А.Н. ЛАВРЕНТЬЕВ

Доктор искусствоведения, профессор, и. о. проректора по научной и международной работе РГХПУ им. С.Г. Строганова, член-корреспондент РАХ, вице-президент НАД
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

A.N. LAVRENTIEV

Doctor of Art History, Professor, Acting Vice-Rector for Research and International Affairs at the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts, Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Vice-President of the National Academy of Design
e-mail: strog-nauka2011@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_3_1_80_101

КОНСТРУКТИВИСТЫ И СТРОГАНОВЦЫ В ГРАН-ПАЛЕ, 1925 г.

CONSTRUCTIVISTS AND STROGANOVITES AT THE GRAND PALAIS, 1925

В статье анализируется участие СССР на международной выставке декоративных искусств и художественной промышленности в Париже с точки зрения участия представителей конструктивизма как влиятельного творческого направления в мировом дизайне, архитектуре и декоративном искусстве 1920-х годов Прослеживается топография размещения на территории выставки четырех основных зон, где были представлены экспонаты из СССР: выставочный павильон архитектора К.С. Мельникова, Гран-Пале, Эспланада Дома Инвалидов, Торгсектор.

The article analyzes the USSR's participation in the International Exhibition of Decorative Arts and Art Industry in Paris from the perspective of the involvement of representatives of constructivism as an influential creative movement in global design, architecture, and decorative arts in the 1920s. It examines the topography of the four main zones where exhibits from the USSR were displayed: the ex-

hibition pavilion designed by K.S. Melnikov, the Grand Palais, the Esplanade of the Hôtel des Invalides, and the Torgsector.

Ключевые слова: Париж, Гран-Пале, русский конструктивизм, международная выставка декоративных искусств и художественной промышленности в Париже в 1925 г., А.А. Веснин, К.С. Мельников, Л.С. Попова, А.М. Родченко, В.Е. Татлин, В.Ф. Степанова, павильон Мельникова, Рабочий клуб, художественно-промышленное образование, история и теория декоративного искусства и дизайна, Строгановская школа.
Keywords: Paris, Grand Palais, Russian Constructivism, International Exhibition of Decorative Arts and Art Industry in Paris in 1925, A.A. Vesnin, K.S. Melnikov, L.S. Popova, A.M. Rodchenko, V.E. Tatlin, V.F. Stepanova, Melnikov Pavilion, Workers' Club, Art and industrial education, history and theory of decorative arts and design, Stroganov School.

В послереволюционный период дипломатические отношения между Советской Россией и Францией были установлены лишь в 1924 году. Участие в выставке должно продемонстрировать успехи Советской России на поприще декоративного искусства, в то же время показывая и продукцию декоративного искусства и народных художественных промыслов, популярных и известных на Западе, таких как, например, Палехская роспись или Вологодские кружева. Был спрос на продукцию из льна, кашемировые и шелковые шали камвольного треста в Москве, фарфор и фаянс, игрушки из дерева и папье-маше, Уральские самоцветы. Все это было доступно на выставке в специально выстроенных киосках торгового сектора.

По поручению Народного Комиссара Просвещения А.В. Луначарского был создан оргкомитет, включавший руководителей музеев, искусствоведов, представителей министерства внешней торговли. Председателем оргкомитета и главным комиссаром выставке стал президент ГАХН профессор П.С. Когана (его помощник — искусствовед В.Е. Мориц, секретарь — директор Музея Романтизма Б.В. Шапошников), художественным руководителем — профессор ВХУТЕМАСа Д.П. Штеренберг. Общее руководство работой комитета осуществлял Совет по изобразительному искусству Отдела СССР под руководством О.Д. Каменевой.

В состав членов комитета вошли: Н.С.Ангарский, представитель Комитета внешней торговли, искусствовед Д.Е. Аркин, директор Музея

детской игрушки Н.Д. Бартрам, директор Государственного издательства И.И. Ионов, скульптор Ф.К, Лехт, искусствовед В.А. Никольский, директор Музея современного искусства в Москве Б.Н. Терновец, искусствовед Я.А. Тугендхольд, Х.В. Юргенсон, представитель Комитета внешней торговли, представитель Высшего Совета Народного Хозяйства А.М. Збар Бронзилли, Директор Кустарного музея в Москве А.А. Вольтер.



Рис. 1. А.М. Родченко. Автошарж вместе с коллегами по подготовке экспозиции СССР на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже. 1925

Отбором экспонатов занимался выставочный комитет (также перечисленный в каталоге) [1], председатель профессор ВХУТЕМАСа Д.П. Штеренберг, его заместитель — А.М. Родченко. В выставочный комитет вошли искусствоведы, художники, архитекторы: Д.Е. Аркин, Н.Д. Бартрам, Г.Б. Якулов, В.А. Никольский, В.Е. Мориц, Я.А. Тугенхольд, А.А. Веснин, Н.Н. Пунин, С. Исаков, М.П. Кристи, С.В. Герасимов, П.И. Нерадовский, в статусе помощников сотрудничали: К.С. Мельников, А.М. Дурново, А.А. Миллер (Ленинград), И.М. Рабинович, директор экспозиционной части архитектор А.Л. Поляков.

Официальное открытие Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности в Париже состоялось 28 апреля 2025 года. Многие страны постепенно открывали свои экспозиции. Официальное открытие советского раздела, с основной экспозицией в Гран-Пале состоялось лишь в 4 июня [2].

