

АВАНГАРД ВЧЕРА И ЗАВТРА

Н.Н. Александров

Несколько слов по поводу аппарата ментального искусствоведения

Мы используем в наших подходах к эпохе три простых ментальных индикатора: 1) время, 2) пространство и 3) индикатор «Мы-Я». А также принцип уровней циклов, наложенности-вложенности циклов. Это дает нам возможность обозначать специфику любой точки истории, не мудрствуя лукаво: когда мы говорим о конкретике истории, мы говорим конкретно.

В интересующем нас 1920 году мы имеем тройной (по уровням циклов) резонанс со следующими характеристиками:

- 1) ментальное время обращено в будущее (тройное будущее);
- 2) ментальное пространство беспребельно большое (трижды гигантское, устроено беспребельное);
- 3) показатель ментальных ценностей – доминирование МЫ (утроенное доминирование МЫ, масштаб Человечества).

Тем самым в общество «впрыснута» некая максимально возможная ментальная энергетика – а она живая. Вполне возможно, она биосферная, как считал Лев Гумилев, опираясь на Вернадского. Для нас важно, что она действует одновременно на всей планете, но распределена неравномерно. Я думаю, здесь тоже должен найтись свой закон нормального распределения.

Максимум ментальной энергии получает то общество, которое способно резонировать с этим энергетическим подарком биосфера, принять его и освоить внутри. Вспышки, рывки, «включение зажигания» происходят там, где в обществе возникают некие новые резонансные образования – прежде всего металльные. Их признаки описаны выше: они сориентированы в будущее, готовы к экспансии в пространстве и опираются на максимальную сплоченность, монолитность общества (полностью подчиняют себе Я).

Благополучные и просто устойчивые Я-общества на этот вброс не среагировали. Устойчивая структура как бы гасит этот ментальный вброс, хотя волны чувствуются и тут. А вот неустойчивые и рухнувшие принимают.

С этих позиций заготовка, настройка на будущее, была у Италии (футуризм) и в России (будетяне и т.д.). Шанс был и у немцев, там были и аналогичные группы прорыва, но очаги этих прорывов были подавлены (как в Венгрии и в ряде других мест.). Реакция, подавляющая эти прорывы, говорит о том, что старое там еще недостаточно ветхое, оно еще в силе. И тогда этим обществам предстоит мучиться, как с опухающим зубом, который не дают вырвать. На некий период такие общества живут как бы в шоковой отключке, забивая болевой синдром разными «лекарствами»: в небольших консервативных обществах иногда просто уничтожают всех «революционеров», тем самым снижая свой потенциал будущего до нуля. Веймарская республика, например, была переполнена разными революционными силами, но одна из них прорвалась только при втором вбросе ментальной энергетики – через 11-летний солнечный цикл. И то потому, что две другие крупные силы разругались и вцепились друг другу в глотки, нейтрализовав себя же.

Вернемся к рассматриваемому нами вопросу авангарда. Вот тут проходит очень важный водораздел между *формалистами*, которые просто докручивают до конца европейскую линию в истории искусства – и Малевич, и Кандинский из их числа, и с другой стороны – тех, кто *содержательно* настроен на резонирование с мощной ментальной энергетикой. Для которых важнее всего будущее, беспредельность, Мы. Они готовы костьюми лечь, лишь бы обеспечить прорыв этому обществу в будущее. И это не обязательно художники, здесь грани стираются. Гумилев назвал бы их «пассионариями».

В истории раннего советского искусствоведения была такая забытая попытка различить и отграничить футуризм и авангард. Судя по текстам, она базировалась как раз на отмеченном различении *содержания* (авангард как прорывной отряд, готовый умереть за идею) и *формы* (формализм).

Любопытно, что у Малевича присутствовали обе эти стороны – кроме картин и т.п., он написал аж пять томов текстов, и эти тексты вовсе не такие, как тексты об искусстве того же Кандинского. Это некая новая метафизика, изложенная местами очень туманно, но она явно прорывная, это чувствуется.

ПРОИЗВОДСТВЕННОЕ ИСКУССТВО И КОНСТРУКТИВИЗМ

В начале 1920-х был еще один важный момент, определявший собой все новое в менталитете: технос. Новый проектный менталитет на проверку оказался *менталитетом техносферы*. Поэтому совершенно неожиданно для самих творцов в искусстве образовались два полюса, два центра натяжения: космизм и рывок в будущее как содержание – и приземленность «производства», вещественность техники. Отсюда представление «инженерии» всех видов. Когда эти полюса замкнулись в жизни, возникло то новое, которое мы называем производственным искусством и конструктивизмом. Конечно, это не одно и то же в истории искусства. Но: это одно и то же.

