

КОНСТРУКТИВИЗМ И ЭВОЛЮЦИЯ ВИДЕНИЯ

Памяти А. Родченко

Александров Н.Н.

Часть 1. О ранних этапах эволюции видения.

Я придумал забавную ловушку для своих студентов. Рисую на доске четыре фигуры и спрашиваю их: что это?

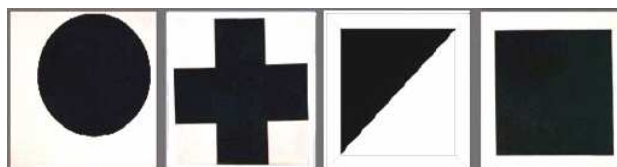


Рис. 1.

Гипотезы, которые они выдвигают, как правило, неверны. И я им потом рассказываю об архетипах Юнга и привязке этих архетипов к системному анализу. Но к этим схемам мне нужно пришить еще и культурные ассоциации, тогда это запомнится навсегда.

И вот я отдельно обвожу квадрат и закрашиваю его черным цветом, и тут начинается. Они сразу узнают Малевича. И презрение, исходящее от них («да это любой детсадовец нарисовать может») не дает мне усомниться – ранний советский модернизм все еще совершенно непонятен большинству наших грамотных людей, хотя в арт-мире это бесспорная и общепризнанная классика. Отчего же такой разрыв, и что на самом деле рисовали Малевич, Родченко, Попова, Степанова и Татлин вкупе с остальными ранними модернистами, которых мы для удобства обозначим как «конструктивистов» (я имею в виду стиль, а не конкретную группу художников)? Об этом и пойдет речь, поскольку я считаю это сутью конструктивизма.

Я собрал коллекцию статей о «конструктивизме» из Интернета – по большей части это эклектическая каша. Большинство не понимает сути *конструктивизма как большого стиля*. А между тем во всем мире он ценен именно этим: русский конструктивизм – это последний в истории искусства «большой стиль», пронизывающий ныне всю нашу жизнь. И единственный всемирный стиль, придуманный именно русскими.

Этапы эволюции видения

Суть дела достаточно проста. Всякий образ, независимо от искусства, лепится из бахтинского «эстетического хронотопа» – времяпространства, времени и пространства. И в истории искусств, основой которой является история видения, есть своя логика, связанная с раскрытием и освоением мерностей этого хронотопа. Освоение пространства идет в логике мерностей: одномерность, двухмерность, трехмерность, четырехмерность.

Но интересующий нас момент истории – момент возникновения конструктивизма, это примерно 1920 год – характеризуется тем, что пространственные искусства впервые перестают доминировать в истории. Доминирование переходит к искусствам **временным**. А временные искусства на новой технической основе – это масс-медиа, понятые и воспетые М. Маклюэном.

Пройдем по этапам генезиса, и тогда сказанное станет более ясным.

Формальные средства выражения в пространстве

1) Одномерность

Проведя прутиком по песку или обведя углем руку, мы создаем новую реальность – изобразительную. Точка и линия есть предельно простое проявление дискретности и непрерывности – вспомните азбуку Морзе. В одномерности первичны *точка* как статика (дискретность) и *линия* как динамика (след движения точки, непрерывность, указание движением на направление).

Визуальное пятно в своей первичности тоже есть «точка». Визуальная точка отличается от других трактовок точки (в естественных науках и математике). Именно точка чаще всего несет функцию символа: и буквы, и цифры, и знаки-символы в визуальном смысле являются точками.

Этот первичный феномен типологически исследовался как набор точек и как набор линий (виды *траекторий* и их отношение к изобразительному

полю). Такой подход демонстрирует, например, в своей книге по основам графических коммуникаций У. Боумен.

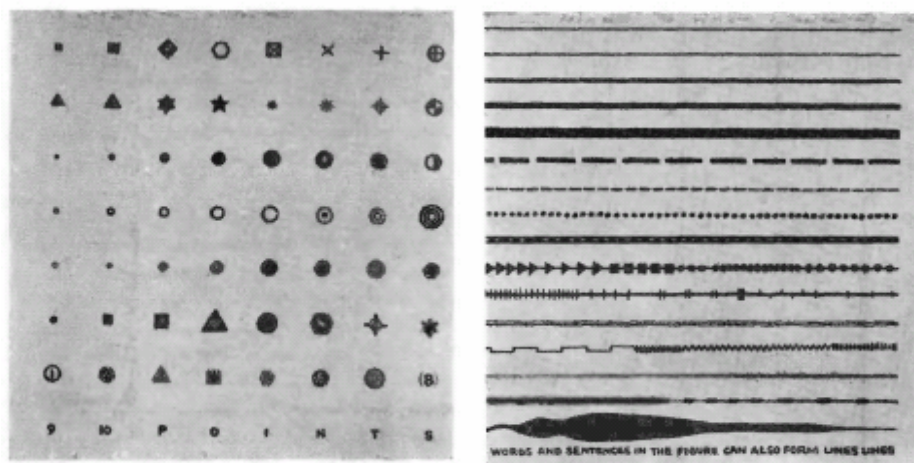


Рис. 2. Точка и линия по У. Боумену.

Линия есть отрезок, как угодно соединяющий две точки. Говоря о линейности, мы можем подразумевать линии любой степени сложности и их существование в любой мерности.

Словари *композиционной выразительности* (размещение, сочетание, взаимодействие) линий и точек в изобразительном поле исследовали В. Кандинский и наши ранние модернисты. Существует продолжение этой линии и в американской культуре, например, в работе Дж.О. Саймондса «Ландшафт и архитектура».

