ на эту заметку он напишет письмо в редакцию, которое напечатает журнал «Новый ЛЕФ». Но наиболее интересные, эмоционально окрашенные строки останутся в черновике: *«Аэропланы строятся во всех странах, мало отличаясь друг от друга. Товарищи фотографы, не думайте об униках и шедеврах!»* «Новое видение» подразумевает не уникальность авторской концепции, а выработку метода, стратегии, позволяющей замечать новое, фиксировать образ — иными словами, менять точку зрения на привычный объект, *«сделать видимым то, что не воспринимается нашим природным оптическим прибором — глазом»*[5], как напишет Мохой-Надь в своей книге «Живопись. Фотография. Фильм». Последовательность слов в названии не случайна — она фиксирует развитие визуальной культуры, от акта ремесла к акту технологического воспроизведения образа и действия. В контексте творчества Родченко эта триада также себя оправдывает — фотография стала следующей осознанной точкой после живописи, графики и скульптуры, где он стал прорабатывать композиционные схемы, идеи организации пространства на основе геометрии.

«В фотографическом аппарате мы приобретаем вспомогательное средство для закладки начал будущего, объективного вИдения»[6]. Камера в руках фотографа становится инструментом, который способен развернуть действительность по отношению к зрителю — так, как это оказывается возможным в современных компьютерных программах по моделированию объектов и трехмерной среды.

Фотография, таким образом — в сознании художника середины 1920-х — это средство познания мира, средство коммуникации, работа которого строится на изменении положения наблюдателя относительно объекта или поставленной перед ним задачи. И изменение точки зрения дает возможность создавать новое не только в фотографии, как виде творчества, непосредственно отталкивающемся от действительности, но и во всех других областях, где «новое вИдение» способно реформировать взгляд на проектную задачу — дать начало живописным и графическим опытам, экспериментам в области предметно-пространственной среды.

«Самыми интересными точками современности являются „сверху вниз“ и „снизу вверх“, и над ними надо работать. Кто их выдумал, я не знаю, но думаю, они существуют давно. Я хочу их утвердить, расширить и приучить к ним»[7]. Иллюстрированное письмо в редакцию журнала «Советское фото», «Наши и заграница» — обвинение Родченко в подражании западным фотографам — спровоцировало целую серию статей, опубликованных на страницах журнала «Новый ЛЕФ». Именно в этом диалоге — с редакцией и читателями — Родченко формулирует свое понимание фотографии как актуальной творческой дисциплины. Заметка «Пути современной фотографии» стала ответом на письмо критика-лефовца Бориса Кушнера.

«Как шла история живописных изобретений? Сначала желание изобразить, чтоб вышел „как живой", вроде картин Верещагина или Деннер, у которого портреты вылезали из рам. Но за это, вместо похвалы, ругали фотографом.

Второй путь — индивидуально-психологическое понимание мира. У Леонардо да Винчи, Рубенса и т. д. в картинах по-разному изображается один и тот же тип.

Третий путь — манерность: живопись ради живописи: Ван-Гог, Сезан, Матисс, Пикассо, Брак.

И последний путь — абстракции, беспредметности, когда интерес к вещи остался почти научный.

Композиция, фактура, пространство, вес и т. п.

А пути исканий точек, перспектив, ракурсов остались совершенно не использованы»[8].

Последняя фраза здесь — ключевая; в ней перечислено то, что отличает фотографию от живописи, выводит ее на иной уровень по отношению к другим видам творчества. *«Искусство подобно шлифовальному камню для органов чувств»*[9] — эти слова Мохой-Надя объясняют не просто потребность в искусстве, но потребность в актуальных формах работы художника с образом. Каждой эпохе для установления коммуникации человека с окружающей средой необходима своя художественная форма. И в 1920–1930-х этим «средством связи», без сомнения, была фотография. Не менее важный момент заключается в том, насколько самодостаточным, уникальным по своему характеру должен быть актуальный жанр искусства — поэтому и возникает стремление вывести некую формулу фотографического «вИдения», определить только ей присущие возможности.

Говоря кратко, именно ракурс в понимании Родченко становится тем, отличает фотографию от живописи — точки «снизу вверх», «сверху вниз» и «по диагонали». Первые ракурсные снимки датированы 1925 г. — это серия «Дом на Мясницкой». Кирпичное восьмиэтажное здание постройки 1913 г. благодаря объективу камеры превращается

4 Ласло Мохой-Надь. Письмо Александру Родченко. В кн. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. М.: Три квадрата, 2006. С. 92.

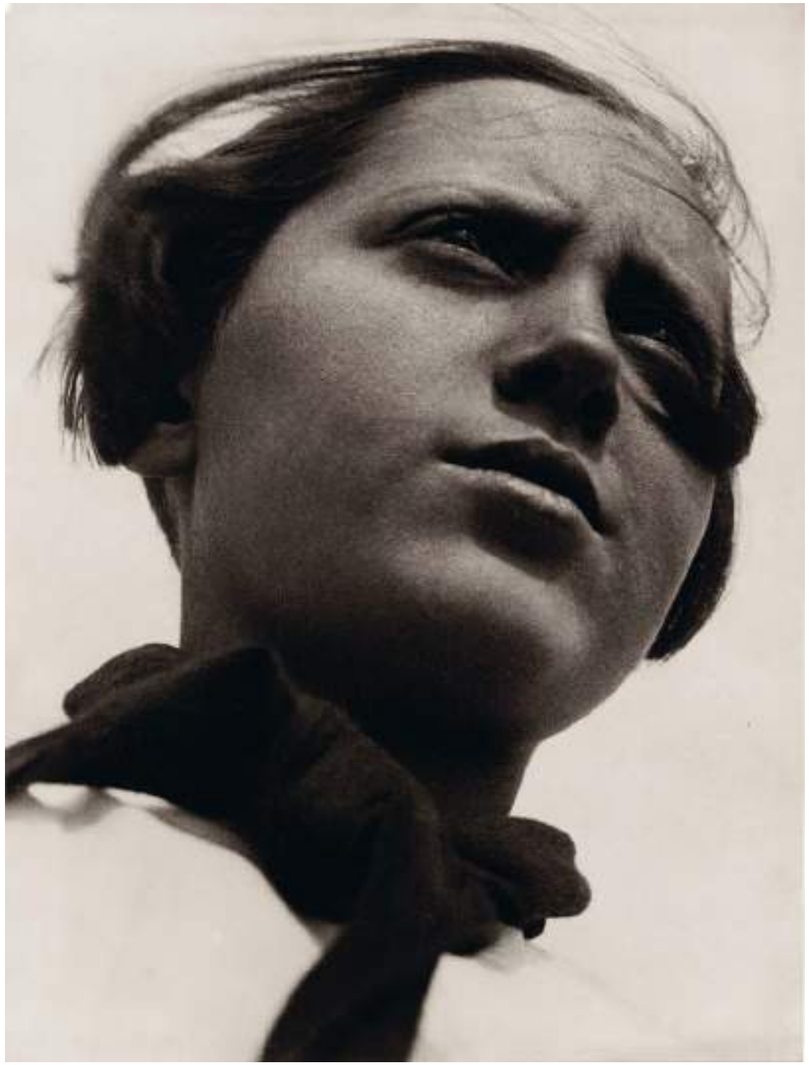
5 Ласло Мохой-Надь. Живопись. Фотография. Фильм. В кн. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. М.: Три квадрата, 2006. С. 251.

6 Там же, с.252.

7 А. Родченко. Крупная безграмотность или мелкая гадость. Новый ЛЕФ, № 6, 1928. С. 3.

8 А. Родченко. Пути современной фотографии. Новый ЛЕФ, № 10, 1928, С. 32.

9 Ласло Мохой-Надь. Художник подводит итоги. В кн. Ласло Мохой-Надь и русский авангард. М.: Три квадрата, 2006. С. 280.



Пионерка. 1930
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 24,4×17,6



Лестница. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 28,3×43,6

Снимок сделан на спуске к Кропоткинской набережной у храма Христа Спасителя в Москве.

Революция в фотографии состоит в том, чтоб снятый факт благодаря качеству («как снято») действовал настолько сильно и неожиданно всей своей фотографической спецификой, чтоб мог не только конкурировать с живописью, но и показывал всякому новый совершенный способ раскрывать мир в науке, технике и в быту современного человечества.

Леф как авангард коммунистической культуры обязан показывать как и что нужно снимать.

Что снимать, знает каждый фото-кружок, а как снимать, знают немногие.

практически в небоскреб, в произведение современной архитектуры. Применяя форсированную перспективу, Родченко не делает пространство внутри кадра плоским — мы видим и ощущаем воздух, линии схода, резко уходящие вниз или взмывающие вверх.

«Мы не видим то, что смотрим»[10], — напишет Родченко в конце очерка «Пути современной фотографии». *«Мы не видим замечательных перспектив — ракурсов и положений объектов. Мы должны <...> раскрыть мир видимого <...> революционизировать наше зрительное мышление»*.

Форсированная перспектива нивелирует точку земного притяжения, у снимка теперь нет ни верха, ни низа — композиционно он может существовать в четырех вариантах.

У зрителя не возникает диссонанса, если повернуть фотографию, он как бы переместится в пространстве кадра, будет *«обсматривать»*, используя слова Родченко, *«предмет со всех сторон»*. Но важно, что композиционная структура такого кадра не случайна — в большинстве случаев (где не идет речь о портретах современников и знаменитом «Пионере из лагеря третьего, решающего») она геометрически простроена, словно наложена поверх одной из его универсальных схем. Рамка кадра не обрезает действительность, выхватывая фрагмент, а становится окном, сквозь которое мир демонстрируется с неожиданной точки зрения. Используя ракурсную съемку, фотографу удается оказаться вне пространства снимка, благодаря чему вся история становится невероятно близка современному сознанию, воспитанному на возможностях и технологиях новых средств обмена информацией.

Пространство — одна из наиболее значимых категорий в творчестве Родченко. Он осваивает его мастерски — проектируя интерьер рабочего клуба для Парижской выставки 1925 г., создавая декорации — трансформирующиеся вещи для театральных спектаклей и кинофильмов, работая с плоскостью печатного листа и буквально прорывая его уходящей в глубину перспективой фотомонтажа и типографики, изучая его возможности с позиций исследователя-экспериментатора, помещая линию — универсальный элемент творчества — внутрь воображаемой «стерильной» среды. И это неудивительно, поскольку характер его деятельности был нацелен именно на освоение пространства — как среды обитания художника, действительности, обязанной стать источником творчества.

[10] А. Родченко. Пути современной фотографии. Новый ЛЕФ, № 10, 1928, С. 39.



Зимний дворик. 1926
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать.
38,9×21,1





Балконы. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925
Серебряно-желатиновый отпечаток,
современная фотопечать. 29,9×21,4

Дом на Мясницкой. 1925
Серебряно-желатиновый отпечаток,
современная фотопечать. 25,3×40







Обложка журнала «Кино-фот» № 4. 1922 г.
Бумага, полиграфический отпечаток (в две краски).
25,2×19,2

Обложка журнала «Новый ЛЕФ» № 4 (лицевая и оборотная стороны). 1927
Бумага, полиграфический отпечаток (высокая печать, в две краски). 20×26,7

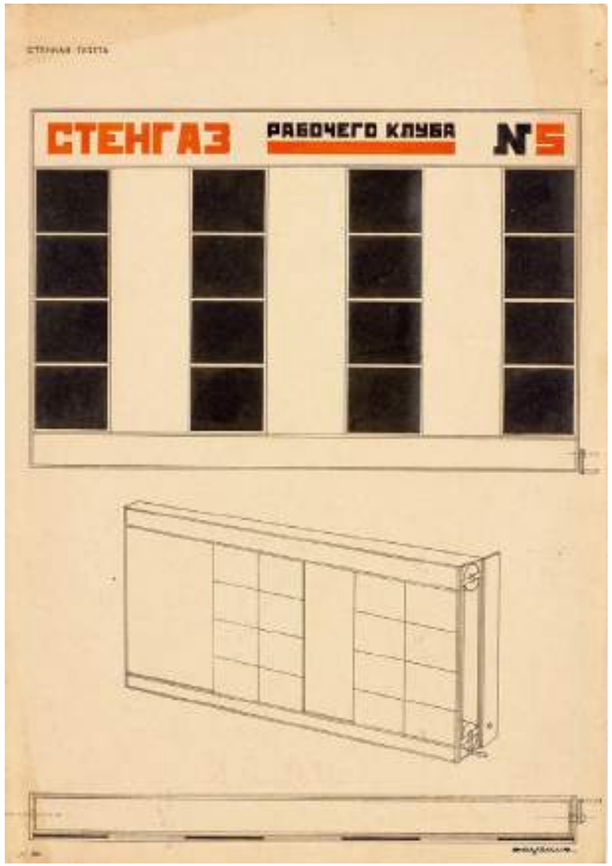
Обложка проспекта журнала «ЛЕФ» № 2. 1923.
Бумага, полиграфический отпечаток (в две краски).
23,5×15,5

Если пространство в фотографиях Родченко возникает за счет линейной перспективы, то пространство в обложках создается цветом и пространством фотоизображений.



Анри Мануэль. Интерьер Рабочего клуба (вид в сторону трибуны) на Международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже. 1925
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 17×23,4







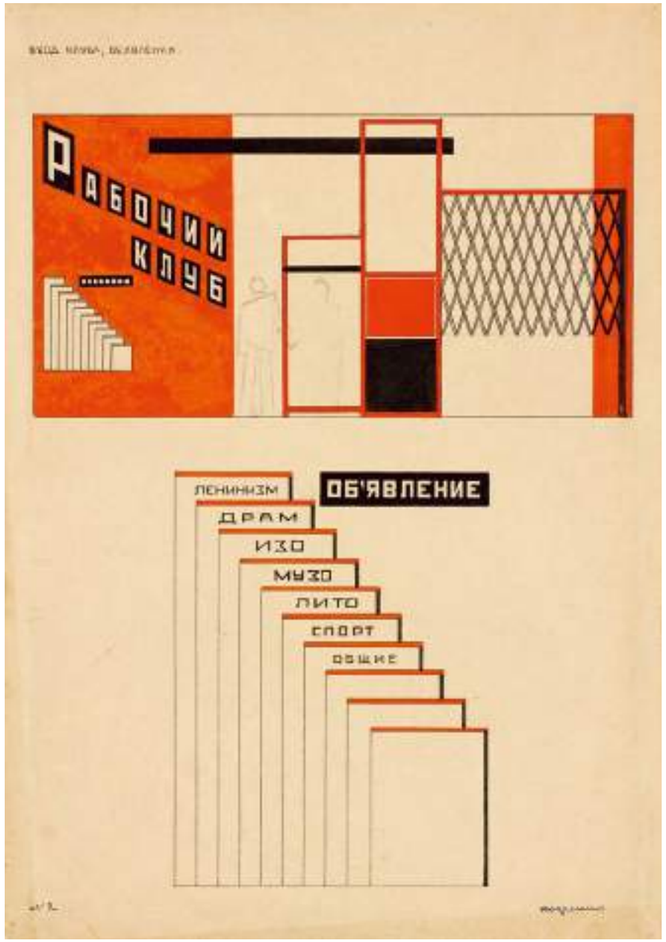
Эскизы оборудования для Рабочего клуба в советском разделе на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности. Париж, 1925

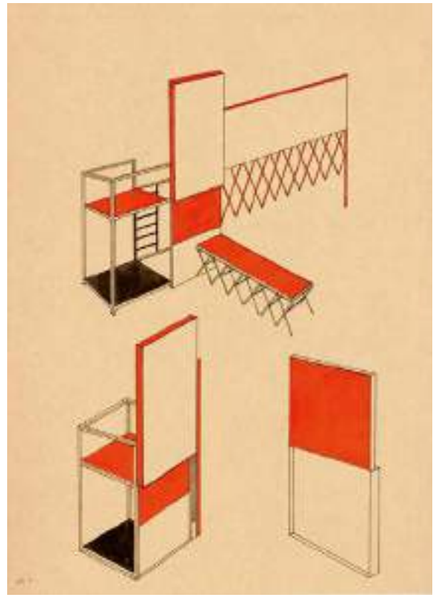
Ленинский уголок
Бумага, тушь. 36,3×25,5

Стенгазета
Бумага, тушь, цветная тушь. 36,2×25,5

◂ **Эскиз конструкции и оформления выставки**
Бумага, карандаш, гуашь, белила. 32,9×26

По окончании работы выставки 1925 года в Париже все оборудование Рабочего клуба было подарено коммунистической партии Франции.