Если говорить понятно, то МЫ-ориентированность, полное подключение себя к Человечеству создает законченного рационалиста. Вроде как на этом месте искусству делать нечего, ан нет – язык простых фигур, архетипов коллективного бессознательного (по Юнгу) осознан в искусстве параллельно с наукой. Но если на открытие Юнга обратили внимание немногие специалисты, то «много шума из ничего», которое наделали футуристы и наш супрематизм, таки повернули внимание общества к этому словарю. Характерно, что Кандинский пытается осознать его интроспективно, что и приводит его к абстракционизму с его субъективными наделениями фигур смыслами. Программа исследований ИНХУКа в значительной мере направлена на рефлектирование этого всеобщего словаря форм, комбинаторику и семиотическую трактовку его – и не только при Кандинском, но и после него. Так что? Мы имеем дело с научными исследованиями или с искусством? Парадокс в том, что одновременно и с тем, и с другим.

Чтобы доказать это простое положение, достаточно обратиться к дискуссии, в результате которой и родился конструктивизм. Мы приведем ее положения в конспективном виде ниже, поскольку она очень важна для понимания ситуации рассматриваемого момента истории. Поскольку с самого начала 20-х идет интенсивное разделение авангарда на линии и потоки, то важно проследить, как это происходило и с чем мы имеем дело.

Производственное искусство

Ориентация в будущее. За короткий промежуток времени – с декабря 1918 по апрель 1919 г. – усилиями О. Брика, Б. Кушнера и Н. Пунина, Н. Альтмана, В. Маяковского в газете «Искусство коммуны» возникли зачатки теории производственного искусства. Ее ориентированность в будущее не вызывает сомнений: ««Будущее – единственная наша цель», «Пролетариат творец будущего, а не наследник прошлого». Главный автор газеты Н. Пунин пишет «Нет сейчас других движений, кроме социалистического и футуристического, которые имели бы в виду будущее». Связь с проективизмом здесь тоже очевидна – креативность, новаторство, изобретательство – это диктуемая временем установка на созидание нового и небывалого.



Рис. 1. Газета «Искусство коммуны».

Проективизм и изобретательство. Н. Н. Пунин начинает с того, что обосновывает позицию художников авангарда, который вместо «изображения» действительности («подчинению» ей) ставят свои «живописные» задачи – тем самым становясь в позицию «профессионала-изобретателя». И если учесть, что история искусства завершена и все возможные варианты изобразительности уже опробованы, то любое повторение, школа – это шаг назад. Настоящему художнику дан только путь вперед, и это путь изобретений нового: он больше не «отражает», он «создает».

Эта пунинская пара «отражение – создавание» дала авангард новый ракурс. Он проявился в понятии «конструирование», что как бы генетически объединяло искусство инженерию и привело понятно к чему – к конструктивизму. Ну и естественно, в пределе – к жизнестроению.

Ориентация «на конструирование новой художественной формы – это переход от изображения мира вещей к деланию, конструированию вещей и затем самого мира. Причем, конструирование как формообразование противопоставлялось прикладничеству, под которым понималось украшение, внесение неких «эстетических моментов» в готовую вещь. Так обозначилось ядро функционализма, который параллельно развивался также и в Баухаузе.

Эта пунинская пара «отражение – создавание» удачно совпадала с марксовым положением, высказанным в 11-м «Тезисе о Фейербахе»: философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его.

МЫ. Коллективизм. Принципе коллективизма, по мысли Пунина, является общим для футуризма и коммунизма. Искусство будущего будет «коллективистическим», и практика вроде как начала это подтверждать: мы писали ранее о коллективных массовых «действиях» 20-х годов, невиданных по масштабу. Понятно, почему исходный «коллективизм» противопоставлялся «индивидуализму» предшествовавшего декаданса со знаком плюс, но было не очень понятно, как это применить к искусству, где творит все-таки художник. У О. Брика акцент переносился на «коллективизм» сознания

художника и его общественную значимость, обсловленность. Более прямолинейный Натан Альтман усматривал в работах художников авангарда притянутую за уши аналогию: связь в картине частей целого, подобную связанности членов пролетарского коллектива.

