

Russian Avant-garde

რუსული ავანგარდის დაბადება განაპირობა ავანგარდის როგორც სტილის დიდმა ტალღამ და გავლენამ მსოფლიოზე. კერძოდ რუსული ავანგარდი გავრცელდა რუსეთის იმპერიასა და საბჭოთა კავშირში და მოიცავდა 1890-1930 წლებს.(დაახლოებით) ეს ტერმინი თავის თავში აერთიანებს ხელოვნების ბევრ მიმდინარეობას, რომელთა შორისაა: **სუპრემატივიზმი, კონსტრუქტივიზმი, რუსული ფუტურიზმი, კუბო(კუბიზმი)-ფუტურიზმი, ზა უმ და ნეოპრიმიტივიზმი.** ავანგარდის ხელოვანთა უმრავლესობა წარმოშობით ბელორუსიდან და უკრაინიდან იყვნენ, მაგ.: კაზიმირ მალევიჩი, ალექსანდა ექსტერი, ვლადიმირ ტატლინი, ვასილი კანდინსკი, დევიდ ბურლუკი...

Futurism

Period: 1910s

ფუტურისტული მოძრაობა ოფიციალურად დაიწყო **Filippo Tommaso Marinetti** იმ **1909** წელს, იტალიაში. ფრაზა „**მომავლის ხელოვნება**“ პირველად გამოჩნდა რუსულ პრესაში 1908 წელს, ერთი წლით ადრე სიტყვა ფუტურიზმის ოფიციალურ გამოჩენამდე.

ერთ-ერთი კრიტიკოსი წერდა: ეს არის მომავლის ხელოვნება, მამაცი ადმიანის შემოქმედება. შესაძლოა ჩვენ რევოლუციონერ ხელოვანებს ჯერ არ მიუღწევიათ მთავარ მიზნამდე მაგრამ მათ ნამუშევრები ფიქრისკენ გვიბიძგებს. ეს არის ფერმენტი საიდანაც შესაძლოა ახალი მხატვრულ ფსიქოლოგიური სკოლა წარმოიშვას. რუსული ფუტურიზმი შეიძლება ითქვას რომ დაიბადა 1912 წლის დეკემბერში როდესაც მოსკოვში არსებულმა ლიტერატურულმა ჯგუფმა **Hylaea** (Russian: Гилея [Gileya])(initiated in 1910 by [David Burlyuk](#) and his brothers at their estate near [Kherson](#), and quickly joined by [Vasily Kamensky](#) and [Velimir Khlebnikov](#), with [Aleksey Kruchenykh](#) and [Vladimir Mayakovsky](#) joining in 1911) გამოსცა მანიფესტი **A Slap in the Face of Public Taste** (Russian: **Пощёчина общественному вкусу**).

ვ. ხლებნიკოვი

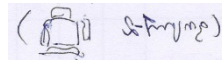
ვ. ხლებნიკოვი არა არქიტექტორი წერდა ესეებს „ჩვენ და სახლები“. 1915წ „გამოგონებულ იქნა ყუთი გალუნული მინისგან ე.წ. კაიუტა, რომელსაც გააჩნდა კარი, ბორბლებზე, ის დგებოდა თავის მობინადრესთან ერთად მატარებელზე (განსაკუთრებული ადგილები, მოედნები) ან გემზე და იწყებდა მოგზაურობას“.

ხლებნიკოვი ერთგვარი პოეტია, ფუტურისტი. მეორე მისი ესე-იდეაა: „ააშენებენ სახლებს, კარკასებს რომლებსაც ადამიანები თვითონ შეავსებენ მოძრავი მინის ქოხებით, რომელთა გადატანა შეეძლებათ ერთი ადგილიდან მეორეზე. ისინი

ერთნაირი ზომისაა და მოდელის.“ანუ თანდათან ჩნდება არა სახლები, არამედ მეტალის კარკასები, რომლებშიც შიგნით შეიდგება მინის ბინები. ეს კი სხვა არაფერია თუ არა შემდგომში გაჩენილი **სტანდარტიზაცია და ტიპიზაცია**. ასევე წერს : „**ჩნდება უფლება იყო მფლობელი ასეთი ადგილის ნებისმიერ ქალაქში**“. ქვეყნის თითოეული ქალაქი, რომელშიც აღმოჩნდებოდა მინის ყუთი მფლობელი, ვალდებული იყო მიეცა მისთვის ადგილი მინის ყუთი-სახლისთვის. მან გააკეთა ჩანახატებიც : კარკასი შეერთებული ხიდებით, სახლის პლატინა რომელიც ივსება სახლი-უჯრედებით, ის რასაც მოდერნიზმის ეპოქაში აშენებენ. ე.წ. სახლი-შახმატი, სახლი-ცილინდრული რომელიც ასევე შეივსება ბინების (კიკუტაკეს პროექტი), სახლი ყვავილი (მტევანი ჰაერში **Cluster in the air**) სახლი_თმები, სახლი_ბრჭყალი, რომლებიც ტრიალებენ ღერძის გარშემო.

მან შეიმუშავა 26 ასეთი სახლი. მათ შორის სახლი-საქანელაც კი, რომელიც კიდია ჯაჭვზე და ქანაობს.

მოსკოვში 1923 წელს ცხადდება კონკურსი იაროსლავის მოსეზე მწვანე ქალაქის მშენებლობაზე. ამ კონკურსზე **ლადოვსკი** სთავაზობს ქარხნული წესით დამზადებულ უჯრედებს, რომლებიც ასევე შეიძლება კარკასში ჩაშენდეს.



