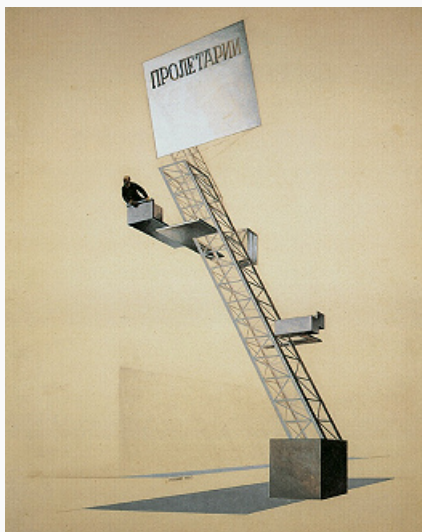


# КОНСТРУКТИВИ́ЗМ

Авторы: А. Н. Лаврентьев, Ю. И. Минералов (литература)

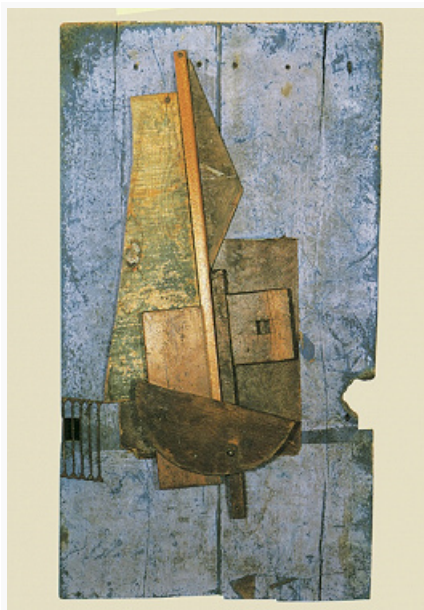
КОНСТРУКТИВИ́ЗМ (от лат. *constructio* – построение, структура), направление в русском (позднее также в международном) *авангардизме* кон. 1910-х – нач. 1930-х гг. К. опирался на идеализированные представления об инженерной и конструкторской целесообразности, о рациональности науки и техники, которая противопоставлялась конструктивистами эстетич. «предрассудкам». Стремясь ввести в сферу худож. творчества науч.-технич. достижения рубежа 19–20 вв. (фундам. исследования строения материи, развитие инженерии и массового произ-ва), К. трактовал худож. деятельность как форму науч.-технич. творчества, направленного на проектирование и конструирование предметно-пространственной среды. Как метод проектной деятельности, как система взглядов на иск-во, технику и общество К. смыкался с *производственным искусством*, где реальная вещь провозглашалась целью всякого худож. творчества (О. М. Брик и др.). К. охватывал все сферы проектно-худож. творчества: архитектуру, изобразительное и декоративно-прикладное иск-во, лит-ру, полиграфич. иск-во, фотографию; тенденции К. проявились и в театре, киноискусстве, музыке.



Л. М. Лисицкий. «Ленинская трибуна» (переработка проекта трибуны для площади, 1920). 1924. Третьяковская галерея (Москва).

Формально-композиц. язык К. сложился в ходе абстрактно-геометрич. экспериментов в живописи, графике или объёмных композициях и был позднее перенесён его творцами в сферу *дизайна*, где образ вещи отображал графическую или объёмную конструкцию. Стилиевые закономерности К. определялись конкретным материалом той или иной области творчества. В дизайне и архитектуре подчёркивались прямоугольный каркас и вычленение объёмов, связанных с разл. функциями, также всевозможные технич. детали. К. в графич. иск-ве характеризовался предельной геометризацией структуры страницы, подчинением композиции прямоугольным ритмам модульной сетки, широким применением элементов наборной графики – шрифтов, акциденций, линеек. В кино с К. были связаны принцип монтажа и преобладание документальных кадров над игровыми; в фотографии – геометризация композиции, нарочитая съёмка в ракурсах при сильном пространственном сокращении объектов. Вместе с тем К. обладал определённой стилистич. цельностью благодаря повторению некоторых устойчивых архетипич. схем, общих для разл. видов искусств: простое пересечение элементов под прямым углом (крестообразная схема), при многократном повторении дающее пространственную или графич. решётку; зигзагообразная линия и диагональная схема; использование нескольких наиболее часто встречающихся приёмов симметрии (зеркальной, поворотной, переноса). Стабильной была и цветовая гамма К.: чёрный, красный, белый, серый с добавлением небольшого количества осн. цветов (синего и жёлтого). Формально-худож. приёмы К. отчасти сближаются с *супрематизмом* К. С. *Малевича*, однако К. свойственны прежде всего выявление каркаса и жёсткой геометрич. структуры построений, преобладание линейных элементов, создание

