

УДК 75/76
ББК 85.143(2)6-8
М60

John Milner
DESIGN, ALEXANDER RODCHENKO

Published in the English language in 2009 under the title Design: Alexander Rodchenko
ISBN 9781851495917, by The Antique Collectors' Club Ltd. (now ACC Art Books Ltd.) Woodbridge,
Suffolk, IP12 4SD, UK. English edition copyright © 2009, 2014 ACC Art Books Ltd.
Text copyright © 2009, 2014 John Milner. All rights reserved. This translation of Design: Alexander
Rodchenko (First Edition) is published under license by arrangement with ACC Art Books Ltd.
www.accartbooks.com

Во внутреннем оформлении использованы фотографии:
© Архив РИА Новости

Милнер, Джон.
М60 Родченко. Дизайн / Джон Милнер ; [перевод с английского
Н. Вершининой]. — Москва : Эксмо, 2020. — 96 с. : ил. — (Подарочные издания. Дизайн).

Краткая творческая биография непревзойденного Александра Родченко, проиллюстрированная обширным списком редких, малоизвестных работ мастера в сегменте дизайна. Автор книги, Джон Милнер, — писатель, куратор, искусствовед, специализирующийся на истории искусств России и Франции XX века, — сможет удивить даже самого искушенного читателя, раскрыв малоизвестные и новые факты о выдающемся гении эпохи.

УДК 75/76
ББК 85.143(2)6-8

Все права защищены. Книга или любая ее часть не может быть скопирована, воспроизведена в электронной или механической форме, в виде фотокопии, записи в память ЭВМ, репродукции или каким-либо иным способом, а также использована в любой информационной системе без получения разрешения от издателя. Копирование, воспроизведение и иное использование книги или ее части без согласия издателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.

Издание для досуга
ПОДАРОЧНЫЕ ИЗДАНИЯ. ДИЗАЙН

Милнер Джон
РОДЧЕНКО. ДИЗАЙН

Главный редактор *Р. Фасхутдинов*. Руководитель направления *Т. Коробкина*
Ответственный редактор *А. Апалина*. Редактор *О. Пошивайло*
Младший редактор *Н. Крюкова*. Художественный редактор *А. Мануйлов*



ООО «Издательство «Эксмо»
123308, Москва, ул. Зорге, д. 1. Тел.: 8 (495) 411-68-86.
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru
Өндүрүш: «ЭКМО» АКБ Баспасы. 123308, Москва, Ресей, Зорге көшесі, 1 үй.
Тел.: 8 (495) 411-68-86.
Home page: www.eksmo.ru E-mail: info@eksmo.ru
Тавар белгиси: «Эксмо»
Интернет-магазин: www.book24.kz
Интернет-дүкен: www.book24.kz
Импортер в Республику Казахстан ТОО «РДЦ-Алматы»
Казахстан Республикасындағы импорттаушы «РДЦ-Алматы» ЖШС.
Дистрибутор и представитель по приему претензий на продукцию,
в Республике Казахстан: ТОО «РДЦ-Алматы»
Казахстан Республикасында дистрибутор және өнім бойынша арыз-талпаттарды
кабылдаушының өкілі «РДЦ-Алматы» ЖШС,
Алматы қ.с., Дембровский көш., 3-а-н, литер Б, офис 1.
Тел.: 8 (727) 251-59-90/91/92; E-mail: RDC-Almaty@eksmo.kz
Өнімнің жарамдылық мерзімі шектелмеген.
Сертификация туралы ақпарат сайты: www.eksmo.ru/certification
Сведения о подтверждении соответствия издания согласно законодательству РФ
о техническом регулировании можно получить на сайте Издательства «Эксмо»
www.eksmo.ru/certification
Өндүрген мемлекет: Ресей. Сертификация қарастырылмаған



Подписано в печать 04.10.2019. Формат 60x90¹/₁₆.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 6,0.
Тираж экз. Заказ

