

32. Гісторыя Беларусі: У 6 т. Т. 5. Беларусь у 1917–1945 гг. / А. Вабішчэвіч [і інш.]; рэдкал. М. Касцюк (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Экаперспектыва, 2007. – 613 с.

33. Профессиональные союзы Беларуси: энциклопедия в 2 т. / ФПБ; под общей ред. Л.П. Козика. – Минск: МИТСО, 2011. – Т. 1. – 895 с.; 2012. – Т. 2. – 895 с.

ИДЕИ РЕВОЛЮЦИИ И СТРОИТЕЛЬСТВА НОВОЙ РЕАЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ КОНСТРУКТИВИЗМА

Кедрик Т. В.

г. Минск, БНТУ

Октябрьская революция 1917 года знаменовала собой радикальную смену социальных и культурных координат. В основе революционной трансформации лежали идеи изменения не только государственного устройства, экономической системы, но и культурных норм, ценностных ориентаций, образцов поведения, моделей мышления и т.д. Неудивительно, что сфера художественной культуры стала предметом революционных экспериментов. Русское авангардное искусство стало основным выразителем революционных идей в искусстве.

Авангард, воинственно настроенный по отношению к «старым» культурным формам, воспринял революцию в родственном ключе – как разрыв с прошлым. Авангардисты считали себя революционерами в искусстве, теперь они получили возможность продолжить эксперимент на более широком поле и трансформировать свои творческие принципы в программу реального преобразования жизни. Революцию осознали как освобождение, приняли и выразили готовность ей служить поэты Н. Асеев, Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Каменский, А. Крученых, Б. Пастернак, С. Третьяков, В. Хлебников и др., художники Н. Альтман, И. Клюн, К. Малевич, Л. Попова, А. Родченко, В. Степанова, В. Татлин, теоретики искусства Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер, режиссеры В. Мейерхольд, И. Терентьев и др. Их искусство, сохраняющее экспериментальную авангардную составляющую, стали называть «левым».

Революционное «левое» искусство, видевшее своей главной задачей изменение социальной реальности, нашло наиболее яркое воплощение в конструктивизме и производственничестве – течениях, которые были ведущими в советском искусстве первое послереволюционное десятилетие.

Конструктивизм являлся одним из центральных направлений русского авангарда. На его формирование оказали влияние идеи беспредметности в искусстве, преобладающие в творческих концепциях К. Малевича, В. Татлина, А. Родченко и других художников авангарда. Сущность идеи беспредметности заключалась в изъятии из искусства, прежде всего из живописи, объекта, предмета изображения как такового и сосредоточение на свете и цвете, то есть на формальной организации материала. Это было движение протеста против классического искусства, предметами изображения которого были событие, вещь, человек, против искусства музеев и вернисажей. «Беспредметная живопись ушла из музеев, ее место – это улица, площадь, город и весь мир» [8, с. 93]. Творцы-беспредметники считали, что когда из искусства уходит предмет и предметный сюжет, оно как бы лишается внешней темы и вперед выдвигается то, что всегда составляло его внутреннюю проблему – целостность произведения, проблема целостности.

Основным пафосом авангарда становится «требование перехода от изображения мира к его преобразению» [5, с. 10]. Конструктивизм, будучи частью авангарда, полностью разделяет этот пафос. «Жизнь, сознательная и организованная, умеющая видеть и конструировать, есть современное искусство» [10, с. 40].

Реальные исторические условия стали благодатной почвой для реализации идей конструктивизма. Эта ситуация была воспринята художниками не только как несомненное подтверждение теоретических конструкций и художественных интуиций, но и как единственный в своем роде исторический шанс их тотальной практической реализации. По мнению художников авангарда, чтобы построить новый мир, необходимо до основания разрушить старый, дойти до той нулевой точки, с которой можно начать строительство. Именно такая точка была достигнута в России после революции и первых двух лет Гражданской войны. А. Белый писал: «Победа материализма в России привела к полному исчезновению в ней всякой материи» [цит. по: 5, с. 25].

