ШАНЬ И
Аспирант Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова
e-mail: 20819471@qq.com

SHAN I
Post graduate of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: 20819471@qq.com

DOI: 10.37485/1997-4663_2022_1_2_231_238

КОНЦЕПЦИЯ П. БЮРГЕРА КАК ИНСТРУМЕНТ АНАЛИЗА СОВРЕМЕННОГО ВЗГЛЯДА НА КОНСТРУКТИВИЗМ

P. BURGER'S CONCEPTION AS A TOOL FOR ANALYSIS OF CONTEMPORARY VIEW ON CONSTRUCTIVISM

П. Бюргер в книге «Теория авангарда» не обращается непосредственно к конструктивизму, но его труд является прекрасным инструментом для анализа конструктивизма и его влияния на дальнейшее развитие искусства и дизайна с современных позиций. При всей резкой контрастности идеологических установок, конструктивизм оказывается актуальной моделью построения взаимоотношений между искусством и обществом, искусством и зрителем. Сделанные выводы актуальны для дизайна и искусства различных стран, в том числе внеевропейских.

P. Burger in his investigation «The Theory of Avant-guard» does not talk about Russian Constructivism. But this volume is the excellent tool for analysis of Constructivism and its impact on the future of art and design, which is described with contemporary point of view. Ideological basis of Constructivism and modern culture are very contrast, but Constructivism is the actual pattern for interrelation between art and society, art and spectator-recipient. The conclusions in this article are relevant for art and design on over the world, not only European cultures.

Ключевые слова: «Теория авангарда» П. Бюргера, популярность конструктивизма в современном искусстве и дизайне, соотношение идеологии и нового художественного языка, авангардное искусство и жизненная практика, современный взгляд на авангард.
Keywords: P. Burger's «The Theory of Avant-guard», popularity of constructivism in contemporary art and design, interrelations between social ideology and new art language, Avant-guard art and practice of life, contemporary view on the Avant-guard art.

Российский конструктивизм 1920-х гг. является, возможно, наиболее чистым образцом авангарда, комплекса его архетипических черт.

Развитие техники, СМИ, компьютеризация — все это способствует экспоненциальному росту интереса к авангарду в современном культурном сообществе. Выработанный российскими конструктивистами круг приемов, системность их мышления, внедрение проектно-художественной деятельности в самую гущу жизни — все это актуально для современной культурной ситуации, но может быть применено не буквально, а с изменениями, вызванными современными условиями. Применительно к русскому искусству часто и терминологически нестрого используется понятие «конструктивизм». Оно стало почти метафорой.

Для анализа того, почему для современного графического дизайна и искусства русский конструктивизм особенно популярен, весьма продуктивна концепция П. Бюргера, изложенная им в работе «Теория авангарда» [1].

В очередной раз он напоминает о «взаимосвязи отдельного произведения и социальной действительности», которой оно обязано своим появлением, но не только. Он ставит «вопрос об изменениях социальной функции произведения после заката обусловливающего его общества. Эта модель позволяет допустить, что в изменившейся общественной ситуации произведение получает новые социальные функции». Именно это и происходит с русским авангардом. Он реформировал «институт искусства», в рамках которого произведение существует [1, с. 16, 17].

Конструктивизм, да и русский авангард в целом, выступает как некое гиперпроизведение, как проявление того самого «института искусства», внедренного в жизнь и созидающего ее. За вычетом коммунистической идеологии, такая позиция является архетипичной и прояв-

ляет себя в современном дизайне. При всем огромном различии между идеологией русского авангарда и современного постиндустриального коммерциализированного общества, типологически взаимоотношения искусства, дизайна и жизни здесь строятся по общему принципу. Актуальность этой модели подтверждается ее востребованностью в современном обществе, от США до Китая.

Бюргер охотно говорит об «эманации интенции произведения». Но этих интенций, с нашей точки зрения, несколько. Некоторые из них раскрываются современникам, иные — значительно позднее. Изменения «реального положения аудитории этого произведения» позволяют обнаружить их, и тогда, действительно, «антиномия историчности и вневременности становится частично объяснимой» [1, с. 17]. Более того: она превращается в некий новый если не синтез, то интеграцию. Возвращение к идеям русского авангарда, опыт деконструктивизма и ряда других явлений и демонстрирует, как работают эти принципы в различных культурных традициях, в обществах с резко контрастным укладом.

Выстраивая концепцию сравнительного анализа конструктивистского прошлого и настоящего графического дизайна, приходится использовать различные логические ходы и учитывать свойства не только анализируемого материала, но и общекультурный и общесоциальный контекст. Не обойтись здесь и без понятия идеологии: «…оно позволяет мыслить противоречивые отношения духовных объективации и социальной реальности» [1, с. 14]. Именно он манифестирует наглядно роль идеологии. В настоящее время уже и не так важна ее конкретика, но на примере советского конструктивизма можно продемонстрировать суть этих «противоречивых отношений».