მას ჰქონდა იდეები შეექმნა არა მარტო საცხოვრებელი უჯრედები, არამედ ჰოლი, სასადილო, მხატვრების ადგილი და ა.შ. თითქოს მან ხლებნიკოვისგან ისესხა ეს ყველაფერი, მაგრამ ხლებნიკოვმა ვერ მოასწრო გამოექვეყნებინა თავისი იდეა-ესე, ისე გარდაიცვალა. და ის მხოლოდ 1930 წელს გამოქვეყნდა, ანუ მას შემდეგ რაც ლადოვსკიმ შესთავაზა საზოგადოებას თავისი იდეა. ეს არის მაგალითი იმისა თუ როგორს მოსდის ერთი და იგივე იდეა ორ განსხვავებულ ადამიანს ერთმანეთისგან დამოუკიდებლად. თუ ხლებნიკოვს ჰქონდა იდეა მთლიანად მინისგან, ლადოვსკი უკვე გვთავაზობს მეტალის ყუთებს ნაწილობრივ მინით. (ЗИЛ ის ქარხნიდან) დღევანდელ დღეს ამ იდეების რეალიზება მოხდა **ბლოკირებულ სახლებში, 60-იან წლებში მოშე საფდის ჰაბიტატ 67 კუროკავას ნაკაგინი ისოზაკის მტევანი ჰაერში ტანგეს შიზუოკა ხლებნიკოვის ყვავილი.**

მისი უჯრედები ერთგვარი მეტაფორაა → ექსპოზე წარმოდგენილი გეოფიზიკური სფეროები მიმაგრებული კარკასზე - კუროკავას ტიშობა → ნაკაგინი. ის ყველაზე ახლოს მივიდა ხლებნიკოვთან. რა თქმა უნდა ის არ იცნობდა ხლებნიკოვს და თვითონ მივიდა ამ იდეამდე.

ლადოვსკი თავის იდეაში წერდა კიდევაც რომ ეს უჯრედები შიგნიდან გემის კაიუტას უნდა გავდესო, რასაც კუროკავა ახორციელებს. მათი მოხსნა ჩაფიქრებულიც

იყო, მაგრამ ერთის მოხსნა იწვევს მის ზემოთ მდებარე უჯრედების დემონტაჟსაც, ამიტომ ეს მოუხერხებელია.

Tatlin and Melnikov

კონსტრუქტივიზმის ერთ-ერთი მთავარი ნამუშევარი იყო ვლადიმერ ტატლინის კომპი. the Monument to the Third International (Tatlin's Tower) (1919–20). რომელიც აერთიანებდა მანქანა მექანიზმს ესთეტიურობას დინამიურ კომპონენტებთან და ზეიმობდა ტექნოლოგიის განვითარებას. გაბო საჯაროდ აკრიტიკებდა ტატლინის დიზაინს და ამბობდა: „**უნდა შექნა ფუნქციური სახლები და ხიდები, ან წმინდა ხელოვნება, მაგრამ არა ორივე ერთად.**“ 1920 წელს გამოცემული Realistic Manifesto თი გაბო და პევსნერი უპირისპირდებოდნენ ტატლინის და როდჩენკოს აზრს კონსტრუქტივიზმის მოხმარებით და ადაპტირებულ გააზრებაზე.




ტატლინის ნამუშევრები უცბათ აიტაცეს გერმანელმა ხელოვანებმა და მას უწოდეს რევოლუცია ხელოვნებაში. 1920 წლის ფოტოზე ჩანან George Grosz and John Heartfield რომელთაც ხელში პლაკატი უჭირავთ სიტყვებით : „**ხელოვნება მკვდარია – გაუმარჯოს ტატლინის მანქანიზებულ ხელოვნებას.**“ ტატლინის კომპი არ ამენებულა უფულობის გამო რომელიც იმ დროინდელ რევოლუციას მოჰყვა.

George Grosz and John Heartfield

'Art is Dead – Long Live Tatlin's Machine Art'

ტატლინის კომპმა დაიწყო იდეების გაცვლა ბერლინსა და მოსკოვს შორის. 1922 წელს გერმანიაში ჩამოყალიბდა „**Constructivist International**“ ი, რომელშიც გაწევრიანდნენ გერმანელი დადაისტები და დე სტილის მიმდევრები. მაგრამ ხელოვნების იდეა გახდა ანათემა რუსი კონსტრუქტივისტებისთვის. 1920-22 წლების დებატები რომელიც მოსკოვის ხელოვნების კულტურის ინსტიტუტში მიმდინარეობდა პროდუქტივიზმის თეორიამდე მივიდუ, რომელიც პირდაპირ მონაწილეობას ითხოვდა ინდუსტრიაში და ეს იყო დაზგური ხელოვნების დასასრული. ტატლინი ერთ-ერთი პირველი იყო რომელმაც სცადა მისი ნიჭის გადაყვანა ინდუსტრიულ გამომცემლობაში.

ტატლინის უტოპიური ელემენტი კონსტრუქტივიზმში დარჩა ლეტატლინის სახელით, ეს იყო მფრინავი მანქანა, რომელზეც ვლადიმირი 1930 იან წლებამდე მუშაობდა.