Конструктивизм к 1925 году

Когда мы говорим об участии конструктивистов и Строгановцев в выставке 1925 года, то подразумеваем под словом «конструктивизм» две ипостаси этого художественного направления. «Конструктивизм» в узком смысле стал названием творческого течения, которое имеет зафиксированную дату рождения 13 декабря 1920 года. В этот день протоколом, подписанным тремя участниками: Александром Родченко, Варварой Степановой и Алексеем Ганом, было зафиксировано создание Рабочей группы конструктивистов [3]. Все трое объединились на почве «производ-

ственных задач сознательного художественного труда» [4]. В дальнейшем, в 1921–1922 годах произошло расширение состава этой группы, она стала одной из творческих групп московского Института художественной культуры, присоединились архитектор Александр Веснин, живописец Любовь Попова, театральные художники Александра Экстер (участница знаменитой Инхуковской выставки «5 х 5 = 25» вместе с Весниным, Поповой, Родченко и Степановой), братья Стенберги и Константин Медунецкий, художник Карл Иогансон, Антон Лавинский и другие. Все они составили ядро группы конструктивистов, стали участниками рассматриваемой выставки, представляя весомую часть общего числа экспонатов. По самому грубому подсчету, если суммировать экспонаты в разделах «архитектура», «образование», «театр», «графика» (искусство книги) — получается не менее двух сотен экспонатов. (Точный подсчет затруднен тем, что в каталоге под одним номером может быть записана не одна работа, а серия.)

В более широком смысле конструктивизм можно рассматривать как авангардное течение в дизайне, архитектуре, литературе, театре, музыке — как творческую установку, систему формообразования. К числу конструктивистов в этом случае можно отнести обширную группа художников, архитекторов, пионеров дизайна, студентов ВХУТЕМАСа, разделявших принципы рационализма и конструктивного творчества, перешедших от станкового изобразительного искусства к практической проектной работе. (К этому направлению нередко причисляют вообще всех представителей «левых» течений в архитектуре и дизайне.)

Слово «Строгановцы» используется здесь неслучайно. Именно на базе производственных мастерских Императорской Строгановки и были созданы производственные факультета ВХУТЕМАСа, куда пошли преподавать те самые инициаторы и основатели движения. Помимо Госторга, Госиздата и Государственного фарфорового завода, московский ВХУТЕМАС стал крупнейшим коллективным участником выставки [5]. Под руководством ректора В.Ф. Фаворского была создана комиссия в составе: архитектора Н.В. Докучаева, графика Н.А. Шевердяева, живописца К.Н. Истомина, скульптора И.М. Чайкова. Показать учебное заведение планировалось на выставке «в двух разрезах: вещами, …иллюстрирующими методы преподавания и … продукцией …факультетов» [6]. (Документированный перечень экспонатов сохранился только от трех факультетов: архфака, деревообделочного и металлообрабатывающего, где и лидировала творческая концепция конструктивизма.)

В то же время, выпускники Строгановки участвовали и в разделе кустарных промыслов, например Н.Г. Тихонов, выпускник Императорской Строгановки, работавший на заводе в Вербилках, преподававший в 1930–1950-е годы в училище декоративного искусства им. В.И. Калинина, (ныне колледж декоративного искусства и дизайна РГХПУ им. С.Г. Строганова). К числу Строгановцев относятся и художники театра Федор Федоровский (руководил театрально-декорационным отделением Строгановки), Владимир Егоров (ученик, Федоровского, ставший кинодекоратором), Константин Вялов (выпускник ВХУТЕМАСа).

Таким образом, по составу выставленных работ, жанрам и авторам, упоминающимся в каталоге, можно сказать, что именно новаторские произведения (1919–1925 годов) представляли современное искусство СССР, а конструктивизм стал ведущим направлением, поддержанным и экспозиционным решением.

Этот факт подтвердил и один из кураторов выставки Борис Терновец в своей статье в каталоге:

«Дух конструктивизма и его интенсивной энергии, сметая все незначительное мелочное, случайное в повседневной жизни, создает формы, которые наилучшим образом соответствуют эпохе Великой Истории, периоду смелого и сурового строительства» [7].

Зарождение конструктивизма в России в 1920-е годы совершалось под знаком трех революций: революции научно-технической (переход к новому технологическому укладу в всем мире), революции в искусстве и революции социальной.

Чисто практически конструктивизм — это концепция проектирования в дизайне и архитектуре на основе структуры и логики инженерных конструкций, целесообразного использования материала с учетом назначения и социальной роли предмета или здания. Конструктивизм — русская версия функционализма в дизайне, родившаяся от абстрактного искусства.

Конструктивисты взяли у науки принцип эксперимента и объективные методы исследования искусства, у техники — экономию материала и целесообразность, у искусства — выдумку, фантазию и композицию. В сумме это дало новую эстетику, как писал архитектор Яков Чернихов, создатель графических образов архитектурно-дизайнерских форм будущего:

«Созвучие форм порождает в своем гармоническом сочетании “мелодию”. Чувство, переживаемое нами от удачно решенных конструкций, по своей силе и ценности равносильно тому чувству, которое получается при

созерцании предметов искусства. Это в одинаковой степени относится и к сооружениям, и к машинам. Нарождается новое понимание прекрасного, новая красота — эстетика индустриального конструктивизма» [8].

В начале XX века в технике получили большое распространение ажурные металлические конструкции. Наука и техника увлекали художников, многие интересовались открытиями в физике и астрономии, биологии, психологии и логике. Абстрактное, философское, предельно обобщенное представление о мире и его законах становилось содержанием живописных и графических экспериментов.

Зарождение идеи конструктивизма в искусстве связывают с опытами художника Владимира Татлина 1914–1915 годов. Он строил свои объемные абстрактные композиции из кусков жести, проволоки, дерева, обоев, штукатурки и стекла, то есть промышленно обработанных материалов, что определило вектор эстетики зарождавшегося дизайна и архитектуры XX века. Модель его «Памятника III Интернационала» была включена в выставку 1925 года и встречала зрителей, поднявшихся по парадной лестнице в залы на втором этаже одного из блоков экспозиционных залов Гран-Пале.

Фокус не в том, что термин «конструкция» ранее никогда не употреблялся. Напротив, он входил в философские и историко-культурные труды, руководства по инженерному проектированию конструкций машин, аэропланов, архитектурных и инженерных сооружений [9].

Термин не употреблялся ранее в контексте искусства и не входил в состав названия произведений.

Без отношения к произведению искусства как конструкции не было бы и самого термина «конструктивизм» и всей суммы идей, с ним связанных. Конструкция как объект искусства переросла в «конструктивизм» как организацию художественной деятельности.

