

Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |****Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN***Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия  
Факультет культурологии, кафедра истории и теории культуры  
Доцент, кандидат культурологии**Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia  
Faculty of Cultural Research, Department of History and Theory of Culture  
PhD in Cultural Studies, Associate Professor  
brejffman@yandex.ru***СОВЕТСКИЙ КОНСТРУКТИВИЗМ И ТЕОРИЯ НОВОГО ВИДЕНИЯ ЛАСЛО МОХОЙ-НАДЯ: РАЗЛИЧИЕ В ПОНИМАНИИ СМЫСЛА КУЛЬТУРНОЙ РЕВОЛЮЦИИ**

В статье сопоставляются программы революционного изменения общества и культуры, предложенные советским конструктивизмом и теорией нового видения Ласло Мохой-Надя. Рассматривается связь этих программ с «антизнаковыми» установками европейского авангардистского искусства, выразившимися в стремлении авангардистов к освобождению своих произведений от какой-либо иконографии, символики, любого содержания, которое бы выходило за пределы видимой поверхности картины или экрана. Главным мировоззренческим фактором таких установок стало нараставшее с конца XIX в. в только что родившейся в философии жизни иррационалистское противодействие долговому доминированию позитивистской рациональности. Именно в философско-жизненных иррационалистских дискурсах – как своего рода «антропологическом» соответствии позитивистской эпохе и критическому реализму – в реальности последних десятилетий XIX в. был выделен тип внешне, т.е. социально, детерминированного человека, «человека массы». Рассудок и действия такого человека полагались не укорененными в его «жизненной» самости и тотально управляемыми стремлением приспособляться к социальным нормам и обстоятельствам. «Жизненная» авангардистская «антизнаковость» художественных теорий и стилей начала XX в. как раз и противостояла этому социологическому приорите-

ту «массового» человека. Однако, как показывается в статье, в отличие от этих иррационалистских авангардистских течений, «антизнаковые» приоритеты и советских конструктивистов, и Л. Мохой-Надя, были ориентированы общими им рационалистическими ценностями. С другой же стороны, при том, что основной целью советского конструктивизма была революционная модернизация социального объекта, нуждающегося в преобразовании, Л. Мохой-Надь, как полагает автор статьи, руководствовался более радикальной идеей преодоления через посредство новых визуальных форм самой субстанциональной субъект-объектной установки европейской культуры.

**Ключевые слова:** фактура, вещь, схема, авангардистское искусство, советский конструктивизм, рациональность, иррациональность, философия жизни, теория нового видения.

**SOVIET CONSTRUCTIVISM AND THE THEORY OF A NEW VISION BY LASZLO MOHOLY-NAGY: DIFFERENCE IN UNDERSTANDING OF THE MEANING OF CULTURAL REVOLUTION**

In the article, the programs of the revolutionary change of society and culture, proposed by Soviet constructivism and the theory of the new vision of



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

Laszlo Moholy-Nagy, are compared. The connection of these programs with the "anti-sign" attitudes of European avant-garde art is considered, expressed in the avant-garde's desire to free their works from any iconography, symbolism, any content that would go beyond the visible surface of the picture or screen. The main worldview factor of such installations was the growing since the end of the XIX century. in the just born philosophy of life, the irrationalist "life" opposition to the long domination of positivistic rationality. It is precisely in the philosophical-vital irrationalist discourses - as a kind of "anthropological" correspondence of the positivist epoch and critical realism as its expression in literature and art - in the reality of the last decades of the 19th century the type of externally, i.e. socially, deterministic person, "the man of the masses", was outlined. Reason and actions of such a person relied not rooted in his "life" self and totally controlled desire to adapt to social norms and

circumstances. "Vital" avant-garde "anti-sign" of art theories and styles of the early XX century. just and opposed this sociological priority of a "mass" person. However, as shown in the article, the "anti-distinguished the direction of the avant-garde from those avant-garde trends that were formed along the lines of the irrationalist opposition from the philosophy of life to the dominance of positivistic rationality. On the other hand, while the main goal of Soviet constructivism was the revolutionary modernization of the social object, L. Moholy-Nagy, according to the author of the article, was guided by the more radical idea of overcoming, through new visual forms, the most substantial subject-object installation of European culture.

**Key words:** texture, thing, scheme, avant-garde art, Soviet constructivism, rationality, irrationality, philosophy of life, theory of a new vision.