композиций, имеющих ярко выраженное внутр. пространство.



В. Е. Татлин. «Синий контррельеф». Ок. 1914. Частное собрание.

Зарождение худож. языка и творч. концепции К. в изобразительном искусстве происходило в 1914–22 в ходе эволюции рус. авангарда от [кубизма](#) и [футуризма](#) к [абстракционизму](#). Вместо традиц. техник живописи и скульптуры В. Е. [Татлин](#) вводит в «контррельефах» (1914–15) принцип «материального подбора», сборку композиций из разнородных элементов и материалов (провода, стекло, жёст, дерево, обои), подчёркивая фактурные и пространственные характеристики. Модель Татлина «Памятник III Интернационалу» (1919–1920) стала символом К. благодаря подробной функциональной проработке (расчленение обществ. здания на отд. объёмы, обыгрывание элементов динамики и информации) и открытой каркасной основе (по типу инж.-технич. конструкций). В 1919–20 А. А. Веснин (см. [Веснины](#)), Л. С. [Попова](#), А. М. [Родченко](#) создавали абстрактные живописные и графич. произведения, называя их «конструкциями» (Родченко), «живописной архитектоникой» (Попова); однако решающим было появление пространственных конструкций. В живописи изображения предметов абстрагировались, заменялись комбинациями геометрич. форм, плоскостей, линий, точек, цвета

и фактуры.

Науч. центром К. 1920-х гг. был [Институт художественной культуры](#) (Инхук) в Москве, где под рук. В. В. [Кандинского](#) изучались проблемы синтеза искусств, закономерности зрительного восприятия цвета, ритма, форм. Сам термин «К.» впервые упоминается в программах Первой рабочей группы конструктивистов, созданной в Москве в дек. 1920 А. М. Родченко, В. Ф. Степановой и А. М. Ганом (позднее к ним присоединились бр. В. А. и Г. А. [Стенберги](#), К. К. Медунецкий и К. В. Иогансон) и вошедшей в состав Инхука в марте 1921. Первый этап завершился в 1921 выставками «5×5=25» (А. А. Веснин, Л. С. Попова, Родченко, Степанова, А. А. [Экстер](#); заявление участников о завершении лабораторного этапа и переходе к утилитарному творчеству) и [Общества молодых художников](#). Представленные на них абстрактные пространственные конструкции подготавливали изобретение минимальных вантово-стержневых систем (Иогансон), иногда обыгрывали идею мостовых ферм (бр. Стенберги), использовали принцип [реду-мейд](#) (композиции из сваренных технич. деталей Медунецкого), переводили логику структурного геометрич. построения в пространство (Родченко); всех их объединял принцип «инженеризма» как актуальной темы искусства: худож. деятельность должна была перерасти в интеллектуальное производство. Общий итог выражен в книгах «Конструктивизм» А. М. Гана (1922) и «От мольберта – к машине» Н. М. Тарабукина (1923). Впервые К. как единая платформа визуальных искусств заявил о себе в ж. «Кино-фот» (1922).