Так же, как и сейчас, строго однозначной трактовки этого понятия не было и в 1920-е годы. Оно крайне интересовало представителей модернизма в Европе.

О современном искусстве в 1922 году планировал вести переписку с художниками из разных стран, в том числе и из России Эль Лисицкий, издавая свой журнал «Вещь» [10]. К дискуссии о современном искусстве приглашал коллег и Ласло Мохой-Надь. «Я предполагаю, что первой дискуссией будет публикация о “Конструктивизме”. Это слово в Германии за последнее время стало исключительно хорошо известно, но о содержании этого понятия очень немногие имеют правильное представление.

Мы были бы очень рады, если бы Вы изложили в короткой статье Ваши мнения или высказывания других русских по этому вопросу» [11].

Конструктивистами в Европе себя называли почти все, кто работал с геометрической формой в станковой графике, живописи, делал ассамбляжи и коллажи из различных материалов, рельефы в духе Татлина. Вспомнить хотя бы знаменитый коллаж Рауля Хаусмана «Татлин у себя дома» с надписью "Machinenkunst" («Машинное искусство»).

Слово «конструктивизм» как концепция, как сумма идей и образов, попала в «перенасыщенный раствор» творческих концепций и мгновенно позволило выкристаллизоваться целому сонму направлений и течений уже внутри различных видов искусства: театра и сценографии, кино, моде, архитектуре, книжной графике, дизайне мебели, музыке и литературе. «Конструктивизм был узнан», — зафиксировала это состояние момента начала 1920-х годов Елена Сидорина в своей статье «Конструктивизм без берегов» [12].

Внутренняя связь между художниками и их работами прочитывалась на уровне своеобразной художественной программы. Геометрическая форма и утрированный «силовой каркас» композиции, прямоугольные формы, «клетка» и акцент диагональных связей как в распространенных в те годы мостовых ферм и инженерных конструкций, упрощенная цветовая гамма (красный, белый, серый и черный), линейность и графичность, поиск входов на производство, обращение к производству как идеалу организации действительности — все это имело и свое технологическое оправдание, за производством стояла индустрия, тираж и массовый потребитель.

Все перечисленные выше обстоятельства необходимо учитывать, поскольку они определяли отношение к выставленным проектам, оформительским работам и изданиям как в Париже, непосредственно на выставке, так и в Москве, уже по окончании выставки и оценок свершившегося факта участия СССР в этом масштабном международном проекте.

Конструктивизм как система в топографии выставки

На основе публикации плана выставки в тематическом номере журнале L'illustracion (июнь, 1925), посвященном выставке, можно судить о разделах других стран, а также о размещении экспонатов советского раздела на территории выставки. И, хотя Мельников не заявлял о своей принадлежности к конструктивизму, все его постройки на базовом фор-

мообразующем уровне используют те же принципы: наличие базовых геометрических схем построения, активное введение геометрического шрифта и графики, подчеркивание линейного каркаса как основы пространственной структуры.

Основных точек было четыре.

— Павильон Мельникова на набережной (включая экспозицию Госиздата на первом этаже и раздел Госторга на втором).

— Гран-Пале (основная экспозиция).

— Эспланада Дома Инвалидов (интерьер «Рабочего клуба» по проекту А.М. Родченко).

— Торговый сектор: киоски на бульваре, по проекту К.С. Мельникова.

Раньше всего приступили к постройке советского павильона по проекту Константина Мельникова в районе набережной Сены. Но к официальному открытию выставки многое еще не было завершено. В павильоне разместились два крупных коллективных участника: Госиздат на первом этаже и Госторг на втором. Экспозицию Госиздата декоратор театра и кино И.М. Рабинович (в 1924 году он участвовал в создании декораций фильма режиссера Я.А. Протазанова «Аэлита») разыграл как своеобразную выставку-читальню. Геометрические стеллажи, стулья с полукруглыми спинками, подчеркнуто-геометричные, модульные столы формировали удобные микро-зоны для знакомства с разными типами изданий. Здесь размещалась книжная продукция издательства по всем отраслям знаний, включая учебники и художественную литературу. На втором этаже в кристаллообразных витринах, придуманных А.М. Родченко, размещалась экспозиция Госторга. В 1925 году Госторг в качестве экспортных товаров декоративного искусства предлагал традиционные меха, продукцию косторезных и лаковых промыслов (Палех), художественный металл.

Гран-Пале: основная часть раздела СССР

Самая насыщенная часть экспозиции, отраженная в каталоге, находилась в малом экспозиционном блоке Гран-Пале, на балюстраде по обоим сторонам парадной лестницы и в трех залах на втором этаже (рядом с экспозицией Китая и Эстонии).

Спустя годы, в конце 1930-х годов, вспоминания о работе с Маяковским, Александр Родченко так описал свою работу по оформлению выставки:

«В Гран-Пале нам отвели три зала — неожиданно. У нас не было и денег на их оформление и даже не знали, хватит ли экспонатов. Гран-Пале — это дворец или королевские конюшни уже давно используются под выставки, поэтому стены грязные, рваные, в дырках от гвоздей, пол тоже, верхний свет идет от грязных окон; встала задача передо мной, как оформить дешево, быстро и оригинально.

Я придумал так — легкие стеллажи из фанеры, стены оклеить бумагой и окрасить, а пол… пол покрасить клеевой сажей.

Щиты поставил ребрами и покрасил — серое, белое, красное, и когда входили из других зал, принадлежащих другим странам, например, Польше, то не видишь ни надписей, что это СССР, ни красного цвета, но по мере продвижения по залу красный цвет все более и более охватывает вас и вы видите там, где вы вошли, огненную надпись “СССР”.

Ну, а черный пол и его черная сажа неслись вместе с посетителями в другие павильоны на голубые и золотистые ковры…

Начали жаловаться, но это не помогло, мы ссылались на то, что нет денег. В конце концов они сами нам постелили дорожки за свой счет» [13].