Главным событием состоявшейся в Москве в апреле 1919 г. X Государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» стало экспонирование серии беспредметных «черных» композиций Александра Родченко. Как отмечает в своем дневнике супруга и коллега художника Ангелина Степанова, в этих композициях Родченко «показал, что такое фактура... Углубление живописи в самое себя, как профессиональный момент, новая, интересная фактура и только живопись, не гладкое закрашивание в одной краске, самой неблагодарной, в черной <...> В "черных"... ничего кроме живописи нет, а по-

тому их фактура выигрывает необычайно»<sup>1</sup>. А. Степанова говорит здесь о том, что в «черных» композициях А. Родченко представлена фактурность как таковая, т.е., как мы понимаем, зрительно-осязательная рельефность пигмента, создание которой отличается как от «гладкого закрашивания» в определенный цвет, характерного, например, для творчества Малевича и других супрематистов, так и от использования цветовых валёров в тех или иных направлениях предметной живописи. И в этой зрительно-осязательной рельефности рабочего материала, превращающей плоскость

<sup>1</sup> Цит. по: Гасснер Х. Конструктивисты. Модернизм на пути модернизации // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915 – 1932. Берн: Бентелли; М.: Галарт, 1993. С. 146.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

картины в фактурную поверхность, Степанова, во-первых, видит «углубление живописи в самое себя», которое, во-вторых, мыслится ею как «профессиональный момент».

Такая позиция с ее «во-первых» и «во-вторых» в полной мере разделялась и самим Родченко, писавшим, что в его «черных» картинах «появилась <...> "отвлеченная живописность", фактура поверхности... С этих пор картина перестала быть ею, она стала живописью или вещью»<sup>2</sup>. Слову «вещь» придается в данном случае смысл такой «отвлеченной живописности», как раз и названной А. Степановой «углублением живописи в самое себя», которая полностью освободилась от какой-либо иконографии, символики, любого содержания, выходящего за пределы видимой поверхности картины: «ставшая вещью картина способна лишь сама прояснить свой смысл, символ запрещен, и возможно только обнажение свойств материала, метода работы и конструкции»<sup>3</sup>. С другой стороны, важное значение имеет соотношение именно с термином «вещь» этого разрыва «отвлеченной живописности» с традиционной для европейской живописи «знаковостью», сущностным свойством которой является то, что произведение обладает «планом выражения» и «планом содержания». Такая соотнесенность у Родченко как раз и указывает на «профессиональный момент», на «сделанность» этого «антизнакового» качества, т.е., можно сказать, приближает понимание процесса творчества как определенного рода рационально освоенного «изготовления» предмета.

<sup>2</sup> Цит. по: Там же. С. 148.

<sup>3</sup> Там же. С. 148.

Слова об «отвлеченной живописности», о том, что в картинах из «черной» серии «ничего кроме живописи нет», прочитываются как проявление солидарности А. Степановой и А. Родченко с общей «антизнаковой» установкой европейского авангарда. Главным мировоззренческим фактором такой установки стало нарастающее с конца XIX в. в различных направлениях только что родившейся философии жизни иррационалистско-«жизненное» противодействие долговременному доминированию позитивистской рациональности, в рамках которой примерно за полвека до этого осуществлялся, можно сказать, первый в европейской интеллектуальной истории «социологический поворот». Выразителем идей этого «поворота» в литературе и искусстве начиная с 1830-х гг. оказался критический реализм с его, по мысли авторов реалистических произведений, отражавшими «саму действительность» психологическими портретами социально обусловленных типических персонажей. Такой характер обусловленности реалистических героев подчеркивался, как пишет Э. Ауэрбах, тем, что и действовали они в среде, где все детали «обладают социологическим... значением»<sup>4</sup>. Именно в философско-жизненных иррационалистских дискурсах – как своего рода «антропологическое» соответствие позитивистской эпохе с ее реалистической эстетикой – в реальности последних десятилетий XIX в. был выделен тип внешне, т.е. социально, детерминированного человека, не «жизненного», а

<sup>4</sup> Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. Т. 2. Благовещенск: Благовещенский гуманитарный колледж им. И.А. Бодуэна де Куртенэ, 1999. С. 466.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

«психологического» homo economicus, рассудок и действия которого, не укорененные в его внутренней бытийно-«жизненной» самости, тотально управляются стремлением приспособиться к социальным нормам и обстоятельствам. По сути, именно такой человек назван в «Воле к власти» Ф. Ницше «человеком массы»<sup>5</sup>, который «видит в середине и среднем нечто высшее и наиболее ценное»<sup>6</sup> и при этом, все увереннее и агрессивнее заявляя о себе и утверждаясь, вовсе не опровергает того, что «все мы жаждем отличия»<sup>7</sup>. Конечно, на рубеже XIX и XX вв., т.е. примерно тогда же, когда был тематизирован «человек массы», происходила и противоположная философско-жизненной критической установке позитивно-ценностная концептуализация «усредненности» социально-детерминированного индивида, утверждавшая его как индивида «нормального» и «здорового». Речь идет, прежде всего, о концепциях «коллективных представлений» и специализированного образования в социологии Э. Дюркгейма<sup>8</sup>, оказавших большое влия-