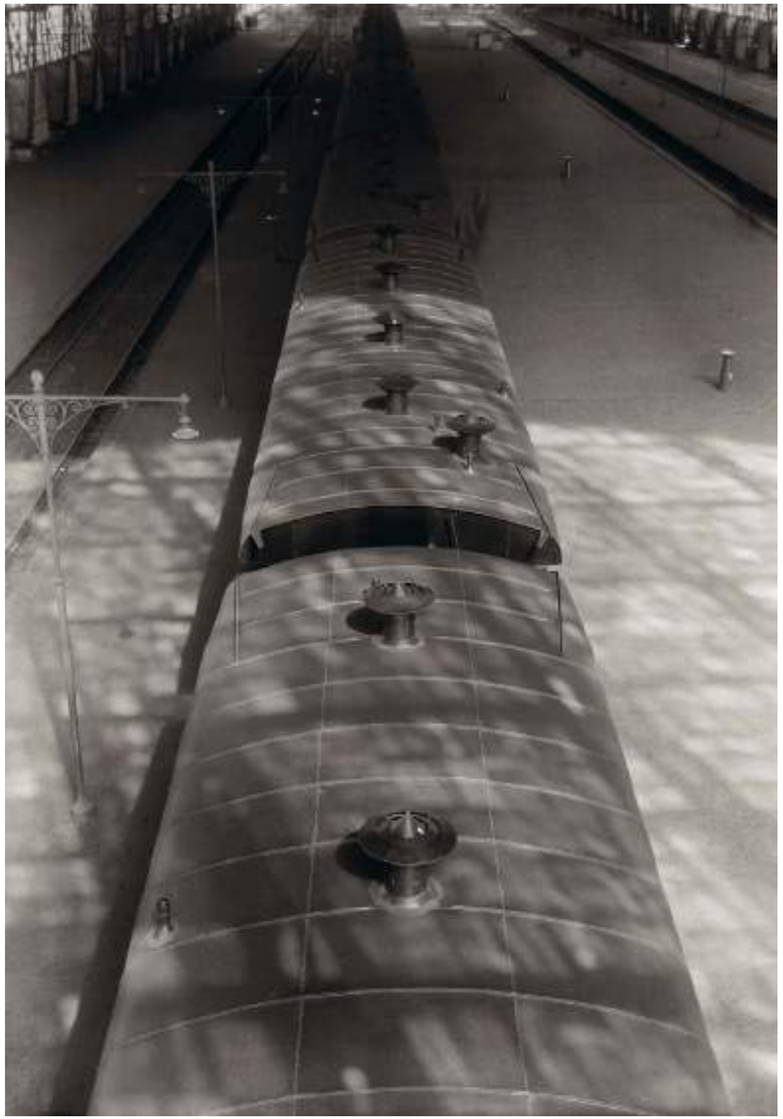


Эскизы оборудования для Рабочего клуба в советском разделе на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности. Париж, 1925

Шахматный столик
Бумага, тушь, цветная тушь. 30×25,5

◂ **Рабочий клуб. Вход. Развертка стены**
Бумага, тушь, цветная тушь. 36,5×25,5

Трансформирующаяся трибуна
Бумага, тушь, цветная тушь. 36×25,5



Брянский вокзал. Поезд. 1927
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 23,9×17,5

Брянский вокзал с конструкцией перекрытия инженера В. Шухова представлял собой самостоятельный мир, пространство, наполненное техникой, с четко различимой, особенно на фотографии, линейной перспективой. Снято во время работы над кинофильмом «Москва в Октябре» (режиссер Б. Барнет). Родченко был художником фильма. В его задачи входил подбор выразительных точек и мест для съемки этого игрового кинофильма.





Конвейер спиртзавода. 1927
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,5×27,8

Пожарная лестница. Вариант. Из серии «Дом на Мясницкой». 1925
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,7×26,9









Маневры Красной армии. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,7×22,9

Маневры Красной армии. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,9×23,7

Полет на воздушном шаре — это тоже преодоление пространства.

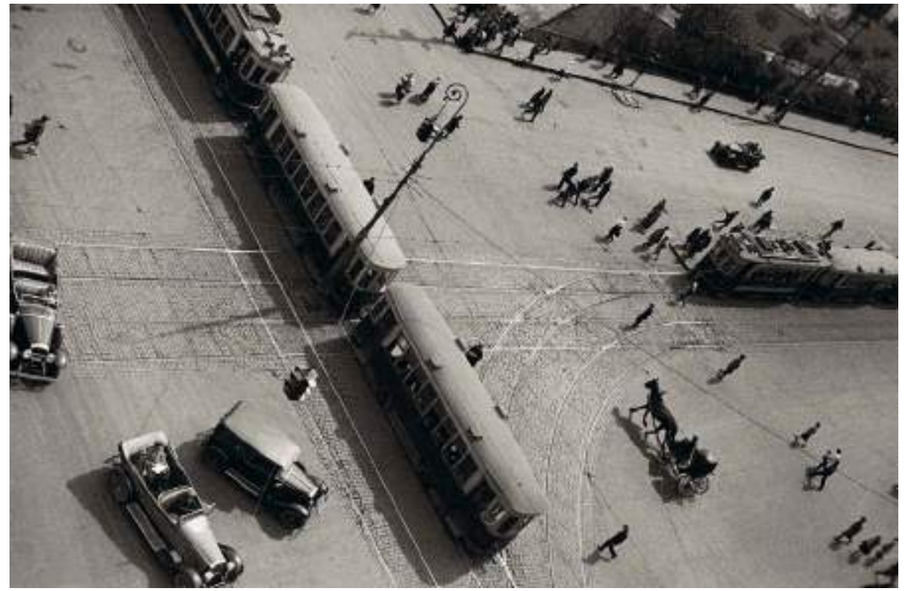
Брянский вокзал. Перрон вокзала. 1927
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,1×22,7

Брянский вокзал. Дебаркадер архитектора Владимира Шухова. 1927
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,5×29,3



Мальчики в лодке. Карелия. (За червями.) 1933
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,8×38,7

Взгляд человека по вертикали, а не только прямо перед собой расширяет представления об окружающем мире. Фотография, по мнению Родченко, должна развивать восприятие мира и пространства.



Москва. Поворот трамвайной линии. 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 22×29,3



Евгения Лемберг. 1934
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,9×23,7

Совершенно по-особому формируют пространство свет и тень. Ученица Родченко по фотографии, дочь кинооператора Александра Лемберга на съемке.



Настольная лампа про проекту 1921 года.
Реконструкция, 1988
Фанера, металл



Девушка с «Лейкой» (портрет фоторепортера Евгении Лемберг, ученицы Родченко). 1934
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,3×27,2



Строители канала. Из серии «Строительство Беломорско-Балтийского канала». 1933
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29×44

В 1933 г. Родченко несколько раз ездил по командировке от Изогиза (государственного издательства, выпускавшего изоиздания и журнал «СССР на стройке») на строительство Беломорско-Балтийского канала. На основе фотографий им был смонтирован специальный номер журнала, посвященный «перековке» бывших заключенных, получивших «путевку в жизнь».

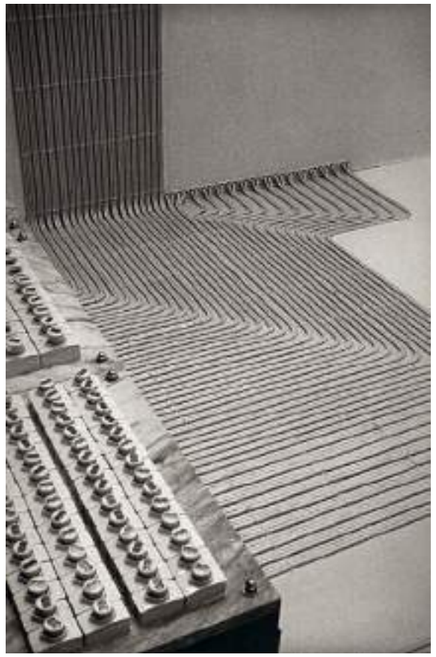


Шлюз. Отражение. Из серии «Строительство Беломорско-Балтийского канала». 1933
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,4×23,8



Корабль в шлюзе. Из серии «Строительство Беломорско-Балтийского канала». 1933
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 43,5×29





Волноводы. Радиоцентр. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 38,5×25,5

Волноводы. Радиоцентр. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,8×27,7





Даешь воду! Из серии «Строительство Беломорско-Балтийского канала». 1933
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,8×41,8

Работы в шлюзе. Из серии «Строительство Беломорско-Балтийского канала». 1933
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,6×21,6





Работа с оркестром. Из серии «Строительство Беломорско-Балтийского канала». 1933
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,7×41,8

Настил пола камеры шлюза. Из серии «Строительство Беломорско-Балтийского канала». 1933
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,6×27

Фотография «Работа с оркестром» — одна из знаковых из всего цикла снимков, посвященных строительству канала. Как комментировал сам Родченко — ему хотелось показать, что оркестр на производстве является такой же важной частью производства. Снимок экспонировался в 1935 году на выставке мастеров советского фотоискусства в Москве. Спустя годы к его прочтению добавились новые оттенки. И работающие в шлюзе, и музыканты на репетиции — все показаны с верхней точки зрения, с уровня, на котором стоят часовые. Все они как бы под присмотром. Работы ведутся вручную… Фотосерия Родченко была одной из немногих, запечатлевших труд и быт заключенных вместе с работой вольнонаемных крестьян. Творческие огорчения, связанные с несправедливой критикой и обвинениями в формализме начала 1930-х годов, померкли. Позже, в 1935 году, в выступлении «Перестройка художника» Родченко касался и этой поездки.





Работы на трассе. Из серии «Строительство Беломорско-Балтийского канала». 1933
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,6×41,7

Работы на трассе. Из серии «Строительство Беломорско-Балтийского канала». 1933
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,7×41,8





Женская пирамида. 1936
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 40,2×27,8

Спортсменка. 1932 (Пионервожатая. 1931)
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 40×28,5





Ритмическая гимнастика. 1936
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,1×26,9

Мужская пирамида. 1936
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,9×17,8

В течение семи лет Родченко снимал спортивные и военные парады на Красной площади. Его интересовали смена упражнений, синхронно выполнявшихся спортсменами, объемные конструкции, которые проносили перед трибунами Мавзолея, отдельные лица спортсменов. Ряд снимков из серии спортивных парадов демонстрировался на первой Всесоюзной выставке фотоискусства в 1937 году, размещавшейся в здании нынешнего ГМИИ им. А. С. Пушкина. Пространство экспозиции, размещение стендов проектировал Родченко.

ГОРОД

техника
монтаж



Автошарж. 1922
Бумага, наклейка, типографский оттиск. Авторская репродукция. Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 18,6×15,2

А. Н. Лаврентьев

В 1919 году подотдел художественного труда отдела Наркомпроса (Родченко в это время еще продолжал «служить» в художественно-производственном подотделе) объявил конкурс среди художников и архитекторов на «киоски для распространения произведений печати»[1]. Среди участников были самодеятельные художники, профессиональные архитекторы, как, например, В. Кринский. Родченко представил два проекта, подписав их оба девизом «Бизиакс», — что представляло собой чисто фонетическое сочетание, «беспредметное» слово.

Это были сооружения с призматическим объемом в основании и центральной несущей вертикальной конструкцией, по типу скульптур 1918 года. Родченко не сделал макета, поэтому по рисунку в одной проекции довольно трудно представить пространственную структуру. В проекте довольно ясно читается состав киоска, его дополнительные атрибуты: трехсторонние часы, экран для проекций новостей, щит для лозунгов, трибуна для оратора на крыше. Верх и середина — плоские экраны и щиты — все это было решено в виде перекрещивающихся раскрашенных плоскостей.

В киоске принципиально отсутствуют традиционные элементы архитектуры: стойки или колонны, поперечные балки и перекрытия, бревенчатые стены или кладка. Зато информационные атрибуты: часы, плакаты, лозунги — играют роль декоративных.

Издали киоск мог напоминать кораблик с раздутыми парусами в бушующем море уличных толп. Вместо обычной торговой точки Родченко предложил идею информационного центра. Вместо замкнутого объема — раскрытую в пространство структуру. Вместо однотонной окраски — яркое графическое решение. Родченко получил две первых премии.

В 1987 году в связи с подготовкой выставки Родченко в Центре технической эстетики в Москве была предпринята попытка смоделировать в пространстве то, что лишь было отмечено Родченко в графическом проекте. Дизайнер Ирина Преснецова «прочитала» закодированную в одном из проектов информацию о форме деталей и их размещении в пространстве. В небольшой модели удалось сохранить все элементы графической композиции, включая фактуру окраски, цветовые и тональные переходы, линии и грани плоскостей, надписи. Одно дело видеть это в проектной графике. Совершенно необычное впечатление вызывают те же самые элементы на пространственной форме. Возникает впечатление яркости и свежести, праздничности решения. Вторую модель она оставила нераскрашенной, для того чтобы подчеркнуть остроту сочетания граненой объемной формы нижней части киоска и вертикальных конструкций из плоскостей и стержней в его завершении.

Во многих архитектурных композициях Родченко 1920–1921 годов сохранялся тот же композиционный принцип противопоставления тяжелого объема внизу и легкой ажурной каркасной конструкции наверху.

За основу конструкции был взят принцип пересечения плоскостей, размещенных под разными углами. Точно так же, как это описано Родченко в заметках «Динамизм плоскости». Реконструированная по мотивам графического чертежа модель наглядно продемонстрировала не только пластическую изобретательность Родченко, но и новаторство, необычность его архитектурной концепции. Он строил этот архитектурный объект не по горизонтали и решал не фасад с привычной стоечно-балочной системой, а строил структуру, рассчитанную на обзор с разных сторон, придумывал киоск как сигнальную мачту, маяк, заметный издалека. Не зная архитектурных законов и правил строительства, он предложил новую концепцию здания, основанную на каркасно-панельной системе. Эту систему он использовал совершенно естественно, так как она уже была многократно им отработана в живописи.

Проекты газетных киосков Родченко неоднократно публиковались в течение 20-х годов. Их можно было увидеть в журнале «Кино-фот», посвященном новаторскому кинематографу, в журнале «Вещь», издававшемся Л. Лисицким и И. Эренбургом в Берлине. В качестве иллюстрации включил этот проект в свою книгу «А все-таки она вертится» И. Эренбург. Из письма ученицы Родченко Л. Козинцевой, жены Эренбурга, известно, что один молодой югославский писатель написал пьесу, действие которой проходило у киоска Родченко.

