

КОНСТРУКТИВИЗМ КАК НАПРАВЛЕНИЕ. ФОРМИРОВАНИЕ МЕТОДА И ПЕРСПЕКТИВЫ

И.П. ФАРМАН

Сейчас мы говорим о конструктивизме в эпистемологии, социальной философии, теоретической социологии и других науках, что свидетельствует о расширении значения как самого этого понятия, так и направления в целом. Как *проективно-конструктивная позиция* человека по отношению к реальности, он имеет давние философские традиции, которые можно вести от античности, от Канта, Гегеля и др. Но как *направление* он сформировался на рубеже XIX – XX вв. (особенно отметим 20 – 30-е гг. прошлого века), и тематизировался прежде всего в таких контекстах, как архитектура, искусство, литература, инженерно-техническая теория и практика. Его первые проявления были настолько впечатляющи и значительны, что понятие конструктивизма до сих пор ассоциируется с этими областями. Как эстетическое направление и художественный стиль (а это была всеобъемлющая стилистика) он представлен рядом известнейших имен: Ш.Э. Ле Корбюзье, Вальтер Гропиус, братья Веснины, И. Леонидов, К.С. Мельников, И.Л. Сельвинский, В.А. Луговской, Вс. Мейерхольд, ранний И. Эренбург и др., и по творчеству каждого из них существует огромная литература.

Но конструктивизм с самого начала был, конечно, шире, чем искусство; это была не только эстетика. Он сложился как *новый теоретико-методологический подход*, который приобрел *общекультурный характер*. Его исходные смысло- и формообразующие принципы, идеи и методологические основы оказались весьма перспективными. Многие из них, хотя и в трансформированном виде, проявились и в современном конструктивизме. Поэтому, на наш взгляд, имеет смысл рассмотреть их *в контексте эпистемологии и общей методологии*. Выделим некоторые основные положения.

1. Формирование нового видения путем смены самих методов осмысления реальности, когда восприятие ее как

данности заменяется проективно-конструктивным отношением к ней и выражается посредством новых способов ее репрезентации в виде моделей, конструкций, проектов, в том числе социальных.

Как стал возможен такой подход? Он был обусловлен социально-историческими предпосылками, которые заложили необходимый фундамент для формирования новой культуры, а также социально-культурным и идеологическим контекстом, в который конструктивизм органически вписался. Он был тесно связан со своим временем, став выразителем новых веяний сначала на Западе, а затем катализатором революционных идей и преобразований в России. А они проникали во все сферы жизни. Сознательно разрушался старый тип социальности, осуществлялся *радикальный* отход от традиций во всех областях культуры, но этот, условно говоря, деконструктивизм, не был однонаправленным, а порождал также и бурное развитие *новых форм*.

Наиболее ярко такой подход проявился в искусстве. В художественном отношении это привело к созданию новых оригинальных стилевых направлений, нового языка, новых форм, появлению новой предметности и невиданных ранее композиций и ракурсов. (Разумеется, это большая и специальная тема, которой здесь мы коснемся лишь отчасти — в связи с рассматриваемыми вопросами.) Перенос конструктивистских идей в другие области также был продуктивным, особенно в сфере инженерной и технологической мысли. Но особенность такого подхода состояла не только в широте охвата разных областей.

В архитектуре, изобразительном искусстве, дизайне он проявился в создании новых способов *пространственного конструирования*, в строительстве — в утверждении приоритета линии и геометрических плоскостей из бетона, стекла и железа, что неизбежно должно было опираться на точный расчет и инженерные разработки. Новый подход был невозможен без привлечения *новых видов знания*, которые активно осваивались. Наряду с математическим знанием и обычными расчетами — это проектирование и создание больших сооружений, несущих конструкций и открытых опор, каркасов, варьирование сборных строительных блоков, слож-

ные приемы технического черчения, освоение новой техники и др.

Новый подход был основан на практическом использовании самых новейших достижений науки и промышленной технологии, новых строительных материалов и конструкций, что также стало одной из его характерных черт. Символическим ориентиром в этом плане послужило сооружение А.Г. Эйфелем башни для всемирной выставки в Париже в 1889 г., которая тогда явилась прежде всего показателем достижений техники XIX в. и лишь потом стала символом этого знаменитого города.