ние на интеллектуальную историю XX в. и во второй его половине во многом предопределивших те изменения в гуманитарных дискурсах, которые, объединив их в соответствии с нашей логикой, мы можем назвать «вторым социологическим поворотом». Однако «жизненная» ориентированность авангардистских художественных теорий и стилей начала XX в. однозначно противостояла этому социологическому приоритету «среднего», т.е., с философско-жизненной точки зрения, «массового», человека. Следствием именно такого рода оппозиционности как раз и стали «анти-знаковые» авангардистские интенции, выражавшие стремление визуальных искусств к автономности, которая мыслилась как их независимость от литературы, увязывавшейся с как бы предданными творческому акту, подчиняющими его внешними ему языковыми формами. Сама же «жизненно»-ориентированная литература стремилась к избавлению от нормативной, т.е. жанрово-рациональной, нарративности. «Жизнь» трактовалась как коллективно-психологическая субстанция индивидуальной самости, понимавшаяся чаще всего в трансценденталистско-биологическом духе, как свойственное тому или иному народу, родившемуся в ту или иную эпоху, действующее с

<sup>5</sup> См., например: Рейфман Б.В. Сумеречная сова, возвестившая ужас полудня (о понятии Ф. Ницше «масса», его истолковании М. Хайдеггером и некоторых других концептуализациях подразумеваемого данным понятием феномена) // Вопросы философии. № 1. 2015. С. 139-149.

<sup>6</sup> Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М.: Московское книгоиздательство. 1910. С. 102.

<sup>7</sup> Там же. С. 99.

<sup>8</sup> В «Педагогике и социологии» Э. Дюркгейм писал: «Очевидно, что... специализированные виды воспитания никоим образом не направлены на формирование индивидов... Средний человек преимущественно пластичен; он одинаково может быть использован в очень разных видах занятий. Если же он специализируется и специализируется в

такой-то форме, а не в другой, то не по причинам, которые являются внутренними для него; он не принуждается к этому потребностями своей природы. Это общество, чтобы иметь возможность сохраняться, нуждается в том, чтобы труд между его членами разделялся, причем разделялся между ними так, а не иначе». (Дюркгейм Э. Педагогика и социология [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://gendocs.ru/v30440/эмил\\_дюркгейм\\_социология\\_ее\\_предмет\\_метод\\_и\\_назначение?page=12](http://gendocs.ru/v30440/эмил_дюркгейм_социология_ее_предмет_метод_и_назначение?page=12) (Дата обращения 15.05.2018)



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

различной степенью проявленности на протяжении всей истории этого народа глубинно-ритмическое основание его культуры. Проявляться это основание, согласно жизненно-философскому видению, могло лишь в своих конкретных вариантах *не-смысловых* музыкально-временных или пространственно-временных структур и *предустановленных* им *смысловых*, но не рационально скрепленных исходя из имеющихся языковых норм, а именно «жизненно»-иррациональных «потоков сознания». В «Рождении трагедии из духа музыки» Ф. Ницше, имея в виду это, как он полагал, установленное самим бытием соответствие друг другу не-смысловых и смысловых «жизненных» временных структур, их неотделимость друг от друга в каждом индивидуальном существовании, говорит об органичном для древнегреческой театральной трагедии соединении музыкального ритма, который задается хором пением, и создаваемого актерами драматического действия как «... о способности музыки рождать *миф*, то есть наиболее значимый пример ...»<sup>9</sup>: «Когда гармония, соединяющая... драму с ее музыкой, предустановлена, это произведение достигает высочайшей степени зримости, словесной драме не доступной»<sup>10</sup>, и зритель после финала такого музыкально-драматического зрелища «... конечно же, вспомнит, как чувствовал себя поднявшимся до уровня некоего всеведения по отношению к мифу, разворачивающемуся перед его глазами, будто они помимо плоскост-

ного зрения приобретали теперь способность проникать в глубину и будто он с помощью музыки всеми своими чувствами воспринимал воочию, словно изобилие оживших линий и фигур... нарастающий поток страстей и благодаря всему этому мог опуститься на дно сокровеннейших тайн бессознательных порывов»<sup>11</sup>.