«Киоск же, помещенный в книге, сделал Вам рекламу здесь, его сейчас же перепечатали в немецком архитектурном журнале. В югославском журнале Zenit был целый рассказ, где действие происходило „у Родченково киоску“»[2]. Проект был популярен потому, что в нем соединились новаторство художника — был изображен какой-то фантастический дом-избушка с флагами и мачтами — и новаторство самой революционной тематики. Это был именно революционный агит-киоск, но не реальный, а некий отдаленный образ его...

В мае 1919 года при скульптурном подотделе отдела Изо НКП была создана комиссия по разработке вопросов скульптурно-архитектурного синтеза — Синскульптарх. Первоначально в эту творческую группу, занимавшуюся теоретическими вопросами и разработкой экспериментальных проектов, входили семь архитекторов (Н. Ладовский, В. Кринский, Н. Исцеленов, А. Рухлядев и др.) и скульптор Б. Королев. *«Экспериментально-проектная часть деятельности Комиссии на этом этапе состояла в разработке задания на проектирование и создание эскизов „Храма общения народа“ — нового типа общественного здания, предназначенного для массовых действ»*[3]. Целью деятельности творческой группы был *«синтез живописи, скульптуры и архитектуры, создание нового синтетического искусства путем объединения достижений этих пространственных искусств в области цвета, пластики и конструкций»*[4].

Обсуждая вопросы архитектурной композиции ранее, Ладовский, Фидман, Королев, Исцеленов приходят к выводу, что *«здание в основе своей должно быть выражением движения»*[5].

Это момент принципиальный для всех архитектурных эскизов Родченко, выполненных в составе комиссии в конце 1919 года и в 1920 году. Почти все его композиции либо построены с использованием диагональной схемы, либо основаны на динамическом равновесии разнонаправленных архитектонических элементов.

В ноябре 1919 года в группу вошли два живописца — А. Родченко и А. Шевченко.

Работы Родченко члены Синскульптарха могли видеть на 10-й Государственной выставке в январе 1919 года, где помимо композиций из плоскостей была выставлена и его скульптура — абстрактные конструкции из картона. Родченко предложил еще более расширить список участников и пригласить Кандинского, Малевича, Татлина, Удальцову, Древина. Однако переговоры с художниками затянулись, и в финале в комиссию вошли лишь Родченко и Александр Шевченко. Группа стала называться Комиссией живописно-скульптурно-архитектурного синтеза (Живскульптарх).

Работа в комиссии увлекла Родченко. Он каждый день рисовал новые и новые композиции. Первоначально он не вторгался в разработку самой структуры зданий и сосредоточился на возможностях беспредметной живописи в оформлении фасадов, стен, внутренних пространств помещений. Это были, как правило, какие-то общественные по характеру здания, сама программа и назначение которых отрабатывались участниками комиссии тут же на ходу.

Но с 1920 года Родченко все больше и больше внимания стал уделять собственно архитектурному образу построек. Историк архитектуры и дизайна XX века С. Хан-Магомедов выделяет три типа архитектурных эскизов Родченко: плоскостные символико-динамические композиции (по аналогии с газетным киоском), линейно-стержневые структуры и многоярусные ажурные конструкции.

Одни эскизы Родченко действительно привязаны к архитектурной тематике, это наброски устремленных вверх зданий, фасады, разрезы и планы конкретных типов сооружений: «Дом обществ», «Совдеп». Другие — полностью асбрактны, лишь структурно связаны с идеей архитектуры. Это, как правило, относится к композициям, составленным из линий, как прямолинейных, так и криволинейных. Татлин приходит к идее сочетания спирали и прямолинейных участков конструкций в своем «Памятнике III Интернационала» 1920 года. Родченко не доходит до стадии конкретизации своих архитектонических набросков, оставаясь на стадии предощущения архитектуры.

Привлечение художников-живописцев в работу комиссии позволяет увидеть разницу между манерой изображения архитектуры и проектированием. Одно дело, когда набросок архитектурного сооружения, достаточно традиционного по структуре и формам, выполнен в кубо-футуристической манере и лишь намекает на самые общие соотношения объемов, пространств, цвета построек, в которых есть намеки

---

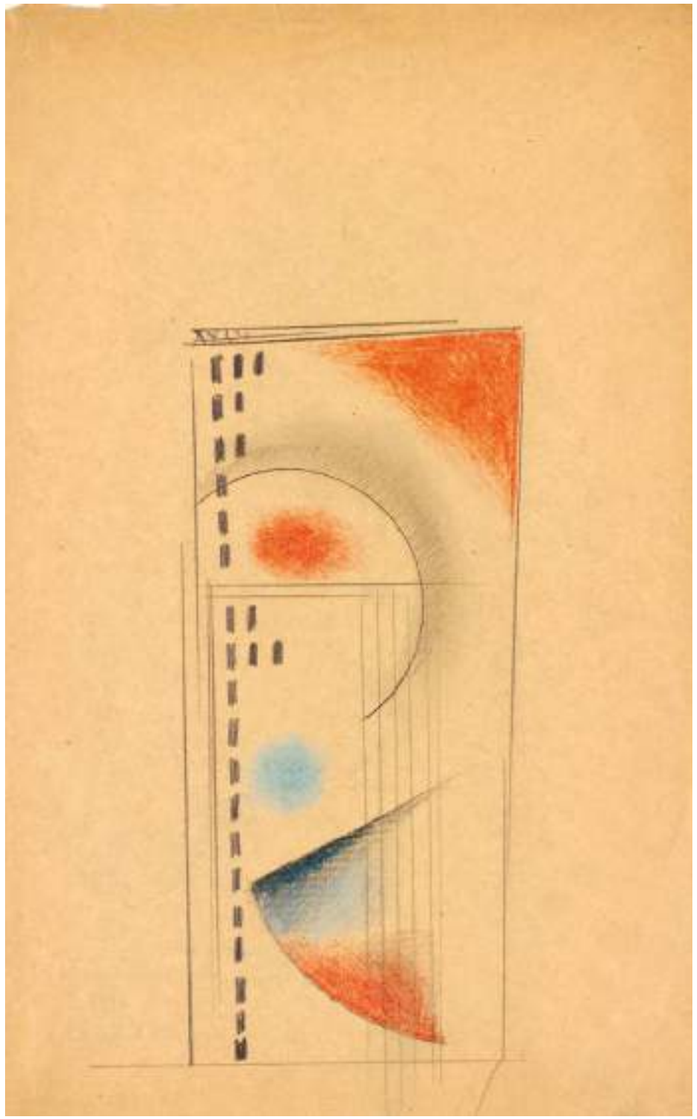
1 Подотдел художественного труда. (В публикации в газете ИЗО от 10 марта 1921 года приводилась информация о конкурсах, организованных полотделом). Цит по: Цит по: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация. Под редакцией с вводными статья и примечаниями И. Маца. М.: Л.: Огиз-Изогиз, 1933. С. 67.

2 Л. М. Козинцева. Письмо А. М. Родченко от 10 июля 1922 г., Германия. — А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982. С. 116.

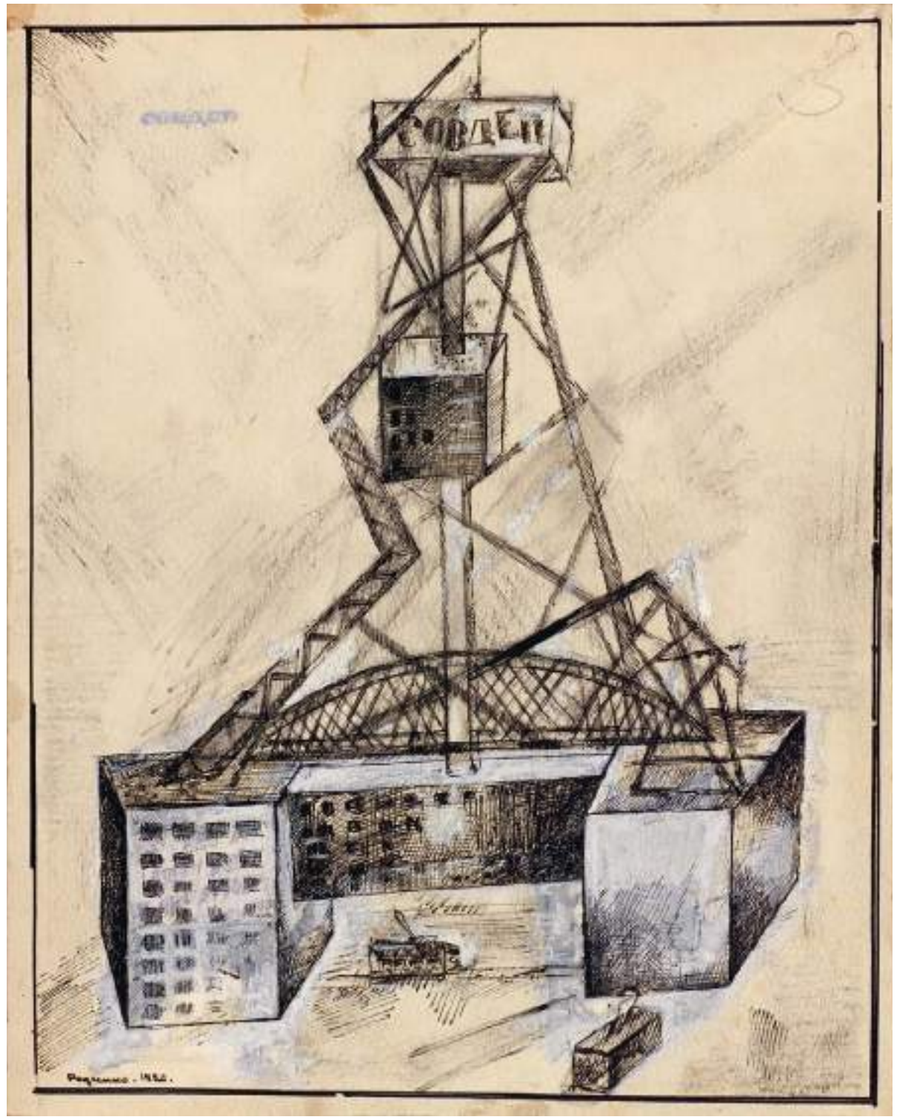
3 С. О. Хан-Магомедов. Живскульптарх (1919–1920) — первая творческая организация советского архитектурного авангарда. М.: Architectura, 1993. С. 46.

4 С. О. Хан-Магомедов. Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве художника Александра Родченко. — А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982. С. 11.

5 С. О. Хан-Магомедов. Живскульптарх (1919–1920) — первая творческая организация советского архитектурного авангарда. М.: Architectura, 1993. С. 60.



Архитектурный проект. 1919
Бумага, цветной карандаш. 35,7×22,4



Совдеп. Архитектурный проект из серии «Город с верхним фасадом», выполненной в комиссии Живскульптарх. 1920
Бумага, перо, тушь, белила. 26,2×20,8

Среди последних архитектурных проектов Родченко особую роль играет серия эскизов «Город с верхним фасадом». Он предлагал освободить землю для пешеходов и транспорта, приподнять здания над землей, а основной зоной архитектурного и дизайнерского творчества сделать крышу здания, мачты, переходы, лифты и смотровые площадки.

на традиционную ордерную систему. И другое дело, когда сама архитектура замышляется как пространственная комбинация геометрических объемов, плоскостей, линий. Когда линейная форма, как это часто бывало в эскизах Родченко, и есть не только графический материал, но и материал реальной постройки, предполагающий использование тех же линейно-продолговатых форм металлических конструкций. Поскольку Родченко не имел архитектурного образования, у него не возникало и тени сомнения, что нельзя строить архитектурные организмы по аналогии с живописными и графическими построениями. Он использовал плоскостно-графические элементы как тектонические. Изображение линейной композиции перерастало в проектирование линейной конструкции. Из этого переосмысленного живописного и графического рождался целый мир новой архитектуры. И для коллег-архитекторов живопись, графика и конструкции Родченко были своеобразным катализатором в формировании новаторских архитектурных концепций.



Многие архитектурные композиции Родченко строятся не на привычной стоечно-балочной, то есть вертикально-горизонтальной, схеме, а на диагональной, с преобладанием острых углов между отдельными частями зданий, этажами. Это усиливает динамический «напор» и экспрессивность архитектурных форм. Одна из специфических тем в архитектурных композициях Родченко 1920 года — вариации на тему города с «верхним фасадом». Родченко изображает прямоугольные объемы зданий, некоторые из них приподняты над землей на опорах. Но самое интересное для него — это всевозможные фермы и конструкции на крышах. Он хочет приподнять город над землей и сделать каждый дом как бы пристанью для проплывающих дирижаблей. Антенны то заворачиваются в спирали, то скрепляются друг с другом в виде шестов для шалаша, то растут в несколько ярусов, как пирамиды, то распускаются в виде колючего цветка. Эта новая архитектура, по мысли Родченко, была уже на грани архитектуры и инженерии. Он считал, что в будущем любоваться городом будут скорее сверху, из аэроплана, чем с тротуара, снизу. Все эти мачты и диковинные сооружения как раз и станут осуществимы благодаря развитию аэронавтики.

Родченко так представлял себе эволюцию города:

«Прежде перед человечеством была равнина, и оно строило на ней в ширину свою архитектуру. Отсюда высокие пирамиды, △ △ △ △, а теперь небоскребы строятся прямо, □□□□, а затем ▽ ▽ ▽ ▽ одним концом только прикреплены к земле, остальное — в пространстве.

Делаю проект нового города. Дом на земле и подвесной дом. Таким образом, город может нарастать, не портя целой его конструкции. Верх нужно тщательно разработать в смысле новой конструктивно-пространственной формы, где будут всевозможные площадки, эскалаторы, скаты, лестницы, сады, фонтаны, световые плакаты, прожектора, качели и проч., проч.»[6]

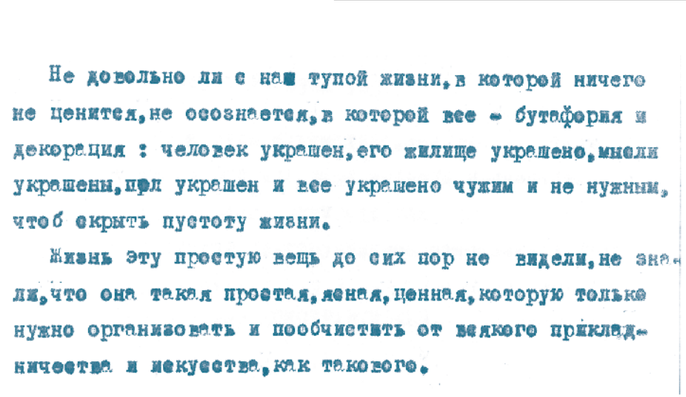
Одни архитектурные проекты выполнены карандашом, другие гуашью и кистью с применением линейной прорисовки контуров тушью по линейке рейсфедером. Это излюбленный прием Родченко для придания впечатления некой технологической завершенности и точности проекту.