В отличие от нее сооружения нашего выдающегося инженера и ученого В.Г. Шухова – оригинальные конструкции гиперболоидной башни (1896) и башни радиотелеграфной станции в Москве (1921) – имели и *практическое назначение*. И это тоже имело принципиальное значение для нового направления.

Синтез конструирования и знания, простота, лаконичность и целесообразность форм, четкость линий, математически выверенная «*монтажная система*» (начало положил Д. Штеренберг), скомпанованность зданий, рациональность – все это легло в основу как теоретических разработок конструктивизма, так и новой социально-культурной практики, «*жизнеустройство*», если использовать термин конструктивистов. Инженерно-технические новшества были четко ориентированы на *новые идеалы практической ценности*, на *целерациональные действия*, выражаясь современным языком.

Особо отметим, что *идея рационалистической целесообразности* была одной из основных. Она тесно связывалась с развитием новой индустриальной культуры.

В разных своих проявлениях конструктивизм выступил как функционально направленная *новая социально-культурная практика*. Наиболее яркие примеры культурного строительства в духе конструктивизма в нашей стране – это архитектурная часть Днепрогэса (1927 – 1932 гг., архитектор В.А. Веснин), дворец культуры автозавода им. Лихачева и др. Новыми зданиями конструктивистской архитектуры особенно отличалась Москва. Так, возникнув в определен-

ном социально-культурном контексте, конструктивизм сам стал знаковым феноменом культуры XX в.

2. Пафос обновления общества был передан в *новых формах*, которые сами по себе были активным началом. Не случайно еще современники упрекали конструктивизм в господстве формы и экспериментаторстве с ней, и не без оснований. Однако, хотя *форма, структура и сам процесс конструирования* определяли специфику конструктивизма, они не были самоцелью, и в современной истории культуры сведение спектра его смысловых значений к чисто формальным нововведениям рассматривается как редукция, как искажение его главных интенций. Ответ на вопрос, в чем они состоят, отчасти дают сами термины: *construction* (лат. — построение, в смысле устройства, взаимного расположения частей какого-либо предмета); *construere* (лат. — создавать конструкцию чего-либо, сооружение). Эти значения ассоциируются с языковыми, где под грамматическими конструкциями понимаются сочетания слов, выступающих в качестве одной синтаксической единицы как нечто целое. И, наконец, *конструктивный* в смысле *плодотворный*, который можно положить в основу чего-либо.

Безусловно, все эти значения указывают на определяющее значение для конструктивизма формы, структуры, построения и т.д. Но это только одна сторона. Другая состоит в том, что сама процедура конструирования должна была осуществляться в соответствии с требованием «форма следует функции»: т.е. форма должна была выразить какие-то новые смыслы и идеи, быть их языком.

А таких идей было достаточно во всех областях, и в этом выразилась попытка выработать *новую мироориентацию, характерную для конструктивизма направленность на творчество и строительство*. Даже некоторые законы и их применение в науке, технике и прикладном искусстве претерпели существенное изменение, например, законы симметрии. В архитектуре новой гармонией стала геометрия, а это уже не «застывшая музыка» и не «поэзия в камне». Геометризация строительства мыслилась как отход от старого урбанистического пейзажа с его куполами, колоннами, портиками, пышными фронтонами и прорыв в новое простран-

ство. Многоэтажные дома были еще в древнем Риме, но прорыв был в масштабности, в высоте, в господстве линии и вертикали, создании нового видеоряда. В градостроительстве продольное расположение, «строчную застройку» сменили вертикальные остроугольные контуры на фоне неба. Плоские покрытия, ленточные окна, сфокусированность линий стали вехами нового времени. Если вспомнить, что греки называли архитектуру матерью всех искусств, а позже многие понимали ее как летопись народа и его историю, то можно сказать, что конструктивизм в архитектуре отразил тенденцию «время, вперед!».

