

Филоненко Д.Ю.

Уральская государственная архитектурно-художественная академия

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ РАЦИОНАЛЬНОСТЬ В ГРАФИКЕ СОВЕТСКОГО АВАНГАРДА

Статья представляет собой попытку проследить влияние неклассического рационалистического мышления на область художественной практики в 1920-х годах XX века на примере творчества известного советского мастера графики Александра Родченко.

Рационалистическая тенденция в левом искусстве в Советской России в 20-х годах XX века имела заметное влияние на особенности художественного процесса. Направление движения задавали яркие и исключительно одаренные художники, которых сегодня мы называем мастерами авангарда. В работах многих из них сегодня мы можем проследить развитие рационалистической тенденции в мышлении, вызвавшей к жизни ряд характерных черт авангардного искусства. Одним из признанных мастеров советского авангарда был Александр Родченко, чье глубокое проникновение в актуальные художественные проблемы современного ему мира, позволило ему сформировать оригинальную творческую концепцию. В самом начале 1920-х Родченко первым в СССР, как он сам пишет в воспоминаниях, применил технику фотоколлажа. Первые реализованные проекты в этой технике – это обложки для журнала «Кинофот» в 1922-м, оформление книги Маяковского «Про это». Родченко известен также как теоретик. В 1921 году он декларирует идею конструирования графической формы через линию и ставит «линию во главу как элемент, с помощью которого только и можно конструировать и созидать» (Родченко, Линия). Новое представление о реальности Период конца XIX начала XX века был периодом значительных мировоззренческих перемен. Они проявлялись в изменении подходов, методов, в новой постановке проблем и были связаны со сменой стиля мышления. Стало все больше свидетельств происходящих изменений в природе реальности. Не ставя вопрос о причинах произошедших перемен, можно отметить глобальные изменения в различных сферах: от структур общества и политики до сферы чистой теории – революция в естествознании и основах математики. Все происходящее было осознано как кризис классического рационалистического стиля мышления (Гайденко). Были утрачены критерии достоверности не только в науке, но и в этике и эстетике, а опыт предыдущих эпох и авторитеты про-

шлого оказались в значительной степени дискредитированными. В качестве реакции на кризис, начало развиваться неклассическое рационалистическое мышление, основанное на совершенно новых принципах. Онтологические и эпистемологические приоритеты резко сместились, следствием чего стало изменение позиции познающего и действующего субъекта. Принципиально изменилось все поле субъект – объектных отношений. Знание оказалось неразрывно связано с познающим субъектом. Кризис представления о реальности проявлялся: а) в отходе от представления о реальности как о чем-то непосредственном и б) в осознании не единственности классической системы знаков представляющей мир (Гайденко). Разумеется, пионеры авангарда не могли знать, что именно эти обстоятельства принципиально меняют природу искусства и, как показала история XX века, не имеют единственного решения. Реальность более не может считаться «наглядной» или непосредственно данной, каковой она представлялась ранее. Классическое представление потеряло свою инвариантность и более не дает единой, устойчивой и доступной для познания реальности. Появилось осознание того, что в акте познания человек имеет дело с представляющими знаками, а не непосредственно с реальностью. Появляется осознание того, что между человеком и реальностью присутствует промежуточная часть – знаковая система, в которой как в системе координат строится представление о реальности. Множественность возможных систем координат, в которых мы можем представлять себе мир, наглядно представила раздельность систем координат и самой реальности.

Рационалистичность как парадигма художественного мышления

Перемены в творческом мышлении представляют собой смену парадигмы, в том значении этого слова, которое дает Т.Кун. Наука фактически, а иногда также и декларативно, стано-

вится парадигмой творческого мышления ряда художников. Надежды, которые художественное мышление возлагает на науку, связаны прежде всего с тем, что научное мышление кажется более фундаментальным, непротиворечивым и предсказуемым. Оно дает столь ценную в неустойчивом мире стабильность, дает представление об истине, позволяет действовать. Научная рациональность в своей неклассической форме, создав специфическое умонастроение в обществе, обретает огромное влияние на художественное творчество, в котором отчетливо проявляются ряд ее особенностей. Тот тип художественного мышления, что принял принципы научного рационализма, приобретает ряд совершенно новых качеств. Структура мышления получает новое наполнение – изменяется сама постановка вопроса, спектр приемлемых ответов и также критерии истинности.