Особое место среди архитектурных эскизов Родченко занимают проекты, выполненные сухой кистью. На первый взгляд, это очень грубый инструмент, с малой «разрешающей способностью». Тем не менее мазки обладают определенной структурой, которая позволяет подчеркнуть некоторые конструктивные особенности воображаемой архитектуры: рифленость поверхностей, расплывчатость и дымку ажурных металлических ферм. Вторая особенность такого рода графического моделирования заключается в том, что сама технология позволяет начать поиск с самой неопределенной стадии предощущения образа. Рука ведет глаз. Возникает эффект автоматизма, описанный, в частности, в книге Г. Рида «Искусство сейчас»[7]. Рука наносит мазки, глаз их анализирует, что-то замечает в них, не предусмотренное заранее, снова мазок и так далее. Сама технология подсказывает решения и способствует возникновению эффектных законченных

[6] Л. М. Козинцева. Письмо А. М. Родченко от 10 июля 1922 г., Германия. — А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982. С. 116.

[7] С. О. Хан-Магомедов. Дизайн, архитектура, агитационное и полиграфическое искусство в творчестве художника Александра Родченко. — А. М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Советский художник, 1982. С. 11.



решений. Работа напоминает игру с множеством непредсказуемых ситуаций, которые, оказывается, таятся в обыкновенной щетинной кисти и пузырьке с черной тушью.

Архитектурные фантазии Родченко, начиная с проектов киосков (вариант объемной модели на основе графического проекта выполнен И. Преснецовой в 1986 г. для выставки во ВНИИТЭ), повлияли на освобождение архитектурного мышления современников от многих профессиональных стереотипов: фронтально-фасадного представления архитектуры, иллюзорности архитектурной графики. Начальным этапам проектирования должна быть свойственна большая графическая и художественная свобода.

Систематическая работа над архитектурными эскизами повлияла и на живопись и графику Родченко. Архитектура стала первым полем синтеза. Синтеза беспредметных форм с целью построить целостные организмы, развивающиеся по вертикали архитектонические структуры. В живописных и графических работах Родченко 1920 года появляется что-то вроде внутреннего несущего каркаса, который удерживает все нанизываемые на него формы.

В формах воображаемой архитектуры Родченко впервые для себя открыл проектные возможности живописной системы беспредметного творчества. Пройдя через серию таких проектов, пусть и отвлеченных, но все же отдаленно возможных и предполагаемо реализуемых, — он мог иначе, чем обычный архитектор или художник прикладного искусства, относиться к обычной заказной работе. Для него почти не было границы между живописным построением и каким-нибудь проектом вещи, киоска, рекламой и т.д. Иногда считается, что именно это-то и погубило авангард, когда от чисто духовного творчества он перешел к заказному проектированию.



Отчасти это верно, потому что с переходом художников к дизайну прекратилось изобретение новых художественных систем. И надолго. И лишь где-то в 1960-е и 1970-е годы такое изобретательство началось снова и как раз под видом не экспериментального станкового творчества, а под видом дизайна, экспериментального дизайна.

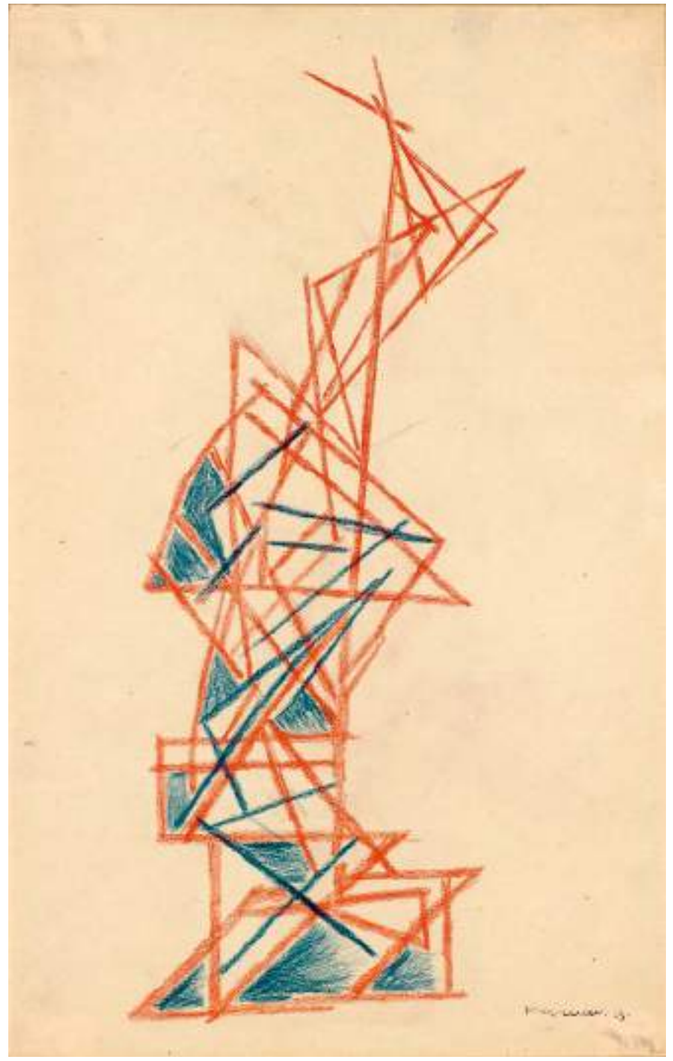
Но, с другой стороны, такой человек, как Родченко, не мог заниматься бесконечно одним и тем же. Потому он и к архитектуре, и к вещам, и к технике подходил со своей меркойновизны и изобретательства. Он различал два типа творческого мышления: усовершенствование, синтез — и изобретение, анализ. Себя он относил к аналитикам, к тем, кто «выдумывает порох».

«Есть два рода изобретателей, одни берут самовар и приделывают к нему два крана, берут аэроплан и изобретают моноплан. Но есть и другие, которые ничего не берут и творят аэроплан, телеграф, открывают электричество, находят радий. Есть творцы-художники, которые изобретают новые возможности»[8].

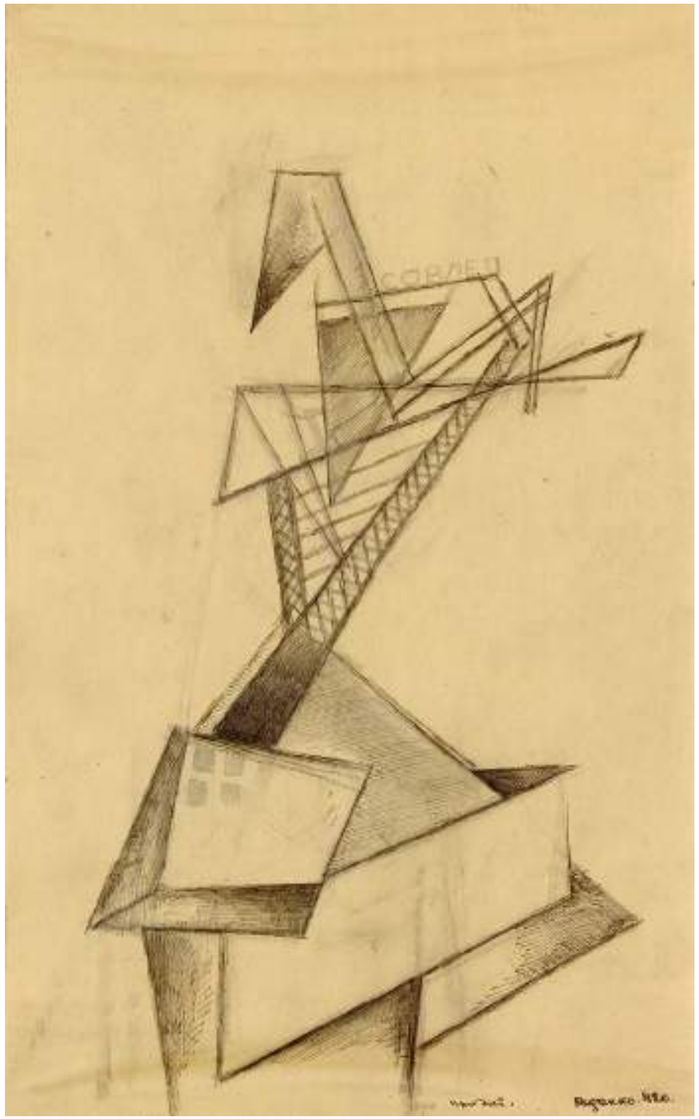
[8] Herbert Read. Art Now: An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture. London, 1933.



Пространственная конструкция № 5. 1918
Картон. Фотография 2018.
Пигментный дигитальный отпечаток. 40×27



Динамическая архитектурная композиция. 1919
Бумага, карандаш цветной. 35,5×22,4



Совдеп. Архитектурный проект. Из серии проектов «Город с верхним фасадом», выполненных в комиссии Живскульптарх. 1920
Бумага, свинцовый карандаш. 35,8×22



Обложка сборника стихов «ЛЕТ. Авиастихи».1923
Бумага, полиграфический отпечаток (в две краски), высокая печать. 23,8×15,3

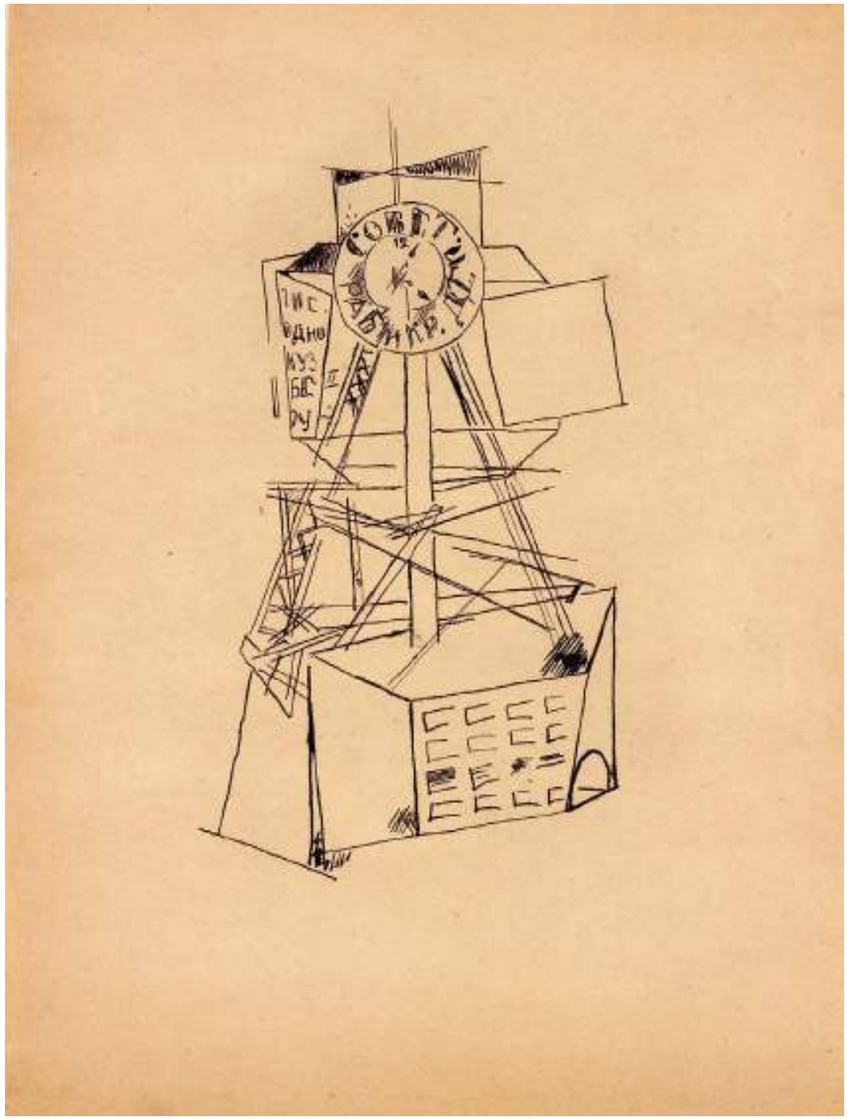
Джим Доллар (псевдоним Мариэтты Шагинян). Обложка выпуска книги. 1924



«Месс менд. Янки едут»
Бумага, полиграфический отпечаток (высокая печать, в две краски). 16,8×11



«Месс менд. Радио-город»
Бумага, полиграфический отпечаток (высокая печать, в две краски). 17,5×12



Проект Совдепа. 1919
Бумага, тушь, перо. 36,5×26,5

Необычность этого проекта в разделении основного объема здания на две части. Одна, более массивная, находится внизу, вторая, с дополнительными информационными функциями, поднята над городом на вертикальной мачте и удерживается конструкциями ферм.



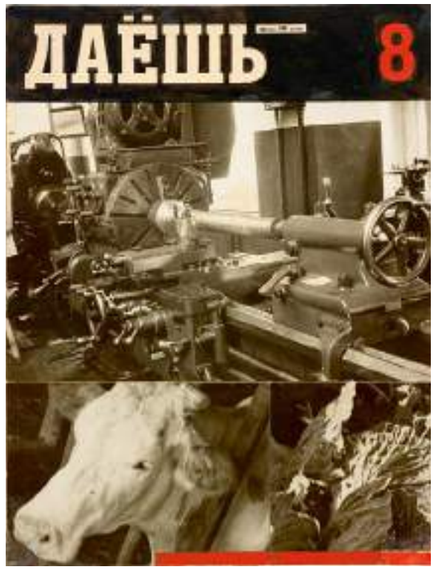


Электростанция. (МОГЭС.) Из серии «Новый МОГЭС». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 26×37,2

Строительство мостовых Ленинградского шоссе. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,7×21,6



Электростанция. (МОГЭС.) Из серии «Новый МОГЭС». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,3×27,8





Александр Родченко, Варвара Степанова. Эскиз обложки журнала «Даёшь» № 8. 1930
Бумага, тушь, цветная тушь, фотография. 29,7×22,7

Обложка журнала «Даёшь» № 6, август 1929
Полиграфический отпечаток (в две краски). 30,3×23,2



Планетарий. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 37,1×27,2





Мачта линии электропередач. 1926
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,6×38,3

Мачта электропередач. Из серии «Новый МОГЭС». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,7×27,7





«Электрическая тяга поездов». Проект обложки книги для издательства «Транспечать». 1926
Бумага на картоне, гуашь, тушь, коллаж. 26,8×17,9

Профессор И. В. Грибов. «Освещение, зажигание и пуск автомобилей». Эскиз обложки. 1925
Бумага, гуашь, тушь. 31×20,6

Книги по технике были особой областью графического дизайна, которую открыли для себя конструктивисты. В эту область не стремились «именитые» художники, поэтому здесь было совершенно новое, чистое поле деятельности. Родченко и Степанова превращали длинные сухие технические названия в яркие плакаты.