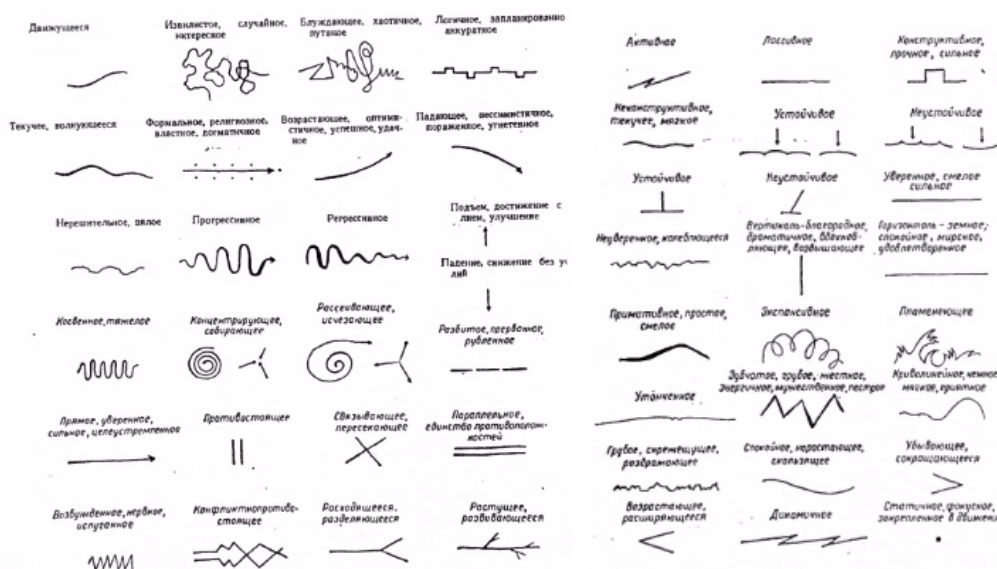


Рис. 3. Иллюстрации из работы Дж.О. Саймондса.

Если говорить о циклическом аспекте, то любая по мерности линия получает характеристики, которые мы исследуем как парный индикатор “геометрическое – природное”. Линия в начале культурного цикла будет подчиняться логико-математической рациональной закономерности (например, пирамиды и прямоугольные храмы, плюс сферические и цилиндрические, реже конические формы), а в конце такого цикла линия начинает вести себя предельно свободно, стремясь к органике (например, своды готических соборов, русских церквей и почти живые элементы строений модерна). Итого линейные характеристики цикла: рационально-геометрическая упорядоченная основа линий в начале цикла и природно-хаотическая в конце. Середина демонстрирует их сочетание.

Уже на этой основе достаточно просто можно ответить на вопрос, что нам представляет конструктивизм как большой стиль. Конструктивизм – это ***рационально-геометрическая упорядоченная основа***, доминирующая в начале любого культурного цикла. Речь идет не только о линиях, хотя именно прямая линия и набор первоначальных идеальных фигур считают «фирменным» проявлением конструктивизма.

В этом смысле – в масштабе истории – следует поставить знак равенства между конструктивизмом и всеми начальными этапами истории культуры в их формационном измерении. То же рациональный геометризм мы видим:

- в строениях первых цивилизаций, зиккуратах и пирамидах, геометричных храмах (скальный храм царицы Хатшепсут) и т.д.;
- в соборе Святой Софии в Византии и последующих ранних соборах христианства, имевших в плане крест;
- в проектах ранних архитекторов-рационалистов Нового времени: Леду, Булле и др.

Мы посвятили этому отдельную книгу (Н.Н. Александров, Генезис пространствоощущения в истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16425, 09.03.2011).

Одномерный этап в развитии видения и его средства

Два одномерных средства: ***точка и линия*** – составляют главный арсенал пространственного языка первобытного искусства. Точечные изображения и узоры, линейно-точечные и чисто линейные узоры, засечки, зарубки составляют основной массив памятников искусства данного времени, историческое здесь совпадает с логическим. Перед нами – ***одномерное*** искусство.

Точки, засечки, и только потом появляется линия – вот что мы обнаруживаем на ранних этапах развития первобытного искусства. Такое социальное ***освоение одномерности видения*** было самой главной революцией в мировой истории: тем самым человек переходил из животного состояния в социальное.

Первой в истории была освоена точка: человек просверлил лунку или сделал свою засечку. *Точка* – это зримый статический квант. Второй была освоена линия – след одномерного *движения*. Все первые узоры – это сочетания точек и линий, иногда они достигают состояния стиля и сохраняются надолго, как у инков.

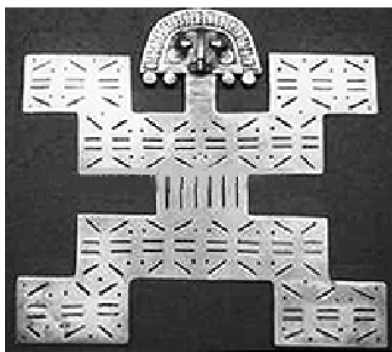


Рис. 4. Золотое украшение инков.

Раннее письмо, как и азбука Морзе, использует именно эти два элемента: точку и тире – статический и динамический кванты. Например, таков же угаритский алфавит – исходный для всех европейских (и финикийцев, и греков), состоящий из треугольных оттисков и тире.



Рис. 5. Угаритский алфавит. Клинопись.

Шаги к освоению двухмерности. Постепенность в освоении двухмерности отчетливо видна на примерах из первобытного искусства и искусства Древнего Египта.

От освоенной незамкнутой линии движение идет к освоению контура.

Контурное линейное видение можно продемонстрировать на примере многочисленных первобытных памятников – обводок рук. Обведенный контур превращался в рельеф по мере освоения орудий.

Контурность есть первая *переходная форма видения*, находящаяся на границе между одномерностью и двухмерностью. Переходный к двухмерности тип контура дает рельеф, который имеет потенцию к развитию в трехмерность.

Этот первый акт замещения, появления двойника, был колоссальным шагом вперед к человеку мыслящему. Первоначальная линейность изобразительного языка первобытного искусства базируется на рациональности; линейное и линейно-контурное, по сути, более сложно, чем тональное, хотя и проще его по приему. Первым в истории возникло не более простое, а более сложное в визуальном смысле средство выражения. Социальное еще едва становится в форме стада, племени, рода, но говорит оно уже своим формальным языком. Почему социальное линейно и

рационально? Потому, что *социальный опыт есть общий опыт*, а для выражения такого знания нужна минимизация стимула.

Рационализм контурного видения состоит в том, что художник рисует *вовсе не то, что видит, а то, что знает*. Ребенок на ранних стадиях развития делает то же самое и в тех же самых формах.

Для охотника важнее всего *контур*: он фиксирует движение и пол животного или человека. У земледельца – больше времени для созерцания, и именно в земледельческих культурах расцветает *линейно-контурное* видение. Оно вскрывает внутренние пропорции (и даже объемность, но это – более позднее замещение).

Разработка линейно-контурной системы привела и к пониманию ритма. Отметим здесь два варианта.

1. Ритмический ряд с упрощением, абстрагированием. Ряд деиндивидуализирует животное, но уровень общности здесь выше: животное в ряду уже есть животное вообще.