В приведенной цитате просматривается очевидная связь ницшевской интерпретации древнегреческой трагедии с касающимися музыки идеями А. Шопенгауэра, изложенными в «Мире как воле и представлении». Однако, вероятно, не менее важным источником и для данной ницшевской интерпретации, и для всех прочих версий соответствия («предустановленности») друг другу не-смысловых и смысловых «жизненных» временных структур является созданная И. Кантом концепция «схемы» и «схематизма». В параграфе «О схематизме чистых понятий рассудка» своей «Критики чистого разума» Кант говорит об априорной, т.е. до-созерцательной, до-эмпирической, согласованности наших чувственных данных и наших понятий. Синтез чувственных данных, соответствующий тому или иному понятию или той или иной категории, задается, согласно Канту, неким априорным основанием, которое немецкий философ называет «схемой». «Схема» не может быть выявлена в ее конкретной определенности, которой, если иметь в виду человеческое представление об «определенности» и «конкретности», у «схемы» и нет. Она позволяет себя «уловить» лишь в темпоральной форме своих длящихся вариаций. «Схема» есть «правило синтеза», правило

<sup>9</sup> Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза. С-Пб, Художественная литература, 1993. С. 207.

<sup>10</sup> Там же. С. 233.

<sup>11</sup> Там же. С. 235.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

«определения нашего наглядного представления сообразно известному общему понятию»<sup>12</sup>. «Понятие собаки, – говорит Кант, – обозначает правило, согласно которому моя способность воображения может нарисовать форму четвероногого животного в общем виде, не ограничиваясь каким-либо единичным частным образом из сферы моего опыта... Этот схематизм нашего рассудка в отношении явлений... есть сокровенное в недрах человеческой души искусство, настоящие приемы которого нам едва ли когда-либо удастся проследить и вывести наружу»<sup>13</sup>. Но «схематизм» рассудка дает не только «правило синтеза» чувственных данных, соответствующее тому или иному *определенному* понятию, но позволяет осуществиться «единству всего многообразия наглядного представления во внутреннем чувстве»<sup>14</sup>, являясь основанием как «для всестороннего объединения в опыте»<sup>15</sup>, так и для «общего отношения к этому опыту»<sup>16</sup>.

Примерно через сто лет после выхода «Критики чистого разума» кантовская концепция «схемы» оказалась востребованной философией культуры, только что родившейся в двух вариантах: философско-жизненном и неокантианском. Главное отличие философско-культурного понимания «схемы» от кантовского состояло в том, что «схема» и «схемы» перестали рассматриваться как вневременные априорные константы, не зависящие от этнических истоков и исторического време-

ни. Таким образом, «схемы» обрели культурно-историческую подвижность. Предельные их варианты мыслились как довербальные темпоральные основания «всестороннего объединения в опыте», не отделимые от смысловых доминант той или иной культуры: от целостных мифологий, ценностных установок, приоритетных типов социальных действий, доминирующих форм познания и т.д.

Интерпретируя в этом кантовском контексте описываемое Ф. Ницше соединение в древнегреческой трагедии хорового ритма и драматического действия, мы можем сказать, что речь в данном случае идет об актуализации исконно-греческой «схемы». Такое художественное соединение не-смысловой и смысловой ипостасей «жизненного» основания культуры, понимаемое нами как форма синестезии, как раз и приводило древнегреческого зрителя, согласно Ницше, в то состояние, которое он называет «всеведением по отношению к мифу». С влиянием же неокантианской традиции связана мысль о зависимости пространственных форм чувственности от доминирующей формы знания. Например, А. Койре полагал, что при произошедшем в Новое время переходе от «мира "приблизительности" к универсуму "прецизионности"», (т.е. научной точности) поменялась структура чувственно-воспринимаемой «реальности»<sup>17</sup>, а Э. Панофский связывал происхождение готической архитектуры с особым типом пространственной чувственности, «спровоцированной» схола-

<sup>12</sup> Кант И. Критика чистого разума. СПб: Тайм-аут, 1993. С. 128.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же. С. 130.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> См.: Койре А. От мира «приблизительности» к универсуму прецизионности // Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий. М.: Прогресс, 1985. С. 109-127.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

стическим «реализмом»<sup>18</sup>. О том, что различным формам общества соответствуют определенные «эстетические инстинкты», проявляющиеся в том или ином интуитивном типе различения чувственно-приятного и чувственно-неприятного, писал в 1896 году в статье «Социологическая эстетика» Г. Зиммель. По его мнению, «тенденция к симметрии, к равномерному расположению элементов в соответствии с универсальными принципами отныне становится свойственной всем деспотическим формам общества»<sup>19</sup>. Для демократического же общества, напротив, характерно «стремление к асимметрии и вариативности, которое также, с точки зрения Зиммеля, представляет собой эстетический принцип»<sup>20</sup>.