ISBN 978-5-04-106676-5

© Перевод с английского. Н. Вершинина
© Оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2019





Благодарности

Без поддержки Александра Лаврентьева, Архива Александра Родченко и Варвары Степановой, а также московского Музея частных коллекций эта книга могла бы не состояться. Они остаются неисчерпаемым источником знаний о Родченко и его творчестве. Без поддержки и иллюстраций из других коллекций эта книга была бы не такой разноплановой и яркой. Не стала бы она такой и без решения проиллюстрировать книгу мало известными работами, которое оказалось судьбоносным и стало возможным после высокой экспертной оценки и поддержки Коллекции Меррилл С. Берман. Я благодарен лондонскому Архиву Дэвида Кинга за знакомство с потрясающе разнообразным и важным материалом. Коллекции Музея Людвига в Кельне за любезно предоставленные работы художника из своих обширных запасов русского искусства. Наконец, огромная благодарность за неизмеримую помощь директору и кураторам Музея современного искусства и коллекции авангарда Георгия Костаки в Салониках.





Портрет Александра Родченко, 1961 год.

Архив РИА Новости

Дизайн Родченко



Дизайн Родченко вырос из живописи, а атмосфера новаторства, царящая в России в начале XX века, помогла ему стать не просто востребованным художником, но и прогрессивным дизайнером. Он был движущей силой в создании первых музеев современного искусства. Он работал с мебелью, тканями, керамикой; плакатами и книгами; занимался оформлением выставочных витрин и сценографией. Родченко стал центральной фигурой русского конструктивизма, радикальным активистом, пионером фотомонтажа, теоретиком и практиком.

Александр Родченко родился в Санкт-Петербурге в 1891 году, а вырос в Казани, в семье театрального бутафора. Вопреки воле отца, в 1914 году окончил Казанскую художественную школу. Одна из первых его работ (проект для пьесы Оскара Уайльда «Саломея») была создана в элегантном, но неловком стиле Ар-нуво, показавшем заинтересованность автора в паттернах и стилизации. Нужно отметить, что в России того времени между художниками и театром сложились особые отношения. Со сценой работали Гончарова, Бакст, Татлин, Малевич, позднее к ним присоединились Родченко и Степанова, Попова и братья Стенберги и многие другие. Театр требовал масштабного воображения и позволял экспериментировать с пространством, цветом и светом. Сцена стала эквивалентом картины, но была больше, глубже, активней. То, что на первый взгляд казалось картиной — например, лес, написанный Владимиром Татлиным на картоне или доске, — стало элементом сценографии. Впервые театр показывал художника публике.

Тогда же, в 1914 году, Родченко столкнулся с самым радикальным художественным течением. В Казань приехали русские футуристы, и Родченко увидел ключевые фигуры в действии. Главным идеологом движения был художник и поэт Давид Бурлюк, компанию ему составляли поэт-авиатор Василий Ка-