მეორე არა არქიტექტორი, ავტორი კონტრელიეფებისა არის ტატლინი. მუყაოზე აკრავდა ყველაფერს რასაც პოულობდა მინის, ქუშტის და ა.შ. მისი ყველაზე ცნობილი პროექტია ტატლინის კომპი პეტროგრადზე გამოცხადებული კონკურსისათვის მესამე ინტერნაციონალის მეგლზე. იდეაში იდო ა) **ცათამბრჯენი 400მ სიმაღლის ბ) დახრილა 23° კუთხის რაც დედამიწის დახრის კუთხეა**, რაც ერთგვარი მეტაფორაა იმისა რაც ინტერნაციონალმა მოიტანა მთელ მსოფლიოში, რევოლუციის გამარჯვების გ) მის შიგნით განთავსდა სამი მოცულობა, რომლებიც სხვადასხვა სიჩქარით მოძრაობდა.  ქვედა კუბი - органи исполнитью власи интер 1 ბრუნი წელიწადში,  - 1 ბრუნი თვეში - законодательные органи интернаи , დახრილი ცილინდრი пресс служба – 1 ბრუნი დღეში, მასიმუმ განხორციელდა მაკეტი. თუმცა მისი იდეა აიტაცა ვ. მელნიკოვმა 1924. **ლენინგრადის პრავდის შენობაში 6X6 მ-ზე** ნაკვეთზე. მისი კომპი წარმოადგენდა ცენტრალურ ღერძზე ჩამაგრებულ 5 კონსოლურ პატარა ცილინდრს. (მისი **რუსაკოვის კლუბი სამი კონსოლით**). სახურავი ამ კოლონების ხდება ტერასა. ეს იდეა უფრო რეალიზებადი იყო. მელნიკოვი ამის შესახებ წერდა განმარტებით ბარათებში : „ **5 სართულიანი ნაგებობა მოცემულია ჩემს მიერ შემსუბუქებულ, მეტალის კარკასში, რათა ვიქონიო დარწმუნება ჩემში გაჩენილ და ჩემივე გაკვირვების მომცემ იდეაში.**“ თუ ტატლინისთვის მოძრაობა ამ მოცულობების იყო დროის მეტაფორა, მელნიკოვისთვის არის პირველი იდეა, რომელიც ფორმირებას უკეთებს მოძრაობის იდეას, როგორც ესთეტიკურ პროგრამას ანუ ის ფირქობს რომ თუ არქიტექტურა იმოძრაავებს ეს იქნება სიახლე არქიტექტურაში. და თვლის არქიტექტურული დინამიზმის და სილუეტის უსასრულო ძალას. ამ იდეებს ის უბრუნდება **კოლუმბის მეგლის კონკურსზე 1929სანტა დომინგოში**. ის გვთავაზობს 200 მეტრიან ნაგებობას, ერთგვარ ქვიშის საათს 2 ფრთით. უნდა შესრულებულიყო ორი პირობა, თუ ქარი მოაბრუნებდა კონუსს ომელშიც გროვდება წყალი მაშინ იღება კლაპანი ორ კონუსს შორის და წყალი ჩაედინება ქვევით იქ სადაც ტურბინაა, ამოძრავებს მას და წმთელი შენობა მოდის მოძრაობაში.

Malevich & Zaha

კაზიმირ მალევიჩმა 1915 წელს გამოაქვეყნა მანიფესტი "**კუბიზმიდან სუბრემატიზმამდე**". ჯერ კიდევ XX საუკუნის 10-იანი წლებიდან ის შეუდგა ამ ახალ ფორმაწარმოქმნელ პროცესს, თუმცა მალევიჩის სუბრემატიზმი თავის დროზე გაუგებარი აღმოჩნდა იმდროინდელი საზოგადოებისთვის. ამ სტილის შეცნობა დღემდე მიმდინარეობს. მიუხედავად ამისა, მალევიჩის შემოქმედებითი ცხოვრება შეიძლება ძალიან იღბლიანად ჩაითვალოს თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ XX საუკუნეში ცოტაა ისეთი არქიტექტორი და ხელოვანი,

რომელმაც ასეთი დიდი წვლილი შეიტანა არქიტექტურის სრულიად განსწავლული სტილისა და ფორმაწარმოქმნის პროცესის განვითარებაში.

კაზიმირ მალევიჩი თავისი მოღვაწეობით ცდილობდა გაეთავსუფლებინა ფერწერა იმ ყველაფრისაგან, რაც ფერის აღქმას უშლიდა ხელს. ის თვლიდა, რომ ფორმა და ფერი მჭიდროდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული. მას მარტივი გეომეტრიული ფიგურების ასახვისას ტილოზე დაჰქონდა ფერადი ლაქები. არა მხოლოდ ფერი განაპირობებდა ფიგურის ფორმას, არამედ თვით ფორმა იყო გადამწყვეტი ფერის არჩევისას. მაგალითად, ის თვლიდა, რომ ნებისმიერ ფერს შეესაბამება გარკვეული ფორმა.

მალევიჩი ფონად ყოველთვის თეთრ ფერს იყენებდა. ამით იგი ქმნიდა ობტიკურ ილუზიას, აღრმაგებდა სივრცეს და ისეთი განწყობა შექმნიდა, თითქოს ფიგურები ამ სივრცეში ტივტივებდნენ. ბრტყელი ზედაპირისა და ფერების თამაშით ერთგვარი დინამიკური დამაბულობა იქმნებოდა.

