А.В. ВИЛЬЧЕС-НОГЕРОЛ
Доцент кафедры «Промышленный дизайн» МГХПА им. С.Г.Строганова
e-mail: artdesign2000@mail.ru

A.V. VILCHES-NOGEROL
Assiastant professor of the department of industrial design of the of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: artdesign2000@mail.ru

У ИСТОКОВ МУЛЬТИМЕДИА В ЭКСПОДИЗАЙНЕ. ОПЫТЫ ВКЛЮЧЕНИЯ СРЕДСТВ КИНЕМАТОГРАФА И ФОТОГРАФИИ В ЭКСПОЗИЦИЮ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

AT THE ORIGIN OF MULTIMEDIA IN EXPOSITION DESIGN. EXPERIENCE OF INTEGRATING CINEMATOGRAPHY AND PHOTOGRAPHY AT THE BEGINNING OF THE 20-TH CENTURY

В статье рассматриваются крупные выставочные проекты 1920-х годов в Советской России: Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка 1923 года, Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности 1925 года, выставка «Пресса» в Кельне 1928 года. Акцентируется использование динамических средств показа экспонатов и информации с использованием кинематографа, фотопанно и динамической подсветки.

The author considers large scale exhibition projects of 1920-s by Soviet Russia: All-Russian agricultural and crafts-and-industries exhibition of 1923 in Moscow, International Exhibition of Decorative and Industrial Art of 1925 in Paris, International Press Exhibition of 1928 in Cologne. The author stresses the use of dynamic means of exposition including cinematography, large scale photographic montage, and kinetic lighting.

Ключевые слова: эксподизайн, мультимедиа, фотография и кино в системе экспозиции, динамические установки, конструктивизм, русский авангард.

Keywords: exposition design, multimedia, photography and cinema in the exposition design, dynamic installations, constructivism, Russian avant-garde.

Практика агитационно-массового искусства 1920-х годов заложила основы активного включения новых технических средств в проведение демонстраций и театрализованных представлений, выставочную и музейную деятельность. Подобные примеры можно рассматривать как прообраз применения в будущем средств мультимедиа.

Как свидетельствует комментарий В.Татлина к проекту Памятника III Интернационала, подобные задачи были характерны даже для архитектурных сооружений.

«Проект, основываясь на синтезе технических завоеваний нашего времени, дает возможность богато применить новые художественные формы к технике. Радио, экран, провода, являясь элементами памятника (III Интернационала), могут быть и элементами формы» [1].

Практика массовых зрелищ сопровождает человечество всю его историю. Видоизменяясь со временем, тем не менее, этот вид развлечения остается до сего дня актуальным и востребованным во всем мире. Карнавалы, шествия, фестивали, демонстрации в современном обществе ничуть не менее популярны, чем много веков назад.

В контексте исследуемой темы мы рассмотрим выразительные средства, применяемые в авангардных постановках массовых зрелищ первой половины двадцатых годов. Известно, что в их сценографии принимали участие выдающиеся режиссеры и художники XX века: В.Мейерхольд, Н.Евреинов, Н.Охлопков, К.Марджанов, К.Малевич, Эль Лисицкий, Н.Суетин. В.Маяковский, С.Эйзенштейн, Д.Ветров, В.Татлин, А.Веснин, О.Розанова. Занимаясь подготовкой праздничного оформления города в 1918 году, Ольга Розанова предполагала использовать авиационные прожектора. Местом действия постановки Н.Евреинова 1920 года «Взятие Зимнего дворца» стала Дворцовая площадь, включая крейсер «Аврору» и артиллерийскую батарею, общее количество участников около восьми тысяч человек. В массовом действе В.Мейерхольда «Борьба и победа» 1921 г. на Ходынском поле должны были участвовать две тысячи пехотинцев. В гигантских по масштабу постановках оттачивались новаторские методы, перенесенные позже в кино, театр, экспозиции выставок.

Без элементов мультимедиа — звука, кинопроекций — обедняется смысл таких знаковых проектов 1920-х годов, как «Трибуна Ленина» Эль Лисицкого (1920) или «Радио-ораторы» Густава Клуциса (1922) — передвижные агитустановки с проекционными экранами и раструбами громкоговорителей.

