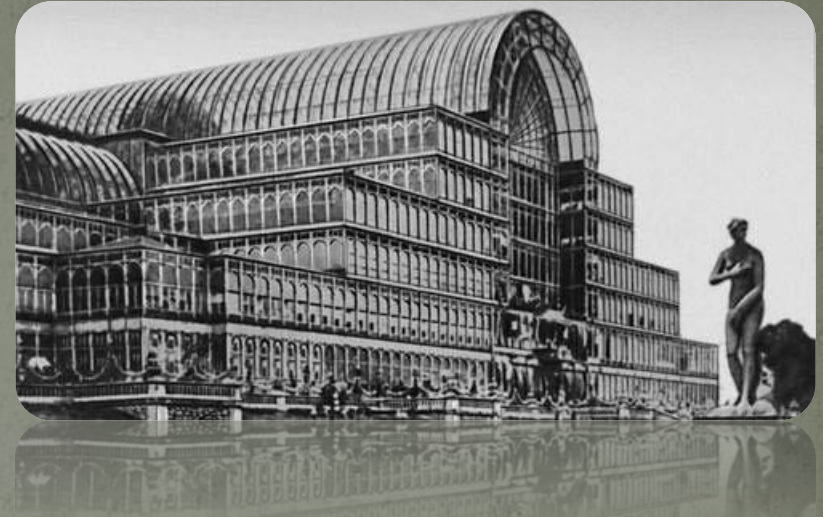


# Конструктивизм

---

**Конструктивизм** - (франц. constructivisme от лат. constructio – построение). Конструирование – один из приемов формообразования, основанный на точных расчетах физических свойств материалов и функций объекта.

Конструирование составляет один из этапов или компонентов процесса проектирования, главным образом – в области архитектуры и дизайна. Цель конструирования – организация оптимальной функциональной связи элементов композиции. В истории изобразительного искусства, в том числе и в прикладной художественной деятельности, конструктивистские тенденции существуют в «скрытом виде». На рубеже XIX-XX вв., на волне антиэkleктического движения, художники Модерна – Ар Нуво стремились к прочной, ясной конструктивной основе композиции в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве. В стиле Ар Нуво такой конструктивной основой стала изогнутая линия, в геометрическом стиле австрийского и английского модерна – квадрат, прямоугольник. Мастера этих стилистических течений ощущали, что крайняя деструктивность разрушает композицию. В области архитектуры конструктивистские тенденции были усилены внедрением новой промышленной технологии и материалов – железа, бетона, стекла.



*Павильон первой всемирной выставки - Хрустальный Дворец*



Так в архитектуре начала XX в. родилось течение под названием «конструктивизм». Провозвестниками нового течения стали стеклянный **павильон для первой Всемирной выставки** в Лондоне в 1851 году – «**Хрустальный Дворец**», мебель «**Тонет**» (1850–1870-е гг. ) и знаменитая **Эйфелева башня**, возведенная для Всемирной выставки в Париже 1889 г. Одним из первых архитекторов-конструктивистов был француз **Тони Гарнье** (1869–1948), автор проекта «**Индустриального города**» (1901–1904) и **Олимпийского стадиона в Лионе** (1913–1916), другим – немецкий архитектор и дизайнер **Петер Беренс** (1868–1940). Эти мастера и их последователи стали использовать железобетон, обладающий способностью выдерживать значительную нагрузку на растяжение. С помощью этого материала стало возможным свободно комбинировать объемы, далеко выступающие за границы опор и как бы висящие в воздухе. Это создавало особую напряженную выразительность, привносило в композицию качества экспрессивности. Однако из-за отсутствия переходных связующих элементов, которые всегда имелись в классической архитектуре и были необходимы по причине несовершенства материала (базы колонн, эхины и абаки капителей, профили, карнизы, тяги), для зрителя в новой конструктивистской архитектуре оставалось неясным действие сил, скрытых внутри формы. В конструктивизме парадоксальным образом исчезает тектоника. В оригинальном произведении П. Беренса, построенном весьма классично, из камня – **здании Германского посольства на Исаакиевской площади в Петербурге** (1913), – капители зрительно «съедаются», они почти не видны, а колонны, сделанные цилиндрическими, без энтасиса и «утонения» кверху, напоминают всего лишь водосточные трубы. Форма, таким образом, не выражает работу конструкции. В 1918 г. два французских художника – Э. Жаннере (1887–1965; вначале живописец, а впоследствии знаменитый архитектор под псевдонимом **Ле Корбюзье**) и **А. Озанфан** (1886–1966) – опубликовали манифест, озаглавленный «**После кубизма**». В манифесте утверждалась непреходящая ценность «конструктивных идей», всегда составляющих основу «хорошей живописи», особенно проявившихся в кубизме, а ныне эти идеи становятся, наконец, главным содержанием искусства. Течение, основанное Ле Корбюзье и Озанфаном, получило впоследствии название **пуризма**. Абстрактные картины пуристов демонстрировали «чистую архитектонику», игру линий, силуэтов.