Приведенные примеры показывают, что, согласно многим касавшимся данной проблемы представителям философии жизни и неокантианства, культурные «схемы» могут актуализироваться, прежде всего, в художественных практиках и при восприятии тех «объектов», которые этими художественными практиками создаются. Причем, с философско-жизненной точки зрения, приближение к «схемам» в музыкальных или пространственных структурах происходит в тех случаях, когда произведения создаются творческим актом, интуитивно, без посредничества каких-либо

рациональных, т.е. внешних авторской самости, «улавливающим» саму иррациональную авторскую «жизнь», *индивидуальные* формы которой неразрывно связаны с формами *коллективными*. В частности, в немецких экспрессионистских теориях живописи и кинематографа такая индивидуально-коллективная двойственность трактовалась как выражение коллективного «жизненного» бессознательного, свойственное тому или иному народу, в невербализуемой неповторимой авторской «физиогномике». Как пишет в книге «Видимый мир» М. Ямпольский, «стимулом для физиогномического подхода к изображению в начале XX века послужила фундаментальная работа Генриха Вельфлина "Основные понятия истории искусств" (1915). Вельфлин подверг критике понятие "подражание природе", указав, что мимесис не может быть эффективным инструментом объяснения разнообразных живописных форм, которые должны связываться с "известной манерой выражения"... Глядя на картину, зритель физиогномически схватывает психологический облик художника, проявляющийся через "оптическую схему" изображения»<sup>21</sup>. В кинотеории Б. Балаша индивидуально-бессознательная физиогномическая «оптическая схема», в которой проступает коллективно-бессознательная «манера выражения», связывается с синестезическим сосуществованием в пространственной структуре экранного изображения (по Балашу, «ландшафта»<sup>22</sup>) орнаментальности и иллюзорной рельефности.

<sup>18</sup> См.: Панофский Э. Готическая архитектура и схоластика [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://litresp.ru/chitat/ru/П/panofskij-ervin/goticheskaya-arhitektura-i-sholastika#sec\\_2](http://litresp.ru/chitat/ru/П/panofskij-ervin/goticheskaya-arhitektura-i-sholastika#sec_2) (Дата обращения 10.05.2018)

<sup>19</sup> Цит. по: Инишев И. «Иконический поворот» в теориях культуры и общества // Логос. № 1 (85). 2012. С. 190.

<sup>20</sup> Там же. С. 190.

<sup>21</sup> Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ киноискусства, 1993. С. 183.

<sup>22</sup> См.: Балаш Б. Видимый человек // Киноведческие записки. № 25. 1995. С. 91.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

Синестезическое сосуществование не является абсолютным слиянием, ибо фильм «должен быть построен из *несмешанного* (курсив наш. – *Б.Р.*) материала чистой зрительности»<sup>23</sup>, и это, с одной стороны, исключает подчинение несмысловой пространственной структуры смысловой структуре нарратива, т.е. предикатизацию «чистой зрительности», оставляя экранному изображению его саму по себе «чистую зрительность», подобную «отвлеченной живописности» картин из «черной» серии Родченко. С другой стороны, неслиянное сосуществование такой рельефно-орнаментальной «чистой зрительности» и мифологизированной повествовательной структуры, выражающей, как пишет Балаш, «нормы психологии белой расы, которые кладутся в основу фабулы каждого фильма»<sup>24</sup>, по-видимому, с данной точки зрения, должно приводить зрителя, представляющего эту самую «белую расу» («белого нормального человека»<sup>25</sup>) в состояние, как раз и названное Ницше «всеведением по отношению к мифу».

Однако, то, что, как отмечалось выше, Родченко называет создание картин из «черной» серии профессиональным изготовлением «вещей», заставляет отвергнуть версию видения будущими советскими конструктивистами своего творчества как интуитивного «улавливания» в творческом акте иррациональной авторской «жизни». Понимание «отвлеченно-живописной» беспредметной фактурности как результата рациональной «сделанности» было не совместимо ни с физиогномическими