Ранний К. отличался агитационно-оформительской направленностью: серия проектов «Радиооператоров» Г. Г. [Клуциса](#) (1922), основанных на сборно-разборных вантово-стержневых конструкциях, применение монтажа для активизации восприятия в документальном и игровом кинематографе (Д. [Вертов](#), Э. И. [Шуб](#), Л. В. [Кулешов](#)). Благодаря изданию в Берлине в 1922 новаторского по конструкции и типографике ж. «Вещь» Л. М. [Лисицким](#) и И. Г. [Эренбургом](#) термин «К.», а также характерные произведения и имена художников становятся известными



В. А. и Г. А. Стенберги. Афиша фильма «Человек с киноаппаратом» Д. Вертова. 1929.



Л. С. Попова. Проект сценической конструкции для спектакля «Великодушный рогоносец» по пьесе Ф. Кроммелинка (постановка театра В. Э. Мейерхольда). 1922. Третьяковская галерея (Москва).



А. М. Родченко, В. В. Маяковский. Рекламный плакат для

и на Западе.

Следующий этап К. (1922–29) связан с реализацией его идей в предметной среде, в дизайне и архитектуре, с созданием «школы конструктивизма». На производств. факультетах *Вхутемаса* – Вхутеина учили рациональным методам проектирования функциональных изделий для массового производства; проектировали не просто мебель, киоски, утварь, а сборно-разборные вещи-аппараты с разнообразной кинематикой и формой, откровенно показывавшей принцип их устройства. В проектах особенно ценилась формально-композиц. и технич. изобретательность, часто акцентировались именно технич. детали: пружины, рычаги, рукоятки, зажимы, фиксаторы и т. п. Предметная среда рассматривалась как инструмент формирования социалистич. образа жизни, иск-во – как средство агитации и жизнестроения. «Конструктивизм должен стать высшей формальной инженерией всей жизни», — провозглашается в 1-м номере ж. «ЛЕФ» (1923), издававшегося лит.-худож. группой *«Левый фронт искусства»*. Ещё более остро социальная направленность производств. иск-ва прозвучала в 1928 в декларации объединения *«Октябрь»* (П. И. Новицкий), куда вошли архитекторы и художники (А. А. и В. А. Веснины, М. Я. *Гинзбург*, Г. Г. Клуцис, С. Я. Сенькин, А. М. Родченко, В. Ф. Степанова), а также кинорежиссёры (С. М. *Эйзенштейн* и Э. И. Шуб).

Формально-стилистич. основы К. в сов. архитектуре заложили проекты А. А. и В. А. Весниных 1-й пол. 1920-х гг.; первой вехой стал конкурсный проект Дворца труда в Москве (1922–23). Символом архит. К. явился проект миниатюрного по своим габаритам здания газ. «Ленинградская правда» (1924) – артистично изображённое, лёгкое по пропорциям здание с застеклённым фасадом (на котором введена информац. графика), прозрачные лифтовые шахты. Архит. образ рождался из переосмысленного абстрактно-геометрич. начала, основываясь на контрастном сочетании объёмов и их пропорций.

Во 2-й пол. 1920-х гг. архитектуре уделяется особое внимание. В дек. 1925 архитекторы А. К. *Буров*, Г. Г. Вегман, А. А. Веснин, В. Н. Владимиров, М. Я. Гинзбург, И. А. Голосов (см. *Голосовы*), Я. А. Корнфельд, П. А. Красильников и др. создают *Общество современных архитекторов* (ОСА) в Москве, издававшее в 1926–30 ж. «Современная архитектура». В ОСА вошли также Г. Б. *Бархин*, М. О. Барщ, А. М. Ган, И. И. *Леонидов*; возникли отделения в Ленинграде, Баку, Томске, Харькове, Киеве, Одессе, Казани, Свердловске. Архитектура К. – это, как правило, сложный план, выявление на фасаде конструктивной основы здания, функциональный

Резинотреста. 1923.



Здание Госторга в Москве. 1927.

Архитекторы М. О. Барщ, Б. М. Великовский и др.

Фото А. И. Нагаева



Интерьер машинного зала

Днепрогэса. 1927–32. Архитекторы В. А. Веснин, Н. Я. Колли и др.