Материализм. Поскольку для марксизма это один из исходных принципов, Пунин делает на нем особый упор. Для художника авангарда картина – «прежде всего явление материальное». Это организация «материальных элементов». Современного художника отличает «чисто профессионально-материальное понимание новой художественной культуры», желание быть «прежде всего профессионалом».

Газета проводила мысль о том, что разделение искусства и производства – уже пройденный этап, и на смену ему придет всеобщий творческий труд. В некоторых случаях высказывания идеологов производственного искусства напоминали идеи Платона, отраженные в диалоге «Государство». Можно привести суждения О. Брика, напоминающие мысли великого утописта древности о том, что художникам свободных профессий нет места в идеальном государстве. Брик пишет: «Сапожник делает сапоги, столяр – столы. А что делает художник? Он ничего не делает. Он «творит». Неясно и подозрительно. ... Особая каста творцов-мечтателей упраздняется: в ней больше нет надобности. Погибнут художники, которые только умеют творить и где-то там «служить красоте». Есть другие художники. ... Они делают вполне определенное общественно полезное дело... Такой труд дает художнику право встать рядом с другими трудовыми группами коммуны: с сапожниками, со столярами, с портными».

Рассмотрим основной ход мыслей этих теоретиков с характерными зигзагами.

Вот лозунги «веществского» этапа, на котором произведения искусства они призывали превратить в материальную вещь:

- надо поставить искусство на службу широким трудящимся массам (украшать «труд»),

- искусство должно не украшать жизнь, а формировать ее;
- художники должны не изображать действительность, а создавать саму предметную действительность – окружающие человека вещи; «цель всякого истинного творчества» – «творить вещное». «Если вы – художники, если вы можете творить, создавать, – создавайте нам нашу человеческую природу, наши человеческие вещи».

На стадии «вещного искусства» искусство как таковое не отрицалось, но его роль сводилась к созданию *полезных произведений*. Художников призывали «творить» вещи (т.е. художественный труд должен был реализовываться в полезных вещах).

На этапе «трудовой» концепции (1918-1921), искусство отождествили с трудом. Термин «творить» был заменен на термин «производить».

«Производство и искусство сливаются в одно единое целое; творчество и работа – в сознательный труд» (26 января 1919 г.). Наиболее последовательно «трудовая» концепция производственного искусства была изложена в сборнике «Искусство в производстве». Здесь прозвучали два основных постулата теории прозискусства:

- не существует особого «художественного труда»;
- проблемы формообразования сводятся к производству полезной вещи.

Эта концепция и победила осенью 1921 г. в ИНХУКе. Она потребовала от художников идти в производство. И с этого момента начался распад левого фронта искусств, сгруппированного до 1920-года в ИНХУКЕ. Возмущенные актом «производственничества» ушли с учениками и последователями основатели абстракционизма и супрематизма В. Кандинский и К. Малевич. Зато сплоченные «производственники» таки *перешли из разряда «делания искусства» в разряд «делания вещей»*. Как ни парадоксально, но тогда никто и не заметил, что лозунг *гибели искусства осуществлялся художниками*. В итоге с кубофутуристами этого периода произошла оригинальная метаморфоза – от предыдущего отрицания связи искусства с

жизнью они пришли к полному их отождествлению. Так и возникла эта известная линия «производственного искусства», где некоторые художники и впрямь пошли на производство: это были Татлин, Родченко, Степанова, Попова, Лисицкий, Стенберги и ряд других. Их имена можно теперь встретить в дизайнерской и искусствоведческой литературе любой страны мира. Между тем имена теоретиков «производственничества» знакомы по большей части только специалистам. А ведь это именно им принадлежали идея и последующее продвижение этого течения в искусстве.

Вывернутый наизнанку в «производственном искусстве» местный футуризм был уже не таким многочисленным. По выражению Владимира Маяковского, «нас, футуристов, нас всего – быть может – семь». Критики социологии левых теоретиков иногда пытаются разделить теорию и практику производственничества. Между тем здесь мы имеем тот редкий случай, когда практика след в след шла за теорией.