ориентирами экспрессионизма, ни с родственным экспрессионизму абстракционизмом В. Кандинского, ни с какими другими авангардистскими направлениями, напрямую связанными с «жизненными» философско-эстетическими установками. В дискурсе рациональной «сделанности» беспредметно-живописной «вещи» обнаруживается, прежде всего, анархическое, ибо сопротивляющееся всякой институционализированности в области искусства, отношение к любым сложившимся, т.е. «привычным» и, следовательно, требующим «остранения», художественным стилям. Такого рода эстетическое бунтарство русских и советских авангардистов было гораздо теснее, чем с западной философией жизни, связано с мировоззрением и мироощущением русской формальной школы. С самого ее рождения в середине 1910-х ей была присуща своего рода «энергия отрицания»<sup>26</sup>, соединившаяся с, казалось бы, противоположным в силу своей научной методичности стремлением к анализирующей «объективации» произведений. В конце же 1910-х этот своеобразный синтез анархических и позитивистских ориентиров эволюционировал от интенции *поиска* в произведении *интуитивно найденного* и *использованного* автором приема *остранения* к интенции *утверждения* приоритета *осознанности* использования автором произведения приема «изготовления». И «закрепление» ценности «сделанной», т.е. осознанной как прием, фактурности, которому в художественной практике как раз и соответствовали «черные» композиции Родченко, было одним из главных проявлений этой переориентации русского форма-

<sup>23</sup> Там же. С. 71.<sup>24</sup> Там же. С. 67.<sup>25</sup> Там же.<sup>26</sup> Гасснер Х. Указ. соч. С. 147.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

лизма в области теории живописи. Так, Р. Якобсон, выражая новое понимание «анти-знаковой» автономности как демонстрации самодостаточной ценности рационального подхода к «изготовлению» произведения, в 1919 г. писал, что «осознанная фактура, уже не ищет себе никакого оправдания»<sup>27</sup>, а В. Шкловский в 1920-м говорил о фактуре как о «главном отличии... особого мира специально построенных вещей»<sup>28</sup>. Данную позицию представителей ОПОЯЗа можно рассматривать как теоретическую подготовку того, первого, этапа советского конструктивизма, на котором возвышение «конструкции» над «композицией» еще не было продиктовано идеей подчинения «внешнему» социальному заказу и предполагало всецело «внутренне»-целесообразную, самодостаточную, организацию произведения-«вещи». Советский конструктивизм на этом этапе, в первую очередь, противостоял прежде, иррационалистскому, пониманию «анти-знаковости» и утверждался как *идея* инженерного подхода к художественному творчеству, который предполагает свое собственное, не имеющее никакого отношения к «жизненным» истокам, *рациональное* «освобождение произведения искусства от задач изобразительности и выразительности»<sup>29</sup>.

Дальнейшая реализация этой, в сущности, *эстетической* идеи инженерного подхода происходила в процессе вытеснения с лидирующих позиций «сделанных» фактурных «ве-

щей», в которых проступала «отвлеченная живописность», спроектированными пространственными конструкциями, состоящими из линейных элементов. Протагонистом такого вытеснения был тот же А. Родченко, в 1920-м г. спроектировавший, изготовивший и продемонстрировавший серию подвесных пространственных «мобильных конструкций», каждая из которых состояла из вырезанных из той или иной плоской фанерной фигуры, а затем «высыпанных» из плоскости<sup>30</sup>, концентрических колец, эллипсов или многоугольников равной ширины.

Однако логика первого конструктивистского этапа, если рассматривать его в контексте той деятельности, планы которой все отчетливее прорисовывались как неотъемлемая от большевистской идеологии политика только что родившегося советского государства, однозначно предполагала второй этап. Должен был совершиться поворот от инженерного подхода как *идеи* «к организованному выполнению практических жизненных целей»<sup>31</sup>. Пути к достижению этих практических конструктивистских целей виделись советским авангардистам как *их* участок общей государственной работы, направленной на *модернизацию* страны. Но «модернизироваться» при этом должен был и советский человек, ибо нельзя не согласиться с Хубертусом Гасснером, который в статье «Конструктивисты. Модернизм на пути модернизации» пишет, что «конструктивистские вещи – это объекты, равнозначные субъекту. В этом их утопический потенциал... В реальности это принесло... тотальную моби-

<sup>27</sup> Цит. по: Гасснер Х. Указ. соч. С. 147.

<sup>28</sup> Цит. по: Гасснер Х. Указ. соч. С. 147.

<sup>29</sup> Гасснер Х. Конструктивисты. Модернизм на пути модернизации // Великая утопия. Русский и советский авангард 1915 – 1932. Берн: Бентелли; М.: Галарт, 1993. С. 153.

<sup>30</sup> Там же. С. 151.

<sup>31</sup> Там же. С. 156.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

лизацию людей, охваченных индустриальным процессом и вынужденных существовать в ритме, заданном машиной»<sup>32</sup> Такая установка и в самой советской художественной практике, и в том потенциальном «потребителе», на которого она была ориентирована, подразумевала своего рода синтез индивидуализирующей «инструментальной» интеллектуальности и коллективизирующей «партийности».