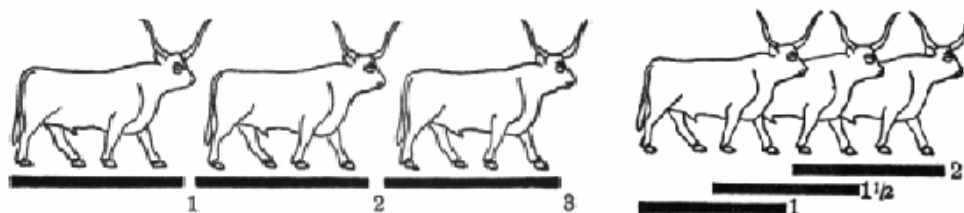


Рис. 6. Животные подряд. Принцип наложения как прообраз перспективы. Схема. Л. Лисицкого.

Ту же эволюцию переживает и изображение человека. В конечном итоге изображения “людей” лишаются каких бы то ни было признаков индивидуальности.



Рис. 7. Ряд воинов. Наскальный рельеф, 14-15 тыс. лет до н.э.

2. Ритмический ряд с выделением доминанты, ее индивидуализация. Фигурам, лишенным индивидуальности, противопоставляется устрашающая маска жреца, она расположена отдельно от ряда.

Такого рода ритмический ряд с доминантой лежит в основе классической египетской архитектуры. Большинство плоскостей продолжают восприниматься здесь фронтально.



Рис. 8. Скальный храм царицы Хатшепсут. Новое царство.

Плоский ритмический ряд с упрощением ведет к орнаменту.

Так происходит экономное *символическое замещение*, последним этапом которого становится иероглиф. Это особенно видно на примере протоиероглифов.



Рис. 9. Протоиероглифы. Конец шестого тысячелетия до н.э.

Линейно-контурная система вовсе не исчерпала себя в истории, а стала основой письменности и орнамента, превратившись в знаки. Организующая линейная основа осталась в письменности и вообще во всех наших способах записи информации. Линейно-контурные средства применяются по сей день, но, скорее, не в искусстве, а в науке и технике. В принципе черчение и есть моделирование всего линией. В этом сохранении есть глубокий смысл: более

простое и устойчивое перестает быть в культуре художественно актуальным и становится утилитарным.

И вот что интересно: в конструктивизме 20-х годов XX века эта “чертежность” вдруг осмысляется заново и начинает играть как остро модный художественный прием искусства авангарда (Малевич, Лисицкий, Родченко и др). Они же, кстати, пытаются вырваться за пределы зримой “рамы”, а Татлин в своих “контррельефах” отталкивается от идеи рельефа, переводя ее в пространство, прямое и обратное.

Упрощенный ритмический знаковый ряд на основе линейного рельефа прослеживается и в советском искусстве в 20-70-е годы: идут солдаты и матросы, экспрессивно абстрактные, идут знаки классов: рабочие, колхозники, инженеры и т.п. Прослеживается тот же прием и рядом в истории – даже в рафинированном западном арт-деко: *неожиданно возвращается и много другое из арсенала первобытного искусства*. И все это поначалу осознается в наиболее рафинированном художественном авангарде.

2) Двухмерность

Всякая линия ограничена хотя бы визуальным полем. Оперировать безграничным можно лишь посредством символов. По сути, безграничность презентирует любая линия, выходящая за границы визуального поля, а особенно – “бесконечная” прямая.

Как только мы замкнем линию, произойдет скачок качества: напряженность линии (именно как линии) падает до минимума, и начинает работать совершенно иное качество, близкое к двухмерности. Замыкание линии, когда ее начальная точка совпадает с конечной, порождает линейный **контур**, который зрительно воссоздается как важнейшая *категория границы (разделение внешнего – среды, фона и внутреннего – фигуры, изображения)*. На основе оперирования контуром возникает самое важное средство древнего искусства: *палитра геометрических контурных фигур*.

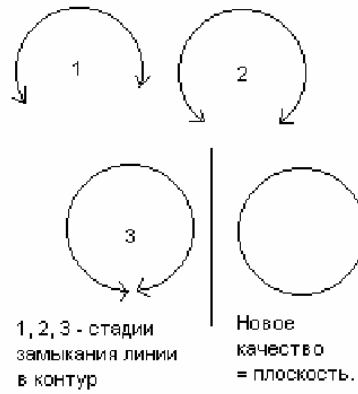


Рис. 10. Переход отрезка линии в контур.

Среди контурных фигур есть четыре основных, которые, кстати, окончательно выделяет в своем супрематизме именно К. Малевич. Мы с них и начали наш разговор. Усеченный вариант того же алфавита (круг, треугольник, квадрат) берется за основу в концепции БАУХАУЗа. Крест, как противоречие вертикальной и горизонтальной осей (антропоцентризм восприятия), все равно дополняет эту тройку, что подтверждается в книге В. Кандинского “Точка и линия”.

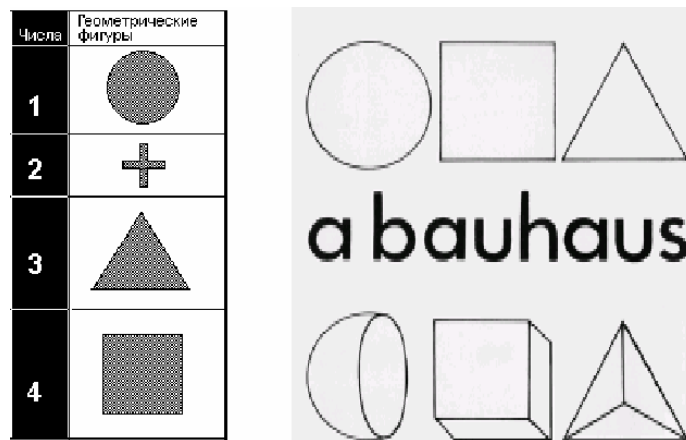


Рис. 11. Четыре фигуры в супрематизме и три – в БАУХАУЗе.

При композиционном оперировании с контурными простыми геометрическими фигурами возникают **визуальные оси** – первые “невидимые линии”, образование которых нельзя не связать с симметрией и тяготением. Их легче всего рассматривать по отношению к простым геометрическим фигурам, образованным на базе треугольника и квадрата, вписываемых в круг. Здесь за счет поворотной симметрии может возникать серия новых фигур.