Художественное мышление так же как и научное теряет доверие к простым представлениям о реальности и обращается к поиску фундаментальных свойств реальности. Логика вещи-свойства сменяется логикой системы и ее момента, а математика выступает как твердая основа научного мышления (Гайденок). Истина из непосредственно данной и очевидной становится скрытой, доступной только при условии опоры на новейшие знания о реальности и последние гносеологические достижения. Метод приобретает огромное значение и многократно упоминается в процессе публичного обсуждения, т.к. становится критерием истины. Неоднократно в своих статьях Родченко настаивает на наиболее методичном подходе к работе. Он пишет: «Революция в фотографии состоит в том, чтоб снятый факт благодаря качеству («как снято») действовал настолько сильно и неожиданно всей своей фотографической спецификой, чтоб мог не только конкурировать с живописью, но и показывать всякому новый совершенный способ раскрывать мир в науке». Далее он добавляет: «Что снимать, знает каждый фото-кружок, а как снимать, знают немногие». Проявляется стремление творческого мышления к упорядоченности и созданию системы: «Конструкция есть система, по которой выполнена вещь <...>», пишет Родченко (Родченко, Линия). Так, Родченко приходит к пониманию линии как основного элемента графического конструирования. Он пишет: «Линия есть первое и последнее, как в живописи, так и во всякой конструкции вообще» и далее, указывает на это средство в гносеологическом аспекте: «В линии выя-

вилось новое мировоззрение – строить по существу, а не изображать...» (Родченко, Линия). Подобный стиль мышления отражает новое положение творца в отношении к произведению искусства. Творческий акт художника становится автономным и уникальным, не отражая реальность, а создавая ее. Теперь художник именуется конструктором (реальности). Он неразрывно связан со своим творением, встроен в свою конструкцию реальности.

Отказ от искусства

Довольно ярким моментом в характере авангарда является отказ от искусства, его настойчивое и убежденное неприятие, которое разделяли многие деятели левого искусства. Основания для такого отношения находятся в первую очередь в принципах нового мышления. Последние не допускают художественный образ как *миметическую* конструкцию, т.е. классическое искусство оказывается не актуально. Не редки в текстах деятелей авангарда высказывания о несостоятельности искусства, о том, что дает оно лишь ложь, обман и представляет собой, как пишет Эйзенштейн: «ужасный, страшный вред» (Эстетическое самосознание).

Как хорошо видно из текстов Поповой, Родченко, Эйзенштейна, Дз.Вертова и многих других, искусство, его технологии выражения, ощущаются неадекватными оттого, что дают такой образ реальности, который каким-то очевидным и несомненным образом конфликтует с тем, что теперь известно о реальности, с тем, что должно быть в ней. Проявляется конфликт ожидаемого (потенциально усвояемого и понятного) и предъявляемого искусством как образ мира. Так, в декабре 1921 года Л.Попова писала: «Совершенно очевидно, что революция, произошедшая в области художественных целей, задач, средств и форм...ясно поставила нам вопрос о ненужности изобразительного искусства как такового <...>» (цит. по Сидориной, Исследование). Как в этом, так и в ряде других текстов отчетливо видно указание на несостоятельность искусства как классической познавательной технологии. Например, Родченко в статье под названием «Против суммированного портрета за моментальный снимок» (Родченко, За момент. снимок), на примере живописных и фотографических образов В.И. Ленина, настаивает на неприменимости искусства. Он снабжает искусство такими определениями как «вранье» и «искусство на Ленине