Движение в этом конструктивистском направлении было положительным, хотя еще и оговаривавшим определенный уровень индивидуализированности и творческой свободы, ответом на адресованное интеллигенции ленинское предложение (от которого, понятное дело, нельзя было отказаться) стать «"колесиком и винтиком" одного-единого, великого социал-демократического механизма»<sup>33</sup>. Можно утверждать, таким образом, что конструктивистские ориентиры, несомненно имевшие в виду потенциально высокую степень профессиональной специализированности с ее, говоря современным языком, «криэйторской» формой творчества, означали радикализацию позитивистских установок XIX в. И это не совпадало с целеполаганиями немецкому функционализму, который, хотя и выступал за профессионализм в области художественного творчества, в то же время был решительно против «разделения на узкие специальности, доходящего до гротеска»<sup>34</sup>. З. Гидион в предисловии 1935 г. к «Telehor» Ласло Мохой-Надя говорит о стрем-

лении функционализма «преодолеть пагубную пропасть», разверзшуюся «в минувшем столетии... между реальностью и эмоциональной жизнью»<sup>35</sup>. Необходимость «преодоления пропасти» означала потребность «эмоционально усвоить ту реальность, которая была создана техническими и научными дисциплинами, и таким образом снова научиться воспринимать жизнь как целостность... Речь идет о том, чтобы создать новые эмоциональные символы для новой картины мира и, действуя в обратном направлении, вновь обрести влияние на жизнь, то есть вступить во взаимодействие с нею»<sup>36</sup>. Гидион, как мы понимаем, описывает стремление Л. Мохой-Надя и других функционалистов к «налаживанию» обратной связи между художником и «жизнью как целостностью». Новые формы жизни, созданные «техническими и научными дисциплинами», воздействуя на художника, способствуют рождению «новых эмоциональных символов», которые, в свою очередь, воздействуют на «жизнь как целостность».

Что же означает это воздействие на «жизнь как целостность»? Ведь не может же эта «целостность» быть дана человеку как тот или иной доступный его эмпирическому восприятию локальный участок действительности. Речь, скорее, идет именно о «новой картине мира», т.е. о некоей глубинно-психологической субстанции, возвращающей нас к теме кантовской «схемы». Как мы помним, согласно немецкому философу, «схема» позволяет осуществиться «единству всего многообразия наглядного представления во внут-

<sup>32</sup> Там же. С. 161

<sup>33</sup> Ленин В.И. Партийная организация и партийная литература. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://revolucia.ru/org\\_lit.htm](http://revolucia.ru/org_lit.htm)

<sup>34</sup> Мохой-Надь Л. Telehor. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 6.

<sup>35</sup> Там же. С. 5.

<sup>36</sup> Там же.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

реннем чувстве», являясь основанием как «для всестороннего объединения в опыте», так и для «общего отношения к этому опыту». Когда же озвучивается мысль о «новых эмоциональных символах для новой картины мира», имеется в виду чрезвычайно влиятельная в XX в. традиция отношения к «схеме» как к той субстанции, которую можно менять искусственно, воздействуя на человеческую глубинную психику тем или иным способом.

Функционалистская версия этой традиции, конечно же, противоположна тем философско-жизненным концепциям и связанным с ними авангардистским теориям, которые рассматривали основания той или иной культуры как некие этно-биологические «жизненные» истоки. На место идеи сакральных истоков, требующих своего сохранения и воплощения в «жизненном» творческом акте художника-авангардиста, заступает идея необходимости и возможности рукотворного влияния на «неправильные» культурные «схемы». Первое, еще интуитивное и, прежде всего, практическое, выражение этой идеи в важных для будущих проектов Баухауса формах изменения среды обитания человека связано с эстетикой представителя второго поколения «прерафаэлитов» У. Морриса, воплотившейся в его «Красном доме»<sup>37</sup>. Функционалисты же, как и советские конструктивисты, гораздо большее, чем Моррис, внимание уделяли осознанности и проявленности в их работах тех конструктивных приемов, которые они использовали. Такая рациональность, в частности, должна

<sup>37</sup> Об эстетике У. Морриса см., например: Эстетика Морриса и современность / Сост. В.П. Шестаков. М.: Изобразительное искусство, 1987.

была указывать на осознанную революционно-культурную направленность функционалистских проектов.