Освоение плоскости двухмерным видением

Чтобы возникла плоскость, нужно освоить такое изобразительное средство, как тон. Грубо говоря, отделить Свет от Тьмы, а в визуальном смысле – пятно от фона.

Можно выразиться и проще: закрасим контур тоном (более светлым или более темным, чем фон) – и мы получим *силуэт*. Плоский силуэт. Трехмерная форма, решенная одним тоном, порождает тот же силуэт, т.е. плоское здесь репрезентирует трехмерное.

Силуэт есть то среднее, что лежит между *линией как рацио* и тоном как более чувственным средством. Тон есть отображение борьбы света и тьмы в пропорции, в нерасчлененности

Если отталкиваться от этой простой схемы, то можно и здесь найти свои внутренние этапы. Они связаны с выявленным нами законом падения напряжения в цикле. Наиболее просто это можно выразить через три этапа и закон контраста –нюанса, выраженный через тональный градиент:

1. Черно-белое (контраст). Мир без оттенков, который виден при ослепительном свете восходящего и заходящего солнца.

2. Темное и светлое (контраст с нюансом), когда видны оттенки обеих сторон контраста – и темных, и светлых. Это – норма нашего зрения, присущая дню.

3. Плохая видимость. Мир без контрастов. (Вечернею порой все кошки серы. Трудно искать черную кошку в темной комнате, особенно если ее там нет).

В истории искусства использование контраста порождает *темный силуэт* (в пределе – черный) – так возникает различие фигуры и фона. Когда фигура отличена от фона, появляется одноцветная тональная “живопись”. Контрастный по тону силуэт заполнен статическим тоном, монотонным моно-тоном. Реже используется негатив – светлый силуэт на темном фоне.

Если в качестве первого изобразительного средства начинает работать **линия**, то вторым начал работать **тон**, отделивший фигуру от фона. Здесь контраст без нюанса, как и положено в архаике, в начале цикла. Тональный контраст говорит о переходе к новой логике числа: свет и тьма, фигура и фон есть первобытная диалектика. В дуально-родовой организации племен она оформилась и в организационный принцип.

Интересна на этом этапе развития изобразительных средств эволюция цвета. Конфликт света и тьмы, их столкновение осознавалось как красное. Но это красное означало *цвет вообще*, мы до сих пор говорим: "красно солнышко", "красна девица", "красна изба не углами..." и так далее. Должно было пройти длительное время, чтобы три первоначальных цвета (красное, синее, желтое) выделились в особые качества и были обозначены вербально. До этого момента понятия были иными: первоначальное столкновение светлого и темного и есть красное.



Рис. 12. Черно-Бело-Красная -гамма.

Нетрудно догадаться, что *перед нами все та же гамма и в конструктивизме*, у Родченко, Лисицкого и т.д.

Силуэт – это двухмерная трехмерность. Силуэт из трехмерности видится как *очертание*, как граница трехмерной формы. Контур предельно абстрактен и уже поэтому находится скорее вне мерности, хотя он одномерен. Силуэт – конкретнее, потому что имеет ощутимую массу тона, а это создает множество возможностей для двухмерной интерпретации.

Первоначальное **силуэтное видение** – плоскостное, не исключая и случаев, когда мы имеем дело с объемом и даже с пространством. Объемная пирамида рассчитана на восприятие с четырех сторон и воспринимается древними египтянами как *четыре связанные плоскости*.

Поскольку силуэтное видение двухмерно, внутри него вынужденно используется *метод параллельной перспективы* – никакого другого пока не может существовать в принципе. Если объединить преимущества проекций в одном изображении, получится египетский канон рисования человека.

Одноцветная тоновая живопись первобытных художников развивается в сторону усложнения и в ряде случаев приобретает *линейно-силуэтный* характер (например, живопись бушменов, хотя назвать ее первобытной рука не поворачивается). К тому же силуэтно-линейное восприятие разрабатывает в силуэте “объемность”. Силуэт – это линейно осознанное пятно объема..

Использование силуэтного типа видения позволило раскрыть *внешнюю соразмерность предметов*, а линейно-силуэтного – *внутреннюю*. И тем не менее интенциональная перспектива в Египте продолжает использоваться наряду с проекционной. Знание о реальных соотношения предметов и об их значении в обществе – это для египтян разное. Такой парадоксальный тип восприятия будет потом в истории неоднократно возобновляться.

У греков на вазах средства вроде те же – силуэты, дополненные линейно-контурными приемами. Но никаких признаков интенциональной перспективы уже нет и в помине. Экономнее написать “Геракл” рядом с рисунком, чем рисовать его больше других.

Силуэтное видение тоже подверглось в истории рациональной возгонке, но не такой, как линейное. Наши дорожные знаки, пиктограммы, фирменные знаки и т.п. – это современные функциональные аналоги иероглифов. Из них периодически пытаются построить более-менее законченные словари:

Пятно и рама. Мы можем условно рассматривать поведение контура как условного “силуэта с нулевым тоном”, находящегося в зрительном поле некой “рамы”, ограниченной возможностями нашего зрения – подробнее об этом мы поговорим чуть позже. С “рамы” начинается всякая экспрессия.

Контур и был первой такой “рамой”, и только значительно позже возникнет особая художественная “рама”. Эта, *вторая, рама* символизирует заточённость композиции в специализированном художественном пространстве. Первой такой рамой становится стена.

Если подвести итог нашему продвижению в данной теме, то после линии и точки, задающей нам выразительность первого рода, мы получаем следующее продолжение.

Выразительность *контура* есть выразительность второго рода.

Выразительность *силуэта* (потенциального пятна) есть выразительность третьего рода.

Выразительность *силуэта* (пятна) *в раме* есть выразительность четвертого рода.

Следующим шагом в развитии видения станет **пятно**, связанное с пространством. Это более развитая система видения, в которой появляется такое средство, как свет. В той связи силуэт после ухода с исторической арены плоско-параллельного видения можно рассматривать как “потенциальное пятно”, способное представлять трехмерность.

Плоские средства выражения – контур, силуэт (пятно) и раму – можно рассмотреть комбинаторно, и это – специальная исследовательская проблема. Ее, в частности, решал авангард начала XX века.

Трехмерность

Модели трехмерного мира на плоскости

Египетский способ изображения объемности был проекционный: через совокупность плоских проекций представлялся объем. Мы так чертим до сих пор и привыкаем читать чертежи в школе, хотя *рисует так* гораздо раньше, в детстве. Проекционное рисование у детей описывает Р. Арнхейм.