შემდგომ მალევიჩის სუბრემატიზში აძლიერებს გეომეტრიული ზედაპირების როლს,სამაგიეროდ კარგავს იმ ფერწერულობას, რაც წინა პერიოდის ნამუშევრებში ასე აქტიურად გამოიყენებოდა. განვითარების მომდევნო ეტაპზე უკვე იწყება მოცულობითი ფორმირება და სტერეომეტრიული კომპოზიციების შექმნა, რასაც უკვე არქიტექტურამდე მივყავართ. მოცულობით სუბრემატიზში ერთგებიან **არქიტექტონები** და ამ შემთხვევაშიც სტილისტურ მოდელებს სივრცეში გეომეტრიული ზედაპირი წარმოადგენს.

მოცულობითი სუბრემატიზში 1918 წელს იწყებს განვითარებას, თუმცა ჯერ კიდევ 1915 წლიდან შეიმჩნევა ადრეული ძიებები. მალევიჩის თითქოს გამოჰყავს ელემენტები სურათიდან, ოდონდ არა რეალურ, არამედ ილუზორულ განზომილებაში, რასაც კვლავ თეთრი ფონის გამოყენებით აღწევს.

მისი შემოქმედებითი პაუზის პერიოდში ასპარეზზე გამოდის რუსი არქიტექტორი ლისიცკი, რომლის შემოქმედებაც სწორედ მალევიჩის კონცეფციას ეფუძნება. კაზიმირ მალევიჩთან ერთად ლისიცკი მონაწილეობას იღებს არქიტექტურის ახალი სტილის ფორმირებაში. გარდა ამისა, ლისიცკი კარგად იცნობს სსკა მემარცხენე მოძრაობებსაც, როგორებიცაა კონსტრუქტივიზმი და ფორმალიზმი. იმის მაგივრად, რომ სკეპტიკური დამოკიდებულება ჰქონდეს ამ მიმართულებების მიმართ, პირიქით, იგი ეძებს დამაკავშირებლებს სუბრემატიზმსა და ამ სტილებს შორის.

ლისიცკი მხოლოდ შემსრულებელია, ანუ ის არ აყალიბებს ახალ მოძრაობას და არც საკუთარი განსხვავებული შეხედულებები აქვს ახალ ფორმაწარმოქმნელ პროცესზე. ამ შემთხვევაში ეს დადებითად შეიძლება შეფასდეს, რადგან იგი მთლიანად ერთგვარ სუბრემატიზმის განვითარებაში და ახალ ფორმაწარმოქმნაზე არქიტექტურაში. **20-იან წლებში ლისიცკი ქმნიდა პროუნებს, რომლებშიც განსხვავებული ფორმის ფიგურებს ერთმანეთთან აქსონომეტრიულ ხედში აწონასწორებდა. ლისიცკის პროუნები ახალი არქიტექტურის ერთგვარი სახე იყო, ფორმაწარმოქმნის სფეროში ჩატარებული არქიტექტონიკური ექსპერიმენტები, რაც ახალი გეომეტრიული სივრცის ძიებას ემსახურებოდა.** ლისიცკი ზოგიერთ პროუნს არქიტექტურული ობიექტების სახელებს უწოდებდა, ისეთებს, როგორებიცაა "ქალაქი", "ხიდი" და ა.შ. მოგვიანებით, მან ზოგიერთი პროუნიც კი გამოიყენა საკუთარი არქიტექტურული პროექტის დამუშავებისას (წყლის სადგური, ჰორიზონტალური ცათამბჯენი, საცხოვრებელი სახლი, საგამოფენო ინტერიერები და ა.შ.).

პროუნები ბრტყელი სუბრემატიზმიდან და მალევიჩის კოსმიური სუბრემიდან წარმოიშვა. კოსმიური სუბრემები სუბრემატისტული კომპოზიციების უსაზღვრო სივრცეში გაფანტული სივრცული ფიგურების ორთოგონალური პროექციაა. მალევიჩის ნახატებში ყველაფერი დაფრინავს განზომილებაში, თითქოს არ არსებობს არც თავი არც ბოლო. ლისიცკის ნამუშევრებში კი ყოველთვის იგრძნობა ფიგურების დამძიმება. იგი პროუნებს მოცულობას ანიჭებს და თითქოს აიძულებს მათ მიწაზე დაშვებას. მის პროუნებში ყოველთვის იგრძნობა თავი და ბოლო.

XX საუკუნის შუა პერიოდში მალევიჩის არქიტექტონები ახალ ეტაპში – არქიტექტურაში გადაიზარდა. ის უკვე ქმნიდა რეალურ მოცულობით ობიექტებს რეალურ სივრცეში. მისი ნამუშევრების ექსპერიმენტული ხასიათი ფორმათა ურთიერთობაში ვლინდება: განსხვავებული ფორმისა და ზომის პარალელეპედები სვადასსვა მიმართულებებით კვეთენ ერთმანეთს. ამ ახალ მიმართულებას მისდევდა ლისიცკიც, თუმცა მის ნამუშევრებში მასშტაბი მეტად იყო დაცული, ვიდრე მალევიჩთან. 1923 წლიდან დაახლოებით 1927 წლამდე მალევიჩი გიფსის მოდულებს – პლანტიებს ქმნის, რომლებიც ფორმით სვადასსვა მიმართულებებით ურთიერთგადაძვეთი პარალელეპედებისგან შემდგარ მოცულობებს წარმოადგენდა. პლანტიები - დედამიწელების სახლებია, რომლებსაც რთული კომპოზიციები აქვთ.