подход к блокировке и зонированию пространств. Архитекторы разрабатывали проекты новых в социальном отношении типов зданий: рабочие клубы (клуб им. С. М. Зуева в Москве, 1927–29, арх. И. А. Голосов), коммунальные дома (дом-коммуна на ул. Орджоникидзе в Москве, 1928–30, И. С. Николаев), пром. объекты (комплекс Днепрогэса, 1927–32, В. А. Веснин и др.). В доме Наркомфина в Москве (архитекторы М. Я. Гинзбург, один из лидеров течения, и И. Ф. Милинис) нашли отражение принципы совр. архитектуры, близкие работам [Ле Корбюзье](#) этого же времени: свободная территория (дом на опорах), используемая крыша, ленточные окна, двухуровневые жилые помещения.

В сфере театрального искусства в качестве доминирующего был выдвинут принцип «массового действия». «Биомеханика» В. Э. [Мейерхольда](#) – рациональная система движений актёра для выражения эмоций – стала проявлением К. в режиссуре и театральной педагогике. Динамическая, часто многоярусная сценич. установка вместо декорации и задника позволяла актёру проявить его трюковые способности, кинематику жестов и поз, а также давала возможность вынести зрелище на улицы и площади. Театральный К. наиболее ярко проявился в сценографии спектаклей нач. 1920-х гг.: «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка (Л. С. Попова) и «Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина (В. Ф. Степанова) в театре Мейерхольда (оба 1922); «Федра» Ж. Расина (1922) и «Человек, который был Четвергом» по Г. Честертону (1923) в Камерном

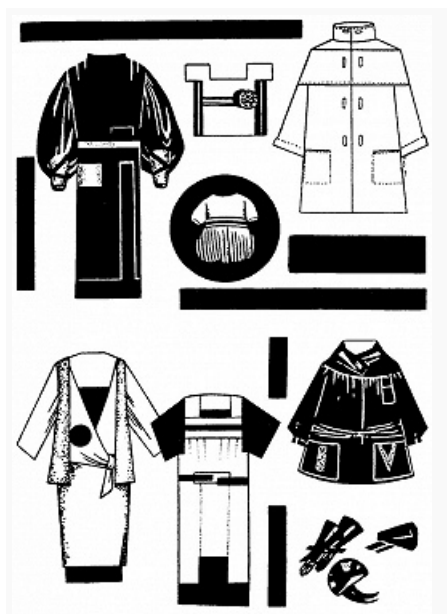
театре (оба – А. А. Веснин); «Озеро Люль» А. М. Файко в Театре Революции (1923, В. А. Шестаков); в эскизах костюмов А. А. Экстер к балетным постановкам К. Я. [Голейзовского](#) (все – в Москве). О влиянии идей К. свидетельствует характерный набор элементов сценографии: пандусы и лестницы; движущиеся вагонетки, тротуар, софиты и фонари; комбинации лифтов; вращающийся подъёмный кран; световая реклама и т. д. Театральный костюм создавался как вариант повседневной функциональной рабочей одежды или как прозодежда (производств. одежда) актёров.

От театрального К. неотделим музыкальный К., который проявил себя прежде всего как стиль сценич. музыки. Конструктивистские и урбанистич. балеты писали С. С. [Прокофьев](#) («Стальной скок», 1927), А. В. [Мосолов](#) [сюита из музыки неосуществлённого балета «Сталь» (1927) включает симфонич. эпизод «Завод (музыка машин)»]. Театральная изобразительность урбанистического и конструктивистского толка получила развитие в фп. музыке (пьеса «Рельсы» В. М. [Дешевова](#), 1927). Более традиционный по языку балет «Болт» Д. Д. [Шостаковича](#) (1931) – дань сов. индустриальной тематике и одновременно остроумная сатира на неё.