Линейный *изометрический объем* есть первый способ изображения трехмерности на плоскости. Это все еще не перспектива, поскольку тут нет понимания пространства и нет никакого интереса к нему. В изометрии

восхищает сам факт наличия условной трехмерности на плоскости, некий оптический фокус.

Как известно, ранние греки (Гомер, греческая архаика) воспринимают форму храма как набор плоскостей, по частям (см. описание храма у Гомера). Их соседи из Передней Азии свои скульптуры делают весьма странным образом: у объемной скульптуры *вид спереди* имеет как бы самостоятельную ценность так же, как и виды с боков. Из-за этого странного суммарного проекционного восприятия объема у их сфинксов насчитывается в сумме пять ног. Фронтально такой сфинкс монументально статичен, а сбоку – идет, шагает.



Рис. 13. Сфинкс. Ассирия.

Перед нами – парадоксальный переходный *двухмерный способ восприятия трехмерного объема*: объем воспринимается суммарно, по совокупности проекций.

При введении дискретности объемы тел вращения трансформируются в разного рода призматические бесконечности (например, “карандаш”). Они двухмерны визуально, поскольку третье свойство у них не активно. При ограничении длины они перерастают в призмы, вплоть до треугольных, и в куб с его производными.

При переборе вариантов линейно-плоскостного способа образования объема, конечно же, мы придем к идеальным телам Пифагора – Платона. Значение их очень велико для архитектуры, дизайна, ДПИ, они хорошо известны ювелирам. Они лежат в основе архитектоники не только

кристаллов, но и планет, что доказывает их общую первичность. От Пифагора до Кеплера этим телам придавался структурно-геометрический смысл мировых инвариантов.

Трехмерные модели в пространстве

Восприятие настоящей трехмерности начинается там, где скульптуру или постройку не просто можно обойти кругом, а такой обход напрашивается, провоцируется формой. Когда вместо плоской коробки из сторон (чем на деле и являются все архаические скульптуры египтян и ранних греков) возникла пространственная спираль в основе конструкции “Дискобола” Мирона, то *дискретность плоскостей впервые перешла в непрерывность объема*. Закон, видимо, таков: интеграция происходит, когда суммарная двухмерность сменяется новым качеством восприятия – восприятием в движении, в обходе. Это важно для скульптора и потому различается у Гильдебранда как статичное и динамичное видение.

Восприниматься как самостоятельные объемы могут только формы, близкие к человеку или меньше человеческого масштаба. У греков мышление трехмерное, но не пространственное, они ставят свои храмы, как драгоценные ларцы – для статуй, ставят изометрически красиво.

Для архитектора важнее всего, что форма располагается в пространстве. Все, что можно сказать об архитектуре в статике, – это некая визуальная конструкция. Здесь есть понятие о пространственной *конструкции*: это – визуальная структура пространства, наполненная массами и силовыми связями. Различие массы и объема достаточно ясно описал И. Голосов.

Иным образом мы пространство смоделировать не можем – только через объемы (группы) и взаимоотношения между ними. Можно смоделировать это на плоскости, тогда речь пойдет о разнообразных типах перспективы.

Часть 2. Историческая логика возникновения модернизма

Переход к абстракции

От экспрессионизма до абстракционизма был один шаг, и сделан он одним и тем же автором – Кандинским. На этом пути есть две возможности: взгляд изнутри и взгляд снаружи – они предстанут позже как “абстрактный экспрессионизм” и “абстрактный импрессионизм”.

В этой эволюционной логике Кандинский начал с моделей пластичного цветового пространства в свете. Он уходит от изобразительности в свободной форме, П. Мондриан, К. Малевич, А. Родченко и другие – через геометризованные выразительные средства. Это принципиально вадное различие, поскольку за Кандинским стоит язык «Я», за геометрическими модернистами – язык «Мы» (язык всеобщих архетипов). Причудливые абстрактные формы Кандинского узнаваемы и поныне, а геометризм всех слился в один поток “авангарда 20-х”.

Движение от цвета к доминанте конструкции

На грани веков П. Сезанн взрывает экспрессивным цветом форму, разрывает иллюзорную трехмерную материальность избыточной силой цвета, его пространство начинает плавиться от внутренней мощности цвета (как когда-то у Рембрандта – от мощности света). Это – осознание скрытой колоссальной вулканической мощи цвета и ее взаимоотношения с *внешней* формой. Материальная осязаемость формы достигается здесь без имитации ее фактуры и текстуры.

Взрывая экспрессивным цветом омертвевшую форму, Сезанн раскрывает конструкт объема. Он решает новые задачи старыми средствами. Его главное средство – цвет, а задача – конструктивность пространства. Сезанн дал репрезентацию светочвета в конструкции. Но единство материи светосвета исторически отработало свое, а тут перед нами – иное: конструкт. *Поиски конструкции формы* у Сезанна переходят в *поиски конструкции пространства*, которое аконструктивно зрительно.

1) Кубизм

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

Делакруа отдавал себе отчет, что он рисует шарами. Из этой модели возникли понятия о блике и светотени в целом, весь классицизм – это цилиндр и шар. Их преимущество – в непрерывности. Обтекаемость **шара** служила своего рода тренажером зрения – для обтекания контура на плоскости и в объемном силуэте. Модернизм ввел вместо непрерывности шара *дискретность* куба (и пирамиды). Метод рисования кубами – кубизм. Для Пикассо естественно было нарисовать “Девочку на шаре” – здесь кроются два новых символа его последующего искусства: женственность шара и кубическая неуклюжесть мужчины. Исчез блик, плоскости начали строиться на условной рациональной растяжке тона, не на “натуральной” светотени, а на светотени условной и экспрессивной, поскольку это теперь формула.

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

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

Пикассо и Брак демонстрируют покадровое разложение объема в пространстве, у них как бы камера, движущаяся в трех плоскостях. Это важно понять, ведь в этом новом зрении – суть кубизма. И теперь все кадры

надо сшить в целое, а это делается приемами композиции импрессионизма. А на деле это – выявленный художественным образом инвариант архаического видения. Кубизм в свертке предъявляет наше инвариантное знание о предмете.

2) Футуризм

Футуризм изменил не форму, а концепцию искусства.