Конец 1919-го и 1920-й год – это ключевая точка истории авангарда. Прежде всего, В.Е. Татлин создает проект памятника III Интернационалу и этот проект получает невиданный резонанс. Он и до сих пор производит впечатление, а в дизайне его значение символа «чистого проектирования» только нарастает. В этом изделии соединились невозможные в то время для реализации вещи – пространственный гигантизм, динамика и устремленность вверх. Это утопия, которая и не скрывает, что она утопия – его и сегодня построить не так просто. Это символ, который прикидывается зданием. И это здание, которое полностью отрицает всю предшествующую историю архитектуры. Оно явно «заскакивало в будущее», поскольку кроме основных фигур и объемов содержало в себе еще и наклонную спираль – почти современный нам архитектурный язык. Таким образом, Татлин сделал не просто шаг вперед, он со своим проектом перескочил через век. Недаром Н. Пунин счел, что это эпохальное культурно-художественное явление и посвятил ему восторженную книгу.

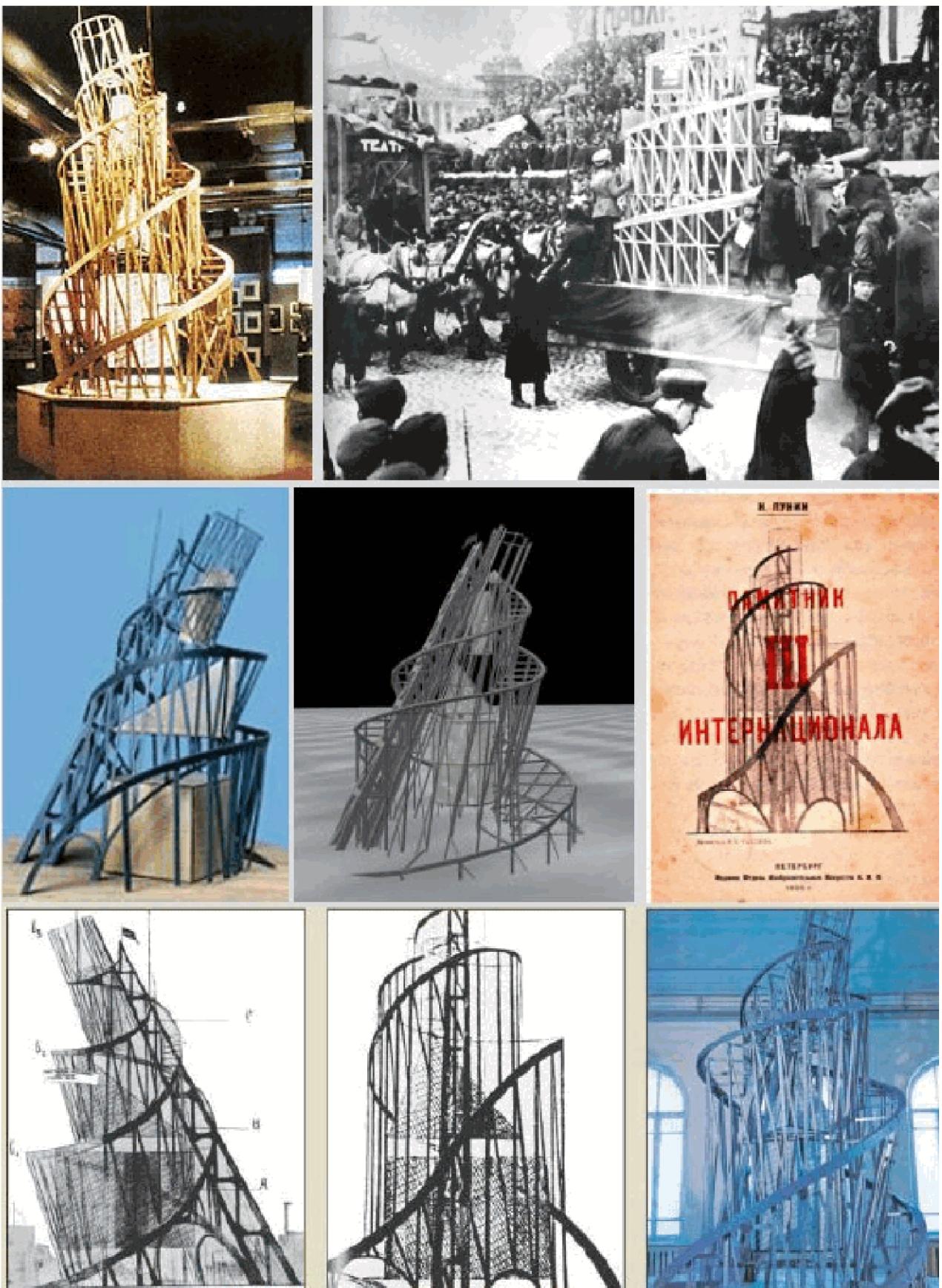


Рис. 2. Башня Татлина.