Близкий этому течению **Фернан Леже** (1881-1955) создал в своих картинах и декоративных панно «изобразительный дизайн», уподобляя фигуры людей сочетаниям труб, муфт, плоскостей из полированного, блестящего металла. По его собственным словам, «новая эстетика машинных форм» открылась ему в сверкании оружейных стволов на войне 1914-1918 гг. В Голландии сходные идеи развивали **Тео Ван Дусбург** и **Пит Мондриан**, во Франции – художники группы «**Золотое сечение**» и «**Абстракция-Созидание**», в Германии – **Вальтер Гропиус** и его «**Баухауз**» в Ваймаре. Эстетику «чистой конструкции» разрабатывали живописцы орфизма и позднего «синтетического» кубизма. Однако конструктивизм «в чистом виде», сводящий композицию к выразительности конструктивной схемы, оказался нежизнестойким. Европейское, в особенности французское искусство, отличающееся накопленной веками культурой формы, глубиной художественных традиций, не могло далее развиваться в узких границах конструктивизма. Так, в 1925 г. Ле Корбюзье создал более сложную концепцию неопластицизма, блестящим представителем которой в США стал архитектор Ф. Л. Райт. Однако самым неожиданным образом отвергнутый европейцами конструктивизм возродился русской революцией. Почву этому, в сущности примитивному, течению создали нигилизм революционного авангарда и романтика утопических идеалов «тотального конструирования жизни». Владимир Маяковский с гордостью писал в журнале «ЛЕФ» («Левый фронт»): «Впервые не из Франции, а из России прилетело новое слово искусства – конструктивизм, понимающий формальную работу художника только как инженерную, нужную для оформления всей нашей жизни... Здесь не возьмешь головной выдумкой. Для стройки новой культуры необходимо чистое место... Нужна Октябрьская метла». Конструктивисты – **братья Веснины, Михаил Гинзбург, И. Леонидов, Л. Лисицкий, К. Мельников, В. Татлин** – отрицали традиционный художественно-образный подход к формообразованию. А. Веснин, к примеру, утверждал, что «вещи, создаваемые современными художниками, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности». В 1924 г. вышла в свет книга М. Гинзбурга «**Стиль и эпоха**» – манифест советского конструктивизма.



*Олимпийский стадион. Лион. Архитектор Тони Гарнье*



*Здание клуба им. Зуева. Москва. архитектор Илья Голосов*





*Мавзолей Ленина. Архитектор Щусев*



## *Дом архитектора Константина Мельникова*





**Владимир Евграфович Татлин** (1885-1953), художник-авангардист, человек оригинального склада ума, еще в 1914 г. создавал свои «контррельефы» – нечто среднее между рельефом, коллажем и кубистической живописью. Активно участвуя в процессе революционных преобразований культуры, Татлин в 1918–1919 руководил московским отделом ИЗО (Коллегия по делам изобразительных искусств) Наркомпроса. В 1919–1920 он создал главное свое произведение, модель грандиозного здания-памятника Октябрьской революции или «башни III Интернационала» (металл, стекло, дерево; модель не сохранилась, известна по фото и нескольким реконструкциям) - её прозвали «**Башней Татлина**», задуманное как гигантский комплекс вращающихся с разной скоростью цилиндров, объединенных вокруг общей наклонной оси. Пафос вселенского обновления (комплекс должен был стать не только символическим, но и реальным культурно-пропагандистским центром мировой революции) сочетается здесь с удивительным смысловым драматизмом: монумент более всего напоминает Вавилонскую башню, причем представленную в момент наклона, т.е. начавшегося разрушения.

Венцом его проектной деятельности явился «**Летатлин**», 1930–1931, Музей истории авиации, Москва), летающий аппарат (орнитоптер), который оказался технически непрактичным (он так и не взлетел), но остроумно предвосхитил принципы биодизайна, учитывающего внутренние законы живой природы.