При всей активности революционной идеологии и фразеологии, конструктивисты были активными созидателями нового художественного языка, пресловутого «как». Они часто проводили аналогии между деятельностью в производстве и в искусстве. Такого рода примеры мы видим в текстах Н.Н. Пунина, Н.М. Тарабукина [2; 3]. Весьма показательна с этой точки зрения и современная работа об авангарде П. Бюргера, демонстрирующая новый взгляд, с позиций современности.

За прошедшие десятилетия многое изменилось. Конструктивистские и близкие к ним методы работают в предельно коммерциализированном дизайне западных обществ, в социалистически ориентированном Китае; эти принципы активно используют дизайнеры России и Западной

Европы, Гонконга и Тайваня, Северной и Южной Америки. Это примеры того, как художественные формы и приемы, возникшие в определенном социальном контексте, в других контекстах берут на себя иные функции [1, с. 108]. Активно работает социальный контекст, в который вписывается произведение: его «…общественное воздействие … нельзя просто оценивать по нему самому, и … это воздействие во многом определяется институтом, в котором "работает" произведение» [1, с. 141].

Авангард четко ощущал архетипическую связь искусства с производством и другими видами производственной деятельности, наукой, техникой и т. д., значит, он понимал и системный характер культуры. Он наглядно выявляет действие формальных универсалий, которые объединяют искусство в целом: «…авангард первым раскрывает общий характер определенных общих категорий произведения искусства», и «предыдущие стадии развития феномена искусства в буржуазном обществе можно понять исходя из авангарда, а не наоборот» [1, с. 30]. Именно авангард превращает эти общие категории во внестилевые рабочие инструменты, что и позволяет их вскоре превратить в инструменты идеологического и коммерческого воздействия, выявив эмоциональную и волевую подоплеку данных приемов, потому и возможно применение авангардного инструментария в самых разнообразных культурно-политических условиях.

Интересно, что концепция Бюргера адекватно описывает и ситуацию в графическом дизайне Китая. Правда, с нашей точки зрения, некоторые положения Бюргера представляются дискуссионными. Авангард иногда отрицает категории органичности и подчиненности частей целому [см.: 1, с. 30], но это происходит не всегда. В случае конструктивизма эта подчиненность выступает, например, в облике конструкции, которая, согласно Я. Чернихову, должна служить ясно артикулируемой цели [4].

Проблема формулировки языка стояла перед авангардистами и конструктивистам, в частности, очень остро. И нет никакого противоречия в том, что для конструктивистов не просто содержательное, но даже идеологическое начало, преданность делу революции стояли на первом месте. Здесь художественная форма была важнейшей частью идейного содержания. Возможность такого соотношения Бюргер также учитывает [см.: 1, с. 16].

Если европейский авангард действительно наносил удар по статусу искусства и требовал его внедренности в жизненную практику

человека [см.: 1, с. 76, 77], то русский конструктивизм не только неукоснительно следовал этому требованию: содержательность самих формальных приемов была для конструктивистов необходимым условием. В методах работы видели проявление общих методических принципов любого созидательного труда [3].

Вполне можно согласиться с Бюргером, что «художественное средство — самая общая из категорий, применимых для описания художественных произведений. Но осознавать отдельные приемы как художественные средства становится возможным лишь с появлением исторических авангардных движений, потому что лишь в них становится доступной совокупность художественных средств как таковых» [1, с. 29].

Не вполне справедливым представляется утверждение Бюргера, что авангардные движения «не развили определенного стиля, ... возведя доступность художественных средств прошедших эпох в принцип» [там же]. На смену популярного ранее понятия «стиль» в терминологии конструктивизма появляется «метод». И если под стилем понимать концептуальное единство содержательных и формальных черт, то, возможно, ряд авангардных движений, в первую очередь, конструктивизм и супрематизм, могут оказаться наиболее чистыми и строгими стилями из множества исторически известных.

Момент сознательного выбора был очень важен для многих авангардистов: в частности, об этом писал Родченко [5]. На современном этапе такая позиция представляется крайне актуальной, причем не только для авангардистки-модернистского, но и для, условно, постмодернистского типа художника, архитектора, дизайнера. Показательна в этом плане мысль Альдо Росси: «... из соображений гигиены, врожденной или благоприобретенной, я никогда не доверял тем, кто провозглашал иррациональность своим знаменем» [6, с. 88].

Любимым героем П. Бюргера явно не был русский конструктивизм, но он иллюстрирует общие положения книги с максимально возможной полнотой, включая советский и зарубежный «изводы». Конструктивистская творческая практика вполне адекватно описывается с помощью тезисов Бюргера, который, вероятно, испытал ее влияние: «... художественный творческий процесс можно реконструировать [выделено мной — Ш.] как процесс рационального выбора среди разнообразных приемов — в расчете на достижение желаемого эффекта. Подобная реконструкция художественного производства предполагает не только

относительно высокую степень рациональности в художественном производстве, но и свободный доступ к художественным средствам, уже не привязанным к системе стилистических норм, на которой, пусть и опосредованно, сказываются общественные нормы» [1, с. 28].

Можно в очередной раз согласиться с выводами П. Бюргера, что здесь также действует прием остранения и главным принципом является «шок реципиента» [1, с. 30]. Вслед за Шкловским [7] Бюргер также считает остранение не просто господствующим художественным приемом, но общей категорией [см.: 1, с. 30].