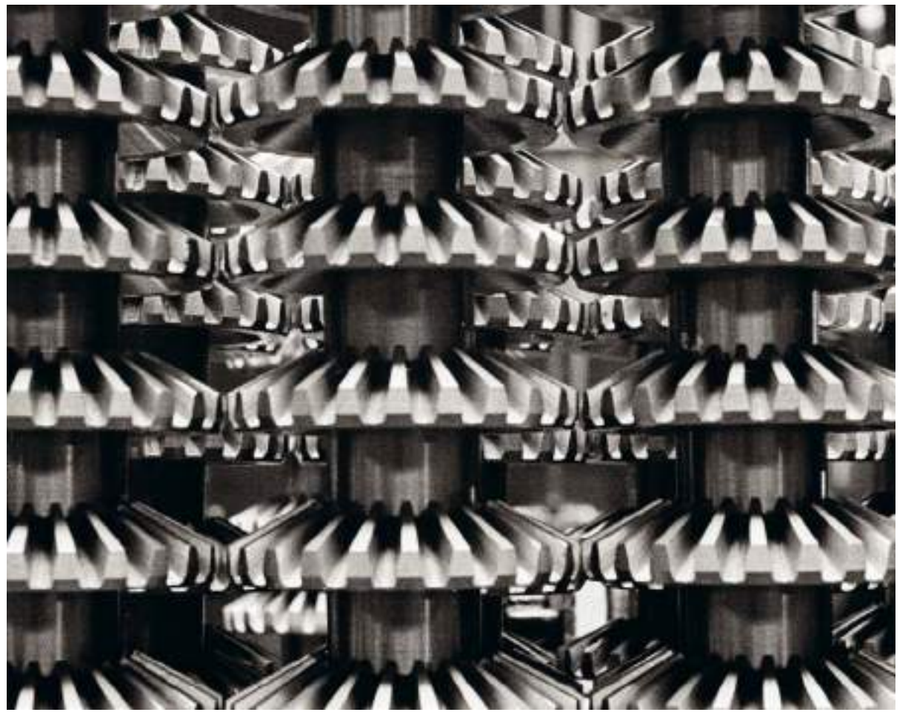




Шестерни. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,9×37,2

Конвейер. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,5×41,6

Сборка автомобиля превращается в захватывающий сюжет на фотографиях Родченко.





Конические шестерни. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,8×34,8

Мясницкие ворота. Движение. 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 20,4×30





Новые автомобили. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,6×35

Отливки для рулей. Из серии «Завод АМО». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,8×41,5





«Рабочий один слаб. Профсоюз — защита от хозяйских лап...» Профсоюзный плакат. Текст В. В. Маяковского, художник А. М. Родченко. 1924
Литография (в две краски). 35,5×25,5

«В одиночку нас предприниматели затрут, колдоговор защищает труд...» Профсоюзный плакат. Текст В. В. Маяковского, художник А. М. Родченко. 1924
Литография (в две краски). 36×25,2



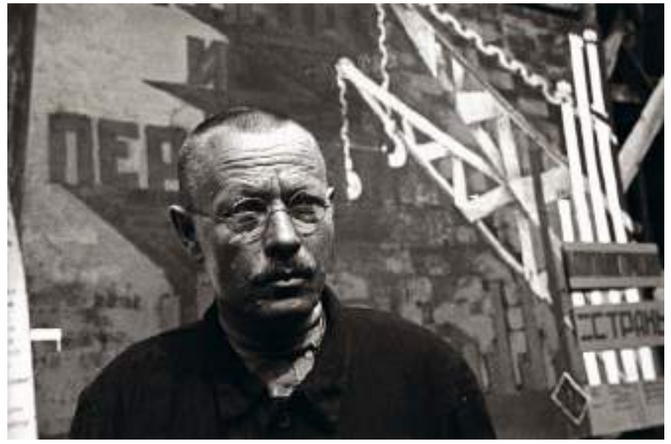


Укладка штабелей. Лесозавод Вахтан, Нижегородская область. 1930
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,6×35,6

Рабочие с доской. Лесозавод Вахтан, Нижегородская область. 1930
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,7×27,7

Укладка штабелей снята на лесопильном заводе в Нижегородской области, куда Родченко вместе со съемочной группой приехал для работы над научно-популярным фильмом «Химизация леса».





Обеденный перерыв. Из серии «Электрозавод». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,7×27,6

Рабочий. Из серии «Электрозавод». 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,8×41,7







«Я член союза. Союз позаботится, чтоб ко мне не подошла безработица...» Профсоюзный плакат. Текст В. В. Маяковского, художник А. М. Родченко. 1924
Литография (в две краски). 25×36

«Член профсоюза первым пойдет в рабфак и вузы...» Профсоюзный плакат. Текст В. В. Маяковского, художник А. М. Родченко. 1924
Литография (в две краски). 35,8×25,4

«Машина вас ломала как ветку. Профсоюз машину загородит в сетку!..» Профсоюзный плакат. Текст В. В. Маяковского, художник А. М. Родченко. 1924
Литография (в две краски). 24,8×35,4



Москворецкий мост. 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,4×28,3



Памятник Пушкину. 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,7×28,4





У Мясницких ворот. 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,7×40,2

Жарко! У колонки. 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,1×39,9







«Красная Москва», конфетные обертки для карамели. 1924
Бумага на картоне, литография (в две краски); три обертки на одном паспарту. 6,5×7,7 (каждая)

Карамель «Наша индустрия». Конфетная обертка. 1924
Бумага на картоне, литография (в две краски); три обертки на одном паспарту. 8,2×7,7 (каждая)

Упаковка карамели «Красная Москва». 1924
Бумага на картоне, литография (в три краски). 38,4×23,5





Трехгорное пиво. Рекламный плакат для Моссельпрома. 1924
Фотобумага на картоне, гуашь, наклейка. Реконструкция В. А. Родченко. 29,1×20,2

«Нет места сомненью и думе: все для женщины только в ГУМе...» Рекламный плакат. Текст В. В. Маяковского. 1923
Полиграфический отпечаток в авторском оформлении, наклеен на картон. 26,2×21,2 (оттиск), 35×26 (картон)

Логотипы «Маяковский-Родченко» или «Реклам-конструктор Маяковский-Родченко» служили своеобразным товарным знаком для рекламы, выполненной Родченко на тексты Владимира Маяковского. Обыденная тематика была представлена в рекламе новыми графическими приемами: геометрической стилизацией или фотомонтажом.





Обед. Из серии «Фабрика-кухня». 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,6×41,7

Утренний чай со свежим номером газеты. Очерк о газете. 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 22,8×29,7

Снимая самые обычные сюжеты с новых точек зрения, Родченко придавал им значительность, привлекал интерес к повседневности, доводил эти сцены до уровня обобщения.







Оформление книги В. Маяковского «Про это». 1923
Бумага на картоне, полиграфические оттиски (высокая печать). 19,2×12,7 (каждый)

Иллюстрация «Четырежды состарюсь, четырежды омоложенный»

Иллюстрация «Танец» («И снова стен раскаленные степи»)

В. Маяковский «Про это». Обложка. Пробный полиграфический отпечаток. 1923
Бумага, полиграфический отпечаток (высокая печать, в две краски). 19,5×13





Из серии «Поездка на автомобиле „Рено“ Маяковского в Ленинград». 1929
Серебряно-желатиновые отпечатки, современная фотопечать. 27,3×41,4







Извозчик. Зима. 1926
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,7×28,3

Аэросани. 1930 – 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 24×30,1

Аэросани ЦАГИ конструкции А. Н. Туполева во время подготовки к заезду.



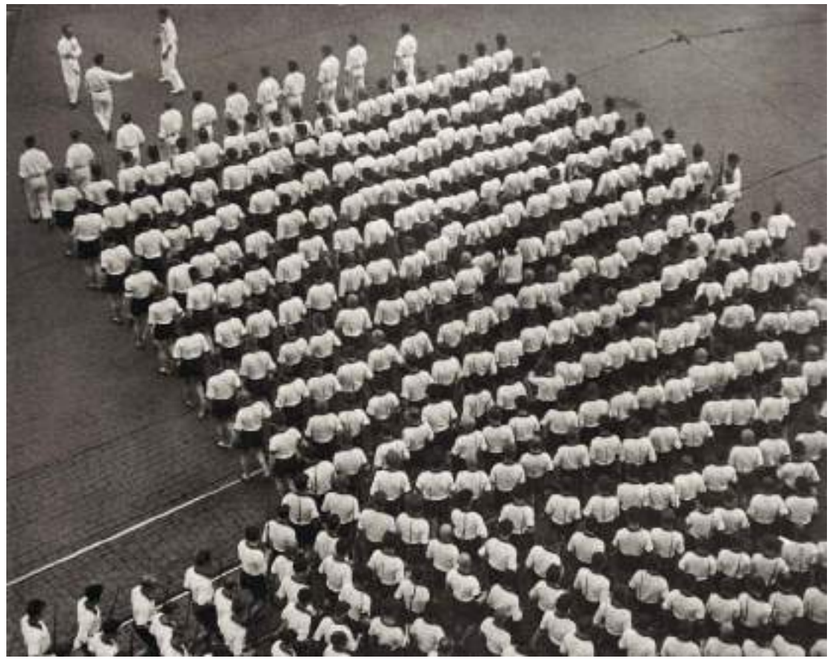
Скачки. 1935
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 31,7×46,8

Жарко! Голова лошади в шляпе. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 40×26

Снимок «Скачки» сделан на Московском ипподроме во время работы над макетом фотоальбома «Первая конная».



КОНСТРУКТИВИСТСКИЙ МИР



Колонна спортивного общества «Динамо». 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,5×34,5

Колонна спортивного общества «Динамо» разворачивается перед выходом на Красную площадь.

Революция в фотографии состоит в том, чтоб снятый факт благодаря качеству («как снято») действовал настолько сильно и неожиданно всей своей фотографической спецификой, чтоб мог не только конкурировать с живописью, но и показывал всякому новый совершенный способ раскрывать мир в науке, технике и в быту современного человечества.

Леф как авангард коммунистической культуры обязан показывать как и что нужно снимать.

Что снимать, знает каждый фото-кружок, а как снимать, знают немногие.

Конструктивистский мир

А. Н. Лаврентьев

13 декабря 1920 года художник-экспериментатор Александр Родченко, его супруга, одна из «амазонок» русского авангарда Варвара Степанова и «режиссер массового действа» (дизайнер, кинорежиссер, издатель и теоретик раннего конструктивизма) Алексей Ган[1] составили любопытный документ: протокол образования Первой рабочей группы конструктивистов.

Эту дату можно считать моментом рождения первой творческой организации конструктивистов в Советской России. Перспективы участия новой творческой группы в строительстве нового общества, нового мира, новой предметной среды окрыляли. Весь мир, казалось, ждал участия нового типа творца (еще не было слова «дизайнер») — конструктивиста, который вместо украшения жизни займется ее строительством, он будет строить и изобретать новые формы вещей, вооруженный знанием технологии, изобретательства, передовыми научными достижениями. Авангардное искусство воспринималось как лабораторный этап конструктивизма. Цели проектного творчества провозглашались нарочито прозаическими, приземленными.

«ТЕХНИКА.
Мы — твой первый боевой и карательный отряд.
Мы и последние твои чернорабочие.
Мы не мечтатели от искусства,
которые строят в воображении:
Аэрорадиостанции
Элеваторы и
Пылающие города.
МЫ — НАЧАЛО
НАШЕ ДЕЛО СЕГОДНЯ
Кружка
Половая щетка
Сапоги
Каталог [...]
Первая рабочая группа
КОНСТРУКТИВИСТОВ
(АЛЕКСЕЙ ГАН,
РОДЧЕНКО, СТЕПАНОВА)
объявила
КОММУНИСТИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ
МАТЕРИАЛЬНЫХ СООРУЖЕНИЙ»[2].

Целью работы провозглашались новые элементы, пути, вещи, опыты.

Конструктивисты провозглашали себя «чернорабочими» предметного мира. Для них любые детали города — от улиц, площадей и зданий и до газетного киоска, витрины, уличной рекламы, конфетной обертки — были равноправными объектами приложения художественного, изобретательского труда.

Поэтому уличная реклама, обложки книг, фирменные знаки — все это в сумме и составляет тот самый образ конструктивистского города 1920-х годов. В этой работе вместе с Родченко и Степановой, как представителями старшего поколения, принимали участие и их более молодые коллеги, студенты ВХУТЕМАСа. Среди них особенно близок был Захар Быков. Это его глазом смотрит на нас знаменитый плакат «Киноглаз». Это он выполнял начисто по рисункам Родченко рекламные плакаты на тексты Владимира Маяковского: «Папиросы „Ира“» или «Соски». Это он позднее возрождал учебные программы ВХУТЕМАСа в воссозданной в 1945 году Строгановке.

В середине 1920-х годов наряду с занятиями полиграфией, дизайном, театром и кино Александр Михайлович Родченко посвятил много времени фотографии. Это были портреты друзей и единомышленников по «Левому фронту искусств», лидером которого был Владимир Маяковский. Все вместе они издавали журналы «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ».

Родченко сохранил для нас облик, настроение и характеры этих людей. Здесь есть поэты и писатели (В. Маяковский, Н. Асеев, С. Третьяков), дизайнеры и архитекторы (А. Веснин, Л. Попова, А. Ган), режиссеры и актеры кино (Л. Кулешов и Е. Жемчужная).

[1] Речь идет о первой книге, в которой была изложена теория конструктивизма: книге Алексея Гана «Конструктивизм», выпущенной в 1922 году издательством в Твери тиражом в 3 тыс. экземпляров. В книге обосновывалось значение трех основных элементов конструктивизма как мировоззрения художников новой эпохи: тектоники, конструкции и фактуры. Обложку для книги сделал Александр Родченко.

[2] Кто мы. (манифест группы конструктивистов). Ок. 1922. Александр Родченко. Опыты для будущего. М.: ГрантЪ, 1996, С. 128–129.

Родченко экспериментировал с освещением, композицией, кадрированием, двойной экспозицией и необычной точкой съемки. Он публиковал свои острые ракурсные снимки в журналах «Советское кино» и «Новый ЛЕФ». В конце 1920-х годов темой его фотографического исследования становится город.

По заданию редакций журналов «30 дней», «Радиослушатель», «Даёшь!» были выполнены первые фоторепортажи. Журналы «Огонек» и «Смена», газета «Вечерняя Москва» считали его своим фотокорреспондентом.

Родченко показывал читателям журналов мир новой архитектуры Москвы, постройки архитекторов Александра Веснина, Моисея Гинзбурга, Константина Мельникова. Он показывал сборку автомобилей на заводе АМО, генераторы на электростанции (само здание МОГЭС было построено по проекту архитектора Ивана Жолтовского), производство электрических лампочек. Даже фабрика-кухня оказалась на его снимках целым заводом со своими цехами и технологией. Он верил, что будущее за индустриальным миром.

Но Родченко снимал всю эту техническую натуру не ради политической агитации. Он был вдохновлен формами новой техники, эстетикой конструктивистской архитектуры как художник. Его обрывистые, ракурсные снимки как нельзя острее выявляли непривычную красоту индустриального мира: монохромную черно-белую гамму, ровные поверхности, геометризм форм, мощные ритмы конструкций. Как конструктивиста его интересовало производство.

Снимая любой фоторепортаж, Родченко старался максимально подробно показать все технологические операции. По его фотографиям можно реконструировать производство, работу радиоцентра или, например, выпуск газеты. В очерке о газете 1928 года он показал, что новости начинаются со звонков в редакцию и писем корреспондентов. Правка и перепечатка материала. Набор текста, гранки. Изготовление печатных форм и запуск ротационной машины. Наконец, подсчет и упаковка пачек свежих номеров газет. Последние новости, которые читают за утренним чаем.

Все это напоминает съемку документального фильма. Действительно, Родченко верен своему девизу показывать вещи и процессы со всех сторон, со всех точек. Его первой репортерской камерой был купленный в 1925 году в Париже компактный киноаппарат «Септ», позволявший снимать в режиме стопкадра с форматом негатива 18×24 мм на кинопленку 35 мм. «Лейка» появилась позже, только в конце 1928 года. Родченко мечтал о работе в кино не только в качестве постановщика, но и в качестве режиссера и оператора. Такая возможность представилась в 1930 году, когда по заданию фабрики «Культурфильм» вместе со съемочной группой он отправился в Нижегородскую область на съемку фильма «Химизация леса» по собственному плану-сценарию. Однако в результате вся аппартура, которую выдали на студии, оказалась неисправной. Не подвели только «Септ» и «Лейка».