Светоцветовая масса должна была начать работать со временем. Движение – это как бы интеграция в настоящем прошлого и будущего. Единственный прием, который знал в этом плане реализм, – избрать и зафиксировать кульминацию. Иными словами, речь шла о сюжетной основе – это всегда литературный прием, даже в “Дискоболе” Мирона. Футуризм сделал это иначе – зримо и формально.

Достижения итальянского футуризма развернуты в две стороны: в сторону формальной передачи движения, близкой к кино, и обратную экспрессионизму – уход “внутри человека”, стремление передавать его внутренне-внешние переходы. Постепенно очищаясь от изобразительности, это направление превращается в красивые и сложные формальные упражнения “ритм + цветосвет”, передающие нечто вроде ассоциаций с траекториями во времени (женщин, автомобилей, развязок и т.д.), излучение света, взрывы, а позже – музыку и все более абстрактные понятия (“Восстание” и т.п.). Их итог – плакат.

Очень близко подходит к этому и наш Лентулов, но он изображает не траектории, а духовно окрашенные вибрации – церковные звоны и т.д., причем от изобразительности он полностью тоже не уходит. Вибрации есть движение во времени некой энергетике и пробовать здесь можно было очень многое, от абсолютно духовного до вполне материального.

За десять лет, к началу 20-х, некогда легкие формы футуризма не просто тяжелеют – они становятся грубо-массивными и кубистически-архаическими. Максимум, до которого поднимается это направление, –

философское осмысление машинности новой цивилизации и человека (“Рациональный человек” и т.п.). А в целом течение плавно уходит в прикладничество, в плакатность.

3) Кубофутуризм и супрематизм

Русские художники, в отличие от западных, могли наблюдать первые триумфы технического мира только издали. Вот почему приемы кубизма и футуризма для них малоразличимы – это все одна игра в “измы”, новая палитра. И вольный синтез, который у них получается, тут же выливается в целый ряд новых собственных “измов”. Например, “лучизм” – игра с вибрацией света, которую можно принимать всерьез, как Ларионов, а можно играть, как Гончарова. Усложняющийся синтез напоминал мясорубку, в которую втягивался весь тогдашний авангард. В таком соревновании мог победить либо тот, кто делал много и все время менялся, либо тот, кто искал в авангардном движении логику и нарастающие признаки нового. Для этого нужно было иметь чутье, смелость и даже харизму.

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

И. Клюн в “Пробегающем пейзаже” или К. Малевич в “Точильщике” накануне войны весьма удачно соединяют и разложение кубизма, и последовательность движений футуризма. Но чем дальше, тем больше фигуры и изображения Малевича напоминают ярко освещенные

цилиндрические и конические жестяные листы разного цвета. Его эволюция шла в сторону все большего лаконизма, а его самого обвиняли в верхоглядстве: везде все попробовал и пошел прочь. На самом деле он просто пошел дальше – в новое качество.

Переход очевиден при сопоставлении трех работ. “Косарь” выполнен при помощи яркой светотеневой растяжки, мощно и выпукло деформирующей зрительную поверхность холста. Вторая работа презентует в фигуре свет и тень уже плоскостями, но она все еще слегка изобразительна. А далее следует уход от изобразительности к символу, причем всеобщему. Абсолютно тот же путь проходит в Голландии П. Мондриан, и результат у него аналогичный

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

Интересно, что все эти новые течения приучают общество к своим методам не самими произведениями, а через манифесты и критику. Этим задаются условия игры. Понимающие условия образуют элиту, вслед потянется масса. Манифесты сменяются книгами и педагогикой.

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

4) Переход к принципам конструктивизма

В конструктивизме главенствует мысль о *предварительных скрытых структурах*. Невидимая модель живописного образа конструируется

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

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

В скульптуре таким инвариантом является *конструкция движения*, опять-таки траектория, вокруг которой развешены массы. Очень важно понять, что эта траектория может иметь динамическое качество, – так его и видел И. Голосов.

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

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

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

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

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

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

Конструктивисты осознали *рациональную линейность пространственных отношений и сил*. Линия – опора разума, как еще

ухватить этот мир человеку, если не линией: она – его чертеж мира. Конструктивность мира – его новая выразительная онтология.

А. Родченко в период конструктивизма делает серию пространственных упражнений, причем использует в них все основные геометрические фигуры и объемы. Например, светильники для кафе “Питореск” были построены на основе активной асимметрии и на агрессивном проникновении треугольников, кругов, конусов и т.д. В стенах ВХУТЕМАСа он выполняет серию уникальных упражнений, которые сегодня считаются классическими. Он создает композиции из обыкновенных квадратных брусков и эффектно разворачивают в объем плоские фигуры (безотходным раскроем). Он пробует себя во всех видах искусства и дизайна, что видно только при панорамном представлении его творчества.

У конструктивизма есть острый прием создания *напряженности* как на плоскости, так и в пространстве – *идеальная тонкая прямая*. Суть тонкой линии – в ее бесконечности и минимуме толщины (зрительно минимальной). Ниточная линия Эль Лисицкого быстро перешла из его абстрактных поисков на холстах в типографику и на выставки, стала стилем. Кроме одиночных линий он, в частности, активно применял линейный растр. Линия – это и шнур в конструкциях Г. Клуциса. Невидимый шнур приводил к конструкциям, невозможным зрительно. Здесь возникает феномен *преодоления материала и веса*: дерзость, пространственное напряжение конструкции и ее экспрессия – язык нового рационализма, похожий на “инженерность”, но лишь внешне.

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

* * *

Для подведения итогов восстановим нить нашего повествования и тезисно пройдем по эволюции изобразительно-выразительных средств, количественно-качественным переходам из точки – в пространство.

1. **Точка** как различимая единица на пределе зрительного восприятия. Подобное ее понимание было в пропедевтике БАУХАУЗа.

2. **Линия** как траектория движения точки. Отсюда – ее поведение (во времени), характер. Отсюда – возможность выразительной классификации линий, например у Д. Саймондса.

3. Напряжение линии. Подготовка и переход в новое качество. Предел напряжения (искрит) при сведении линий. На примере круга: переход линии в контур, в фигуру. Набор простых фигур – словарь визуальных архетипов.

У **контюра** – новое качество: зрительное напряжение спадает до нуля. Контур и линейная выразительность: поведение контюра в качестве пятна.