Поиски синтеза различных видов искусств очевидны в оформлении революционных празднеств. Город рассматривался мастерами авангарда как гигантская сцена. Цвет, слово и музыка — многие виды искусств соединялись в единый сценарий праздника. Оформление города воспринималось как создание новой действительности. Особенно последовательно в этом плане работали мастера русского авангарда. Создание новых живописно-архитектурных ансамблей — цель их проектов. Знамениты эскизы Н.Альтмана к оформлению праздника революции в Петрограде 1918 года. Альтман создавал кубофутуристические композиции, смело вводя их в старую архитектуру и, пользуясь принципом контраста, достигал максимальной выразительности.

Массовое действие разрабатывалось именно как целостный проект, включавший, помимо пространственно-средовой композиции, и разработку сценария, где активно участвовали музыка и театр. В двадцатые годы авторы предложат программы, в которых будут соединяться драматический театр, опера, балет, кинематограф, хоровое пение, пантомима, ритмика, архитектура и живопись. Архитекторы проектируют универсальные залы для таких зрелищ. Например, партер на 3000 мест на всесоюзной сельскохозяйственной выставке в Москве в 1923 году. В постановках массовых зрелищ оттачивались приемы комплексного воздействия на зрителя путем синтеза разнородных и необычных средств, безгранично расширявших возможности представлений. Вот как это описывает один из ведущих режиссеров той эпохи С.Радлов:

«Состав “труппы” еще более отличается от обычного театра. В число главных исполнителей входят: миноносцы, катера, фабричные трубы, буксиры, гребные шлюпки, световые эмблемы, огненные буквы, люди, доведенные до желательного режиссеру трехсаженного размера, и в очень скромной степени просто люди. Если мы добавим, что в число музыкальных инструментов входят пушки, а занавес должен быть выполнен из дыма, то материальные элементы спектакля будут описаны достаточно полно» [2].

Авторы представления создают полифоническое зрелище, влияющее на зрителя всем комплексом разнообразных средств: визуальные

образы, звук, свет, динамика, технические средства. Причем вовлекают зрителя в соучастие в действии. При совершенно разных технических возможностях, можно отметить близкий к мультимедийным и интерактивным средствам метод воздействия на зрителя.

Перерождение переживает и театр, куда на правах сценографов приходят архитекторы-конструктивисты, полностью реформируя систему декораций. Декорации превращаются в объемно-пространственные установки, двигающиеся как по вертикали, так и по горизонтали. Лидером нового театра становится В.Мейерхольд. Интересно, что опыт работы над постановкой такого рода зрелищ был и у реформатора кино XX века С.Эйзенштейна. Эти поиски синтеза разных видов и жанров искусств в единое зрелище, при всей разнице в технических средствах, очевидно близки по концепции современным средствам мультимедиа. Тот же синтез как основа воздействия на зрителя, соединение в единую программу многих видов искусства, участие в действии зрителя (раньше — реальное, теперь — виртуальное). Громадный опыт создания зрелищ, с их установкой на синтез, формировал новое направление в искусстве и архитектуре, которое позже в творчестве своих лидеров найдет применение и в создании экспозиций.

«В исторической перспективе советское агитационное искусство, рожденное революцией, оказалось не только важнейшим этапом в истории советской культуры, но и принципиально новым явлением в мировой культуре XX века. Неслучайно интерес к этому искусству неуклонно возрастает, а его исторический опыт привлекает внимание не только историков, но и тех, кто задумывается о путях развития современного искусства» [3].

Всероссийская сельскохозяйственная и кустарно-промышленная выставка в Москве, 1923 г.