Все, что было снято в той командировке, «списали». Остались лишь фотографии. Серия «Укладка штабелей на лесопильном заводе Вахтан» обошла позднее множество выставок. Обычная, банальная операция показана Родченко с такой динамикой, точностью кадра, вниманием к деталям, что стала своего рода пособием для фоторепортеров, снимающих трудовые процессы. Не боясь смело обрезать фигуры и детали, показывать работающих крупным планом, удивляться вместе со зрителем, что торцы бревен и брусьев, длинные плети досок так похожи на архитектуру или на... геометрическую абстрактную конструктивную живопись, которой Родченко занимался в 1919–1920 годах.

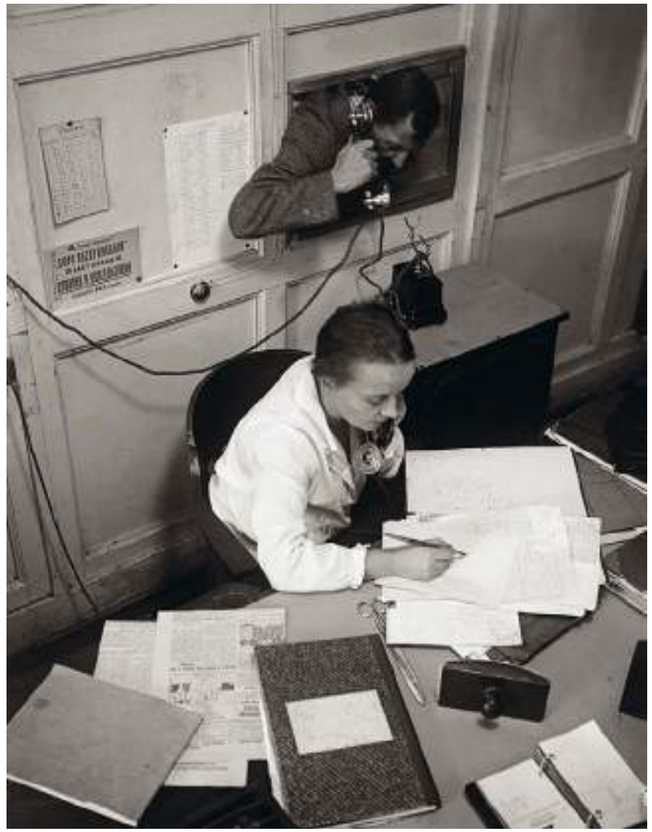
Однако, замечая детали, он не забывал и о человеке. В сериях Родченко, посвященных заводам, типографиям, лесопильному заводу, даже промышленному озеленению Москвы, транспорту, почтовым перевозкам — всегда за всем этим стоит человек, владеющий своей профессией.

Родченко — художник-производственник. В 1922 году он придумал для себя функциональный костюм инженера-конструктора, который сшила его супруга Варвара Степанова. В 1929 году придумывал костюмы будущего для пьесы Владимира Маяковского «Клоп» в театре Всеволода Мейерхольда. Люди будущего в его костюмах похожи не то на лаборантов или ученых, не то на авиаторов. Из клеенки сшили костюмы будущего с необычными отстегивающимися деталями для горожан, директора зоосада, репортеров, сотрудников института воскрешений, где оказался «замороженный» на 50 лет главный герой пьесы Присыпкин, вместе с которым ожил и постельный клоп...

Рядом со станками на фотографиях Родченко всегда есть человек. Мы видим, как руки рабочих калибруют детали или играют в шашки во время обеденного перерыва, видим руки литейщицы. На другом снимке — токарь у станка или повариха загружает в котел нарезанные овощи для супа на фабрике-кухне. На строительстве Парка культуры трамбуют дорожки, вешают провода на столбы, собирают конструкции цирка-шапито. Из ворот депо выезжает дежурная пожарная бригада на Электрозаводе.

Герой Родченко — это интересующийся всем, активный, умеющий организовать свою жизнь молодой человек или девушка. Они работают и учатся, они занимаются спортом. Целая серия была посвящена утренней зарядке на крыше недавно построенного студенческого общежития в Лефортово.

Родченко всегда старался содержать свой архив в порядке. Архив негативов, фотографий, проектов. Это был его рабочий инструмент. Из снимков, опубликованных в конце 1920-х годов в прессе, он собрал что-то вроде макета будущей книги, расклеив на стандартных листках картона контрольки, вырезанные из журналов фотографии. Все вместе создавало образ индустриального мира, красоту которого и хотел запечатлеть Родченко.





Секретарь. Очерк о газете. 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 37,2×27,5

«Ищет справку». Очерк о газете. 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 24×29,9

Съемка в редакции газеты «Гудок» превратилась для Родченко в исследование технологии производства печатной продукции, в которой работа с информацией столь же важна, как и полиграфический процесс.





Водонапорная башня конструкции инженера Владимира Шухова в Тимирязевском парке. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 26,5×40,2

Мачта электропередачи. Шатура. 1926
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,7×20,5

Конструкция водонапорной башни не сохранилась. Фотография Родченко дает представление об этом сооружении инженера В. Г. Шухова.

Один из первых

М. М. Зиновеева

В середине октября 2010 года собрание Музея МГХПА пополнилось уникальной коллекцией работ Захара Николаевича Быкова. Эскизы, проекты, фотографии работ в материале и фотографии из личного архива переданы в дар музею МГХПА его дочерью Галиной Захаровной Быковой. Часть графических работ экспонировалась в 1925 году на Всемирной художественно-промышленной выставке в Париже.

Захар Николаевич Быков — выдающаяся фигура XX века, вся жизнь которой неразрывно связана со Строгановским училищем. С самого раннего возраста, с 12 лет, Захар Быков (с 1910 по 1917 г.) обучался в Императорском Строгановском художественно-промышленном училище у профессоров С. В. Ноаковского, Ф. О. Шехтеля, Н. П. Ульянова, Д. А. Щербиновского, Ф. Ф. Федоровского, В. Е. Егорова, Н. Н. Соболева, П. П. Пашкова, С. С. Голоушева. Получал навыки в мастерских по художественной обработке металла.

С 1922 г. З. Н. Быков учился во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе у профессоров А. А. Веснина, Л. С. Поповой, А. М. Родченко, Н. П. Ульянова, П. В. Кузнецова, И. В. Ламцова. В 1929 году окончил ВХУТЕИН с заграничной командировкой и присуждением звания «инженер-художник по обработке металла». Состоял членом общества конструктивистов. С 1929 по 1930 г. преподавал во ВХУТЕИНе в должности ассистента по техническому рисунку факультета по обработке дерева и металла.

По сути, он был одним из первых дипломированных дизайнеров в нашей стране. Он окончил ВХУТЕИН со званием «инженер-художник». В 1930-е годы З. Н. Быков работал зав. производством Пресненского механического завода, где выпускали вентиляторы, на 2-м часовом заводе в Москве, проектировал оборудование для станций московского метро, мебель для уличных кафе.

В конце Великой Отечественной войны, будучи в должности начальника Главного управления по художественной промышленности Комитета по делам архитектуры, З. Н. Быков инициировал обращение с письмом к правительству о воссоздании уникального учебного заведения — Строгановского училища. И уже в феврале 1945 года постановлением СНК СССР Художественно-промышленное училище (б. Строгановское) было воссоздано. С 1955 по 1967 г. Захар Николаевич был ректором МВХПУ (б. Строгановского).

Большинство графических работ, переданных в дар Музею МГХПА, были созданы З. Н. Быковым во время его обучения во ВХУТЕМАСе–ВХУТЕИНе, среди них: эскизы ювелирных изделий с эмалью, эскизы керамических плиток, эскизы марок и знаков, проекты обложки для журнала «Искра», проекты обложки для книги Ю. Борхардта «„Капитал" Карла Маркса», обложки для сборника «ЦИТ», обложки для журнала «Металлист», эскизы конкурсных политических плакатов, проекты заводской марки «Гомза».

В дар переданы и фотографии профессора ВХУТЕМАСа А. М. Родченко, и уникальные эскизы работ, рекламные листовки, составленные В. В. Маяковским и оформленные по эскизам А. М. Родченко студентами ВХУТЕМАСа, в том числе и З. Н. Быковым.

Несмотря на ученический характер этих работ, они представляли в период 1920-х годов важное связующее звено между отвлеченными абстрактными композициями и экспериментальными работами первого поколения мастеров русского авангарда и ранним конструктивизмом, опытами конструктивистского дизайна. В работах Быкова формировался тематический багаж новой профессии, определялись профиль дизайнера, методика и круг задач проектирования. Вместо рисования заставок и виньеток для оформления книг — проектирование почтовых марок, фирменных знаков и плакатов. Вместо украшения вещи — ее конструирование. Вместо уникальных образцов прикладного искусства — прототипы промышленных изделий.







Захар Быков.
Ю. Борхарт. «„Капитал" Карла Маркса». Проект обложки. 1923
Бумага, гуашь. 32х22.
Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова

Захар Быков. 1920

Захар Быков.
«Металлист». Проект обложки журнала. 1923
Бумага, гуашь. 32х22.
Музей декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова



Захар Быков.
«Искра». Проект обложки журнала. 1924
Бумага, гуашь. 32х22.
Музей декоративно-прикладного
и промышленного искусства
МГХПА им. С. Г. Строганова



Захар Быков.
«Добролет». Проект значка. 1924
Бумага, гуашь. 32х22.
Музей декоративно-прикладного
и промышленного искусства
МГХПА им. С. Г. Строганова



Захар Быков
«ЦИТ». Проект обложки сборника Института Труда. 1924
Бумага, гуашь. 32х22
Музей декоративно-прикладного
и промышленного искусства
МГХПА им. С. Г. Строганова



В мастерской метфака ВХУТЕМАСа. 1924
Слева направо: В. Пылинский, П. Жигунов,
С. Малишевский, З. Быков (на переднем плане).
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 30х40

Снимок выполнен Родченко в монтировочной мастерской, где студенты выполняли свои курсовые проекты в материале. З. Быков занят изготовлением из металла спроектированного им универсального походного чайника-котелка.



Дом Гинзбурга на Новинском бульваре. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 26×39,8

Дом Наркомфина — один из ключевых памятников жилой архитектуры конструктивизма. Построен в 1928 – 1930 гг. по проекту М. Гинзбурга, И. Милиниса и инженера С. Прохорова. Один из объектов съемки Родченко как пример построек новой Москвы.



«Трудящиеся, не страшны дороговизна и НЭП…»
Рекламный плакат для Моссельпрома. Текст В. В. Маяковского. 1923
Литография (в две краски), 74×49



Ольга Розанова.
Декоративная супрематическая композиция.
Ок. 1917
Ткань, аппликация.
Собрание Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова

Декоративный мотив на ткани был выполнен по эскизу художницы О. Розановой, участвовавшей в проекте «Вербовка» Натальи Давыдовой 1916 – 1917 гг. На основе супрематических рисунков московских художников К. Малевича, Л. Поповой, О. Розановой и Н. Удальцовой крестьянки деревни Вербовка Киевской губернии выполняли декоративные вышивки для различных текстильных изделий: подушек, полотенец, сумочек и т.д. Декоративный мотив Розановой входил в коллекцию профессора Строгановского училища Н. Соболева, автора исследований по декоративно-прикладному искусству.



Варвара Степанова
Проект рисунка для ткани. 1924
Бумага, гуашь. 45×29,7

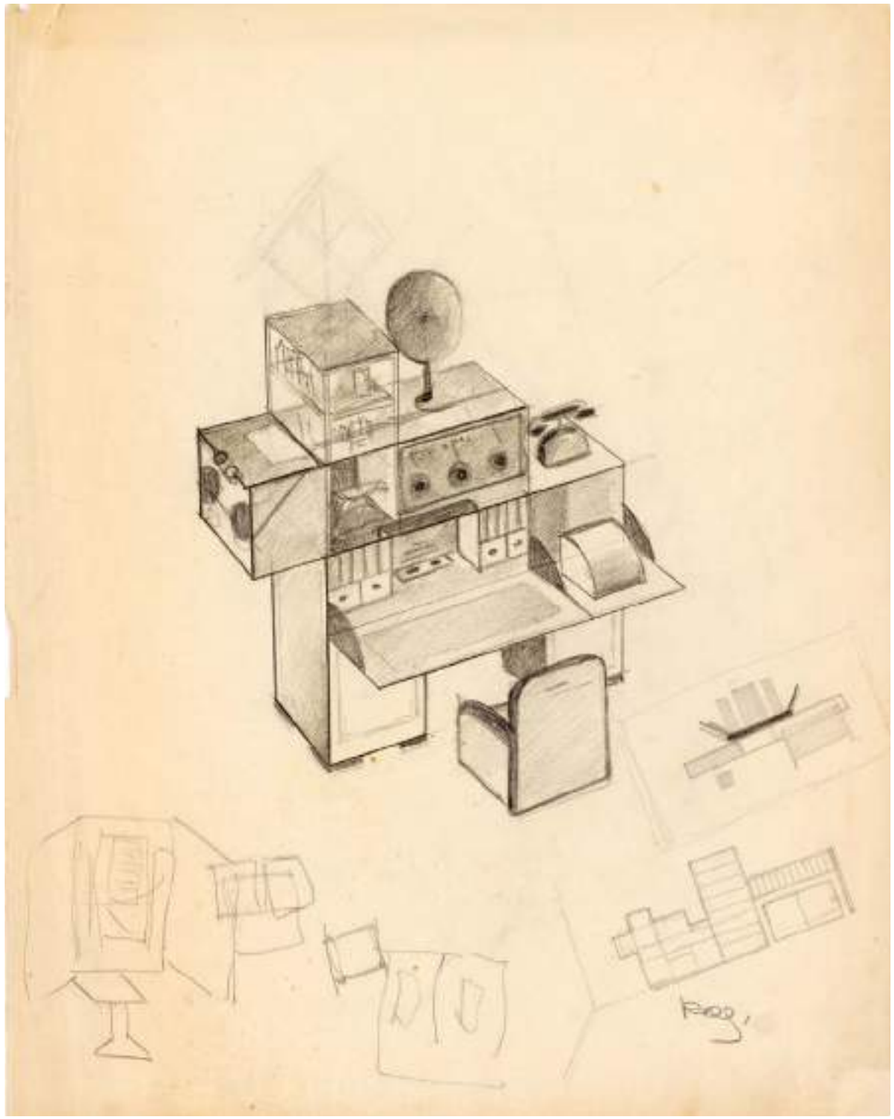




Варвара Степанова.
Женский спортивный костюм. 1923
Реконструкция: Галина Михеда, руководитель Татьяна Кондратенко. 1987

Варвара Степанова.
Проект спортивного костюма. 1923
Бумага, гуашь, тушь. 33,5x22

Серия спортивных костюмов иллюстрировала статью художницы «Костюм сегодняшнего дня — прозодежда» в журнале «ЛЕФ» № 2 в 1923 году.