В «первую рабочую группу конструктивистов», созданную в 1921 г. в ИНХУКе в Москве, входили **А. Ган, К. Иогансон, К. Медунецкий, А. Родченко, братья Стенберги, В. Степанова**. Их декларации отличались амбициозностью, политизацией и наивным видением будущего. Показательно, что уже в том же 1921 г. Б. Арватов, теоретик «производственного искусства», признавал: «художник не может быть инженером», поскольку «ситуация в нашем обществе трагична». В 1925 г. возникло «Объединение современных архитекторов» («ОСА»), его председателем стал А. Веснин. В 1926 г. стал выходить журнал «**Современная архитектура**» («СА»). А. Ган заявлял: «Советский строй и его практика – единственная школа конструктивизма... Наш конструктивизм поставил ясные цели: найти коммунистическое выражение материальных сооружений». И далее: «Советский конструктивизм – стройное дитя индустриальной культуры, которое высвободила пролетарская революция». Парадокс заключался в том, что создаваемые архитекторами-конструктивистами проекты были нефункциональны и, как правило, невыполнимы в материале. Конструктивистские «дома-коммуны» не только невыразительны, но и неудобны для жилья: прямоугольные коробки, функциональные «ячейки» и блоки, «принудительная» геометризация, отсутствие зрительных акцентов: выявления верха и низа, основания и завершения делали их скучными и неприглядными. Ощущая этот недостаток, конструктивисты стали использовать в архитектурных проектах средства цветной графики, плаката, фотомонтажа, идеи живописцев-супрематистов. Проекты выглядели красочными, веселыми, «агитационными». В этом же русле развивались конструктивистское оформление книги **Л. Лисицкого**, фотография А. Родченко, рисунки тканей В. Степановой и Л. Поповой, сценография А. Веснина, Л. Поповой, В. Степановой для театров В. Мейерхольда и А. Таирова. Их работы талантливы, дерзки, необычны и кажутся революционными. Однако подмена композиционного начала придуманной, декларативной конструктивностью приводила к тому, что вместе с художественным содержанием из искусства конструктивизма «выпал сам человек». Новая идеология, стремившаяся преобразовать жизнь в строго регламентированный технологический процесс, действительно могла превратить, как точно сформулировал Ле Корбюзье, дом – в «машину для жилья», стул в – «аппарат для сидения», а вазу – «в ёмкость».



Конструктивистский стандарт входил в противоречие с принципом антропоморфизма, положенным в основу европейской культуры. Человек больше не был «мерой всех вещей». Об архитектурном сооружении Ле Корбюзье говорил: «Дом представляет собой объект, поставленный на землю посреди пейзажа», как будто заранее известно, что он будет чуждым природе. Среди посредственных проектов советского конструктивизма выделяются оригинальные, например, собственный дом архитектора **Константина Мельникова** в Москве, в Кривоарбатском переулке – это необычное планировочное решение из двух врезанных друг в друга цилиндров. Другой архитектор, И. Леонидов, выдвинул непревзойденную по нигилизму идею возведения в самом центре Москвы, на Красной площади, «генерал-доминанты» – огромной башни Наркомтяжпрома (здания Министерства тяжелой промышленности), намного превосходящей по высоте все кремлевские соборы вместе с колокольней Ивана Великого! Согласно этой затее, к счастью, не реализованной, но ассоциирующейся с проектом перестройки Кремля В. Баженова, Красная площадь должна была быть «расширена до двухсот метров». Это считалось необходимым для лучшего обзора памятника «победоносному рабочему классу» и проведения празднеств «пролетарского коллектива». Гипноз нового идеала был столь силен, что талантливый мастер искренне верил: созданный им «инструмент, введенный в тонкую и величественную музыку архитектуры Красной площади», будет по своей художественной ценности «ведущим», поскольку выражает «гордость нового человека». Проект остался на бумаге, но в 1924 г. Красную площадь украсил Мавзолей В. Ленина, созданный в неоклассически-конструктивистских формах по проекту архитектора А. Щусева. В 1922 г. Л. Лисицкий и писатель И. Эренбург стали издавать конструктивистский журнал «Вещь», но редакцию решили разместить в Берлине. По мере реального строительства советского государства становилось ясно, что конструктивизм, как и дореволюционный футуризм с его анархистскими идеями, «не ко двору». Конструктивизм 1920-х гг. постепенно вытеснялся более социально ориентированным функционализмом 1930-х гг. Конструктивисты уходили в безопасную область «бумажного проектирования». В 1923-1925 гг. К. Медунецкий, В. Стенберг, А. Родченко, Л. Попова, В. Татлин примкнули к новому движению «ЛЕФ». Скульпторы конструктивисты, братья Н. Габо и А. Певзнер, в 1923 году эмигрировали.