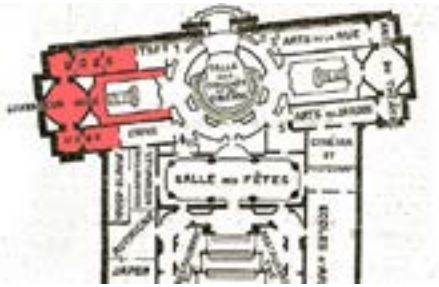


Рис. 2. План экспозиции советского раздела в Гран-Пале. В соседних залах помещалась экспозиция Китая и Эстонии. 1925



Рис. 3. Гран-Пале. Вход в советский раздел. В центре стоит бюст В.И.Ленина, за ним — модель Памятника III Интернационала Владимира Татлина. Слева от портала входа знамена профсоюзов и проекты В.Ф. Степановой для текстиля. Справа — проекты Л.С. Поповой для текстиля и киноплакаты. Фото Анри Мануэля. 1925

При входе в советскую экспозицию он установил серые щиты на красных пилонах симметрично по отношению к главной лестнице и над входом поместил крупно название государства. Поскольку дипломатиче-

ские отношения с СССР еще только начинали устанавливаться, это была одна из первых выставок с представлением названия страны латинскими буквами “URSS”.

Конкретный состав этой части выставки и даже расположение экспонатов можно отчасти восстановить по изданному на французском языке каталогу [14]. Был ли этот каталог издан непосредственно к открытию советского отдела или позже? Скорее всего, уже пост-фактум. Дело в том, что экспонаты перечислены в привязке к конкретным залам экспозиции и более того, даже к конкретным стендам. Но это был уже второй каталог. Первый, также с обложкой Александра Родченко, содержал вступительные статьи по разным направлениям выставки и иллюстрации ключевых работ.

Сумма тематических блоков экспозиции на той самой выставке 1925 года позволяет говорить о конструктивизме как системном явлении, охватившем все уровни и направления художественной деятельности. Конструктивисты присутствовали во всех разделах.

Первый раздел каталога был посвящен архитектуре.

Совместный архитектурный проект Дворца Труда Александра, Виктора и Леонида Весниных был представлен среди проектов других архитекторов-конструктивстов (И.А. Голосова и М.Я. Гинзбурга) на балюстраде по правую сторону от центрального входа в залы СССР. И в этой же части — проекты представителей классической архитектурной школы, также преподававших на архитектурном факультете: Ивана Жолтовского, Ивана Фомина, Эдгара Норверта.

Далее по правую сторону разместились: блок, посвященный кино с кадрами из кинохроники Дзиги Вертова, плакатом Антона Лавинского к фильму «Луч смерти», блок, посвященный книге. Развеска шла в 5–6 рядов: фотомонтажи Родченко в поэме Маяковского «Про это», книги? оформленные Эль Лисицким, Любовью Поповой, фотографический раздел. Для того, чтобы зрительно акцентировать тематические блоки, Родченко разделил в эту длинную горизонтальную линию повесочных стендов серого цвета вертикальными красными пилонами.

В левой части экспозиции на балконе целый стенд занимали рекламные плакаты Родченко для государственных предприятий, выполненные на стихи Маяковского. Это такие знаменитые плакаты как «Соски» для Резинотреста, «Книги» с фотопортретом Лили Брик в качестве комсомолки-агитатора, реклама электрических лампочек для ГУМа и папирос для Моссельпрома.

Далее по левой стороне разместился один из самых объемных по количеству экспонатов раздел театра был. Высота стендов — около четырех метров —позволяла Родченко как экспозиционеру вешать графические работы в несколько рядов, то группируя в блоки, то выстраивая из них диагональные ряды. Здесь не было ни у кого экспозиционных преимуществ. Эскизы Кардовского, Федоровского, Кустодиева, Лансере, Нивинского висели рядом с проектами костюмов для Камерного театра А.А. Веснина, А.А. Экстер, Л.С. Поповой, здесь же и работы К.А. Вялова, Б.Р. Эрдмана, В.А. Шестакова и А.Г. Петрицкого.

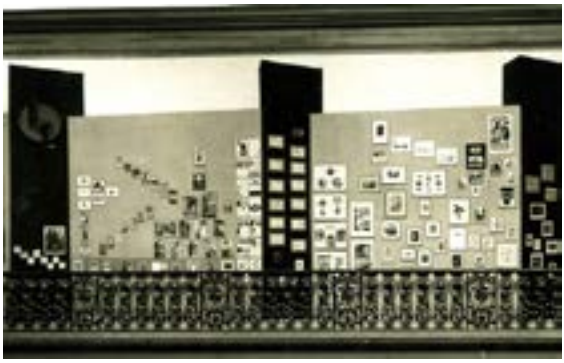


Рис. 4. Гран Пале. Фрагмент экспозиции на балконе. Слева щит с полиграфическими работами А.М. Родченко (обложки книг и журналов, фотомонтажи для книги «Про это» В.В. Маяковского), проекты оборудования рабочего клуба. Справа — полиграфические раоты Л.С. Поповой, справа вверху работы Е.С. Кругликовой (силуэты), ниже — работы Н.И. Альтмана. На пилоне в центре — развороты из книги И.М. Зданевича «Ильязд. Ледантю фарам», 1923, Париж. Футуристическая наборная графика звуковой заумной поэзии. Фото Анри Мануэля. 1925

Общее впечатление революционности выставки, конечно, формировалось не только экспонатами, но, прежде всего, экспозиционным дизайном. Четкой геометрической структурой стендов, лаконичной цветовой гаммой — красный, серый, черный и белый, конструктивным каркасом стендов, подиумов.

Справа и слева от входа в выставочные залы, оформленного в виде портала фермы, разместились текстильные эскизы Поповой и Степановой, проекты эмблем профсоюзов.