Новаторские произведения К. в полиграфии были созданы А. М. Родченко, Г. Г. Клуцисом, Л. С. Поповой, В. Ф. Степановой, А. М. Лавинским, М. З. Левиным и др. Обложки изданий отличали плакатность, макс. заполнение формата шрифтом и акциденцией, вычерченный вручную брусковый шрифт, введение фотомонтажа и фотографии вместо рисованной графики, частое применение элементов, акцентировавших внимание (стрелки, восклицательные знаки, прямоугольные плашки и т. п.). Книжные киоски проектировались как

многофункциональные, часто складные сооружения (Родченко, Лавинский, А. М. Ган). Группа художников-конструктивистов работала над рекламой Моссельпрома, ГУМа, Резинотреста, Мосполиграфа и др. гос. фирм, тексты к которой писал В. В. [Маяковский](#). Облик Москвы изменился благодаря яркой рекламе товаров, запоминающимся киноплакатам бр. В. А. и Г. А. Стенбергов, Н. П. Прусакова, С. В. Семёнова.

В литературе К. сложился в 1923; в 1924 оформился Лит. центр конструктивистов (ЛЦК) (И. Л. [Сельвинский](#), В. М. [Инбер](#), В. А. [Луговской](#), Б. Н. Агапов, А. Н. Чичерин и др.). Теоретиками лит. К. стали критик К. Л. Зелинский, а также стиховед и поэт А. П. Квятковский (впрочем, теоретизировать был склонен и глава группы Сельвинский). Были изданы коллективные сб-ки: «Мена всех» (1924), «Госплан литературы» (1925), «Бизнес» (1929). Подобно футуристам-лефовцам, конструктивисты стремились отображать реалии совр. жизни, экспериментировали с [заумью](#) (Чичерин), диалектизмами и жаргонизмами, внедряли принцип «конструктивного распределения материала», «грузификации слова» (по сути, подразумевался лаконизм) и даже (исходя из понимания стихотв. произведения как звучащей речи, устно исполняемого текста) особый тип стиха – «паузник» или [тактовик](#). Сельвинский в ранних стихах даже обозначал спец. значком места, где декламатор должен для соблюдения тактовика делать паузы. В 1930 группа лит. К. самораспустилась.



А. А. Экстер. Проекты массового костюма и прозодежды. Ок. 1923.



В. Ф. Степанова. Проект рисунка для ткани. 1924–25.

Русский К. как направление в архитектуре, дизайне мебели и интерьера, также текстиля и одежды был представлен на Междунар. выставке декоративных искусств и худож. пром-сти 1925 в Париже (по проекту К. С. [Мельникова](#) возведён выставочный павильон). Проект «Рабочего клуба» А. М. Родченко (многофункциональное пространство с трансформирующимся оборудованием) стал, возможно, наиболее полным выражением конструктивистской методологии. Выпущенный на 1-й ситценабивной ф-ке в Москве текстиль по геометриз. рисункам Л. С. Поповой и В. Ф. Степановой и их же модели одежды определили первую сов. моду, основанную на принципах графич. минимализма. К. диктовал упрощённость форм, контраст цветовых и фактурных сочетаний в спортивной одежде, обнажение конструкции кроя, подчёркивание функциональных и технич. деталей (карманов, ремней, застёжек) в прозодежде (А. А. Экстер и др.). Проекты модельеров опирались на формально-геометрич. структурные построения; Н. П. [Ламанова](#) разработала систему построения костюма по плоскостям и раскрою по прямоугольной схеме.

Поздний К. кон. 1920-х – нач. 1930-х гг. отличался более тонкой проработкой пропорциональных соотношений, появлением скруглений, расширением палитры материалов. В графич. дизайне больше внимания уделяли чисто функциональным вопросам удобства восприятия информации. Несмотря на стилевой перелом, обозначившийся по окончании 1-й пятилетки (1932), провозглашение [социалистического реализма](#), контроль парт. органов за развитием культуры, резко отрицательное отношение худож. критики и творч. организаций, идеи К.