Синтез искусств в поисках синкремизма. К рассматриваемому этапу относится теоретическое осмысление Н. Пуниным идей новейшего искусства в контексте современности и выдвижение нового понятия «художественной культуры»; организация Живскульптарха – объединения художников, скульпторов, архитекторов, ориентированного на синтез пространственных искусств; открытие широкой сети художественных школ; проведение отделом ИЗО НКП конференций и конкурсов, создание инструкторских курсов для преподавателей художественных школ и открытие Музея живописной культуры.

В Витебской художественной школе с приходом в нее К. Малевича создается группа УНОВИС, и супрематизм переходит в новую фазу.

В Москве организуется ИНХУК. (Институт художественной культуры), который становится одним из важнейших очагов «производственного» движения.

В конце 1920 года организуется ВХУТЕМАС, давший новый импульс развитию концепции и практики «производственников». Тогда же происходят и первые попытки теоретико-исторического рассмотрения проблемы «искусство и производство». Рядом с именами О. Брика и Б. Кушнера, первых идеологов «Комфута», появляется новое имя Б. И. Арватова, ставшего затем ведущим теоретиком «производственного» движения.

В конце 1922 года произошло установление контактов производственников с Пролеткультом. Поиски «чистого пролетарского искусства» совпадали с призывами производственников идти в производство и создавать конкретные вещи.

Отметим одну очень важную особенность. Все отмеченные здесь тенденции, поначалу достаточно абстрактные, в дальнейшем начинают взаимопересекаться и скрещиваться, кристаллизоваться и отделяться. Например, «комфуты» – коммунисты-футуристы, это такого рода очевидное скрещивание, а конструктивисты – облечение в течение того, что ранее выглядело просто газетным лозунгом.

Конструктивизм

Основное ядро бывших футуристов образовало ЛЕФ – Левый Фронт Искусств. **Именно идеологами ЛЕФа был изобретен конструктивизм**, который был понят как **орудие устранения противоречий искусства**. Он был объявлен истинно пролетарским творчеством. В этом смысле он противостоял станковизму и призывал последний смести. Техника, Научная Организация Труда, конструктор, конструктивизм – сам набор ЛЕФовских терминов достаточно красноречив. Отсюда же идет линия и к «инженерам человеческих душ». Заметим, что конструктивизм – это едва ли не первое в истории искусства течение, которое было спроектировано теоретиками и затем начало жить бурной и естественной жизнью. Конструктивизм возник как ответ на «вещизм» теоретического «производственничества».

Объявив войну искусству, его провозвестник А. Ган возвел **принцип технической целесообразности** в ранг идеологии нового искусства. «Труд, техника, организация – вот идеология нашего дня». Ган понимал всю историческую неточность термина «целесообразность», тяготеющего к техницизму, и потому ввел понятие «тектоники», суть которого в несколько измененной форме просуществовала до наших дней. Отталкиваясь в своих постулатах от «техники вообще» и «труда вообще» этот интересный теоретик приходит к отрицанию «интуиции» и культу рациональности. Но этой болезнью рацио был заражен весь тогдашний интернациональный менталитет. Рациональное как всеобщее и социальное проступало и в интересе к социологии, и в школах научной организации труда, в отношении ко времени (вспомним у Ильфа и Петрова характерный удоевский лозунг «Да здравствует Лига Времени и ее основатель товарищ Керженцев!»).

Конструктивисты создали образцы проектов, признанные сегодня классикой дизайна. Столь же интересные разработки были сделаны конструктивистами-архитекторами, группировавшимися вокруг журнала СА. Как ни парадоксально, но **именно практики, пришедшие из искусства, с богатым опытом экспериментального формообразования, породили**

иллюзию верности всей идеологии конструктивизма. Но ведь они ее приняли!