При входе с лестницы в центральный восьмиугольный зал, посетителей встречал мраморный бюст В.И. Ленина работы художника-графика и ваятеля В.В. Эллонена (ученика Л.В. Шервуда и А.Т. Матвеева в Академии художеств в Петрограде, которую он окончил в 1921 г.), а за ним — на четырехугольном подиуме модель Памятника III Интернационала, выполненная В.Е. Татлиным вместе с учениками. Этот макет представлял несколько упрощенную версию, но главное в нем было сохранено: устремленная





Рис. 5. Гран Пале. Фрагмент экспозиции Государственного фарфорового завода в витринах по проекту Родченко. На заднем плане — модель Памятника III Интернационала Владимира Татлина. Фото А.М. Родченко. 1925

Рис. 6. Гран Пале. Фрагмент экспозиции тканей. Фото А.М.Родченко. 1925

вверх динамичная спираль, которая перекликалась с установленной рядом моделью памятника 26 бакинским комиссарам Георгия Якулова.

В боковом зале справа разместилась экспозиция ВХУТЕМАСа. Судя по списку, сохранившемуся в РГАЛИ, в Париж было отправлено по металлообрабатывающему факультету 34 экспоната: графические проекты и макеты 1922–1924 годов. Работы деревообделочного факультета — комплекс оборудования для рабочего клуба — опубликован в статье Давида Аркина в иллюстрированном журнале «Экран», № 16, приложение к «Рабочей газете» [15]. Трансформирующийся интерьер клуба, образцы витрин и вешалка относились к новому типу общественного интерьера.

«Создавать повседневные предметы обихода, обыкновенные будничные вещи, находить наиболее простые, удобные и целесообразные, а потому и наиболее прекрасные в художественном смысле, формы этих вещей — разве это не является одной из величайших задач, когда-либо вставáвших перед художником» [16].

«Нам нужно создавать новые формы жизни масс», — резюмировал далее Аркин в своем обзоре. Текстильный блок был представлен в статье двумя примерами работ студентов ВХУТЕМАСа и упоминанием об опыте сотрудничества Л.С. Поповой с 1-й Ситценабивной фабрикой (б. Циндель). На снимке экспозиции, сделанном из восьмиугольного зала в правую сторону, вдали виден макет Избы-читальни, сделанной для выставки студентами дерфака Антона Лавинского.

В самом же зале размещалась часть театрального раздела с макетами. Здесь были вывешены проекты братьев Стенбергов, а также установлены стенды с проектами костюмов и макетами декораций Варвары Степановой к спектаклю «Смерть Тарелкина», проект установки Поповой для постановки «Великодушный рогоносец» также в театре В.Э.Мейерхольда. Театральный конструктивизм, таким образом, наряду с текстильным, архитектурным, дизайном мебели и интерьера, полиграфией и рекламой представлял грани конструктивизма как универсального подхода в разных областях дизайна и архитектуры.

Конструктивизм выступал на выставке в Париже как система, как целостное направление со своим узнаваемым формально-композиционным языком. В эту систему входило все, что связано с рекламой и коммуникацией: плакаты, журналы и книги; с уличной городской средой: киоски и агитационные установки; архитектура и интерьеры общественных зданий; костюм, мода и текстильный дизайн; театр, а также и школа, подготовка специалистов для промышленности. В каждой из областей сложились свои характерные методы и приемы.

В архитектуре — выявление структурного каркаса здания и разнесение в пространстве функциональных блоков здания. В кино и полиграфии — принципы монтажа и фотомонтажа, брусковый шрифт. В мебели — превращение мебели в аппараты, складывание и трансформация. В театре — особый тип режиссуры, основанной на «аттракционах» (термин С.М. Эйзенштейна), «биомеханике» (концепция В.Э. Мейерхольда) и создании динамичных театральных установок. В системе художественного и художественно-промышленного образования — введение «объективных методов», то есть поэлементного обучения основным пластическим характеристикам формы, с которой работают все проектировщики: цвет, объем, пространство, графика. То, что получило название «пропедектические курсы» во всех архитектурно-дизайнерских школах мира на основе опыта ВХУТЕМАСа и Баухауса.

Название «Школа конструктивизма» использовалось в периодической печати уже с 1923 года [17] в рассказах о ВХУТЕМАСе, его производственных факультетах. Сама школа как системное явление включала введение в художественную проблематику (пропедевтика), конструирование как метод обучения профессии проектировщика, оценку существующего и прогнозы, ориентацию на промышленные технологии в создании проектов, техницизацию вещей. Все это было представлено в специальном

разделе экспозиции, посвященном ВХУТЕМАСу.

Левая часть экспозиции от восьмиугольного зала была целиком посвящена разделу декоративного искусства с экспозицией Государственного фарфорового завода, секцией кустарных промыслов.



Рис. 7. А.М. Родченко. Стол читальни рабочего клуба. Париж, 1925. Фото А.М.Родченко

Таким образом, конструктивизм нашел свое место в экспозиции. Более того, можно сказать, что выставочный комитет целенаправленно подбирал экспонаты с целью демонстрации именно этого направления, как выражающего дух современности.

Рабочий клуб

Интерьер рабочего клуба Родченко, один из важных, знаковых для истории русского конструктивизма объектов, занимал выставочный зал на Эспланаде Дома Инвалидов. В этой зоне выставки находились различные типы интерьеров, предоставленные странами-участницами.

Родченко вспоминал позже:

«По предложению Володи, который входил в члены комитета Всемирной Парижской выставки 1925 года от Академии художественных наук, мне заказали экспонат на Всемирную выставку в Париже — “Рабочий клуб”. И еще нужно было сделать копии с тех плакатов, что мы делали для Моссельпрома, ГУМа и Резинотреста.

Клуб приняли, и макет, и чертежи, а выполнять решили там, ввиду короткого срока. Таким образом, мне нужно было ехать в Париж» [18].

«Кроме клуба, мне предстояла расцветка нашего павильона и внутри, и снаружи, и проект оформления и исполнения трех зал в Гран-Пале и развеска их экспонатов» [19].

Рабочий клуб должен был стать одним из экспонатов советского раздела, причем выполненным в натуральную величину. Это должен был быть рабочий клуб, образцовый по своему оформлению и в то же время типовой по характеру использования помещения.