присутствовали в той или иной форме в функциональных подходах дизайнеров 1930-х гг., в стилевом преобладании прямоугольных каркасных форм в архитектуре и технике, в сохранении модульной сетки в полиграфии и применении фотомонтажа, использовавшегося в качестве визуального пропагандистского оружия. Период нач. 1930-х гг. может быть обозначен в архитектуре как «постконструктивизм» (термин С. О. Хан-Магомедова): упрощённые варианты использования геометризмов. архит. ордера, работы И. А. Голосова и концепция «пролетарской классики» И. А. [Фомина](#).

К. можно считать ранней рус. версией [функционализма](#) с той лишь разницей, что в нём более весома и постоянна чисто эстетич. составляющая. Как худож. идея К. возродился в России в 1960-е гг. не только в лишённом украшений дизайн-стиле и термине «художник-конструктор» (дизайнер), но и в [кинетическом искусстве](#). Конструктивистская идея структурно-геометрич. преобразований сохранилась в опытах художников, строивших свои композиции на основе трансформаций плоского листа. Заложенные К. принципы уважительного отношения художника к выразительности материала, ясности структуры вещи, её демократичности поныне сохраняют значение в моде, графич. дизайне, проектировании среды.

К. как международное явление сформировался к 1922 под влиянием творч. экспериментов рус. авангарда. Развивался преим. в Германии (М. Бурхартс, Л. [Мохой-Надь](#), Г. Рихтер, Я. Чихольд и др.) при участии чл. нидерл. группы [«Де Стейл»](#) Т. ван [Дусбурга](#), оказал значит. влияние на формирование эстетики [Баухауза](#); также в Чехословакии, Польше, Венгрии. Импульсом к возникновению этого явления стал Междунар. конгресс прогрессивных художников в Дюссельдорфе в 1922 и его конструктивистская секция, организованная ван Дусбургом (представлявшим ж. «Де Стейл»), Г. Рихтером (заявлялось, что он выступает от конструктивистских групп Румынии, Скандинавии, Германии) и Л. М. Лисицким (от ж. «Вещь», выходившего на трёх языках). После публикации декларации в ж. «Де Стейл» группа издала «Манифест междунар. конструктивизма», который также подписали К. Маес от Бельгии, художник и фотограф М. Бурхартс от Германии, ставшей в 1920-е гг. центром междунар. К. Именно здесь эстетику «чистых форм» пропагандировали Т. ван Дусбург и деятели Баухауза, а в 1921–25 жил и работал Лисицкий, знакомявший европ. публику с рус. авангардизмом, в т. ч. и в ходе 1-й рус. худож. выставки в Берлине (1922).

К. на Западе, так же как и в России, находился под влиянием прогрессивных науч.-технич. и социальных идей, однако в нём взаимодействовали две тенденции – иск-во геометрич. абстракции и утилитарное (прикладное) творчество. На протяжении 1920-х гг. худож. экспериментами в области пространственного формообразования занимались Н. [Габо](#) и А. [Певзнер](#) (конструкции и рельефы), Л. М. Лисицкий («проуны»), К. Кобро (абстрактные скульптурные композиции). Линия утилитарного творчества смыкалась с дизайном и дизайн-педагогией. Объединял в своём творчестве обе тенденции работавший в Баухаузе венг. худ. Л. Мохой-Надь, занимавшийся световым формообразованием, построением ритмизиров. структур в графике, живописи и скульптуре. С точки зрения худож. языка европ. К. представлял собой комбинацию плоскостного геометрич. минимализма группы «Де Стейл», структурно-геометрич. подхода и планиметрич. языка «проунов» Лисицкого. Так же как и рус. конструктивисты, А. Штанковски (Германия) вводил язык геометрич. абстракции в свой графич. дизайн и эксперим. фотографию.

К. оказался коммерчески успешным стилем в прикладной графике. Революцию в европ. полиграфии совершил нем. дизайнер Я. Чихольд, создавший теорию свободного обращения со шрифтом и с композицией печатного листа; он повлиял на ряд рос. художников книги 1920-х гг. (Н. В. Ильин, С. Б. Телингатер, Н. А. Седелников).