В творчестве художников-конструктивистов при всем своеобразии и оригинальности каждого из них отразилось стремление освоить и передать дух времени, особенно достижения науки и техники (в частности, в области физики и освоении Вселенной), и расширить границы искусства посредством усиления условности, схематизма фигур или вообще беспредметной живописи, построенной на строгих геометрических формах. Показательными в этом плане считаются трехмерные конструкции А.М. Родченко и В.Ф. Степановой. Они создавали «производственное искусство»; конструктивная схематичность изображений применялась также в книжном оформлении, в плакате. Примечательно, что Родченко создал не только «Висящую конструкцию», ассоциирующуюся с формой атома, и композиции из геометрических форм, но и под маркой «Реклам-конструктор Маяковский – Родченко» – четкую и лаконичную рекламу на стихи поэта «Нигде кроме, как в Моссельпроме».

Отметим, что новаторство конструктивизма при всем его радикализме было проявлением креативности не только его приверженцев: он впитал многие смыслы и идеи, выдвинутые такими новаторскими направлениями, как модернизм, кубизм, футуризм, авангард и др., кредом которых было не отображать и воспроизводить (основные принципы искусства), а *преобразовать действительность, создавать новое*, стремясь к конечной цели – ни много, ни мало – революционному преобразованию мира и человека. Тематика нового человека, а через него – и нового мира, мировой революции, интернационального единения и др.

придавала широту и масштабность художественному видению, своеобразию и оригинальность языку образов. Свидетельством тому служат весьма характерные для того времени произведения литературы и искусства: «Башня III-го Интернационала», модель 1919 – 1920 гг. В.Е. Татлина; философско-сатирический роман И.Г. Эренбурга «Хулио Хуренито» (1922), воссоздающий картину жизни Европы и России времен первой мировой войны и революции; его же «Трест Д.Е.» (даешь Европу) как осмысление и обобщение эпохальных конфликтов, противопоставления сил мира и войны в масштабах всего человечества, отстаивание идей интернационализма и солидарности, общечеловеческого братства; особо следует отметить манифест писателя в защиту конструктивизма в искусстве «А все-таки она вертится». Поиском новой формулы человека были заняты многие литераторы: так, ранний Л. Леонов в романе «Вор» (первая редакция 1927 г.) ратует за искусство, которое делает человека лучше вообще, а не в каких-то отдельных проявлениях, – что тоже было характерно для новой философско-мировоззренческой установки.

Притязания глобальные, но по тем временам отнюдь не формальные, и под них подводились основания. Стремление к *общественному и социальному идеалу* было неотъемлемой составляющей нового подхода, выполняло функции ценностной и идеологической ориентации.

Примечательно, что тенденции конструктивизма заметны и в характерном для этой эпохи жанре научно-фантастического романа, что проявилось и в тематике, и в художественном стиле. Темы интернационального братства, первооткрывателей космоса, освоения научных гипотез нашли воплощение в ряде таких романов, ставших широко известными, как «Аэлита» (1924) и «Гиперболоид инженера Гарина» (1925 – 1927) А. Толстого, «Голова профессора Доуля» (1925) А. Беляева и др. «Аэлита» тогда же была экранизирована режиссером Я.А. Протазановым. Их новизна определялась не только социальной и научной тематикой, но и более свободной, во многом определявшейся продуктивной способностью воображения художественной условностью, ассоциативными усилениями, большой метафоричес-

кой нагруженностью, а также оригинальной композиционной структурой и другими особенностями.

В целом такое проявление конструктивизма было эвристичным, воплотившим многие идейные искания, представляло собой новую форму духовно-практической деятельности, создало эпохальный стиль и перспективное направление.

3. Наконец, отметим *проективность* конструктивистских идей (от лат. *Proectus* — устремленность вперед, заданность, проекция будущего), нацеленность на перспективу. Она проявилась не только в технике, строительстве и статических видах искусства, но и как *социальное конструирование, новое понимание мира*. Особо отметим, что оно было изначально присуще конструктивизму и нашло выражение не только в теоретических программах и декларациях (работах К.Л. Зелинского, «Литературного центра конструктивистов» во главе с поэтами И.Л. Сельвинским и А.Н. Чичериным и др.), но и в попытках *практического воплощения идеи рациональной целесообразности жизни*, осуществления новой социально-культурной практики. Во многих искусствоведческих исследованиях этого периода отмечается, что художники, литераторы, поэты — ранее «певцы свободы», «властители дум» — чувствовали себя инженерами, конструкторами, рассматривали свое творчество не только как выражение личностных притязаний, но и как участие в *общем деле строительства новой жизни*. Так, И. Сельвинский в своих поэтических экспериментах через овладение техникой и конструктивно-научным мышлением пытался осмыслить переломные моменты в социальной жизни¹.