Все графические материалы — 14 листов стандартного формата, вычерченных черной тушью и подкрашенных кое-где красным — Родчен-

ко вез в Париж. Эти демонстрационные рисунки: ортогонали, перспективы и аксонометрии — он выставил как экспонаты на балконе Гран Пале. Рабочий клуб оказался весьма долгоживущим проектом. В нем новизна общего решения пространства сочеталась с новизной отдельных фрагментов оборудования.

В мастерской Фидлера и Полякова он выполнял рабочие чертежи для изготовления мебели в натуре. Все оборудование строилось на мебельной фабрике в Аньере.

«Хорошо, что я не делал рабочих чертежей, здесь все равно пришлось их делать заново», — писал Родченко своей жене из Парижа [20].

В Париже все чертежи он выполнял в масштабе 1:10, уточняя размеры, пропорции и конструкцию. Его первоначальные эскизы в цвете были выполнены в совершенно другом масштабе и представляли не столько чертежи, сколько перспективные изображения или аксонометрии.

«Мебель начали делать, все будет стоить около 20 000 франков, то есть 2 000 рублей, должна получится интересной. Пока все еще никого не видел и больше нигде не был, работали с Поляковым — оборудование комнат в Гранд-Пале. …Очень было полезно работать в мастерской Полякова и Фидлера, — много научился от них и их научил», — писал Родченко 8 апреля 1925 года [21].

Окончательно мебель была готова в конце мая, и Родченко даже пробовал снимать вчерне расставленное оборудование. Он приобрел в Париже фотоаппарат «Ика» 4 х 6,5 и снимал на пленочный негатив, тут же в гостинице проявил пленку, напечатал контрольки и послал их в Москву Степановой в письме, датированном 1 июня 1925 года.

«Ну, клуб готов, посылаю снимки. Правда, он такой простой и чистый, и светлый, что в нем поневоле не заведешь грязь. Все блестящий риполин, много белого, красного, серого. Каждый день туда забираются русские и читают журналы и книги, несмотря на то что вход загорожен веревкой» [22].

Внутри комнаты клуба цветом и графикой были выделены отдельные зоны. У входа в клуб помещалась доска объявлений, библиотека была решена в виде пристенной полки-стеллажа с закрывающимся объемом для хранения книг в нижней части. Ленинский уголок был спроектирован в виде выставки из фотографий и текстовок, размещенной на двусторонних откидных планшетах. Все остальное оборудование могло перемещаться, освобождая при необходимости центр помещения. Все

эти зоны возникли не случайно, они были согласованы с выставочным комитетом как сценарий работы любого клубного помещения: лекции, занятия, театрализованные представления, игры, знакомство с новостями.

По центральной оси помещения рядом со стеной у входа размещалась складная трансформирующаяся установка для живой газеты.



Рис. 8. Вход в павильон СССР архитектора К.С. Мельникова на выставке 1925 г. в Париже. Фото А.М. Родченко

Живая газета — это периодический театрализованный рассказ-лекция с элементами политинформации по типу представлений «Синей блузы». Каждое выступление могло иметь свой порядковый номер и тему — например ликвидация безграмотности, Воздушный флот, новая техника на производстве, памятные даты и т. д. Редактор газеты — ведущий, он же мог быть и лектором. Выступление могло сопровождаться показом кино, слайдов, плакатов, песнями, танцами, декламацией.

Родченко максимально старался придать интерьеру характер реальной комнаты-читальни. Он заполнил полки библиотеки книгами Госиздата и других издательств, в числе которых попадались и книги с его обложками. Он развесил по стенам клуба настоящие тиражные плакаты, среди которых был и его плакат «Кино-глаз», и плакат Алексея Гана к его же кинокартине «Остров пионеров». В ленинском уголке висели настоящие фотографии времен революции. На столе читальни — настоящие журналы. Посетители могли на себе ощутить это пространство, пользоваться этим оборудованием. Отзывы были восторженные. Первоначально собирались привезти обстановку клуба в Москву, но из-за нехватки средств было решено подарить оборудование французской компартии.

Выставка 1925 года: сопутствующие мероприятия

Некоторая натянутость отношений между СССР и Францией существовала на официальном уровне, но в художественном сообществе все было иначе. Эмигрировавшие из России в послереволюционные годы художники устроили в честь приехавших из Москвы мастеров бал «Большая медведица» (Grand Urs — парафраз на название СССР на французском — URSS). Инициатором этого бала был Михаил Ларионов.



Рис. 9. «Большая медведица». Лицевая и оборотная сторона приглашения на бал в честь российских художников, приехавших в Париж на выставку. 1925

На одной стороне плаката-приглашения, нарисованного Натальей Гончаровой, разместился впечатляющий список приглашенных: 245 человек. Звезды французского и европейского искусства XIX–XX века: Матисс, Ж. Брак, Пикассо, Дерен, Делоне, Дюфи, Сендрар, Ман Рей, Маринетти, Метценже, Равель, Руссо, Сюрваж, Сати, Тео ван Дусбург, Эдгар Варез, Озанфан. Русские в эмиграции: Стравинский и Дягилев, Ларионов и Гончарова, Антуан Певзнер и Иван Пуни, Богуславская и Васильева, Марк Шагал, Давид Бурлюк, Зданевич. Гости из СССР: Маяковский и Крученых, Мельников и Родченко, Кончаловский, Петров-Водкин и Штеренберг, Эренбург.

Бал состоялся в пятницу 8 мая. Цифра «8» на плакате симметрично составлена из четырех сегментов окружностей, с дополнительными элементами — напоминает бабочку или летучую мышь, намек на преемственность со знаменитым кабаре «Летучая мышь».

На обратной стороне — программа и комментарии. Бал организовывал Союз русских художников в Париже, далее, шло пояснение:

«В 1923 году вы посетили Трансментальный бал; в 1924 году вас видели на светском балу; в 1925 году вы увидите бал Большой Медведицы, которым Союз продолжает традицию своих мероприятий.