Первая после гражданской войны крупномасштабная выставка располагалась на 100 гектарах на берегу Москвы-реки в районе Воробьевых гор. Научную концепцию выставки разработал академик А.Чаянов. Был организован открытый архитектурный комплекс, победу в котором одержал Н.Колли. Но выставочный комитет отклонил результаты конкурса, неудовлетворенный его результатами. На закрытом конкурсе победил проект И.Жолтовского. В его основе организация центральной

площади — партера с фонтаном, украшенным скульптурной композицией. Главным архитектором выставки назначили А.Щусева, его помощником — В.Олтаржевского. Согласно концепции выставки, тематика делилась на 17 разделов. Причем первым был научно-просветительский, а последний — иностранной сельскохозяйственной агропромышленности. Основная тема выставки — новая промышленная эпоха, индустриализация всего народно хозяйственного комплекса, революция в сельском хозяйстве.

Безусловно, эта первая крупная выставка Советской России выявила массу новых тенденций в архитектуре, дизайне, искусстве. Стало очевидным, что старая архитектурная школа уходит в прошлое, уступая место авангардному стилю конструктивизма. Хотя павильоны выполнялись из дерева, кустарным способом, но это, скорее, говорило о скудности бюджета и кризисе в промышленности. С точки зрения архитектуры, именно на этой выставке появились первые реальные здания конструктивизма. Особенно выделялся павильон «Махорка» К.Мельникова, несмотря на архаичный способ строительства, уже воплощавший все основные черты нового стиля. Сам К.Мельников так сформулировал основные особенности своего проекта:

«В постройке павильона наметились такие архитектурно-конструктивные приемы, которые сейчас являются характерными в современном строительстве, в виде консольных систем конструкций, включая и ступени лестниц, углового остекления и наклонной формы завершения» [4].

В экспозиции можно отметить стремление авторов к упрощению дизайна, большей конструктивности и функциональности, отказе от богатой декоративности, поиск новых символов и геральдики. Графические материалы часто сопровождались макетами, диорамами, объемными схемами. Интересен опыт создания целых разделов экспозиции, состоящих из инсталляций фрагментов подлинного быта, а рядом — образы будущего, тоже выстроенные в виде макетов в натуральную величину. Этот прием применен в разделе «Деревня», где было организовано три отдела: «Современная деревня», «Новая деревня» и «Общественные здания, обслуживающие деревню». Пожалуй, впервые в практике экспонирования был использован прием прямого сравнения реальности и будущего, причем в интерактивной форме, где посетитель входил в макетированное пространство: и современное, и будущее.

Большое внимание устроителей выставки было обращено на культурную и развлекательную программы. Территория выставки была организована как парковая зона, партер на 3000 зрителей, с эстрадой и ограждением из модульных сборных элементов. Имелась центральная аллея, площади и улицы, набережная, скверы даже стадион. В павильонах республик были устроены рестораны национальной кухни, магазины.

В этом первом масштабном проекте нового государства экспозиция во многом опиралась на предшествующий опыт создания всероссийских выставок. Но изменившаяся ситуация требовала новых идей и проектов. Сочетание новых и старых тенденций характерно для этой выставки. Надо признать, что эта выставка стала во многом прообразом знаменитой ВСХВ.

Оригинальным проектом выставки был единственный объект, выполненный с применением железобетона, — павильон «Механизация». Спроектированный И.Жолтовским, Н.Колли, В.Кокориным, М.Парусниковым, павильон совмещал необычный план (шестигранник), относящийся, скорее, к практике конструктивизма с его обращением к символике орудий производства (шестеренка), и неоклассицизм фасадов. Причем, если фасады, выходящие на центральную площадь, были максимально стилизованы, то эти же объемы с внешней стороны скорее напоминают архитектуру конструктивизма, где только двускатные крыши выпадают из общего стиля. Так, в одном объекте соединились разные тенденции и поиски начала двадцатых годов. В нашем исследовании интерес представляет экспозиция машин, расположенная на шестеренке плана и окруженная классическим фасадом. Это придавало зрелищу необыкновенно эклектичный и по-своему выразительный характер. Это сочетание современной техники и декораций неоклассицизма будет иметь громадный успех у публики и будет широко распространено через два десятилетия в павильонах ВДНХ.