4. Наполнение контюра тоном. Увеличение напряжения. Масса заполненного контюра. Членение и прочтение контюра. Черная модель контюра – **силуэт**. Предельный и минимальный вес контюра: новое качество в виде **пятна**. Плоскостность. Пятно и плоскость.

5. Изгиб плоскости. Контррельефы Татлина. Тот же процесс, что и с линией, выразительность поведения сгибающейся плоскости. Закономерно и хаотично сгибаемая плоскость (Пикассо: эксперименты с картоном и бумагой). Напряжение при сближении концов сгиба. Замыкание плоскости в **объем**, тело, новое качество.

6. Наполнение тела трехмерным весом, тоном, решеткой. Достижение предела плотности наполнения: новое качество – **масса**. Трехмерные возможности поведения массы, основа выразительности скульптуры по трем пространственным осям. Фактурное и прочее выражение веса.

7. Соотношение масс, визуальные силы в **пространстве**. Искусство архитектуры как пространственное соотношение масс, композиция пространственно соотнесенных по визуальным осям масс. Выразительность высшего порядка, обусловленная одновременным наложением

выразительности всех предшествующих порядков. Трехмерность плюс *время*: архитектура как застывшая музыка.

8. Единственным новым компонентом стала *конструкция*. Понятие о пространственной конструкции, сложное и комплексное, сформировалось только в XX веке.

Визуальный конструкт есть соотношение *формы и пространства* во времени. Это – первый уровень. Если двигаться от статики к динамике, то шаги понятны: форма, форма в пространстве, форма в пространстве и во времени. Но, с позиции логики, речь может идти лишь о *структуре и текучести пространства*.

В понятии визуального конструкта время выражается энергетически. Самое интересное и новое, что мы сможем обнаружить в формах выражения в XX веке, – это динамика и энергия. Выражение энергетики в искусстве – это выражение экзистенциальной энергетики.

Заслуга конструктивизма в том, что он впервые отображает *структуру пространства*.

Литература:

1. Н.Н. Александров, Философские вопросы брендинга // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16866, 02.10.2011
2. Н.Н. Александров, Три цикла развития скульптуры в искусстве XX века // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16838, 25.09.2011
3. Н.Н. Александров, Генезис ментального хронотопа. Книга 2. Генезис представлений о пространстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16806, 01.09.2011
4. Н.Н. Александров, Генезис ментального хронотопа. Книга 1. Генезис представлений о времени // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16795, 29.08.2011

5. Н.Н. Александров, Понимание времени. Культура и циклы. Избранные статьи. // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16682, 27.07.2011
6. Н.Н. Александров, Дизайн как предтеча бренда // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16658, 21.07.2011
7. Н.Н. Александров, Платформа философии. Философия, менталитет, цикличность // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16617, 06.07.2011
8. Н.Н. Александров, Числовые инварианты в менталитете // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16542, 02.06.2011
9. Н.Н. Александров, Стагнация, или Декаданс // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16532, 28.05.2011
10. Н.Н. Александров, Эстетика (курс лекций) // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16518, 16.05.2011
11. Н.Н. Александров, Формула истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16506, 07.05.2011
12. Н.Н. Александров, Генезис пространствоощущения в истории // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16425, 09.03.2011
13. Н.Н. Александров, Экзистенциальная системогенетика // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16416, 06.03.2011
14. Н.Н. Александров, Эволюция симметрии в искусстве // «Академия Тринитаризма», М., Эл № 77-6567, публ.16294, 15.01.2011

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Таблицы. Работа А. Родченко.

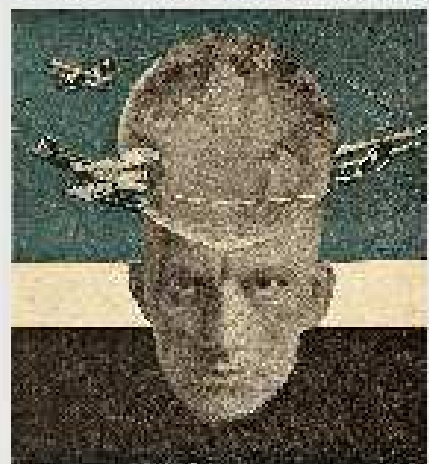
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Таблицы. Работы А. Родченко.

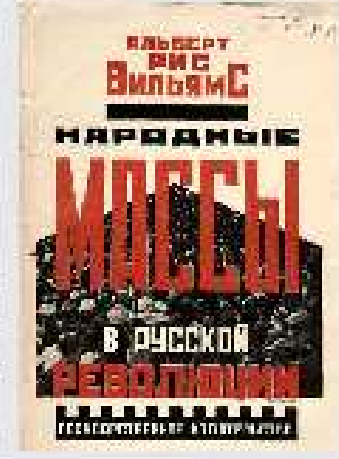
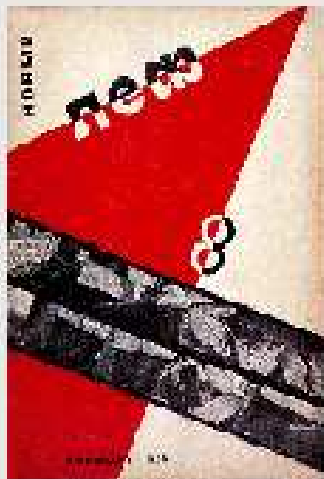


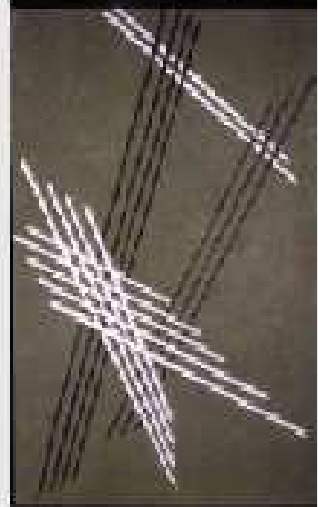
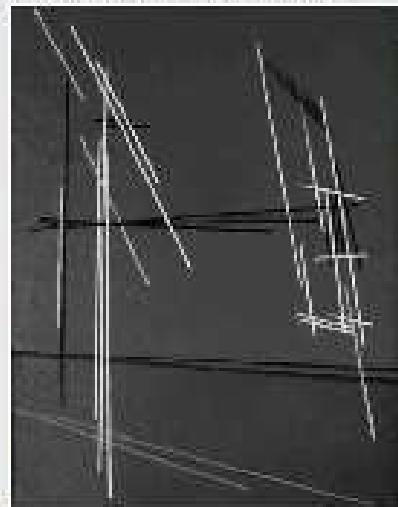
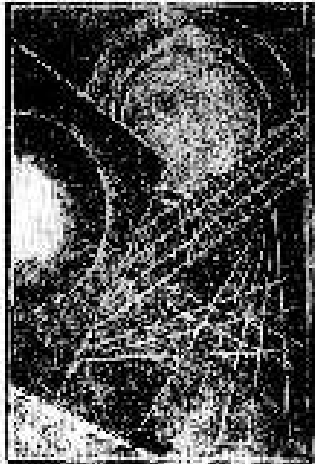