Конструктивистов и производственников в этот переходный момент отождествлять уже невозможно. **Слияние искусства и техники**, в конструктивизме перешедшее в ранг бескомпромиссности, у производственников выглядит сложнее. До лозунга «смерть искусству» конструктивизму не было дела, хотя некоторые старые лозунги авангарда в нем сохранились. Превратить «всех в художников» собирались и те и другие, но не одинаковыми путями.

Конструктивизм вырос из производственного искусства как более практичный и деловитый ребенок мечтательных родителей. Но костяк его составляли все те же бывшие футуристы – кубофутуристы – производственники. Правда теперь их стало мало, зато возможностей для проявления и внедрения у них было значительно больше. Это была *реклама, книги, полиграфия вообще, массовые праздники* и т.д. Они стали прекрасными преподавателями-исследователями, а некоторые из них вошли в историю искусств своими неосуществленными проектами, созданными именно в ходе преподавания. Преподавание заставило их осмыслять собственный метод и процесс развития пошел вглубь.

Из этого быстро родился *архитектурный рационализм*, подобно тому, как из барокко родилось рафинированное рококо. Но вернемся назад, чтобы не упустить нить этой эволюции.

Ценой отказа от предшествующего искусства, бывшие футуристы и «беспредметники» сконструировали конструктивизм 1920-х годов. За короткий период они вырастили кадры новых художников-конструкторов путем привития навыков формотворчества и аналитического мышления. И даже после закрытия ВХУТЕИНа, бывшего ВХУТЕМАСа, где беспредметники, они же футуристы, были профессорами, А.В. Луначарский очень высоко оценивал созданный ими уникальный **пропедевтический курс**. Уже отстраненный от власти, он горько констатировал, что это достижение левых

пожалуй и есть единственное достижение, которое имеет непреходящий характер. И он оказался пророчески прав.

Стоит заметить, что буквально параллельно, синхронно во времени происходило аналогичное движение в германском БАУХАУЗе, оба этих учебных заведения и возникли и были «разогнаны» в одни и те же годы. Более того, в них преподавали зачастую одни и те же лидеры модернизма, например, наши В. Кандинский и Л. Лисицкий. Но пропедевтическому курсу БАУХАУЗа повезло куда больше. Вместе со своими основными создателями он перекочевал в США, где и был успешно развит, если судить по влиянию на школы и стиль. Курсу же ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа пришлось пережить период почти полного забвения после 1932 года. Хотя на самом деле выработанные в данном учебном курсе термины, понятийный аппарат и приемы преподавания являются фактически единственными и по сей день. А обобщения стиля, сделанные в конце истории конструктивизма, например, Я. Черниховым, стали всемирными учебниками.

Этот курс учебных дисциплин после возрождения дизайна у нас в стране в 1960-е годы был положен в основу всех курсов композиции и работы с материалом в художественно-промышленных и архитектурных вузах страны. Надо ли говорить, что к тому времени он был тщательно «разобран по косточкам» и внедрен во всех аналогичных западных учебных заведениях мира. Увы, полностью этот знаменитый курс у нас даже не опубликован, архив ВХУТЕМАСа все так же недоступен и будущее его безвестно. Между тем он действительно стал памятником мировой эстетической, педагогической и искусствоведческой мысли, насколько можно судить по опубликованным оттуда выдержкам – это «неведомый шедевр».

Фактически за время гражданской войны в рамках ряда организаций ядро авангардистов выжило и создало ряд исключительно интересных работ как в искусстве, так и в проектировании. Поначалу это были лаборатории фантастических идей и утопий, но именно оттуда протягиваются нити к достижениям конструктивизма в производстве и программам ВХУТЕМАСа.

В первые десятилетия после революции исследования концентрировались в основном в перечисленных научных и учебных центрах страны, хотя и в провинциях существовали свои интересные движения. Напряженные дискуссии, происходившие в этот период, поражают глубиной обобщений и прозрений. Они не потеряли актуальности и сегодня.