сорвалось», и эта оценка искусства, как видно из логики высказываний, связана с уверенностью в том, что искусство неспособно создать адекватное представление о реальности. Истина или «сумма», как выражается Родченко, не доступна через классическое искусство: «Утверждаю, суммы о Ленине нет, и быть не может...». Но далее, указывает, что это может сделать другая познавательная технология: «Но сумма о нем есть», тут он говорит о моментальном фотоснимке. Родченко, таким образом, определяет, что символический художественный образ, «сумма», не может состояться, он по своему строению не в состоянии дать истину. Для классического символа декларируется невозможность существовать. В результате, отчетливо проявляется необходимость пересмотра структуры выразительной формы. Этот пересмотр исключает для выразительной формы возможность быть формой миметической, т.к. сам принцип подражания, с утратой реальности как некой данности, теряет смысл. Появляется новая выразительная форма, основанная на новых принципах мышления, которые требуют а) создания выразительной формы в результате деятельности мышления, *конструирующего* реальность и выявляющего истину, б) подчинения творчества объективным законам логики и математики, как критериям истинности. Изменяются отношения между элементами выразительной формы, а также меняется расстановка акцентов. Если для анализа выразительной формы использовать терминологию Р.Барта, известного своими работами по этому вопросу (Барт), то надо сказать, что в авангардной выразительной форме заменяется концепт. Изменившееся мышление стремится проявить новые концепты. «Революция», «электрификация», «тяжелая индустрия в руках пролетариата», «рост молодого советского организма» а также, как пишет Дзига Вертов, «хруст старых костей быта под прессом революции» должны быть даны в своей самой адекватной форме. Иными словами, новые идеи должны иметь надлежащее оформление, которое, конечно, должно соответствовать новым требованиям. Лидеры левого искусства, в том числе и Родченко, с энергией стремились перевести сугубо теоретические концепты в практическую форму. Кроме концепта, меняется отношение между непосредственным содержанием образа и концептом. На место подражания выдвигается конструктивный принцип установления отношения меж-

ду концептом и непосредственным содержанием образов, т.к. художник, стремится подчинить свое творчество истинной, не лежащей на поверхности логике. «Крупнейшим моментом нашего созидющего сознания, – пишет Л.Попова, – в эту эпоху великих организаций является смена принципа искусства живописи как средства изображения принципом организации или конструкции» (цит. по Сидориной, Исследования). Принципы организации или конструкции, так же должны действовать в процессе создания формы и в фотографии. Однако, на первый взгляд, складывается впечатление, что в неразрешимое противоречие вступают принципы неклассического рационализма и некоторые заявленные принципы авангардного творчества. Сконструированная выразительная форма и документальная фотография, как кажется, противоречат друг другу. Противоречие проявляется между утверждением творчества как комбинаторики образов, где знак лишь средство выражения интеллектуального содержания, и известными нам из многих исторических документов, требованиями приближения к реальности, бытописания, т.е. акцентированием критерия объективности для художественного произведения. Однако противоречие имеется только на первый взгляд. Ведь конструирование не обязательно предполагает сборку формы в кубистическом смысле. Оно как принцип выполняется и тогда, когда фотографический образ получает интеллектуальное содержание, но не является условием его получения. Благодаря ракурсу и другим средствам фотографии образ оказывается сконструирован, но не отражает какую-то данность. Это конструирование протекает упорядоченно благодаря методу, т.к. единственной возможностью порядка становится методичность как критерий истинности, т.к. не каждое конструирующее, связывающее действие способно дать истину. Так, например, А. Родченко указывает в своих статьях о фотографии, что через «точки» фотосъемки может быть дано актуальное содержание, т.е. через то, как ведется работа, через метод (Родченко, За момент. снимок). Родченко действует на уровне второй семиологической системы в связывании концепта и непосредственного содержания образа. Фотографические образы оказываются результатом конструирования (изобретения) и делается это на основе метода. Поэтому, те принципы, на которых Родченко основывает свою фотографическую