არც უახლეს არქიტექტურაში დარჩა სუბრემატიზმი შეუმჩნეველი. 2007 წლის 12 ივნისს ციურისში, გალერეა გმურზინსკასში ზაჰა ჰადიდმა გამოფენა გამართა, რომელიც სუბრემატიზმს მიეძღვნა. ზაჰა ჰადიდი მოღვაწეობის დასაწყისიდანვე ამჟღავნებდა უსაზღვრო ინტერესს ამ სტილისადმი. ჯერ კიდევ საკუთარი პროექტის დაცვისას 1976-1977 წლებში, სადიპლომო ნამუშევარი სუბრემატიზმის სტილში გადაწყვიტა და ტექტონები გამოიყენა.

გამოფენაზე ჰადიდმა მალევიჩის ნამუშევრების გარდა მისი მოწაფეების: ლისიცკის, ილია ჩაშნიკის, ალექსანდრე როდრენკოსა და ნიკოლაი სუტინის ნახატები გამოფინა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ გამოფენისთვის გალერეის ინტერიერი ზაჰა ჰადიდმა შექმნა. პირველივე დანახვისას თვალსაჩინოა შიდა სივრცის მხატვრული გადაწყვეტა. იგი კაზიმირ მალევიჩის შემოქმედების მეორე ეტაპს ასახავს, როცა მხატვარმა ფერზე უარი თქვა და შავ-თეთრი ტექტონების გამოყენება დაიწყო. მთელი ინტერიერი თეთრ ფონზე დატანილ შავ ზოლებს მოიცავს.

არც უახლეს არქიტექტურაში დარჩა სუბრემატიზმი შეუმჩნეველი. არ შეიძლება უყურადღებოდ დავტოვოთ ვიტრას სახანძროს შენობა, რომელმაც დღესდღეობით ფუნქცია შეიცვალა და ავეჯის გალერეად იქცა. ამ ნამუშევრის მთავარი ღირსება კედლების უჩვეულო განლაგებაა. ისინი ერთმანეთს ერწყმიან და უცნაური ფორმის გადახურვით ბოლოვდებიან. კომპოზიციის სრული სახე გაცოცხლებული არქიტექტონის სახეს ქმნის.

მოგვიანებით საზოგადოებრივი კომპოზიციები მართკუთხა პარალელები იქცა ჩაანაცვლეს. ამის ნათელი მაგალითი 2003 წელს შესრულებული როზენტალის თანამედროვე ხელოვნების ცენტრია. მისი ესკიზები პროუნებია, ხოლო თვით შენობა უკვე გაცოცხლებულ პლანიტს წარმოადგენს. აქ ჩანს სწორედ მართკუთხა პარალელებიდან გაწონასწორებული ურთიერთკვეთა, თუმცა მალევიჩისა და ლისიცკის პლანიტებისგან განსხვავებით აქ ფორმები ერთი ორიენტაციით არიან დალაგებულები და ერთმანეთში ისე იჭრებიან, რომ არ კვეთენ ერთმანეთს სხვადასხვა კუთხით. საზგასასმელია შენობის ფასადის ფერთა გადაწყვეტაც, რაც პირდაპირ სუბრემატიზმის ნახატის სტილზე მიგვითითებს.

ელ ლისიცკი

1923-25 წლებში ელ ლისიცკიმ წარმოადგინა და განავითარა ჰორიზონტალური ცათამბრჯენების იდეა. ასეთი რვა სტრუქტურის გადაკვეთით იქმნებოდა ბულვარის წრე მოსკოვში.

თითოული მათგანი იყო ბრტყელი სამსართულიანი, 180 მეტრი სიგანის L ის ფორმის სიბრტყე, რომელიც 50 მეტრით იყო აწეული ქუჩის დონიდან. ის ეყრდნობოდა სამ პილონს (10/16/50 მეტრი თითოეული) და განლაგებული იყო ქუჩის სამ კუთხეში. ერთი პილონი გრძელდებოდა მიწის ქვეშ და მას ჰქონდა კავშირი მეტროს სადგურთან. დანარჩენი ორი კი წარმოადგენდა თავშესაფარს ტრამვაის სადგურისათვის.

ლისიცკის აზრით, რადგან ადამიანებს არ შეეძლოთ ფრენა, ჰორიზონტალურად მოძრაობა ბუნებრივი იყო და ვერტიკალურად კი ხელოვნური. ამიტომ, სადაც არ არის საკმარისი მიწა შენობის ჩასადგმელად, ჰაერში შექმნილი ახალი სიბრტყე საშუალო სიმაღლეზე უპირატესია ამერიკულ ცათამბრჯენებზე. ასეთ შენობები ლისიცკის თქმით, უკეთ მოახდენდნენ ინსოლაციას და ვენტილაციას მისი მცხოვრებლებისთვის.

ამ იდეის ტექნიკური ნაწილი, გამოთვლები და კონსრუქცია გააკეთა შვეიცარიელმა კონსტრუქტორმა, Emil Root მა.