Дискуссия о конструкции и композиции

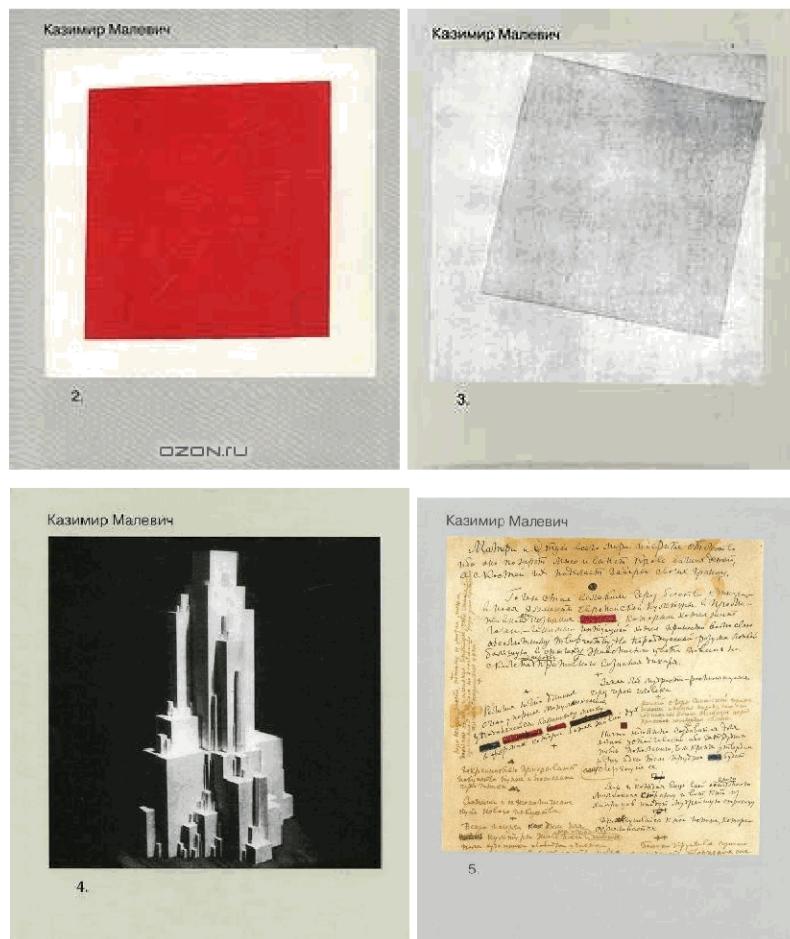
Очень популярную в те годы линию В. Кандинского, как субъективную, не принимала группа А. Родченко. Художники искали более *объективную основу* и нашли ее в понятии «конструкция». Определение конструкции как силового построения было дано в дискуссии о композиции и конструкции 1921 года.

Термин *конструктивизм*, как явствует из воспоминаний современников, появился в конце 1920-го года. Это было стопроцентное попадание в новый менталитет в год его начала. Изначально на поле художественного авангарда в тот момент конкурировали *конструктивизм* и *супрематизм*. Первое направление вело свою линию скорее от В. Татлина (московская группа), второе – от К. Малевича (витебский «УНОВИС»). Начнем мы с супрематизма.

К. Малевич все «измы», в которых он сам работал до революции, «вычищал» до состояния почти логического ядра, понемногу отбрасывая цвет, пока не перешел к черно-белому. Результат в итоге был таков, что он пришел к интеграции, обобщению всех испробованных им «измов». Причем, он осмысляет их в рефлексии: «Была бы теория, а живопись будет», – пишет он. Стиль его изложения, который современники называли «неуклюжее красноречие», действовал на учеников завораживающе.

По сути, К. Малевич вычленяет набор элементарных форм, работающих на предельно нижнем уровне визуального восприятия – это некие визуальные архетипы (мы их трактуем как архетипы чисел 1-4). Ведущим

принципом своей теории он провозглашает «экономию». Экономичнее «белого квадрата» представить что-либо уже трудно.



Rис. 3. Пятитомник К. Малевича.

Дальнейшие его поиски были связаны с комбинаторикой этого словаря на плоскости. Переходу в объем способствовало знакомство и сотрудничество в Витебске с Л. Лисицким. Будучи архитектором и художником, тот пришел к Малевичу в качестве преподавателя и последователя, осваивавшего супрематизм. Преподавал, он, кстати, проекционное черчение и полиграфию. Именно Лисицкий («проуны») способствовал переходу супрематизма *от плоскости к объему*. Супрематизм на плоскости грозил превратиться в декорацию (росписи от вагонов до чашек). Но вот «архитектоны» Малевича и Суетина были уже интересными заготовками для архитекторов, как и проуны Лисицкого.