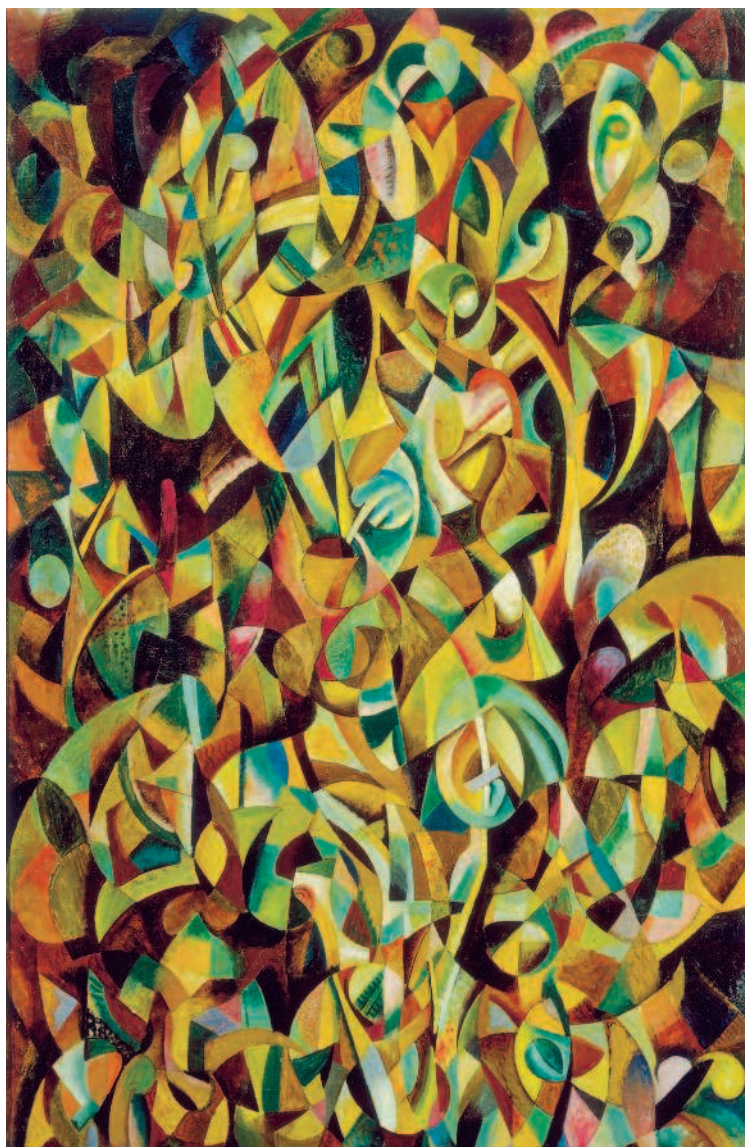


менский и молодой поэт-революционер Владимир Маяковский. Они читали лекции, спорили и донимали публику невероятными заявлениями о новом искусстве, которое должно «бросить Толстого, Достоевского, Пушкина с парохода современности». Бурлюк был похож на несуразную пародию элегантного Оскара Уайльда, носил цилиндр, фрак и жилет, иногда в широкую яркую полоску, серьгу в одном ухе, и рисовал на лице маленькую собачку. Каменский выступал с рисунком самолета на лице. Маяковский не снимал знаменитый жилет в широкую черно-желтую полоску. Из верхних карманов пиджаков и жилетов футуристов неизменно торчали крестьянские деревянные ложки. Это доводило до абсурда дендизм 1880-х годов.

Новое искусство в России контрастировало с работами парижских кубистов и итальянских футуристов. Русские футуристы требовали признания, называя себя «Будетлянами», или жителями будущего. В этом и было яркое отличие от урбанистического, механического и динамичного видения, о котором заявлял поэт Томазо Филиппо Маринетти, основоположник итальянского футуризма. Вместо трепета перед ревом мотора автомобиля, русские футуристы трепетали перед языком, изучая его изменения во времени и пространстве. Они создавали футуристические образы крестьян, в противовес итальянской ускоряющейся современности. Они делали книги из обоев, используя дешевые технологии печати, давали им странные названия, например, «Танго с коровами» Каменского. Наконец, они продвигали *заумь*, искусственный звуковой язык «за гранью смысла». Заумь, изобретенная поэтами-футуристами Велимиром Хлебниковым и Алексеем Крученых, оказала свое влияние и на художников. Казимир Малевич называл некоторые из своих работ 1913 года «заумным реализмом». Тогда же Малевич и художник-композитор Михаил Матюшин вместе с Хлебниковым и Крученых поставили в Санкт-Петербургском театре «Луна-парк» первую в мире футуристическую оперу «Победа над Солнцем».

Молодой Родченко был потрясен впечатляющими новшествами. Ему открылись новые стили в выступлениях, в театре, в поэзии и в живописи, и он сразу же на них отреагировал. Написал большое динамичное полотно «Танцор», состоящее





Танцор, 1915.