Одним из наиболее интересных проектов был павильон «Дальний Восток и Чукотка», спроектированный П.Голосовым. Один из ведущих архитекторов советского авангарда, выпускник Строгановки, а затем профессор ВХУТЕМАС, в этой постройке он оригинально сочетает принципы конструктивизма и традиционные образы края, которому посвящен павильон. Этот выдающийся проект намного опередил эпоху, соединив строгий функционализм здания с яркой театральностью и

этнографией образов. Эти принципы с успехом будут реализованы во многих павильонах ЭКСПО уже в XX и XXI веке.

Еще одним оригинальным проектом выставки был павильон газеты «Известия ЦИК СССР и ВЦИК» и журнала «Красная Нива», спроектированный архитектором Б.Гладковым, скульптором В.Мухиной, художником А.Экстер. Великолепная конструкция, полная динамики и выразительности, олицетворение нового стиля, этот павильон совмещает архитектуру и скульптуру, дизайн и конструкцию, рекламу и шрифт в единый образ, увенчанный аэропланом. В этой постройке композиционно выражена идея динамики, что роднит эту конструкцию с установками Л.Лисицкого на выставке «Пресса» 1928 года в Германии.

Была организована широкая программа пропаганды выставки в России и за рубежом, включавшая издание журналов на разных языках, брошюр, открыток, путеводителей, программ, плакатов, документальные фильмы, значки и филателию. В рамках пропаганды выставки родилась еще одна форма мультимедийной презентации — киноавтомобили. Два типа передвижных кинопроекционных установок на автомобилях специально к выставке были разработаны А.Родченко.

Завершая обзор и анализ основных принципов построения выставки отметим, что общая планировка и принципы концепции представляют соединение следующих функций:

— познавательной;
— информационной;
— рекламной;
— культурной;
— идеологической.

Дизайн (рекламная графика, приемы экспозиции, театрализация, плакаты и объемные композиции, макеты и диорамы, экспозиционный графический дизайн) находится в состоянии поиска и обновления, сочетая приемы из предыдущей эпохи и искусства авангарда.

Подводя итог, можно сказать, что в 1923 году на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке, прошедшей в Москве, отразилась эпоха поиска нового языка архитектуры, дизайна, искусства. Множество различных тенденций соединилось в этой выставке, чем она резко отличается от последующей эпохи конструктивизма, а затем и неоклассицизма. Но и для того, и другого этапа развития советского дизайна и архитектуры эта выставка дала многие прообразы будущих экспозиций, павильонов, генеральных планировок.

Всемирная выставка в Париже. Павильон СССР К.Мельникова, 1925 г.

Выставка, открытая в 1925 году в Париже, была посвящена индустриальному и декоративному искусству и продемонстрировала тенденции современной архитектуры и дизайна. Становление нового стиля, позже названого ар-деко, получившего приоритет в большинстве павильонов, стало определяющим для характеристики этой экспозиции. Этой тенденции противостоял архитектурный авангард, представленный павильоном СССР, выполненным К.Мельниковым, и павильоном «Эспри Нуво», спроектированным Ле Корбюзье в стиле функционализма.

Павильон СССР был своего рода вызовом нового общества, устремленного в будущее, по сравнению с идеологией роскоши Западного мира, продемонстрированной в громадном большинстве французских и иностранных павильонов. Этот вызов русского авангарда с восторгом приветствовали представители модернизма на Западе. Яркую зарисовку на эту тему оставил И.Эренбург.

«”Это стеклянная клетка для красного зверя” — сказал господин Нувориш, подходя к советскому павильону. “Это единственный павильон на выставке, который стоит смотреть” — сказали архитектор Ле Корбюзье, художник Леже, поэт Мак-Орлан. Следовательно, все в порядке» [5].

Лаконичность образа, простота конструкции, неординарность пластики — отличительные характеристики павильона. Выполненный из дерева каркас простой геометрической формы пересекался в центре диагональной лестницей, перекрытой оригинальной наклонной щитовой конструкцией. Большая часть стен была полностью застеклена. А вертикаль создавалась выстроенной справа от лестницы вышкой мачтой с эмблемой СССР. Весь павильон был выкрашен в характерную для конструктивизма гамму: красный, белый, серый и черный цвета.