На самом деле Лисицкий искал в супрематизме новую формальную стилистику и преуспел в этом. Кроме всего прочего, он обладал «интегрирующим талантом», и потому для него и супрематизм и конструктивизм (и потом работы голландцев из группы Стил, Баузауза, Ле Корбюзье и ряда других) были проявлениями единого нового стиля эпохи. Примирающая, точнее – интегрирующая, позиция Лисицкого много значила для становления рассматриваемого процесса.



Рис. 4. Семитомник Эль Лисицкого.

В ходе дискуссии 1921 года различие *конструктивизма* и *супрематизма* определили как различие «*силовой* конструкции» и *изобразительной* композиции (в основе которой лежит иерархия, соподчиненность в целое). Сами конструктивисты скорее не соглашались, что конструкция – силовая организация структуры и одновременно художественного произведения, и скоро станет ясно, почему: они стремились вообще выйти за искусство. В этом определении есть два характерных аспекта: *сила* и *организация*.

Конструктивизм переживает два переходных этапа: от изображения – к конструкции, и от конструкции – к производству вещей (в 1921 году появляется термин «художник-конструктор»). Отношения его к производственному искусству и жизнестроению мы рассмотрим ниже.

Очень скоро конструктивизм начал делиться, обнаруживая тем самым многозначность исходного понятия. Одни конструктивисты создавали новую стилистику (Л. Лисицкий), братья Стенберги с группой ушли в своеобразную инженерию, Родченко – в комбинаторику. В чистом виде *конструкцию как художественное средство* использовали Габо и Певзнер, они никуда дальше не пошли, остались художниками и эмигрировали, приобретя за границей немалую славу. Мы много раз иллюстрировали свои книги их работами.

Кстати, и более поздние семь книг Я. Чернихова тоже представляли из себя особый виртуальный мир конструкций, в котором все последующие поколения рационалистов-функционалистов от искусства и архитектуры искали образцы и материал для вдохновения.



Рис. 5. Книги Я. Чернихова.

Более практически ориентированные Лисицкий и Клуцис тоже сделали «заготовки для производства» – Лисицкий «проуны» (проекты утверждения нового), а у Клуциса есть ряд чисто формальных поисковых рисунков.

Переход от изображения к производству (вещи, вещественности) произошел в таких направлениях, как полиграфия, фото, кино, театральное искусство (сценография и кино как *виртуальные миры*), реклама, оформление выставок, тканей, проектирование одежды (особенно «прозодежда», но не только она), ну и весь агитпроп – оформление праздников, рабочих клубов, демонстраций и т.д.

В области архитектуры конструктивизм также начинал с выставок и ларьков, но очень скоро освоил очень широкий спектр зданий, особенно с

новыми функциями (рабочие клубы, дворцы труда и т.д.). И лишь потом, его влияние перешло на мебель, вещи и машины.

Влияние выпускников ВХУТЕМАСа-ВХУТЕИНа на вещественный мир было может быть и косвенным, но сильным, хотя, наверное, и не таким заметным, как это было с БАУХАУЗом в Германии. И все же его влияние было очень сильным – сказалось то обстоятельство, что конструктивисты были ядром новой профессуры.

В момент перехода от изображения к конструкции зарождается «пропедевтический курс». Пропедевтика («до обучения») предваряет собой все последующее, задает исходную систему понятий и представлений, имеющую отношение к менталитету и системе художественных средств. Уникальность появления такого курса состоит в том, что он послужил основой для саморефлексии педагогов, которые все были в то же время яркими практикующими художниками, дизайнерами и архитекторами.

Похожая ситуация была и в судьбе В. Кандинского, который тогда уже параллельно работал в Германии. Сюда же часто приезжал потом Эль Лисицкий, здесь им даже издавался уникальный интернациональный журнал «Вещь» (вместе с И. Эренбургом). По сути, и в БАУХАУЗе, и в Голландии, и во многих других странах, если судить по книге З. Гидиона «Пространство, время, архитектура», наблюдался тот же процесс создания новых педагогических систем при участии ведущих авангардистов Европы. Все они говорили примерно на одном языке и охотно обменивались идеями и работами, создавая новый рационалистический интерстиль. Но их саморефлексия – это одна тема, а рефлексия средств и методов искусства изнутри искусства – это тема другая.

Автором идеологически главных курсов ВХУТЕМАСа («Введение в историю пространственных искусств» и «Теория композиции») был выдающийся советский график В.А. Фаворский. Эту тему пропедевтики мы еще продолжим, поскольку она представляется нам очень важной.