ლისიცკი წერდა : „ ჩვენ ვცხოვრობთ ქალაქებში რომლებიც ძალიან დიდი ხნის წინ წარმოიშვნენ. ქალაქებში რომლებიც ვერ ერგება დღევანდელი რიტმს და მოთხოვნებს. ჩვენ არ შეგვიძლია მათ გაქრობა და ახლიდან დაწყება. ასევე შეუძლებელია მათი სტრუქტურის შეცვლა ერთბაშად. მოსკოვი მიეკუთვნება შუასაუკუნეების კონცენტრულ ტიპს, როგორც პარიზი და ვენა. მისი სტრუქტურა შედგება ცენტრში კრემლისგან, ორი სატრანსპორტო წრისა და რადიალური ქუჩებისაგან. კრიტიკული წერტილები იქმნება ამ რადიალური ქუჩების და წრიული ბულვარების გადაკვეთის წერტილებში. აქ იზრდება კვადრატულობა და მათ სჭირდებათ განვითარება. და განვითარება ვერ მოახდენს გავლენას ტრაფიკზე, რომელიც ძალიან მჭიდრო და გადატვირთულია ამ წერტილებში. ეს არის ადგილები ცენტრალური ოფისებისათვის. და სწორედ აქდან დაიბადა ჩემი იდეა.“

ლისიცკი, მიუხედავად მისი იდეების და ქალაქის ურბანული ქსოვილის დიდი შეუსაბამობისა, ექსპერიმენტებს ატარებდა სხვადასხვა კონფიგურაციებზე ჰორიზონტალური სიბრტყის, სიმაღლე-სიგანის პროპორციებზე ისე რომ სტრუქტურას ვიზულაურად ბალანსი არ დარღვია. აწეული პლატფორმა ისეთ ფორმის იყო რომ მისი ოთხივე წახნაგი სხვადასხვანაირად გამოიყურებოდა.

აქ ნაჩვენებია რვა ჰორიზონტალური ცათამბრჯენი მოსკოვის გეგმაზე.

1940 იან წლებში 8 ნამდვილი ცათამბრჯენი დაიგეგმა და შვიდი მათგანი აშენდა, მაგრამ მათი ლოკაცია განსხვავდება ამ რუკისგან.

თითოეული კომპი უყურებდა კრემლს ერთი და იმავე წახნაგით, უზვენებდა სამიზნე წერტილს ფეხით გადამსვლელებს. რვავე შენობა დაპროექტდა იდენტურად, ლისიცკი სთავაზობდა მათ ფერით კოდირებას ორიენტაციის გასამარტივებლად.

გარკვეული დროის შემდეგ ლისიცკის ქალაქის არქიტექტურისა, იგი დაიქირავეს რომ დაეპროექტებინა რეალური შენობა მოსკოვში. 1932 წელი. ეს შენობა აის ლისიცკის სულის გამოძახილი. 2007 წელს რუსული ავანგარდის დამოუკიდებელმა ასოციაციამ გამოსცა ბრძანება რომ ეს შენობა შეეტანათ არქ. მემკვიდრეობის სიაში. 2007 წლის სექტემბერში ქალაქის მემკვიდრეობის კომისიამ დაამტკიცა ეს მოთხოვნა და გადაუგზავნა ქალაქს მერიას საბოლოოდ დასამტკიცებლად, რაც არ მოხმხდარა. 2008 წელს მიტოვებული შენობა ძალიან დაზიანდა ხანძრის შედეგად.

ლისიცკის ქალაქის არქიტექტურას ეკუთვნის ასევე ლენინის ტრიბუნა.

მისი ჰორიზონტალური ცათამბრჯენი საბოლოოდ დეკადების შემდეგ აშენდა 1974 წელს ქ. თბილისში, საქართველოში.

ივან ლეონიდოვი

მეხუთე მეოცნეზე ივან ლეონიდოვი, არქიტექტორი. ის აქტიურად იყენებდა შემინულ კომპებს, 1926 წ. წინასადაბლოდო ნამუშევრებში, „იზვესტის რედაქციის შენობას“, სადაც შემინულ პრიზმას ედგმის კარაკასი ჯვარედინის ფორმის საყრდენებით. ამ იდეას უბრუნდება დიპლომში ლენინის ინსტიტუტში 1927 წ. რომელიც უნდა წარმოდგენილიყო დიდი გოლიათების სახით და ვერტიკალის გვერდის გამოსახულება ბიბლიოთეკის საკმითხველო დარბაზები სფეროს სახით.

განმარტებით ბარათში წერს ლეონიდოვი : „ სფერო გაყოფილია საქტორებად, მოძრავი დაკიდებული ტიხრებით იძლევა აუდიტორიების საჭირო რაოდენობას. სფერო ასევე ტრიბუნაა მასობრივი მოქმედებების დროს, როცა მისი ერთი მხარე იხსნება ხოლო კედლები და დასაჯდომი ადგილები შედიან დარჩენილ ნაწილში.

ერთ-ერთი მეტწილად მნიშვნელოვანი პიროვნება, რომელმაც წვლილი შეიტანა ამ პრობლემის გადაჭრაში იყო „ტრაგიკული ფიგურა“, XX საუკუნის „რუსული კონსტრუქტივიზმის პოეტი და იმედი“ ივან ლეონიდოვი. ის ერთადერთია XX საუკუნის გაგლეჩიან არქიტექტორებს შორის, რომელმაც ვერ განახორციელა რეალურად ვერც ერთი თავისი ჩანაფიქრი (თუ არ ჩავთვლით, კისლოვოდსკის პარკის სანატორიუმის კიბეებს (1930-იანი წლები)). ოთხწლიან (1927-1930 წლები) „ოქროს“ პერიოდში შექმნა ათზე მეტი პროექტი, რომელთა ნახევარი მსოფლიო მასშტაბით შემოქმედებით აღმოჩენად იქცა არქიტექტურაში. შექმნის პროცესი რთული და თავისებური იყო. განსაკუთრებული როლი ითამაშა მისმა სადამბლოდო ნაშრომმა, ლენინის ინსტიტუტის პროექტმა (1927 წელი)

მოსკოვში, რაშიც ავტორის ნოვატორული მიდგომები გამოვლინდა, თანამედროვე ქალაქის მშენებლობის პრინციპებისა და მისი ელემენტების სივრცული ორგანიზებით.