В кн. «Новая типографика» («Die Neue Typographie», 1928) Чихольд пропагандировал приёмы совр. вёрстки – асимметричную композицию страницы, отказ от абзацных отступов и т. д. Занимаясь оформлением книг и журналов, Дж. [Хартфилд](#) соединил традиции дадаистского коллажа и конструктивистского фотомонтажа.

В Чехословакии движение «Деветсил» («Devětsil», 1920–31; Я. Крейцар, К. Тейге, Я. Функе), сочетавшее образность сюрреализма и конструктивистскую лапидарность форм, объединяло представителей разл. видов искусств. В Польше В. Стшеминьский (Стржеминский), Т. Царновер, К. Кобро и Х. Стажевский были ключевыми фигурами в группе, объединившейся вокруг ж. «Blok» (1924–1926). Проблемы иск-ва объявлялись нераздельными от проблем общества при сохранении принципа «незаинтересованности» и свободы творчества. При этом одни мастера провозглашали осн. задачей утилитаризм в духе рус. конструктивистов (М. Щука и Царновер – архитектура, полиграфия, фотомонтаж), другие (Кобро и Стшеминьский) – эксперимент и систематизацию элементов иск-ва. В Венгрии в русле К. работали Ш. Бортник, А. Кемень, Л. [Кашшак](#), Б. Уиц.

После 1920-х гг. К. трудно выделить среди общего течения абстрактного иск-ва. В Париже работали Н. Габо и нидерл. мастер С. Домела; здесь в 1930 Т. ван Дусбург создал объединение «Конкретное искусство», понимая под ним нефигуративное творчество, основанное на воздействии элементарных минималистских композиций. В 1930–40-е гг. центром европ. К. стала Швейцария. Ещё в кон. 1920-х гг. неск. швейц. художников-графиков (в т. ч. М. Билль и Т. Бальмер) учились в Баухаузе у П. [Клее](#) и В. В. Кандинского. Билль, продолжая концепцию «конкретного искусства» и занимаясь абстрактными скульптурами, проектировал мебель на металлич. каркасе и рекламу для фирмы «Wohnbedarf». Там же зарождался «швейцарский стиль» в графич. дизайне, впоследствии ставший основой для формирования «международного стиля». Идеи К. в сфере архитектуры повлияли на мн. течения последней трети 20 в., в т. ч. на [хай-тек](#) и в особенности на [деконструктивизм](#).

## Литература

Лит.: Никонов Вл. Статьи о конструктивистах. Ульяновск, 1928; Зелинский К. Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме. М., 1929; Rickey G. Constructivism: origins and evolution. N. Y., 1967; Štraus T. Kassak: ein ungarischer Beitrag zum Konstruktivismus. Köln, 1975; Rotzler W. Konstruktive Konzepte: eine Geschichte der konstruktiven Kunst vom Kubismus bis heute. Z., 1977; Москва – Париж. 1900–1930. (Кат. выставки). М., 1981. Т. 1–2; Lodder Ch. Russian constructivism. New Haven, 1983; Constructivism in Poland, 1923 to 1936. (Cat.). Camb., 1984; Wechsel Wirkungen: Ungarische Avantgarde in der Weimarer Republik. Marburg, 1986; Švácha R. Sovětský konstruktivismus a česká architektura // Umění. 1988. №1; Art into life. Russian constructivism, 1914–1932. (Cat.). Seattle; N. Y., 1990; Konstruktivistische Internationale sch'öpferische Arbeitsgemeinschaft, 1922–1927: Utopien für eine europäische Kultur. (Kat.). Stuttg., 1992; Сидорина Е. В. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М., 1995; Cooke C. Russian avantgarde: theories of art, architecture and the city. L., 1995; Москва – Берлин. 1900–1950. (Кат. выставки). М., 1996; Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда. М., 1996; он же. Конструктивизм – концепция формообразования. М., 2003; Gough M. The artist as producer: Russian constructivism in revolution. Berk., 2005; Von Kandinsky bis Tatlin: Konstruktivismus in Europa. Schwerin, 2006.