практику, не противоречат, а естественно следуют в русле неклассического рационалистического мышления. Еще более явно комбинаторика образов проявляется в фотоколлаже, где комбинирование является также и техническим приемом. В этом еще более отчетливо проступает новый стиль художественного мышления, тотально конструктивный в отношении к выразительной форме. Но конструктивность идет глубже к графическому основанию формы. Исключительно конструктивный подход, в математическом смысле этого слова, демонстрирует Родченко и в своих пространственных конструкциях. В 1922 году в проспекте автомонографии Родченко пишет, что пространственные конструкции разрабатывались им чтобы «<...>показать универсализм, что из одинаковых форм можно конструировать всевозможные конструкции разных систем, видов и применений. В данных работах, как реальных конструкциях, я ставлю неизменным условием будущему конструктору индустрии. «Ничего случайного, безучетного». Все сводить к универсальной инициативе, упрощать, обобщать» (цит. по Хан-Магомедов, Арх. Сов.Авангарда, с.120). Это достаточно яркий пример конструирующего мышления действующего в области художественной проблематики. Родченко хотел видеть форму вырастающей из единого логического корня «универсальной инициативы».

Смена языка технических приемов

В произведениях авангарда мы видим, как меняется язык материальных средств выражения – в целях художественной выразительности используются не традиционные для искусства материалы и технологии. Как пишет Родченко в «Линии»: «Кисть, такая необходимая в живописи передачи предмета и тонкостей его, стала недостаточным и неточным инструментом в новой беспредметной живописи, и ее вытеснил пресс, валик, рейсфедер, циркуль и т. д.» (Родченко, линия). Кроме того, как пишет Н. Купреянов, относительно быстрое видоизменение и развитие типографского дела избавило его от «засилья эстетических тенденций». Молодость фотомеханики, для которой «ни один из ее приемов и эффектов еще не вызывает по отношению к себе никаких оценок, помимо оценок утилитарных» (Купреянов), также приводит к тому, что через эту технологию наиболее отчетливо может проступать утилитарная и техническая необходимость, а

не традиционная эстетика. Поэтому, в области графики авангардисты отдают предпочтение именно указанным технологиям. Далее, в прямой связи с отказом от мимезиса, конструируется новая форма. Жестко и однозначно трактуемый рационализм требует, чтобы логика образования формы представляла собой единый ряд логических преобразований, внутри которого нет ни одного необоснованного перехода. Поэтому, конструирование формальных проявлений образа (краски, фактуры, штриха) переходит от внешнего принципа непрерывности, выраженной в живописности, к принципу внутренней логической непрерывности в создании формы, требующей творческого конструирования образа из некоего исходного элемента – например, как у Родченко, из линии, образующей через ряд трансформаций плоскость и т.д. Таким образом, части формы не сходятся в гармоничное и непрерывное построение, но представляют собой логически связное образование, стремящееся решать на плоскости проблему движения. Что-то сходное было характерным умонастроением у широкого круга теоретиков и практиков авангарда. Так, как отмечал Н.Пунин: «Построение картины, не приводящее ее движение к покою, мы часто теперь называем конструктивным» (Эстетическое самосознание). Так Н.Пунин формулирует подход к проблеме выражения движения на плоскости картины. Неклассическое рационалистическое мышление занимает безальтернативно активную познавательную позицию, в рамках которой, понятие объективности основано на «<...> поступательных актах *отсечения* элементов опыта, на критической работе духа, все больше и больше реализующей контраст <...>случайного и необходимого» (Кассирер, Т.2, с.49). В этих условиях мышление имеет тенденцию к графическому решению художественных задач, т.к. именно в графике, как пишет П.Флоренский, проявляется активное отношение к созданию формы – воздействие на мир через движение. Флоренский указывает, что графика по существу линейна и проявляет свое своеобразие в «построении всего пространства и, следовательно всех вещей в нем – движениями, т.е. линиями.» (Флоренский, История и философия искусства, с.126). Доминирование приемов графики в их различных формах, по нашему мнению, есть отражение глубинной проблемы, передачи движения средствами живописи. Свя-