С точки зрения использования мультимедийных технологий, на этой экспозиции были продемонстрированы огромные звучащие фонтаны среди кубистических деревьев в натуральную величину («Сад воды и света» Габриэля Гуэврекяна). Здесь авторы создали путем соединения средств дизайна, музыки и света эффектную объемно-пространственную композицию, встречающую посетителя выставки. Цен-

тральный вход представляли выстроенные ворота Пор-де-Онер. В этой экспозиции была использована река Сена как один из объектов дизайна среды. По берегам выстроились павильоны, а мост Александра III был декорирован М.Дюфеном как венецианский, с установкой двухъярусных галерей магазинов. Под выставку задействовали Гран-Пале (33 тыс. кв. м.), использовав эти площади под французские и иностранные павильоны. Таким образом авторы добились максимального эффекта как с точки зрения функциональной (подвоз грузов по реке), так и выразительного образа экспозиции, где река в вечернее время играла роль громадного аттракциона, подсвеченная тысячами огней павильонов и моста. Эйфелева башня была превращена в гигантскую рекламную установку.

Необходимо коснуться и отдельных объектов дизайна, экспонатов данной выставки, вошедших в историю мирового дизайна: иллюминированный фонтан из стекла, выполненный Р.Лалликом в павильоне парфюмерии, и ансамбль интерьеров «Мэзон Фонтэн», где знаменитым примером дизайна интерьера стал зал-ротонда с демонстрацией фильмов (дизайнеры Сю и Мар).

Павильон, спроектированный архитектором К.Мельниковым, и экспозиция с Рабочим клубом дизайнера А.Родченко вошли в историю искусства как манифест нового, авангардного направления в архитектуре и дизайне, став символом целой эпохи.

В интерьере Рабочего клуба Родченко использовал несколько технологий, сопоставимых с современными мультимедийными решениями. Композиционным и функциональным центром помещения была трибуна, выполнявшая не только функцию места для оратора, но и одновременно экрана для кинопроекций с раздвижной поверхностью для экспонирования плакатов и демонстрационных материалов. Установка для стенгазеты «с автоматической версткой» позволяла прокручивать вписанные от руки тексты заметок, наподобие системы прокрутки в современных окнах интернет-сайтов, за счет укрепленных в коробе газеты рулонов с бумагой. Злободневная фотоинформация была укреплена на вращающихся барабанах витрин с подсветкой.

Искусство экспозиции в двадцатые годы в СССР во многом опередило время, став прообразом будущего развития мирового дизайна. Уже в следующих проектах советские дизайнеры вплотную подошли к решению многих проблем экспозиции нового типа.

Павильон СССР на международной выставке «Пресса» в Кельне, 1928 г.

Наиболее ярким примером нового проектного мышления стала экспозиция Л.Лисицкого, осуществленная в павильоне СССР «Печать» на международной выставке «Пресса» 1928 года в Кельне.

Динамический подход в организации экспозиции и акцент на фотодокументах отличали этот комплексный, информационно насыщенный проект. Л.Лисицкий как ярчайший представитель этого направления архитектуры, дизайна и искусства, пожалуй, первым так ярко сформулировал концепцию пространства, полностью подчиненную движению.

«Современное искусство по совершенно интуитивным и самостоятельным путям пришло к тем же результатам, что и современная наука. При этом оба пришли к одной и той же формуле: каждая форма — это достигнутый момент единого процесса. Следовательно, произведение — очередная остановка на пути созидания, а не достигнутая цель» [6].

Все пространство павильона рассекалось на ассиметричные разделы. Кульминационные точки экспозиции были насыщены объемно-пространственными установками. При этом установки были задуманы как кинетические, со специально продуманной динамической подсветкой, вращающимися элементами, разнообразными геометрическими формами, заполненными фотоколлажами. Таким образом, у посетителя создавалось ощущение почти кинематографического движения. Другие установки, выстроенные в определенном геометрическом порядке, наоборот, использовали движение зрителя вдоль постепенно разворачивавшейся панорамы с последовательно перетекавшими изображениями (стенд с красноармейцами). Повторяющиеся фигуры расположены так, что, по мере их обхода, создается иллюзия двигающихся объектов. Более того, весь павильон Лисицкий превратил в громадный пространственный полиэкран, в котором мастерски варьировались масштаб, ракурс, композиция изображений, создавая ощущение пульсирующей поверхности из панно, фотоколлажей невиданных для того времени размеров.