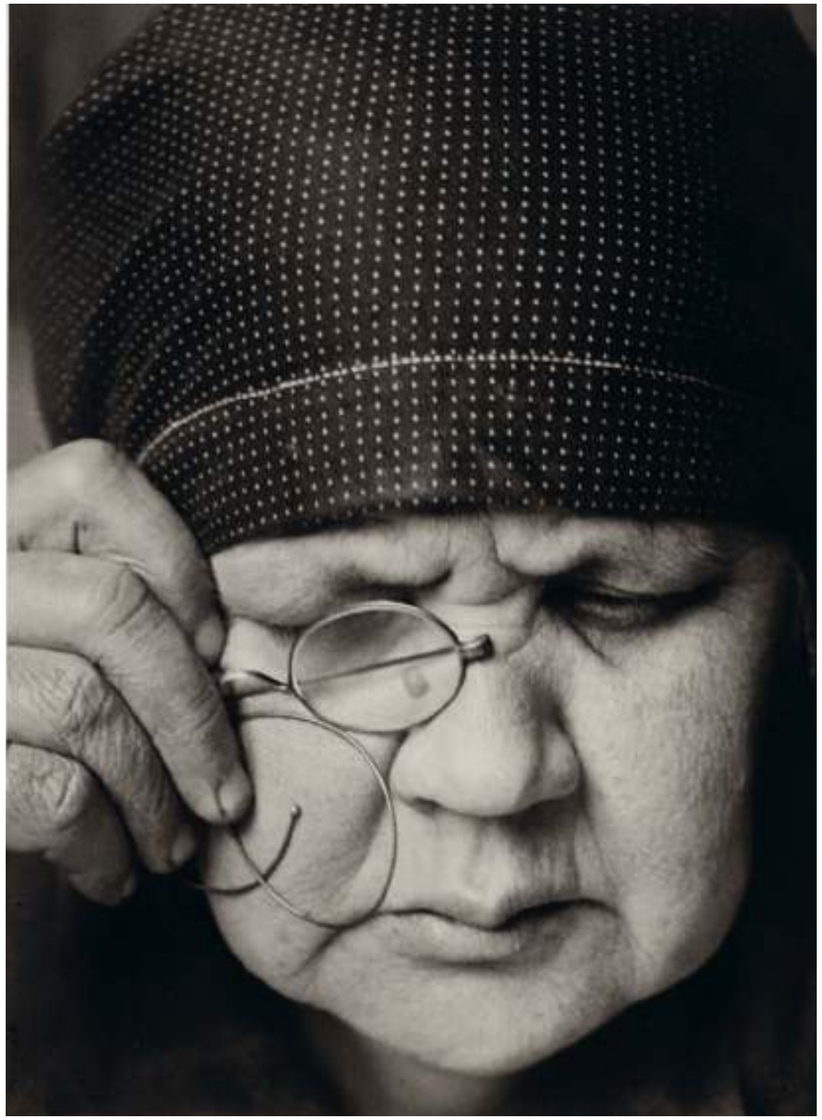
Рабочий стол. Проект мебели для для комнаты репортера Васильчикова, героя фильма Льва Кулешова «Журналистка» («Ваша знакомая»). 1927
Бумага, карандаш. 33×26,1





Александр Родченко в производственном костюме. 1923 – 1924
Фотография М. Кауфмана.
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 40×30

Варвара Степанова в платье, сшитом из ткани, изготовленной по ее эскизу на Первой ситценабивной фабрике. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 40,2×30,3



Портрет матери. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 38,5×29,5



Портрет Владимира Маяковского (с ручками). 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 40,5×29,6

Серией портретов Маяковского в апреле 1924 года начинается целый цикл фотопортретов «левого фронта». В мастерской Родченко и Степановой побывали: литераторы В. Маяковский, Н. Асеев, О. Брик, С. Третьяков, С. Кирсанов; архитекторы и дизайнеры А. Веснин, Л. Попова, А. Ган; кинорежиссеры Л. Кулешов, Э. Шуб, В. Жемчужный, А. Довженко. Целая галерея портретов творческой интеллигенции, горожан 1920-х годов.





Владимир Маяковский в пальто и шляпе с ворохом черновиков. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 40×27,8

Владимир Маяковский со Скотиком. Пушкино. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,5×21,9



Лиля Брик. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 41,6×31,1





Лиля Брик для плаката «Книги». 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,8×39,7

Лиля Брик в «золотом» платье. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,6×36



Шарж на критика и литературоведа Осипа Брика, сотрудника и редактора журнала «ЛЕФ». 1924. Подкраска Варвары Родченко, 1980
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 24×18,1



Актриса Евгения Жемчужная в спортивном костюме, сшитом по проекту Варвары Степановой. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 28,4×21,5

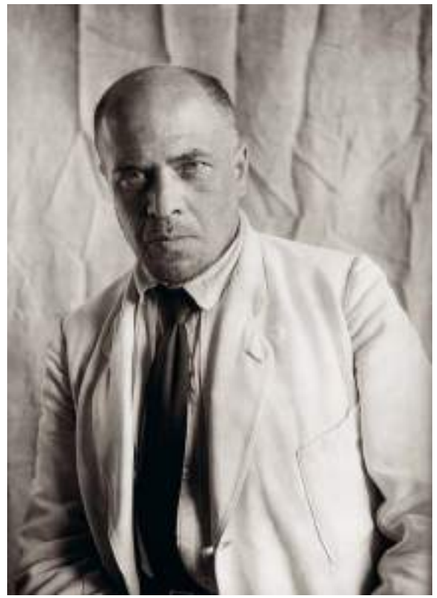


Конструктивист (художник, архитектор, режиссер, издатель) Алексей Ган за работой над обложкой журнала «Техника и жизнь». 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 28,8×36,4



В мастерской Родченко и Степановой: кинорежиссер-документалист Эсфирь Шуб, Александр Родченко, Варвара Степанова, конструктивист Алексей Ган — супруг Э. Шуб. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 26,6×39,2





Кинорежиссер-документалист Эсфирь Шуб. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 40,5×29,3

Архитектор, декоратор, конструктивист Александр Веснин. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 24,2×18,5

Э.Шуб, супруга режиссера, дизайнера и издателя Алексея Гана, от перемонтажа иностранных фильмов на кинофабрике Госкино перешла к созданию самостоятельных хроникально-документальных фильмов, например «Падение династии Романовых» (1927).



Живописец Александр Шевченко. Двойная экспозиция. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 24,3×18,3

Круг друзей Родченко включал не только писателей В. Маяковского и Н. Асеева, деятелей кино и театра, но и художников, архитекторов, дизайнеров. Вместе с Весниным и Поповой он начинал вести занятия на общеживописном отделении ВХУТЕМАСа в 1920 году. Здесь же преподавал и живописец Александр Шевченко.

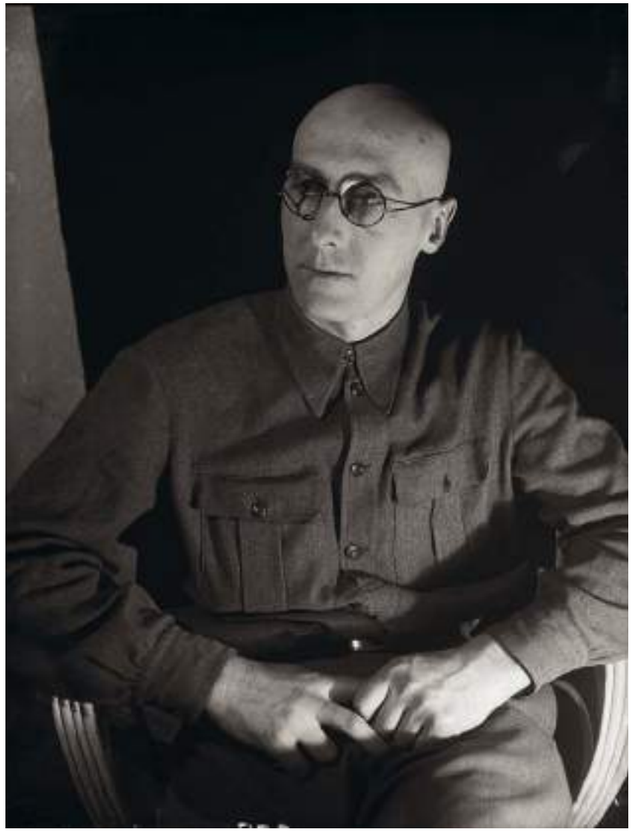


Кинорежиссер Лев Кулешов, создатель теории и практики киномонтажа. 1927
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 24,5×17,9



Поэт Николай Асеев. 1927
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 29,8×40,3

Писатель, поэт, сотрудник журналов «ЛЕФ» и «Новый ЛЕФ» Сергей Третьяков. (вариант). 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 28,7×21,5







Варвара Степанова (эксперимент с освещением). 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 37×27,4

Варвара Степанова и Любовь Попова. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 27,8×37,2

Двойной портрет снят в честь «Вечера текстилей», который устроили конструктивисты, отметив свою работу по созданию рисунков для наивных тканей для Первой ситценабивной фабрики в Москве.



Варвара Степанова за рабочим столом. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 22,4×29,6

Степанова готовит серию новых эскизов для набивных тканей по заданию Первой ситценабивной фабрики в Москве. Применение чертежных инструментов для создания рисунков для текстиля было в то время новшеством.





Рабфаковец. 1924
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 30,5×23,2

В общежитии. 1929
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,8×27,8



Фоторепортер Вадим Ковригин на канале Москва – Волга. 1934
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 24×17,7



Двое. Из серии «Студенческий городок в Лефортово». 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,6×26,6

Студгородок в Лефортово (ныне студенческий городок, входящий в комплекс зданий МЭИ) был построен в 1930 – 1932 годах по проекту архитекторов Б. В. Гладкова, Б. Н. Блохина, А. М. Зальцмана. Согласно новейшим тендециям крыша должна была также использоваться для различных занятий, включая и физкультуру. В общежитии жили и студенты ВХУТЕИНа. Среди них — студенты полиграфического факультета А. Кокорин и будущий оператор и кинорежиссер С. Урусевский, учившийся у Родченко фотографии.





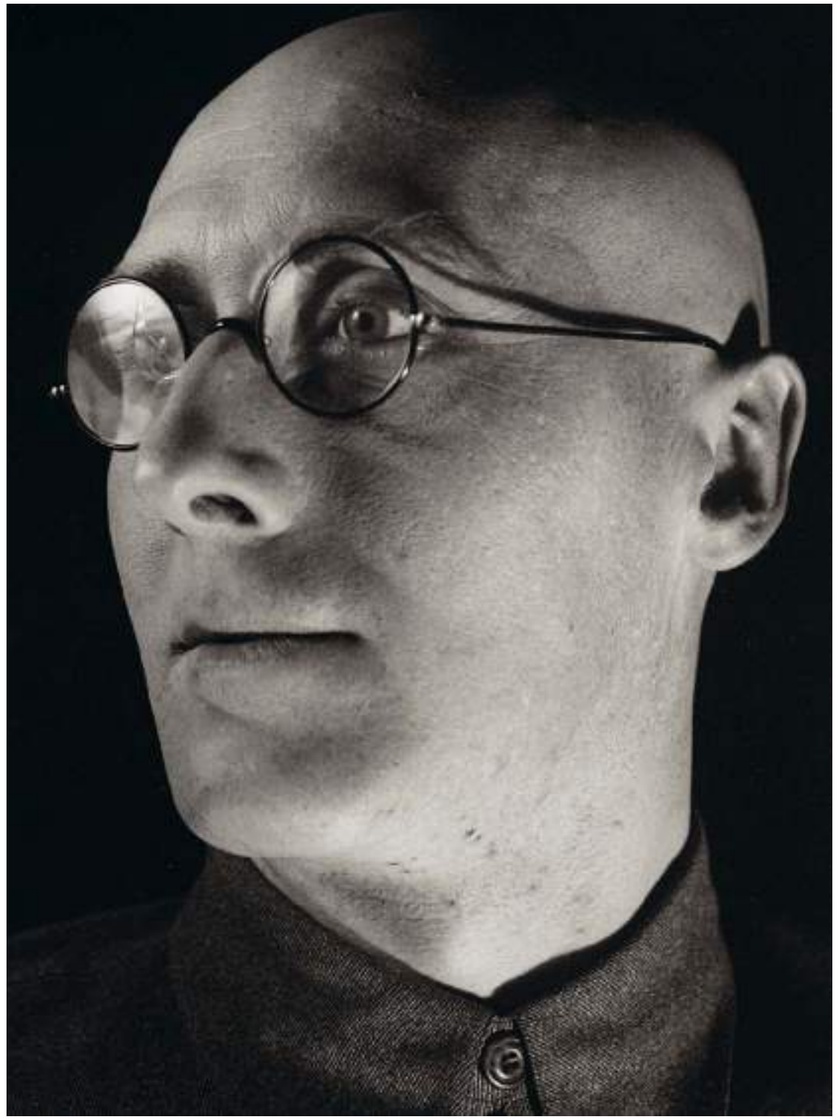
Утренняя зарядка на крыше студенческого общежития в Лефортово. Из серии «Студенческий городок в Лефортово». 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 26,9×39,8

Солнцепоклонники. На краю бассеина. Из серии «Студенческий городок в Лефортово». 1932
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 39,1×26,9



Фоторепортер Елизавета Игнатович в зоопарке. 1934
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 25,7×36,4

Первая жена Б. Игнатовича, входила в экспериментальную фотогруппу «Октябрь», позднее в «Бригаду Игнатовича» (коллектив фоторепортеров, снимавший по заказу газет и журналов).



Сергей Третьяков. 1928
Серебряно-желатиновый отпечаток, современная фотопечать. 38,3×29,5

Поэт, драматург, писатель и публицист, Третьяков входил в группу «ЛЕФ» В. Маяковского, был главным редактором последних номеров журнала «Новый ЛЕФ» в 1928 году. Дружил с немецким драматургом Бертольдом Брехтом. Был арестован и расстрелян в годы сталинских репрессий в 1937 году. Родченко и Степанова сделали фотоиллюстрации к его детской книге «Самозвери», а Эль Лисицкий в 1927 году сделал декорации для театра Мейерхольда для пьесы Третьякова «Хочу ребенка».

Хроника жизни и творчества Александра Родченко

1891

23 ноября (5 декабря) родился в Санкт-Петербурге.

Отец – Михаил Михайлович Родченко (1852 –1907), театральный бутафор.

Мать – Ольга Евдокимовна Родченко (урожденная Палтусова, 1865 –1933), прачка.

1901

Семья **Родченко** переехала в **Казань**.

1905

Первая выставка **фовистов** в Париже.

1907

Зарождение **кубизма** во Франции (**«Авиньонские девицы» Пабло Пикассо**).

Начало **авангардного** движения в **России**.

1908

Открытие в Москве коллекции **Сергея Щукина** для свободного посещения – русские художники знакомятся с **новейшим** французским искусством.

1909

В парижской газете **Le Figaro** опубликован **«Манифест футуризма» Филиппо Томазо Маринетти**.

1910

Первый выпуск футуристического сборника **«Садок судей»**, Санкт-Петербург.

1910

Поступил в **Казанскую художественную школу** вольнослушателем (окончил в 1914), давал уроки рисования, писал **декорации** в клубах.

1911

Василий Кандинский создал первые **абстрактные** произведения.

1912

Серии графических **композиций** в смешанной технике на основе стилистики **ар-нуво** и японских мотивов. Работает в смешанной технике и маслом в стилистике ар-нуво.