На этот раз мотивом бала станет конструктивистская архитектура. Выставка декоративно-прикладного искусства в своей программе не предлагает примера современного Бала. Мы предлагаем восполнить этот пробел».

Далее говорилось, что для того, чтобы этот Бал стал образцом настоящего, современного, модернистского бала, всем приглашенным не обязательно приходить в «современных» костюмах. Каждый может наря-

диться в соответствии со своим концептом, устроители считают, что публика не может не быть современной по определению, спустя год после проведения Bal Banal в 1924 году. (Первый бал состоялся в 1923, афишу для него нарисовал Алексей Бродович, начинающий тогда дизайнер-график, работавший у Дягилева как помощник декоратора. Центральным элементом его афиши стала маска, очень напоминающая значок бесконечности или ту же саму цифру «8» на только на боку.)

Лейтмотивом Всемирной выставки в Париже 1925 года было отражение в декоративном искусстве современности, мира новой техники и индустрии, аэропланов, радио и телеграфа. Павильон Ле Корбюзье «Эспри нуво» так же, как и советский павильон Константина Мельникова выражали эту современность в формах новой архитектуры.

Архитектор Константин Мельников стал популярен в Париже. Костюмированный бал 1925 года проводился в его честь. Королевой бала была выбрана его супруга, Анна Гавриловна.

Программа Бала «Большая Медведица» также по-своему выражала тему современности, новизны, но средствами театра, музыки, танца, иногда пародии и аллюзий. В программе также упоминался синтетический балет из Москвы Инны Чернецкой [23].

На нескольких рисунках Родченко мы видим его ироничную версию подготовки выставки 1925 года. В шаржах представлены: Д.Е. Аркин, искусствовед, критик, популяризатор производственного искусства, после воссоздания Строгановки преподававший на кафедре истории искусства; театровед В.Э. Мориц, сотрудник ГАХН; А.Н. Дурново, художник прикладного искусства, представлявший кустарный музей; Б.Н. Терновец, первый директор Государственного музея нового западного искусства; Д.П. Штеренберг, живописец, преподаватель ВХУТЕМАСа, зав. Отделом Изо Наркомпроса в 1918–1920 гг. и сам автор рисунков А.М. Родченко, бодро шагающий по Парижу со своей неизменной фотокамерой. На другом рисунке мы видим шарж на павильон Мельникова и на самого архитектора во фраке и цилиндре.

Дебют конструктивизма на международной выставке 1925 года имел два типа откликов и воспринимался по-разному в двух аудиториях. С одной стороны, советское искусство 1920-х прозвучало как самостоятельное явление модернизма, со своим ярким индивидуальным характером в архитектуре, дизайне, графике. Оно пользовалось популярностью, судя по откликам в прессе. Оно было привезено как факт, как целостное

течение, с которым уже необходимо было считаться. Считаться с фигурой Константина Мельникова, Всеволода Мейерхольда, Владимира Татлина, Александра Родченко. Упоминать эти имена в актуальной художественной и профессиональной критике, встраивать их и конструктивизм в систему мирового искусства XX века.

С другой стороны, те же произведения также впервые и столь мощно прозвучали и для внутренней аудитории. В обзорах по выставке в советской прессе публиковались все знаковые произведения, показанные в Париже: проекты архитектуры и павильон Мельникова, Рабочий клуб Родченко, проекты студентов ВХУТЕМАСа (текстиль, мебель), эскизы театральных постановок. Для внутренней аудитории до начала 30-х годов воспринималось как пример социально ориентированного искусства [24]. Была зафиксирована как одно из позитивных направлений дизайна интерьера — тема проектирования оборудования для рабочих клубов. С середины 1920-х годов журнал «Рабочий клуб» начинает систематически публиковать проектов интерьеров и всевозможных агитустановок, а также работы студии Московского Пролеткульта, которой в 1928 году руководил Родченко. Студийцы проектировали и строили складывающееся оборудование для организации клубной жизни — от стульев-трансформеров для зрительных залов до специальных шкафов и витрин [25].

Но с конца 1930-х та же фотография Рабочего клуба с парижской выставки, например, в статье Ф. Рогинской, публиковалась с уже с негативной оценкой, как нечто формалистическое [26]. В подписи название «рабочий клуб» шло с вопросительным знаком. В то время как киноплакаты для кинохроники Дзиги Вертова или реклама на стихи Маяковского стала незыблемой классикой конструктивизма и на последующие десятилетия.

Для европейских мастеров все созданное и написанное под флагом конструктивизма воспринималось тогда в большей мере как объекты искусства из-за смелости и новизны композиционных приемов, устремленности в будущее. Для внутренней аудитории это все рассматривалось скорее с социально-утилитарной точки зрения, как возможные образцы для производства.

Столетие выставки подтверждает важность того выступления конструктивизма в рамках искусства из Советской России для общемировых процессов стилеобразования, сложения проектной идеологии архитектуры и дизайна XX и XXI веков, акцентирующей внимание на гуманитарном факторе, коммуникации, технологии и искусстве.

Примечания:

1. Данная информация содержится в изданном на французском языке каталоге советского раздела выставки 1925 года в Париже. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Union des Républiques Soviétistes Socialistes. Catalogue. — Paris, 1925. — P. 21–23.

2. Обзор участия СССР на выставке 1925 года дан в статье Э.В. Клоос: Клоос Э.В. Образ СССР на Парижской выставке 1925 г.: авангард и традиция // СИ. — 2025. — № 7. — URL: https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-sssr-na-parizhskoy-vystavke-1925g-avangard-i-traditsiya (дата обращения: 17.06.2026).

3. Протокол о создании группы конструктивистов. Согласно публикации Алексея Гана в журнале «Эрмитаж», 13 декабря 1920 г., «сформировалась Первая рабочая группа конструктивистов». Подробнее документальная сторона объединения отражена в кн.: Век конструктивизма. (Коллективная монография на основе Всероссийской научной конференции с международным участием «Век конструктивизма», 13 декабря 2020 г.). — Москва: Русский мір, РАХ, МГХПА им. С.Г. Строганова, 2021. — 336 с.