ლეონიდოვი თვლიდა, რომ შემოქმედისათვის საჭიროა განსაკუთრებული ფსიქოლოგიური მდგომარეობა. ნამდვილმა შემოქმედმა თავი უნდა მოიყვანოს „შექმნის“ მდგომარეობაში, ამასთან უნდა იყოს თავის თავზე უკეთესი. უნდა გამოეთიშოს ყველაფერს და შექმნას, თითქოს სიზმარში ნანახი საგანი ან ამ საგნის სხვადასხვა მხარე, მაგალითისათვის ერთდროულად ხედავდე შენობას შიგნიდან და გარედან, ფასადს, გეგმას, კრილსა და ინტერიერს. სივრცისა და დროის ასეთი შერწყმა ნამდვილად შესაძლებელია მხოლოდ სიზმარში. ლეონიდოვი „მუდამ იყო კონცენტრირებული საკუთარ თავზე“. არქიტექტორების ესკიზები ეს ძიების პროცესია.

თავის „უბრალო“ მოცულობებში ლეონიდოვმა განახორციელა ფასადის დანაწევრების პრინციპულად ახალი მიდგომა. არატრადიციული დანაწევრება ხაზს უსვამს ან აჩვენებს რიტმულ ზრდას სხვადასხვა მხარეს. ასეთი დანაწევრება კი არ უშლის ხელს მთლიანის აღქმას, როგორც არ უნდა მიგაბყროთ მზერა, არამედ თავისთავად არსებითი და არა მისი დამატება ხდება.

ძალიან რთულია მხატვრულად სრულყოფილი, უბრალო, ლაკონური გეომეტრიული ფორმების შექმნა, ეს ოსტატის ფრთხილი საქმეა. იშვიათად გამოსდის ვინმეს. თემა ყველასათვის არ არის ახლო. აქ ვლინდება ლეონიდოვის უნიკალურობა **პარალელებების, ცილინდრის, პირამიდის, სფეროს, მრავალკუთხა პრიზმის მხატვრული შესაძლებლობები, მოცულობის გეომეტრიული მკაფიოება მანამდე ვერაგინ სრულად ვერ გახსნა.** ლეონიდოვმა შეიმუშავა და შემოგვთავაზა ასეთი მოცულობების კომპოზიციური კავშირი, თავისი შემოქმედებითი ხელწერის ბოლოში. ლეონიდოვის საუკეთესო პროექტების გადახედვისას რთულია გამოყო მთავარი, მისვლე რას ფიქრობს. მისი აზრით **„არქიტექტურა არა თვით შენობაა, არამედ არქიტექტურული საშუალებებით ორგანიზებული მისი გარემომცველი სივრცე“.**

„არქიტექტორის მუშაობის მეთოდი პირველ რიგში მხატვრის მეთოდი, ხოლო მხატვრის მეთოდს არ გააჩნია განმსაზღვრელი წესები“- ამბობდა იგი. ამავე დროს ეს გენიალური მხატვარი, რომელმაც შექმნა მხატვრული გახსნილობის ავანგარდი, კამათისას ხშირად უარყოფდა კიდევ სელოვნებას. ცოტას და უნალისოდ წერდა. ამიტომ მის მიერ გამოქვეყნებული ტექსტებით რთულია შექმნა სრული წარმოდგენა მის შემოქმედებით კონცეფციაზე. სიტყვიერ დეკლარაციებში განსაკუთრებით რაციონალური მიდგომის მომხრე იყო ფორმათჩამოყალიბების პრობლემებში, თუმცა საკუთარ შემოქმედებაში იყო ადამიანი ინტუიცია, ამასთან მისი ინტუიციური გახსნივითება ყოველთვის რეალურია, მიუხედავად იმისა, რომ იმ პერიოდში ჩანდა უტოპიურად.

მან პრინციპული მომავლის რღვევა განახორციელა, შექმნა XX საუკუნის მეორე ნახევრის არქიტექტურის მოდელი, მოდელი, რომელიც გასაოცრად წინასწარმეტყველური აღმოჩნდა და დაიბადა არა მის გან დერ როეს „მისის ჩანაფიქრიდან“, არამედ ლეონიდოვის 1927-1930-იანი წლებიდან.

მისი შემოქმედების ქვაკუთხედად იქცა „სიდიდის თეორია“, რომელიც გულისხმობს, რომ დეტალს აღარ აქვს მნიშვნელობა. შენობის ზომა ჩანაფიქრის სიდიდეს განსაზღვრავს. საბოლოო ჯამში ზომაც კარგავს მნიშვნელობას მთლიანი, კოჰერენტული დიდი ჩანაფიქრის წინაშე.