Холст, масло, 144 x 91 см. Справа внизу подпись и дата. «Р 15».

Архив А. Родченко и В. Степановой, Москва



из множества цветных изогнутых фрагментов, которые оживляют поверхность, создавая движение и светотень, и в процессе собираются в силуэт. Сохранились черно-белые рисунки Родченко, напоминающие русскую православную иконопись. Как и парижские кубисты, он экспериментировал с пересекающимися планами и противоречивым светом, одновременно добиваясь эффекта иконы и подражая Пикассо. Родченко искал баланс между русским и западным искусством, поднимая вопросы принадлежности, вдохновения, влияния и независимости. Тогда и появились первые признаки конструирования образа из определенных элементов — кругов и прямых линий.

В конце 1915 года Родченко переехал в Москву, где познакомился с художниками Татлиным и Малевичем, чья конкуренция привела к публичным спорам и даже дракам. В это время Европа уже была охвачена войной. Для многих война была предвестницей конца света. Русские художники жестко дискутировали, писали, конструировали и выставлялись, создав сильную, но изолированную концентрацию творческой активности. В этом очаге радикальных разногласий и начался рассвет культурных инноваций.

Радикально новые «контррельефы» (беспредметные работы из различных материалов) Татлина и «Черный квадрат» Малевича были выставлены в 1915 году на Последней футуристической выставке «0,10» в Петрограде. Авангардисты обратились к сломанным машинам войны и семафорам военных коммуникаций. Угловые композиции работ напоминали публике о красном уголке в доме, отведенном для икон. В данном контексте это означало падение традиционных ценностей в религии и в искусстве, или, как вариант, неудовлетворение, страх и разногласия, блуждающие в общественном сознании. «Черный квадрат» Малевича мог служить черным флагом анархистов, заслоняющим лик Спасителя. Малевич называл его «нулем формы», картиной, разрушающей прежние соглашения, а еще «живым наследником», словно намекая на фразу «Король умер — да здравствует король», что было опасным жестом в годы войны и правления последнего царя.



Вдохновленный Татлиным и Малевичем, Родченко создал технику рисования с применением линейки и циркуля, которая свела к минимуму признаки личного стиля и самовыражения. Он убрал из работ образы и весь процесс отображения видимого мира. Используя только черную и белую краски, начал создавать композиции из прямых линий и изгибов, передавая эффект прозрачности и движения. Эти графические работы несут мощный ритмический и визуальный посыл, но в них нет образа, скрытого за внешним видом. С одной стороны, изучая материальные конструкции Татлина, а с другой — динамичные геометрические работы Малевича, Родченко нашел собственный почерк создания причудливых художественных композиций, в которых не было света и тени, цвета и текстуры. Они выглядят живыми, но упрощенными и минималистичными, подчеркнутыми контрастом черного и белого. Так Родченко определился с основными элементами, эффект которых несколько смягчился, когда позже вернулись цвет и тень. В этих работах гуашью основное скопление форм отделено от фона. Зритель видит во фрагментах знакомые формы, но не может их определить. В них есть признаки светотени, плоских и изогнутых поверхностей, а некоторые области покрыты лаком, чтобы создавалось впечатление прозрачности и отражения. Даже у названий появилась система, отражающая стремление Родченко уйти от узнаваемости образов в работах. Он называл композиции беспредметными. Это подчеркивало отрицание узнаваемости изображения в пользу сознательной манипуляции материалами и геометрическими элементами.

В живописи Родченко пересекающиеся планы и прозрачные поверхности собраны в композиции без предмета, хотя и выглядят как арки, опоры, проемы и пространства, напоминающие об архитектурных формах. Работы отказываются отражать видимый мир любыми общепринятыми способами, но и не выглядят системой украшений. Вместо этого Родченко представляет скопление планов и линий, указывающих на иллюзию пространства и сооружения. И это создано настолько безлично, насколько возможно, с небольшими признаками индивидуального почерка создателя и очевидными акцентами на фактуре и выявлении свойств материала.