Главной своей задачей конструктивисты видят уничтожение искусства как обособленной сферы эстетической деятельности человека, и презентацию в качестве искусства самой жизни. Социальное творчество – главная черта «нового искусства». Конструктивисты заявляют, что революционность – это непрерывное творение, которое не должны останавливать никакие рамки. «Будьте творцами! Как творец-бунтарь, я говорю вам всем, еще способным разрушить, уничтожить все старое, все изжившее, все мешающее, все умирающее, все лишнее, все поработашающее, угнетающее нас. Вам, стоящим у власти, вам, победителям, говорю: не останавливайтесь на пути революции, идите вперед и, если вам помешают в творчестве жизни рамки ваших партий, договоров, разрушьте их, будьте творцами, не бойтесь потерять что-либо, ибо дух разрушающий есть дух созидающий, и ваше революционное шествие даст вам силы творческой изобретательности и ярким будет ваш путь творчества революции» [8, с. 62]. Конструктивисты были, по сути, первыми практиками искусства, кто заявлял, что порывает со «спекулятивной» эстетической деятельностью и ищет «социально-целесообразные формы художественного труда».

Вся жизнь и человек вместе с его внутренним миром становится лишь частью материала, который подлежит упорядочиванию. Формируется «производственный» подход к искусству. В связи с этой концепцией возникают два образа художника, два пути, по которым может идти творец-революционер. Первый – путь «художника-производственника», иначе проектировщика, «который стал именоваться конструктором, так как он сознательно делал акцент на организационно-конструктивно-изобретательской стороне творчества» [10, с. 65]. Второй, дополнительный к первому, – путь «художника-политика», агитатора, пропагандиста. Перед художником ставились задачи прямого идеологического воздействия. Он должен выступать как «генератор агитационной энергии». «Доказывать, убеждать, пропагандировать – активно, нарочито, сознательно, строя художественную форму в процессе сознательного достижения сознательно же поставленных задач» [10, с. 65]. Мастерство художника – это, прежде всего, вопрос квалифицированности в организации материала. Художником можно быть в чем угодно: в политике, науке, инженерном деле, в текстильной мастерской и так далее. Жизнь и искусство сводятся воедино.

Основным идейным рупором конструктивизма становится журнал «ЛЕФ» (с 1927 «Новый ЛЕФ»), на страницах которого утверждались идеалы нового искусства. Конструктивизм ратовал за дестанковизацию искусства – разрушение конвенций классического искусства с его правилами построения композиции, сюжетностью, которые не отвечает требованиям культурной революции. «Станковая картина, как объект внеутилитарного любования, постепенно теряет потребителя. Кроме того, будучи рассчитанной на продолжительное существование и неповторимость в оригинале, она не может служить целям массовой агитации» [3, с. 34]. Антиэстетизм конструктивистов заключался в ниспровержении эстетических идеалов предшествующей культуры. Они выступают против толкования искусства как творческого акта, против тяги к человеку «нутра», стихий, эмоций в противовес человеку рациональному, человеку расчета. «Творчество», «интуиция», «вдохновение» подвергаются злостному осмеянию, их заменяют терминами «работа», «мастерство», «ремесло», «пример», «техника», «делание вещей». «ЛЕФ» ставит под знак сомнения все искусство в его эстетико-одурманивающей функции. «ЛЕФ» за выработку методов точной фиксации фактов» [12, с. 3].

Революционность и новаторство своего творчества конструктивисты видят, прежде всего, в форме. Вопрос «что изображать» заменяется вопросом «как изображать». «Революция в фотографии состоит в том, что снятый факт, благодаря качеству – «как снято», действовал настолько сильно и неожиданно всей своей специфичной для фотографии ценностью, что можно было не только конкурировать с живописью, а показывать всякому новый, совершенный способ раскрывать мир в науке, технике и в быту современного человечества» [8, с. 200].

Критикуя классическое искусство как устаревшее, несоответствующее потребностям времени, конструктивисты выводят на первый план такие новые виды искусства как фотографию и кино. Именно они соответствуют потребностям «художника-политика», задача которого состоит в точной документальной фиксации факта реальности, процесса преобразования, творения жизни. «Изобразительное умение художника он («ЛЕФ») ориентирует на мощные средства нынешней фиксационной техники – машины и аппарата, Объектив арестовал факт и привел его на экран в том самом виде, в каком он гулял без призора, будучи предоставлен самому себе и, в

ряду себе подобных, растрчивал свое повелительное агитационное действие» [7, с. 16].