Libeskind

კონსტრუქტივიზმის ძირითადი გრაფიკული მოტივები იყო მართკუთხა ფირფიტა და სამკუთხა შეჭრა, სხვა დანარჩენი ძირითადი გეომეტრიული ფორმები იყო როგორცაა კვადრატი და წრე. მის სერიებში „პრესები“ „Prouns“, ელ ლისიცკიმ შექმნა გეომეტრიული კოლექციები სადაც ფიგურის კუთხეები თავოსიფლად დაცურავენ სივრცეში. ისინი აღვიძებენ ძირითად სტრუქტურულ ერთეულებს, როგორცაა ფოლადის ჭურჭელი ან დახერხილი ხე ტავისუფლად მიმაგრებული. ისინი ხშირად არიან დანაწევრებულნი. მსგავსად დეკონსტრუქტივიზმის სერიებისა Micromegas by Daniel Libeskind.

“არქიტექტურული ჩანახატი,” წერს ლიბესკინდი, „ არის მომავლის მოსალოდნელი შესაძლებლობა, როგორც ის არის ისტორიის აღმდგენი, ვის მოლოდინებსაც ის აკმაყოფილებს და ვის საზღვრებსაც ის ყოველთვის სცდება. ნებისმიერ შემთხვევაში ჩანახატი ბევრად მეტია ვიდრე ობიექტის ჩრდილი, მეტი ვიდრე ხაზების ერთობლიობა, მეტი ვიდრე კონვენციის ინერცია.“ ამ პრინტში, არქიტექტურული ფრაგმენტები ფეთქდება ქალაქის ზედაპირზე და გადმოგვცემს არა კონკრეტულ მომენტს არამედ გვითითებს მოვლენებზე ორივე დროში, მომავალსა და წარსულში.

მისი შემოქმედებითი პაუზის პერიოდში ასპარეზზე გამოდის რუსი არქიტექტორი ლისიცკი, რომლის შემოქმედებაც სწორედ მალევიჩის კონცეფციას ეფუძნება. კაზიმირ მალევიჩთან ერთად ლისიცკი მონაწილეობას იღებს არქიტექტურის ახალი სტილის ფორმირებაში. გარდა ამისა, ლისიცკი კარგად იცნობს სხვა შემარცხენე მოძრაობებსაც, როგორცაა კონსტრუქტივიზმი და ფორმალიზმი. იმის მაგივრად, რომ სკეპტიკური დამოკიდებულება ჰქონდეს ამ მიმართულებების მიმართ, პირიქით, იგი ეძებს დამაკავშირებლებს სუპრემატიზმსა და ამ სტილებს შორის.

ლისიცკი მხოლოდ შემსრულებელია, ანუ ის არ აყალიბებს ახალ მოძრაობას და არც საკუთარი განსხვავებული შეხედულებები აქვს ახალ ფორმაწარმოქმნელ პროცესზე. ამ შემთხვევაში ეს დადებითად შეიძლება შეფასდეს, რადგან იგი მთლიანად ერთგება სუბრემატიზმის განვითარებაში და ახალ ფორმაწარმოქმნაზე არქიტექტურაში. 20-იან წლებში ლისიცკი ქმნიდა პროუნებს, რომლებშიც განსხვავებული ფორმის ფიგურებს ერთამანეთთან აქსონომეტრიულ ხედში აწონასწორებდა. ლისიცკის პროუნები ახალი არქიტექტურის ერთგვარი სახე იყო, ფორმაწარმოქმნის სფეროში ჩატარებული არქიტექტონიკური ექსპერიმენტები, რაც ახალი გეომეტრიული სივრცის ძიებას ემსახურებოდა. ლისიცკი ზოგიერთ პროუნს არქიტექტურული ობიექტების სახელებს უწოდებდა, ისეთებს, როგორებიცაა "ქალაქი", "ხიდი" და ა.შ. მოგვიანებით, მან ზოგიერთი პროუნიც კი გამოიყენა საკუთარი არქიტექტურული პროექტის დამუშავებისას (წყლის სადგური, ჰორიზონტალური ცათამბჯენი, საცხოვრებელი სახლი, საგამოფენო ინტენიერები და ა.შ.).

პროუნები ბრტყელი სუბრემატიზმიდან და მალეგინის კოსმიური სუბრემიდან წარმოიშვა. კოსმიური სუბრემები სუბრემატიზტული კომპოზიციების უსაზღვრო სივრცეში გაფანტული სივრცული ფიგურების ორთოგონალური პროექციაა. მალეგინის ნახატებში ყველაფერი დაფრინავს განზომილებაში, თითქოს არ არსებობს არც თავი არც ბოლო. ლისიცკის ნამუშევრებში კი ყოველთვის იგრძნობა ფიგურების დამძიმება. იგი პროუნებს მოცულობას ანიჭებს და თითქოს აიძულებს მათ მიწაზე დაშვებას. მის პროუნებში ყოველთვის იგრძნობა თავი და ბოლო.

საბჭოთა ავანგარდის არქიტექტურა დღემდე დისკუსიის საგანია და დღეს თუ ვკარგავთ რომელიმე ძეგლს ამ პერიოდისას ეს არ არის საშიში, იმიტომ რომ ის უფრო მნიშვნელოვანი იყო იმ იდეებით, რომლებიც ახლებს ბადებენ, აღადგენდნენ საკუთარ თავს. რუსეთს ყოველთვის შეეძლო იდეების გენერირება, სწორედ ასეთ პეიორდად სახელდება ავანგარდის პერიოდი.