Но Эль Лисицкий не ограничивался визуальной динамикой. Он насытил павильон двигающимися конвейерными лентами с готовой печатной продукцией. В определенных узловых точках эти конвейеры

становились доступными для посетителей, которые могли взять с двигающейся ленты любую газету. Этот прием можно отнести к актуальному ныне принципу интерактивного участия зрителя в экспозиции.

Отдельно хочется остановиться на инновационной композиции фотоколлажей. Здесь Эль Лисицкий создал прообраз будущих полиэкранов. Характерная многосложность изображения, четкое структурирование композиции, резкое смешение масштабов. Надо отметить, что именно это характерно для творчества Эль Лисицкого, выделяющего его среди выдающихся мастеров этого искусства русского авангарда.

«В сегодняшнем мире Россия движется с рекордной скоростью. Это находит выражение в самом названии страны: Россия, РСФСР, СССР. В этом же темпе движется и искусство. Революция в искусстве там началась с создания элементов времени, пространства, темпа и ритма движения» [7].

Таким образом, ведущие мастера русского авангарда изменили не только формы проектирования, но и сам метод. Не имея технологий, отвечающих их замыслу, они использовали традиционные материалы, так трактуя их свойства так, что создавали инновационный продукт, на десятилетия опередивший эпоху. Эль Лисицкому в своем блестящем проекте удалось сформулировать основные принципы создания современной технологичной экспозиции, со всеми свойствами будущих аудиовизуальных, а затем мультимедийных технологий.

«Лисицкий не был правоверным конструктивистом: его художественная система формировалась под влиянием супрематизма Малевича. Он соединил эти два, казалось бы, несовместимых направления, проявив завидные качества своего интегрирующего таланта. Еще одно важное качество его дарования заключалось в способности художника применить все достижения “чистого искусства” в архитектуре, производственной сфере, оформление интерьеров» [8].

Надо отметить, что мастера советского авангарда уже в двадцатых годах вполне осознавали силу синтеза архитектуры, дизайна и кино, раскрывающую новые возможности воздействия на зрителя. Они предугадали в своих творческих поисках возникновение будущих средств мультимедиа как выразительного метода создания нового типа зрелища. К.Мельников в своей статье «Кино и архитектура», вышедшей 25 ноября 1926 года, так сформулировал эту концепцию: «В своих достижениях оба искусства будут дополнять друг друга, и их совместная ра-

бота может создать невиданную до сего времени силу художественного воздействия на человека» [9].

Заканчивая анализ эксподизайна двадцатых годов, необходимо рассмотреть эксперименты конца революционного десятилетия в области кино и фотоискусства советских мастеров группы «Октябрь», продемонстрированные на фотовыставках в Голландии, Берлине и Штутгарте. Уже в экспозиции «Пресса» Эль Лисицкий формулировал основные критерии соединения кино и анимации с экспозицией. Известна его программа от 18 января 1928 года об использовании кинодокументов на международной выставке «Пресса» в Кельне.

«Общие пояснения.

Представителям кино следует учитывать два вида экспонирования:

1. Проектирование на большой экран (внутри, а, может быть, и снаружи) — продолжительность до одного часа.

2. Установка небольших аппаратов в разных местах выставки (соответственно отделам) с проектировкой короткометражных лент продолжительностью 3, 5, 10 мин. Те ленты, которые нужно специально сделать совершенно заново (мультипликация и проч.) так же, как и те, которые возможно смонтировать из разных имеющихся кусков, следует обсудить в объединенном заседании из лиц идеологически и теоретически компетентных и кинорежиссеров и художников-мультипликаторов для получения максимального эффекта» [10]. – зеленым – добавленные знаки. Важно уточнить, как в источнике. К авт.