4. Фронт художественного труда. Материалы к всероссийской конференции левых в искусстве. Конструктивисты // Эрмитаж. — 1922. — № 13. — С. 3.

5. Например, по архитектурному факультету ВХУТЕМАСа, согласно каталогу выставки, мастерская Л.А. Веснина и А.Л. Полякова выставила 24 проекта. И.А. Голосов, также преподававший во ВХУТЕМАСе — 5 проектов домов для рабочих.

6. РГАЛИ. Ф. ф. ф. 681. Оп. 2. Д. 72.

7. *B.T.* En guise d'introduction. / Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes. Union des Républiques Soviétistes Socialistes. Catalogue. — Paris, 1925. (Каталог советского раздела Международной выставки декоративных искусств и художественной промышленности. — Париж, 1925). — P. 19–20.

8. *Чернихов Яков*. Конструкции архитектурных и машинных форм. — Ленинград: Ленинградское общество архитекторов, 1931.

9. В книге философа и исследователя техники и проектной деятельности П.К. Энгельмейра «Теория творчества» (Инженер П.К. Энгельмейер; с предисловием профессора Петербургского университета, академика Д.Н. Овсянико-Куликовского и Эрнста Маха. — Санкт-Петербург: Образование, 1910.) дано такое определение конструкции: «Конструкция — это конкретная форма изобретения, в которой оно вступает в жизнь». Конструкция понимается как внешняя упорядоченность и организация «вещественное осуществление принципа» (с. 75). Энгельмейер выстраивает иерархию по степени обобщения: «Принцип есть понятие высшее по отношении к понятию системы, а система есть понятие высшее

по отношению к конструкции (с. 76). В его трактовке конструктор — специалист, создающий работоспособную машину или изделие, пользуясь справочниками, конструирует объект с заданными параметрами. Конкретно эта тема, например, разбирается в книге: Сидоров А.И. Основные принципы проектирования и конструирования машин. — Москва: Макиз, 1929.

10. Л.М. Лисицкий, письмо А.М. Родченко от 3 марта 1922 г., Берлин. см.: Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. — Москва: Советский художник, 1982. — С. 115.

11. Л. Мохой-Надь. Письмо А.М. Родченко от 18 декабря 1923 г. из Веймара, Баухаус. В это время Мохой-Надь как дизайнер и как составитель готовил под редакцией Вальтера Гропиуса серии книг об архитектуре, курсовых проектах Баухауса, театре Баухауса. Цит. по: Родченко А.М. Статьи, воспоминания, автобиографические записки, письма. — Москва: Советский художник, 1982. — С. 117.

12. *Сидорина Е.В.* Конструктивизм без берегов / Век конструктивизма: по материалам Всероссийской научной конференции с международным участием, 13.12.2020 / авт.-сост.: А.Н. Лаврентьев и А.В. Сазиков. — Москва: Русскій Міръ, 2021. — 336 с. — С. 40.

13. А. Родченко. Работа с Маяковским. 1939. — А.М. Родченко. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. — Москва: Советский художник, 1982. — С. 72.

14. Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes Union des Républiques Soviétistes Socialistes. Catalogue. — Paris, 1925. Каталог советского раздела Международной выставки декоратвиных искусств и художественной промышленности. — Париж, 1925.

15. *Аркин Д.* Что мы выставили в Париже // Экран: рабочий журнал: еженедельный журнал «Рабочей газеты». 1925, №16. — Москва, 1925. — 24 с. — С. 9-11. — URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_012860714/ (дата обращения: 11.06.2026).

16. Там же. — С. 9.

17. Статьи О.М. Брика и В.Ф. Степановой были опубликованы под такими названиями: Школа конструктивизма. Очерк О. Брика. // Огонек, 1923, №20. — С. 6; Варст. О работах конструктивисткой молодежи. // ЛЕФ, 1923. №3. — С. 53.

18. Стоимость изготовления мебели отмечена в письмах Родченко — около 2000 руб.

19. А.М. Родченко. Работа с Маяковским. — В кн.: Александр Родченко. Опыты для будущего. — М.: Грантъ, 1996. — С. 240.

20. А. Родченко. Письма из Парижа. — В кн.: Александр Родченко. Опыты для будущего. — М.: Грантъ, 1996. — С. 138.

21. А.М. Родченко. Письма из Парижа. — В кн.: Александр Родченко. Опыты для будущего. — М.: Грантъ, 1996. С. 144. А.Л. Поляков — архитектор, отвечал за общее экспозиционное решение. Вместе с Фидлером руководил архитектурной мастерской

22. А.М. Родченко. Письма из Парижа. — В кн.: Александр Родченко. Опыты для будущего. — М.: Грантъ, 1996. — С. 164.

23. Инна Самойловна Чернецкая (1894–1963), основатель «синтетического» направления в танце, руководитель студии при хореологической лаборатории в ГАХН, приезжала в Париж в составе делегации для подготовки выставки 1925 года.

24. Примером такой публикации может служить упоминавшаяся выше статья Давида Аркина как одного из кураторов выставки, участвовавшего в подготовке экспозиции в двухнедельном журнале «Экран», иллюстрированном приложении «Рабочей газеты» под названием «Что мы выставили в Париже». Здесь не только упоминались все важные блоки выставки, но и помещались иллюстрации, расширявшие круг изображений экспонатов.

25. *Чкаников И., Серов Н.* Клубная мебель // Рабочий клуб. — 1928. — № 2. — С. 32.

26. В 1939 году та же фотография клуба была помещена в журнале «Советское искусство» как иллюстрация к статье Ф. Рогинской. Подпись гласила: «Рабочий клуб?». В статье все достижения конструктивистов в мебели и городском оформлении объявлялись буржуазными и формалистическими. В этот период нужно было, не вдаваясь в суть проекта, опорочить саму идею и стиль конструктивизма, мотивируя такую оценку туманными рассуждениями о необходимости политической мобилизации масс с помощью искусства и архитектуры.