К тому же за почти 100 лет авангардные средства утратили многое из своего шокового воздействия, и современные художники и дизайнеры учитывают это.

Современный графический дизайн тесно связан рекламой и прочими способами активного воздействия на реципиента. Мы наблюдаем, как меняются условия восприятия и самого восприятия авангардных сюжетов и приемов: «…после заката обусловливающего его общества» изменяются не только «социальные функции произведения» [1, с. 16], но и «социальные функции» художественных методов и приемов их создания. Так «антиномия историчности и вневременности становится частично объяснимой» [1, с. 17]. Произведения и их приемы как бы существуют параллельно в нескольких временных рядах и контекстах.

Включить в современную художественную и проектную реальность работы и идеи русского конструктивизма тем легче, что авангард в целом и конструктивизм в частности занимают особую позицию по отношению к искусству в целом.

Неслучайно, что конструктивисты отказываются от слова «стиль» и оперируют другим: «метод». Абсолютно точным выражением духа эпохи является статья В. Шкловского «Искусство как прием» [7].

Творцы и теоретики конструктивизма используют терминологию, близкую практическим сторонам жизни и производства [3]. Здесь революционный российский конструктивизм попадает в определенную ловушку, о которой также пишет Бюргер: «Искусство, более не обособленное от жизненной практики, но целиком в нее погруженное, вместе с дистанцией по отношению к ней теряет также и способность ее критиковать. В эпоху исторического авангарда попытка снять дистанцию между искусством и жизненной практикой еще обладала всем пафосом исторической прогрессивности. Между тем развитие культурной

индустрии привело к ложному снятию дистанции между искусством и жизнью, что также обнажает противоречивость авангардистского предприятия» [1, с. 78]. Хотя вышеописанный симбиоз искусства и политики остался далеко позади, проблема «невозможности критики действительности», вынужденная апологетическая роль искусства вновь заявила о себе в современной рекламной индустрии по всему миру. Вместо революционизирования жизни произведение нашло этот «мирный» способ соотноситься с реальностью: «Не только последняя в своем конкретном многообразии проникает в произведение, но и само произведение больше не изолирует себя от нее» [1, с. 144].

Авангард, не желая этого, сослужил еще одну службу рекламным стратегиям. Поскольку он отрицал «категорию индивидуальной рецепции», он провоцировал негативные бурные реакции публики (более всего это свойственно дадаизму), которые всегда носили «решительно коллективный характер» [1, с. 82].

Стремление выявить архетипические, свойственные абсолютному большинству реакции восприятия предполагает наличие явных закономерностей, которые поддаются учету. Таким образом, «...творческий процесс можно реконструировать как процесс рационального выбора среди разнообразных приемов — в расчете на достижение желаемого эффекта. Подобная реконструкция художественного производства предполагает не только относительно высокую степень рациональности в художественном производстве, но и свободный доступ к художественным средствам, уже не привязанным к системе стилистических норм, на которой, пусть и опосредованно, сказываются общественные нормы» [1, с. 28].

Выявленные закономерности работают и за пределами революционной эпохи. Совокупность средств и приемов превращается в некую синхронию: «Авангардные движения трансформировали историческую последовательность методов и стилей в одновременность радикально различного» [1, с. 101].

И не только «предыдущие стадии развития феномена искусства в буржуазном обществе можно понять исходя из авангарда» [1, с. 30]. Подвергнув пересмотру категории «искусство», «произведение», «прекрасное», «стиль», авангард парадоксальным образом послужил их уточнению: «Реабилитация института искусства и категории произведения указывает на то, что сегодня авангард приобрел статус исторического явления. Разумеется, художники и по сей день пытаются продолжить авангардистскую

традицию (сама возможность употребления такого понятия не в качестве оксюморона подтверждает историчность авангарда)» [1, с. 91].

Исторический параллелизм «Основных понятий истории искусства» Г. Вёльфлина и экспериментов Л. Татлина и К. Малевича, Э. Лисицкого и Ильязда — не простая историческая случайность и, тем более, не курьез. Этот параллелизм и есть раскрытие общего характера категорий художественного формообразования [см.: 1, с. 30]. Авангард может выступать как инструмент для анализа и реновации художественно-проектной культуры во всем мире, в том числе во внеевропейских странах.

Примечания:

1. *Бюргер П.* Теория авангарда. — М.: V-A-C press, 2014. — 200 с.

2. *Тарабукин Н.М.* От мольберта к машине. — М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. — 71 с.

3. *Пунин Н.Н.* Памятник III Интернационала. — Петербург: Издание Отдела изобразительных искусств Н.К.П., 1920. — 6 с.

4. *Чернихов Я.* Конструкция архитектурных и машинных форм. — М.: Аватар, 2008. — 272 с. Репр. изд.

5. *Лаврентьев А.Н.* Ракурсы Родченко. — М.: Искусство, 1992. — 222 с.: ил.

6. *Росси А.* Научная автобиография / перевод с итальянского. — М.: Strelka-press, 2015. — 176 с.

7. *Шкловский В.* Искусство как прием. — М., 1923.