Концепцию этих экспозиций разработал Эль Лисицкий, создав коллаж из фото и кинохроники, впервые соединяя два новых вида искусства в единое действие, соединенное общим сценарием. Практически, это были первые визуальные варианты будущих мультимедийных программ.

«Из отчета отдела выставок ВОКС о выставочной работе в 1927–1928 гг.

Не ранее 1 октября 1928 г.

3. Международная выставка кинематографии в Голландии. Участие СССР, организованное ВОКСом, было наиболее значительным по сравнению с другими странами. Это первая международная выставка по кино, на которой СССР принял участие. Советская кинематография, развиваясь за последние четыре года, имеет ряд крупных достижений. “Броненосец Потемкин”, “Крылья холопа”, “Конец Санкт-Петербурга” и др. обошли с большим успехом весь мир.

На этой выставке были показаны в фотомонтаже до 30 художественных фильмов, до 10 культур-фильмов» [11].

Эти новаторские выставки вошли в классику международного дизайна, открывая новые горизонты развития инновационных технологий для создания синтеза кино и фотопроекций в экспозициях.

«Советская фотография с самого начала стала образцом для подражания, а ее авторы важнейшими партнерами рабочих фотографов».

«Новые формы воплощения (новое видение) двойное и многостороннее освещение, а также фотоиллюстрации, фотомонтаж и фотополиграфия, фото-грамма» [12].

Такие важнейшие качества созданных советскими мастерами экспозиций для процесса развития немецкого и международного кино и фото искусства отмечает в своей статье И.Греве в книге «Москва — Берлин». Интересно, что автором статьи выделяются два выдающихся мастера — Эль Лисицкий и А.Родченко, наиболее ярко отражавшие революционные преобразования в фотографии.

«Наряду с работами Лисицкого, самостоятельную ценность представляли, прежде всего, произведения Александра Родченко, важнейшего русского пропагандиста “Нового видения”» [12].

Очевидно, что в конце двадцатых годов ведущие мастера авангарда в своих поисках и экспериментах, вплотную подойдут к созданию первых мультимедийных программ на основе синтеза кино, мультипликации, фотографии, архитектуры, дизайна, кинетики, света и цвета.

Примечания:

1. *Татлин В.* О памятниках нового типа 1919 г. // Архитекторы об архитектуре. М.: Искусство, 1975. С. 76.

2. *Радлов С.* Художник и зрелище. М.: Советский художник, 1990. С. 6.

3. *Стригалев А.* Агитационно-массовое искусство (Агитпром). «Москва — Париж». М.: Советский художник, 1981. С. 117.

4. *Мельников К.* Творческая концепция // Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А.Стригалев и И.Коккинаки. М.: Искусство, 1985. С. 100.

5. *Эренбург И.* Всемирная выставка // Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А.Стригалев и И.Коккинаки. М.: Искусство, 1985. С. 171.

6. *Эль Лисицкий*. Локарно. Оспедале. 1924. «Мастера советской архитектуры об архитектуре». М.: Искусство, 1975. С. 139.

7. *Эль Лисицкий*. Архитектура СССР. 1925. «Мастера советской архитектуры об архитектуре». М.: Искусство, 1975. С. 142.

8. *Сарабьянов Д.* Русский и немецкий авангард 1910–1920-х годов во главе международного авангардного движения. «Москва — Берлин». М.: Издательство «Престель» Берлин и «Галарт» Москва, 1986. С. 103.

9. *Мельников К.* Кино и архитектура. // Константин Степанович Мельников: Архитектура моей жизни. Творческая концепция. Творческая практика / Сост. А.Стригалев и И.Коккинаки. М.: Искусство, 1985. С. 100.

10. ГАРФ. Ф 5283. Оп. 11. Д. 35. Л. 40. Копия. Выставочные ансамбли СССР 1920–1930-е годы. Материалы и документы. М.: Галарт, 2006. С. 123.

11. Выставочные ансамбли СССР 1920–1930-е годы. Материалы и документы. М.: Галарт, 2006. С. 127.

12. *Греве И.* «Глазами класса» VERSUS «Новое видение». «Москва — Берлин». М.: Издательство «Престель» Берлин и «Галарт» Москва, 1986. С. 221–224.