Афиша выставки 1917 года, посвященной работам Родченко с 1910 по 1917 годы, демонстрирует динамичное и яркое использование шрифтов, частично унаследованное у русского футуризма. Буквы разбегаются по бумаге, словно сами по себе. Это свойство книг предвоенных футуристов было заявлено в манифесте «Буква как таковая» 1913 года, который утверждал, что значение буквы меняется в зависимости от того, написана ли она от руки или напечатана, а также от ее размера. Русские поэты и художники-футуристы освободили шрифты от типографической строгости горизонтальных линий и расстояния между буквами. Малевич и его последователи, Иван Пуни и Эль Лисицкий, использовали необычные формы букв в своих выставках, плакатах и графическом дизайне, в итоге присоединяя динамику изобретения футуристов к европейскому экспериментальному дизайну. Родченко, чью художественную карьеру также определили футуристы, сохранил заинтересованность и воодушевление в использовании шрифтов и слов. Более того, начал активно использовать свои находки не только в живописи, но и в дизайне.

Проект росписи треугольной стены над воротами авиационных ангаров по-настоящему раскрыл способности Родченко. Свежо и ярко, светотень и изогнутые формы намекают на полет аэропланов. Надпись на «Ангаре № 3» должна была находиться на стене снаружи. Проект «Ангар № 7» включает имя французского пионера полетов и авиастроителя Анри Фармана, от которого получил аэроплан Луи Блерио, как и пилот-поэт Василий Каменский, по совету Блерио. В этих ранних работах Родченко активно использовал свои живописные техники. Живопись для него стала тем путем, которым художник устремился к дизайну.

В 1917 году Родченко также получил заказ на дизайн ламп для кафе «Pittoresque» в Москве, оживленного пространства, в котором собирались художники, интеллектуалы и их поклонники. Он работал над проектом вместе с Владимиром Татлиным и Георгием Якуловым. Рисунки на бумаге показывают, как изогнутые пересекающиеся поверхности, вероятно, сделанные из отражающего металла, могут рассеивать разноцветный свет в пространстве кафе (стр. 13, 41). В современной живописи





Проект украшения авиационного ангара, 1917.
35,7 × 44,5 см. Другие дизайны для ангаров, включая № 1,
посвящены памяти пионера воздухоплавания Фармана.

Архив А. Родченко и В. Степановой, Москва

проявляются черты дизайна этих ламп и их цветовые эффекты. Необычный синтез утилитарного объекта и геометрическая роспись показывает, как далеко Родченко ушел от самовыражения — не изображение лампы, а изображение для лампы или сделанное самой лампой.

Так художник пришел к уточнению элементов композиций. Серия картин «Движение спроецированных уровней» могла показывать визуальные эффекты от ламп — плоские уровни с противоречивым светом, — которые возможно передать только на рисунке.

Тогда же Родченко начал сооружать трехмерные конструкции из картона. Он назвал эту серию «Собранное и разобранное». Кроме того, он работал над невероятными коллажами из картона или бумаги с печатью. Они были похожи на отдельно стоящие конструкции «Собранного и разобранного», но изготовлены из материала с картинками и текстами, отвлекающими внимание зрителя, ищущего структуру. Это был еще один способ определения фигуры Родченко-художника — между невесомыми пространствами Малевича и тяжелыми материальными конструкциями Татлина. В «Композиции № 71» структурный элемент, визуально действующий как позвоночник или шея, идет вниз к эквиваленту торса или основания и напоминает фигуру робота, геометрического создания или автомата. Трехмерные конструкции и коллажи Родченко обращаются к физической структуре, гравитации, материалам и упругости — территория между умозрительной живописью и продуманным дизайном.