зано это, прежде всего с тем, что появилось осознание необходимости представить движение как ключевую задачу новой эстетики, для которой нет особой нужды в насыщенности и полноте художественного образа, что заставило сделать глобальный вывод о решающей роли линии как основного исходного элемента для конструирования образов реальности. В определенном смысле, именно в линии сосредоточилось основное представление о движении. Эта идея подкрепляется дополнительным соображением – геометрическая интерпретация времени осуществляется через одномерную линию, хронологическую ось. Именно линия, а не точка, поскольку точка есть всего лишь момент движения, движение времени показывается через временную ось. Аскетизм линии, но при этом ее потенциальное богатство, оказалось адекватным инструментом для представления движения как такового. Поэтому, проблема движения решается у Родченко через линию: «Линия есть путь прохождения, движение, столкновение, грань, скреп, соединение, разрез». Таким образом, на первый план вышла чистая графика. С нашей точки зрения, именно в линии заключена базовая интуиция времени. Точка представляла бы собой покой и неподвижность, в то время как линия – это динамика и развитие.

Как результат сближения художника и ученого в их познавательной ориентации на математику, фокусирующую внимание на отношениях и придающую устойчивость логическому рассуждению, акцентируются познавательные

возможности новой выразительной формы, благодаря ее способности проявить незримую, но существующую реальность. В том случае, если мы рассматриваем советский графический авангард сквозь призму мышления, то важнейшие его черты предстают как проекция неклассического рационалистического мышления в область художественной практики. Графический авангард предстает как движение к синтезу новых представлений о реальности в двух сторон, от неклассического рационализма и от художественной практики. Художники авангарда в попытке найти ответы на вопросы о природе реальности и искусства поставили между собой и реальностью механизмы логического конструирования. В качестве положительного примера для такой практики они видели науку и технику своего времени. Попытка авангарда рационалистическими и строго логичными средствами возвести целостный образ реальности, сложной и бесконечной в своем разнообразии, оказалась не до конца успешной. Дело в том, что пионеры авангардного движения не имея большого опыта решения подобных задач, не могли оценить их сложность. Только развитие математики XX века, дало ответ о неразрешимости подобных задач из-за их принципиальной частичности и невозможности полного описания (Теорема Геделя о неполноте формальных систем). Противоречивость творчества авангардистов связана так же и с их попыткой опереться на марксизм, который они считали научной теорией и который не оправдал надежд на непротиворечивость.

Список использованной литературы:

1. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 72-130
2. Г.В.Ф. Гегель. Лекции по эстетике. Т. 1,2. СПб., 1999.
3. Гайденко П.П. Научная рациональность и философский разум. – М.: Прогресс-Традиция, 2003.
4. Курсанов А. Русский авангард 1907 – 1932 (Исторический обзор) Том 2, часть 2. Футуристическая революция (1917 – 1921), Книга 2. Новое литературное обозрение, М 2003.
5. Попова Л. Фото-монтаж. (Статья) // ЛЕФ. 1923. N 4. С.41-44
6. Родченко А. Линия. (Манифест) // Попытки для будущего. Дневники. Статьи. Письма. Записки. М. Издательство «Грантъ», 1996.
7. Родченко А. Предостережение. (Статья) // Новый ЛЕФ. 1928. N 11. С.36-37
8. Родченко А. Против суммированного портрета за моментальный снимок. (Статья) // Новый ЛЕФ. 1928. N 4. С.14-16
9. Сидорина Е.В. Исследование теоретических аспектов творческой концепции «производственного искусства» 20-х гг. М., 1979.
10. Эстетическое самосознание русской культуры. 20-е годы XX века. Антология / Сост. Г.А. Белая. М., Издательство РГГУ, 2003.
11. Купреянов Н. Полиграфия в художественных ВУЗ'ах. (Статья) // Леф. 1923. N 4. С.187-195
12. Хан-Магомедов С.О. Архитектура Советского Авангарда: В 2 кн.: кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. – М.: Стройиздат, 1996.
13. Кассирер Э. Философия символических форм. СПб.: Университетская книга, 2002.
14. Флоренский П. Соч.: В 4 т. История и философия искусства. М.: Мысль, 2000.