Именно фотография сыграла решающую роль в процессе де-станковизации искусства, так как она является более быстрым, точным и объективным средством фиксации факта. Противостояние изобразительного искусства и фотографии представляется как «борьба реальной действительности против художественной схемы, искажающей и деформирующей эту реальную действительность» [2, с. 50]. Конструктивисты отдают себе отчет в том, что объективность фотографии не означает ее нейтральность по отношению к фиксируемому событию или объекту. Задачей фотографа-политика является указание точки зрения, «кино- и фото-глаз заменили несовершенный глаз зеваки и указали, что и как нужно видеть, чтобы делать» [7, с. 16].

А. Родченко, отвечая на критику его фотографий в журнале «Советское фото» за ракурсы снимков, пишет в «Новом ЛЕФе», что человеческое зрительное восприятие извращено однобокостью зрительной мысли, то есть ракурсом «пупа от живописи», и задачей своих снимков он видит демонстрацию существования иных ракурсов. Объектив фотоаппарата, по его мнению, это зрачок культурного человека в социалистическом обществе. «Новый быстрый реальный отображатель мира – фотография – при ее возможностях, кажется, должна бы заняться показыванием мира со всех точек, воспитывать умение видеть со всех сторон. Но тут психика «пупа от живописи» обрушивается с вековой авторитетностью на современного фотографа и учит его бесконечными статьями в журналах по фотографии, вроде «Советское фото», «Пути фотокультуры», давая фотографу в качестве образцов масляные картины с изображением богоматерей и графинь» [9, с. 33]. Чтобы приучить человека видеть с новых точек, считают конструктивисты, необходимо снимать обыкновенные, хорошо знакомые ему предметы с совершенно неожиданных точек и в неожиданных положениях, а новые объекты снимать с разных точек, давая полное представление об объекте.

А. Родченко предлагает манифест нового искусства, в котором призывает «снять с глаз пелену, называемую – «с пупа», «снимать со всех точек, кроме «пупа», пока не будут признаны все точки». А самыми интересными точками современности для фотографа он признает точки «сверху вниз» в «снизу вверх» и их диагонали.

Фотография, в отличие от живописи, обладала еще одним важным преимуществом – возможностью фиксировать объект в его взаимосвязи с окружающей реальностью. Живопись выделяет объект, и это явление не только техническое, но и идеологическое. «Всякая изоляция наркома от окружающей его среды – есть иконография, есть отношение к нему как к героической фигуре, как к тому Наполеону, который является будто бы центральной фигурой в наполеоновских войнах. Всякая фиксация объекта методами старого времени возвращает нас и к идеологии этого старого времени» [1, с. 33].

Всякое социальное творчество и искусство жизни конструктивизм подчиняет идее целесообразности и утилитарности. Важным становится элемент назначения, твердая целевая установка снимающего. «Правильно понять назначение способен не любительствующий фотограф-«щелкач», а только фотограф-общественник, фотограф-публицист, для которого определение содержания (темы) снимка является не самоцелью, а средством сделать определенную общественно-полезную работу. Нужен фотограф-публицист, которого отличает умение толковать тему» [3, с. 28].

Такое отношение к действительности и способам ее фиксации фотоаппаратом было характерно именно для фотографов-лефовцев. На иных позициях стояли журналы «Советское фото» и «Фотограф». В «ЛЕФе» ведется постоянная полемика с авторами этих журналов. Они отстаивали принципы классической эстетики и воспринимали фотоискусство как продолжателя живописной традиции и руководствовались в фото живописными конвенциями. По их мнению, фото должно обладать перспективностью, как и живопись. «В снимке, являющемся строго перспективным изображением, соблюдение правильного расстояния очень важно. Фотографу рекомендуется во избежание перспективного искажения не подходить с аппаратом ближе трехкратной высоты или ширины диаметра снимаемого предмета» [13, с. 205]. Журнал «Советское фото» сохранял установки на эстетизм искусства. «В нашем журнале помещаются главным образом такие фотографии, по которым советский фотолюбитель может чему-либо научиться, или же такие, которые могут доставить советскому зрителю художественное удовольствие» [6, с. 17]. Такие тенденции встречали жесткую критику лефовцев, которые считали, что фотограф должен исходить не из соображений эстетического порядка, не из желания сгладить физические недо-

статки объекта или снять его «красивым», но только из требования зрителя дать ему подлинный документ о подлинном человеке.