В теории нового видения Л. Мохой-Надя эта проявленность мыслится как продуманное в своем целеполагании использование технических средств для того, чтобы реализовывать «беспристрастный оптический способ создания в мире чего-то совершенно нового»<sup>38</sup>. Новизна фотографическая связывается, например, с тем, что «фотограмма открывает нам перспективу на существующее по собственным законам... оптическое формообразование»<sup>39</sup>. Подобную же роль, согласно Мохой-Надю, должно играть и радикально обновленное кино, представляющееся ему «не имитирующим жизнь, но "создающим световые формы, которые будут обладать доселе неизвестной напряженностью"» и обращаться к зрительскому «подсознанию»<sup>40</sup>, чтобы приучать «глаз к различению более сложных процессов движения»<sup>41</sup>.

Активизация с помощью новых технических средств тех уровней зрительского подсознания, на которых происходит «по собственным законам... оптическое формообразование», как раз и должна, полагает Мохой-Надь, стать фактором преобразующего воздействия на то основание априорности, которое

<sup>38</sup> Мохой-Надь Л. Новый инструмент видения [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://prophotos-ru.livejournal.com/1911029.html> (Дата обращения 19.05. 2014)

<sup>39</sup> Мохой-Надь Л. *Telehor*. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 37.

<sup>40</sup> Трошин А. Кинопроекции Мохой-Надя // Ласло Мохой-Надь и русский авангард. М.: Три квадрата, 2006. С. 77.

<sup>41</sup> Там же.



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

мы в данной статье вслед за Кантом называем «схемой». Это фундаментальное основание мыслилось Мохой-Надем, скорее всего, в определенной соотнесенности с влиятельными в Германии и других странах в 1910-е и 1920-е гг. идеями гештальтпсихологии. В то же время, о том, *что* должно быть преодолено с помощью новых визуальных воздействий и *что* должно быть сформировано взамен, мы можем говорить, имея в виду общую для многих философских направлений первых десятилетий XX в. критику «объективистских» установок новоевропейской культуры. В частности, раскрывая в «Истории и классовом сознании» разные аспекты своего основного понятия «овеществление», Г. Лукач пишет: «Возникают "изолированные" факты, изолированные комплексы фактов, самодовлеющие обособленные области (экономика, право и т.д.), которые уже в своих непосредственных формах проявления кажутся в большой мере приуготовленными к соответствующему научному исследованию... Ненаучность этого якобы столь научного метода, стало быть, состоит в том, что он игнорирует *исторический характер* базовых для себя фактов...»<sup>42</sup> Критикуя субъект-объектный характер «всестороннего объединения в опыте», Лукач, таким образом, призывает европейское человечество «перестроиться» и на уровне «естественных установок» начать воспринимать мир в котором «объекты» («факты») не абсолютны, а исторически и ситуативно изменчивы. И как раз именно о таком характере изменения «жизни как целостности» под воздействием абстракт-

<sup>42</sup> Цит. по: Гольдман Л. Лукач и Хайдеггер. СПб.: Владимир Даль, 2009. С. 101-102.

ной фотографии и абстрактного кино, как представляется, говорит теория нового видения.

После Мохой-Надя многие высказывали похожие мысли о «миросозидающих» возможностях визуального воздействия. Как пишет в предисловии к публикации глав из первой книги Ж. Делеза «Кино» О. Аронсон, «кино для Делеза... такая технология производства образов, которая в корне меняет субъект-объектные отношения, когда образ постепенно (в ходе обучения зрителя кинематографическому восприятию) теряет свою "объективность"...»<sup>43</sup> Однако такого рода концептуализация преодоления субъект-объектной априорности и, соответственно, приобретения «опыта виртуализации», как и многие медийные теории второй

половины XX в., отличается от подхода Мохой-Надя тем, что воздействие на глубинные уровни человеческой психики подразумевается в них не как специально, т.е. осознанно, «сконструированное» человеком, а как «слепое», хотя и неотвратимо, осуществляемое тем или иным техническим средством коммуникации.

<sup>43</sup> Аронсон О. Возвращение философии. Логика кино по Жюль Делезу // Киноведческие записки. 2000. № 46. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/578> (дата обращения 26.12.2011).



Борис Викторович РЕЙФМАН / Boris REYFMAN

**| Советский конструктивизм и теория нового видения Ласло Мохой-Надя: различие в понимании смысла культурной революции / Soviet Constructivism and the Theory of a New Vision by Laszlo Moholy-Nagy: Difference in Understanding of the Meaning of Cultural Revolution |**

лению, как скажут позже, установок «инструментального разума». Теория же нового видения, развивавшаяся в духе той линии критики европейского рационализма, которая породила и марксистское понятие «овеществление», и экзистенциалистский дискурс «забвения

бытия», и феноменологическую констатацию «кризиса европейского человечества», была нацелена на гораздо более фундаментальные, чем предполагалось модернизационным проектом, изменения «жизни как целостности».