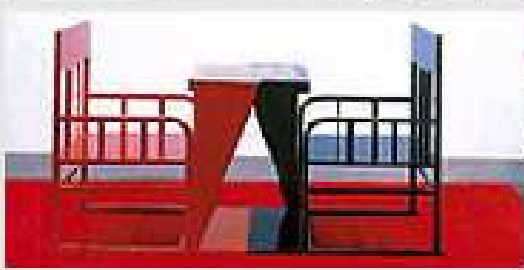
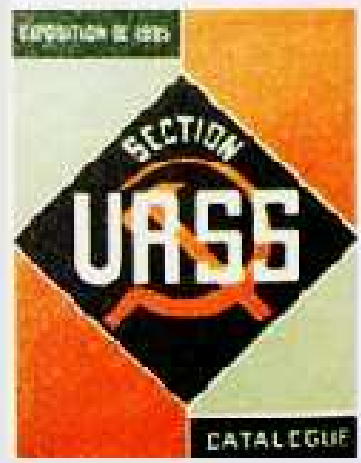




ГОСКИНО ПРОИЗВОДСТВО ГОСКИНО









ЛУЧШИХ СОСОК
НЕ БЫЛО И НЕТ



ГОТОВ СОСАТЬ ДО СТАРЫХ ЛЕТ
ПРОДАЮТСЯ ВЕЗДЕ

РЕЗИНОТРЕСТ

ДОБРОЛЕТ

СТЫДИТЕСЬ

ВНЕШЕГО ИЛИ
ЕЩЕ
НЕТ
В СПИСКЕ
АКЦИОНЕРОВ
ДОБРОЛЕТА

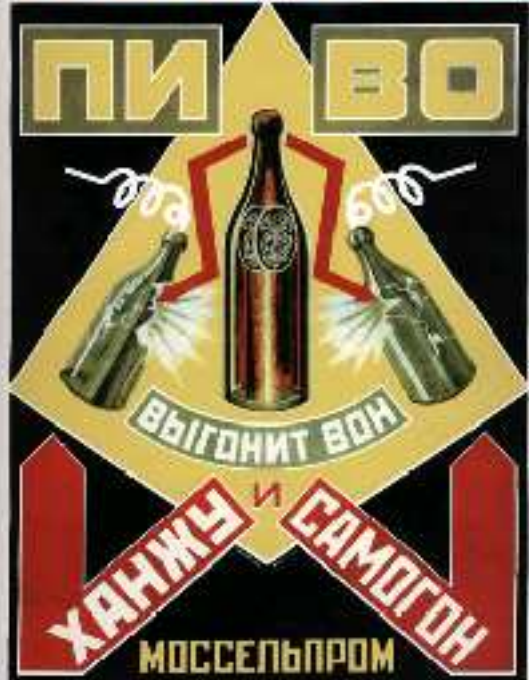
ВСЯ
СТРАНА
СЛЕДИТ
ЗА
ЭТИМ
СТЫДОМ



ПРОДАЖА АКЦИЙ

МОСКВА ПРОМБАНК, ИЛЬИЧКА
 ШАРЖЕВАЯ 100-1, И ВО ВСЕХ
 ОТДЕЛАХ НАШЕЙ СЕТИ

ТРЕХГОРНОЕ



НИГДЕ КРОМЕ

КАК В

МОССЕЛЬПРОМЕ

СТОЛОВОЕ МАСЛО
— ВНИМАНИЕ —
РАБОЧИХ МАСС

В ТРИ РАЗА ДЕШЕВЛЕ
КОРОВЬЕГО
ПИТАТЕЛЬНЕЕ
ПРОЧИХ МАСЛ

НЕТ НИГДЕ КРОМЕ

КАК В

МОССЕЛЬПРОМЕ

ТРУДЯЩИЕСЯ
НЕ СТРАШНЫ ДОРОГОВИЗНА И НЕП
ПОКУПАЙТЕ!

ДЕШЕВЫЙ ХЛЕБ!

СЕЯННЫЙ
ОТ
15%
СКИДКИ!
СИТНИЙ

ЧЕРНЫЙ
БУЛКИ

ВО ВСЕХ
МАГАЗИНАХ И КИОСКАХ

МОССЕЛЬПРОМА

В ДВУХ ШАГАХ ОТ ЛЮБОГО ДОМА!

ГДЕ

ПРЕКРАСНЫЙ ОБЕД ЗА
ОБЕДЫ **ГДЕ** **В НАХОДЯТ КРЕДИТ**

ЗА ОБЕДОМ **ГДЕ** **ВСТРЕЧАЮТ ВСЕХ**

ЗА ПИВОМ **ГДЕ** **ЖИЗНЕННЫЕ И ТОВАРЫ**


ЗА ОБЕДОМ **ГДЕ** **ПРИНИМАЮТ ЗАКАЗЫ**

НИГДЕ КРОМЕ КАК

МОССЕЛЬПРОМЕ

**ДАЙТЕ СОЛНЦЕ!
НОЧЬЮ!**

**ГДЕ
НАЙДЕШЬ
ЕГО?**



**КУПИ
ВГУМЕ!**

**ОСЛЕПИТЕЛЬНО
И ДЕШЕВО**

ЧИТАЙТЕ ЖУРНАЛ



МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

Адрес: Москва, Спартаковский пр., 4. Тел. 8-83-75

**ЧЛЕНУ
СОЮЗА
НЭПЧ
НИКОГДА НЕ**

ПРОФСОЮЗ **И** **ЗАЩИТИТ**

СПРАВИТСЯ

С

НЭПЧЕМ



**КОСМОДРОМЫ И КАНАЛЫ ХАТЫ
ИЗ КНИЖКИ ГОСМЕВТА.
В КНИЖЕ СВЕТ И ЗНАНИЕ**