В первое послереволюционное десятилетие футуристы занимают ключевые посты в области искусства и проводят свою политику на общегосударственном уровне. Но на переломе 20-30-х годов русские авангардисты утрачивают свои позиции, так как они претендовали на роль идеологов строительства новой жизни, что не согласовалось с ролью, отводимой искусству советским правительством – инструмента, проводника государственной политики. Поэтому большевистское правительство делает ставку на другое направление, ориентированное на поддержание классических образцов искусства. Партия и государство производят окончательный выбор и делают ставку на то художественное направление, которое впоследствии под именем социалистического реализма обретает официальное положение.

В противовес авангардистским художественным объединениям и направлениям, рупором которых являлся журнал «ЛЕФ», создается Ассоциация художников революционной России (АХРР), ядро которой составляли бывшие передвижники и реалисты, они издают журналы «Советское искусство», «Советское фото». «Наш гражданский долг перед человечеством художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве. Мы изобразим сегодняшний быт: быт Красной Армии, рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда. Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом мирового пролетариата» [11, с. 310].

Таким образом, эстетика авангарда в конце 20-х годов терпит крах и в искусстве закрепляются новые принципы, стремящиеся унифицировать художественные формы и задать приоритетные, идеологически правильные точки зрения, что впоследствии приводит к тоталитаризации советского искусства. Одно из главных обвинений, которое впоследствии тоталитаризм предъявил авангарду, состояло в элитарности, «в буржуазной замкнутости на формально-эстетических проблемах, непонятности его языка широким массам и даже его антинародности» [4, с. 33].

Использованная литература

1. Брик, О.М. От картины к фото / О.М. Брик // Новый ЛЕФ. – № 3, 1928. – С. 29–33.
2. Брик, О.М. Фиксация факта / О.М. Брик // Новый ЛЕФ. – № 11-12, 1927. – С. 44–50.
3. Волков-Ланнит, Л. Фата на фото / Л. Волков-Ланнит // Новый ЛЕФ. – № 11, 1928. – С.28–36
4. Голомшток, И. Тоталитарное искусство / И. Голомшток. – М.: «Галарт», 1994. – 296 с.
5. Гройс, Б. Утопия и обмен / Б. Гройс. М.: Знак, 1993. – 396 с.
6. Из переписки с читателями // Советское фото. – 1928.– № 2. – С. 15–19.
7. Перцов, В. График современного ЛЕФа / В. Перцов // Новый ЛЕФ. – № 1, 1927. – С. 15–19.
8. Родченко, А. М. Опыты для будущего. / А.М. Родченко. – М.: Грантъ, 1996. – 416 с.
9. Родченко, А.М. Пути современной фотографии / А.М. Родченко // Новый ЛЕФ. – № 9, 1928. – С. 31–39.
10. Сидорина, Е.В. Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. / Е.В. Сидорина. – М.: ВИНТИ, 1995. – 240 с.
11. Советское искусство за 15 лет: материалы и документация. – М.: Изогиз, 1933. – 633 с.
12. Третьяков, С. С Новым годом! С «Новым ЛЕФом!» / С. Третьяков // Новый ЛЕФ. – № 1, 1928. – С. 1–3.
13. Тромин, Н. Пространство и фотография / Н. Тромин // Советское фото. – № 5, 1928. – С. 203–208.

ШКОЛА, НАРОДЖАНАЯ РЭВАЛЮЦЫЯЙ

Куракевіч Н. І.

г. Мінск, БДУІР

Упершыню ў гісторыі Беларусі ў 1920-я гады былі зроблены першыя крокі ў станаўленні і развіцці нацыянальнай школы. Нягледзячы на перашкоды і вялікія цяжкасці, беларускія вучоныя і настаўнікі з энтузіязмам працавалі на ніве народнай асветы. Выпыт арганізацыі вучэбна-выхаваўчай работы нацыянальных школ мае вялікае значэнне для сучаснасці.