Михаил Ларионов изобретает **лучизм**, **Пит Мондриан** создает абстрактные геометрические композиции.

1913

Зарождение **орфизма** (Робер **Делоне**, Гийом **Аполлинер**).

Марсель Дюшан представил в Нью-Йорке первый **реди-мейд** – **«Велосипедное колесо»**.

1914

Посетил вечер поэтов-футуристов Давида **Бурлюка**, Василия **Каменского** и Владимира **Маяковского** в Дворянском собрании в Казани во время их турне по России.

В **Казанской художественной школе** познакомился со своей будущей супругой **Варварой Федоровной Степановой**.

Первая выставка контррельефов **Владимира Татлина** – трехмерных абстрактных построений, концептуально соединивших скульптуру и живопись.

1 августа – начало Первой **мировой** войны.

1915

Переживает стремительную **творческую эволюцию** – от стилистики **ар-нуво** переходит к **абстрактно-геометрическим** станковым композициям: создал футуристическую картину **«Танец»** (опубликованную в книге **Альфреда Барра «Кубизм и абстрактное искусство»**, Нью-Йорк, 1936) и графические работы из серии **«Линейно-циркульные композиции»**.

«Последняя футуристическая выставка картин “0,10”» в Петрограде. **Казимир Малевич** провозглашает **супрематизм** последней и высшей стадией развития **новейшего** искусства.

1916

С этого года жил и работал в Москве, учился в **Строгановском** училище, начал совместную жизнь со **Степановой**, участвовал в выставках, был призван на военную службу и работал на санитарном поезде.

Выставка авангардного искусства **«Магазин»**, организованная **Татлиным** в Москве, с первыми абстрактными работами **Родченко**.

Основание группы **Дада** в Цюрихе **Жаном Арпом**, основоположником абстрактной скульптуры.

1917

Февральская буржуазно-**демократическая** революция, свержение самодержавия в **России**.

25 октября (7ноября) – **Октябрьская социалистическая** революция. Установление советской власти. Создание **Наркомата просвещения**. Совещание деятелей культуры по вопросам сотрудничества с советской властью в Смольном.

Первая персональная выставка **Родченко** (работы 1910 –1917) в Москве.

Один из организаторов профсоюза **художников-живописцев**, секретарь **«молодой»** федерации.

Участвовал в оформлении кафе **«Питтореск»**.

Неопластицизм Мондриана.

1918

Переход России на **григорианский** календарь.

Окончание **Первой мировой** войны, Версальский мирный договор.

Начало **гражданской** войны в России.

Открытие **Свободных художественных мастерских** в Москве.

Степанова создала серию графической поэзии на основе **беспредметных** стихов.

Публикация художественного **манифеста пуризма «После кубизма» Ле Корбюзье** и **Амеде Озанфана**.

1918 – 1921

Сделал три серии **абстрактных скульптур** – пространственных конструкций: «Складывающиеся и разбирающиеся», «**Плоскости**, отражающие свет» и «По принципу одинаковых **форм**».

1918 – 1922

Работал в отделе **изобразительных искусств** Наркомпроса (как заведующий Музейным бюро и как член художественной коллегии) и в **Музее живописной культуры** в Москве – первом в

мире музее **авангардного искусства** (заведующий музейным бюро — то есть хранитель произведений).

Выполнил **беспредметные** живописные и графические серии: **«Динамизм плоскости»**, «Концентрация цвета», **«Линиизм»**, «Черное на черном», **«Гладкий цвет»** и другие.

1919

На 10-й Государственной выставке **«Беспредметное творчество и супрематизм»** объявляет о своей оппозиции **Малевичу**, выставив картину **«Черное на черном»** в ответ на композицию **«Белое на белом»** Малевича.

Вошел в состав группы **Живскульптархх** – комиссии живописно-архитектурно-скульптурного синтеза при отделе **ИЗО Наркомпроса**. Выполнял экспериментальные проекты **Совдепа** и проекты города **«с верхним фасадом»** (1920–1921).

1920

На **19-й Государственной выставке** выступил со статьей **«Всё — опыты»**, объявлявшей, что вся сумма его работ – есть **«тотальный эксперимент»**.

Знакомство с **Маяковским**.

1920 — 1921

Член Группы **объективного** анализа **Института художественной культуры** (ИНХУК). Написал доклад **«Линия»** для ИНХУКа. Создал серию рисунков **«Композиция и конструкция»**. Организатор дебатов **«Композиция-конструкция»**, оппонирующих теории **Кандинского**.

1920 — 1930

Профессор **Всероссийских художественно-технических мастерских** (ВХУТЕМАС, с 1928 — **Всероссийский художественно-технический интститут** ВХУТЕИН), преподавал курс **«Конструкция»**; с 1922 – декан **металлообрабатывающего** факультета, вел профилирующую дисциплину **«Проектирование металловещей»**.

1920

Экспонирование в Москве модели **«Памятника III Интернационала» Татлина**.

1921

На выставке **ОБМОХУ** (Общество молодых художников) экспонировал все **пространственные конструкции**.

На выставке **«5×5=25»** показал триптих из трех монохромных холстов – **«Гладкий цвет»** – ознаменовавший отказ от живописи: «Каждая плоскость есть **плоскость**, и не должно быть изображений».

Лозунг **«Искусство — в жизнь»**. Начало **конструктивизма**.

Один из создателей (вместе со **Степановой** и **Алексеем Ганом**) Первой рабочей группы **конструктивистов**.

1922

Разработал проекты **прозодежды** (производственной одежды) и эскизы **чайного сервиза**, сотрудничал с журналом **«Кинофот»** Алексея Гана.

Образование **АХРР** (Ассоциации художников революционной России).

«Первая русская художественная выставка» в галерее **Ван Димена** в Берлине — первая выставка **современного** искусства России за рубежом.

30 декабря — образование **СССР**.

1923

Вместе со **Степановой** вошел в состав литературно-художественной группы **ЛЕФ** (Левый фронт искусства), организованной **Маяковским** (участники — Николай **Асеев**, Осип **Брик**, Всеволод **Мейерхольд**, Сергей **Третьяков**, Сергей **Эйзенштейн** и др.).

Начал работу в **полиграфии**: сотрудничал с издательствами **«Молодая гвардия»**, «Госиздат», «Круг», «Транспечать», «Издательство Комакадемии» и с журналами **«ЛЕФ»** (сущ. до 1924), **«Новый ЛЕФ»**, «Молодая гвардия», «Спутник коммуниста», **«Красная новь»** и другими.

В конце года приобретает **первую камеру** для работы над **фотоколлажами**.

Начал сотрудничать с **Маяковским**, создал иллюстрации к поэме **«Про это»**.

Приглашение **Ласло Мохой-Надя** написать брошюру **«Конструктивизм»** для издания в **Баухаузе** (не осущ.).

1923 — 1925

Совместно с **Маяковским** создал агитплакаты, **рекламу**, конфетные обертки, **плакаты** (для общества **«Добролет»**, **Моссельпрома**, Резинотреста, **ГУМа**, **«Красного Октября»**, Мосполиграфа).

Работал в **кинематографе**. Оформил **кинотитры** для журнала **«Киноправда»** режиссера **Дзиги Вертова**.

1924

Начал заниматься **фотографией**, создал шесть портретов **Маяковского** и галерею портретов своих друзей — деятелей русского **авангарда**.

Участвует в разработке рисунков для **текстиля**. Для Первой ситценабивной фабрики **Степанова** создает рисунки для ткани с эффектом **оптических иллюзий**, предвосхитившие первые опыты в области **оп-арта** 1950-х годов.

Издание в Париже **«Манифеста сюрреализма» Андре Бретона**.

1925

Родилась дочь **Варвара**.

Выход в свет кинофильма **Сергея Эйзенштейна «Броненосец Потемкин»**.

Совместно со **Степановой** участвовал в Международной выставке **декоративного искусства и художественной промышленности** в Париже: автор проекта экспозиции **СССР** в Гран-Пале, разработал цветовое оформление павильона СССР архитектора **Константина Мельникова** и экспозицию Госторга, осуществил проект **рабочего клуба**; получил серебряные дипломы в разделах: «Искусство улицы», **«Индустрия книги»**, «Театр» и **«Графика»**.

По **инициативе** Ильи Зданевича, Сержа Фотинского и Ларионова в Париже был проведен **Бал Большой Медведицы** (Bal de la Grande Ourse) в честь триумфа русских **конструктивистов**.

Знакомство с **Тео ван Дусбургом** и **Фернаном Леже**.

Первая выставка **сюрреалистов** в Париже.

1926

По заказу **Музея революции** и Коммунистической академии создал серию из 25 плакатов **«История ВКП(б)»**, опубликованных в 1927-м в газетах «Известия» и **«Правда»**.

1926 — 1928

Совместно со **Степановой** работал для **кинематографа**.

Проектировал мебель, оборудование, **декорации** и **костюмы** к фильмам **«Москва в Октябре»**, «Журналистка», **«Альбидум»** и «Кукла с миллионами».

Организовал раздел **«Фото в кино»** в редакции журнала **«Советское кино»**.

1927 — 1928

Издание журнала **«Новый ЛЕФ»**; как и для **«ЛЕФа»**, создал все **обложки**.

1928

Вошел в состав Объединения **пространственных** искусств **«Октябрь»**.

Начал выставляться на зарубежных **фотовыставках** через Всесоюзное общество **культурной** связи с заграницей (ВОКС).

А. Барр, директор Музея **современного искусства** в Нью-Йорке, посещает **Родченко** в Москве.

Принят **первый** пятилетний план развития народного хозяйства **СССР**.

1928 — 1932

Сделал серию **фоторепортажей** («Москва», **«Фабрика-кухня»**, «Очерк о газете» и другие), фоторепортер журналов **«Даешь»**, **«Огонек»**, «30 дней» и газеты «Вечерняя Москва».

1929

Оформил **спектакли «Клоп»** по пьесе **Маяковского** в театре **Мейерхольда** и **«Инга»** по пьесе **Анатолия Глебова** в Московском театре Революции.

Участие в выставке **Film und Foto** в Штутгарте, организованной при участии **Эль Лисицкого**.

Первый выпуск **дипломников Родченко** во **ВХУТЕИНе**.

1930

14 апреля — смерть **Маяковского**.

Прочитал курс лекций по **фотографии** в Московском **полиграфическом** институте.

1931

Проектировал **декорации** и **костюмы** к агитационному спектаклю-обозрению с элементами публицистики **А. Жарова «Шестая мира»** в Московском мюзик-холле.

1931 — 1932

Создал **декорации** и **костюмы** к спектаклю **«Армия мира»** по пьесе **Юрия Никулина** в Театре-студии **Юрия Завадского**.

Начало **сотрудничества** с издательством **Изогиз**. Выпущена серия открыток о Москве с фотографиями **Родченко**.

1933

Командирован как **фоторепортер** на строительство **Беломорско-Балтийского канала**. На основе своих фотографий оформил специальный номер журнала **«СССР на стройке»**, часть снимков была помещена в альбоме **«Беломорстрой»**.

1934

На **I Всесоюзном съезде** писателей провозглашен официальный художественный метод — **«социалистический реализм»**.

1934 — 1938

Вместе со **Степановой** работал над оформлением фотоальбомов **«15 лет советского кино»**, «10 лет Узбекистана», **«Москва реконструируется»**, «Первая Конная», «Красная Армия», **«Советская авиация»**.

1935 — 1941

Занимался **фоторепортажем**, сделал серии фотографий, посвященных спортивному **параду** на **Красной площади**, серии «Москва» и **«Цирк»**.

1937

Разрабатывал план экспозиции **первой Всесоюзной** выставки **фотоискусства**, проходившей в здании ГМИИ им. А.С. Пушкина. Участвовал в фотовыставке, получил **диплом первой степени**.

1939

Написал воспоминания **«Работа с Маяковским»** для журнала **«Смена»**. Выполнил серию живописных работ на тему **«Цирк»**.

Вместе со **Степановой** выполнил дизайн трех фотоальбомов для Всемирной выставки в Нью-Йорке **«Мир завтрашнего дня»**: Soviet aviation, **Moscow**, A Pageant of Youth.

1 сентября — начало **Второй мировой** войны.

1941 — 1942

22 июня 1941-го — нападение Германии на **СССР**.

Во время Великой Отечественной войны вместе со **Степановой** находился в эвакуации в Молотовской области (г. Молотов, ныне Пермь, и г. Очёр), работал в Очёрской мастерской **агитплаката**. В конце 1942 вернулся в Москву.

1943 — 1945

Вместе со **Степановой** работал над оформлением альбома **«От Москвы до Сталинграда»** (не издан) и выставок **«Мосинформбюро»**.

1943 — 1948

Написал серию **абстрактных** живописных и графических **работ «Декоративные композиции»**.

1944

Был **главным художником** Дома техники.

1945

9 мая — окончание **Второй мировой** войны в Европе.

1945 — 1947

Вдвоем со **Степановой** оформил альбомы **«XXV лет Казахстану»** и **«5 лет трудовых резервов»** (подарочное издание).

1946

Московская **выставка** профессиональных **фотографов**.

1947

Джексон Поллок изобретает **«капельную живопись»** (метод дриппинга).

1947 — 1954

Вместе со **Степановой** создал серию монографических **плакатов** (**Маяковский**, Леонардо да Винчи, **Виктор Гюго**, **Эмиль Золя** и другие).

1948

Совместно со **Степановой** работал над альбомами **«Центральный музей В. И. Ленина»** и **«Москва»** (не издан).

Участвует в **«Первой выставке художников книги»** в Москве.

1949

Работает над оформлением балета **«Спящая красавица»** на музыку **Петра Чайковского** для конкурса в Большом театре (не осущ.).

1950

Участвует в **книжной выставке** в Академии художеств в Москве, организованной Главным политическим издательством.

1951

Отчислен из состава **Московского отделения Союза советских художников** (МОССХ).

1952 (1954)

Восстановлен в правах члена **МОССХ**.

1955

Готовит иллюстрации к поэме **Маяковского «Хорошо!»**, ставшие его последней работой.

1956

3 декабря умер в Москве.

1957

Первая посмертная выставка **Родченко**, **Центральный дом журналиста**, Москва.

Запущен **первый спутник**.

Кирилл Николаевич Гаврилин,
кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой «История искусства и гуманитарных наук»

Марина Михайловна Зиновеева,
кандидат искусствоведения, директор Музея декоративно-прикладного и промышленного искусства МГХПА им. С. Г. Строганова

Сергей Владимирович Курасов,
доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент РАХ, ректор МГХПА им. С. Г. Строганова

Александр Николаевич Лаврентьев,
доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной и международной работе МГХПА им. С. Г. Строганова

Екатерина Александровна Лаврентьева,
кандидат искусствоведения, доцент кафедры «Коммуникативный дизайн» МГХПА им. С. Г. Строганова

Наталья Николаевна Федянина,
директор музейно-выставочного комплекса «Музей Норильска»

ISBN 978-5-87627-178-5

Александр Родченко и его круг. Конструктивный мир. Мечты о пространстве.
М., 2019 — 216 с. : илл.

На обложке:
Александр Родченко
Проект конструкции. 1921

Подписано в печать 06.04.2019
Формат 70 × 100 / 8
Печать офсетная
Бумага офсетная
Тираж 300 экз.
Отпечатано в ООО «Типография Сити Принт»



2019

музейно-выставочный комплекс
«музей норильска»

академия имени строганова

9 790987 587625