Соединение техники и искусства было характерной чертой многих жанров. Так, «бунтарь» Вс. Мейерхольд в своем «театре революции» для выражения новых идей (в частности, биомеханики) широко использовал элементы спорта, цирка и других зрелищных искусств. Его спектакли оформляла «конструктор» В. Степанова, проявляя подлинное сценическое мастерство, инженерную изобретательность. Да и как иначе, чем посредством поиска новых сценических средств, можно было создать такие постановки, как «Мистерия буфф» В. Маяковского или та же «Даешь Европу»?²

С.М.Эйзенштейн разработал метод «монтажа аттракционов», который позволял выделить наиболее впечатляющие куски, поставить их рядом и смонтировать их так, чтобы можно было увидеть второй и третий планы кадра вместо привычного видеоряда, что создавало новое представление и усиливало эмоционально-экспрессивное воздействие картины.

Ограничимся этими примерами и отсылаем интересующихся к специальной литературе, в которой показано, что конструктивизм утверждал себя как творческое «организационно-рационалистическое течение», рассматривал все «со строительной точки зрения», и что это вполне отвечало требованиям времени социалистической реконструкции³.

Подводя краткий итог, отметим, что в целом конструктивизм этого периода можно охарактеризовать как большой *социально-культурный сдвиг*. Время показало, что, хотя конструктивизм просуществовал всего два-три десятилетия, он стал эпохой, а конструктивистские идеи и сформированный им методологический подход к реальности, который можно охарактеризовать как *конструктивно-деятельностный*, оказался весьма продуктивным и перспективным и в дальнейшем получил развитие в различных направлениях современной науки, философии и искусства.

Это может вызвать возражения, особенно в отношении социального аспекта: ведь жизнеустроительные проекты конструктивистов не осуществились, да и сам конструктивизм как направление просуществовал сравнительно недолго, а в нашей стране и вовсе иссяк уже в 30 гг. Однако известно, что на то были веские причины: свобода творчества оказалась несовместимой с советским режимом, тоталитарным государством, с насаждением метода социалистического реализма в искусстве. В тяжелой обстановке 30-х гг. — разруха, голод, политика «большого террора», от которой пострадали миллионы людей, — социальные проекты были обречены. К тому же в отличие от технического социального конструирования, даже в теории, изначально не было да и не могло быть основано на знании, так как его заменяла идеология: идеальные факторы и регулятивы наделялись ролью социального знания, причем не нейтраль-

ного, а якобы выполняющего социально-преобразующую роль, декларативно — по построению социализма, по сути — созданию ложной героики.

Даже в архитектуре, где конструктивизм проявился наиболее ярко, волонтаристическое проектирование и крайний утилитаризм сыграли свою роль в том, что удачная градостроительная практика была вытеснена неадекватной человеку массовой застройкой. У нас остались лишь отдельные знаменующие свою эпоху образцы, которые, однако, до сих пор привлекают внимание (например, знаменитый «круглый дом» цилиндрической формы с окнами в виде вертикальных шестиугольников одного из основоположников конструктивизма в России Мельникова).

Архитектурные сооружения в духе конструктивизма стали мировой практикой. Особенно широко используются американские разработки, в частности, типично американский вариант — небоскреб Эмпайр-стейтбилдинг в Нью-Йорке (1931, архитектор Р.Г. Шрив и др.). Многие из таких зданий отличаются оригинальностью и выразительностью стиля и получили всеобщее признание: например, Дефанс в современном Париже; ставшее лицом города здание оперы в австралийском Сиднее, культовые здания в некоторых арабских странах. Предполагается, что в наше время рекордсменом во многих отношениях станет башня-минарет в г. Дубай в Объединенных арабских эмиратах. Такие сооружения контрастируют с традиционной застройкой, но нередко именно они становятся конструкциями-символами древних городов.

Если говорить о нашем градостроительстве, то в Москве на юго-западе уже в следующем году намечается реконструкция площади Гагарина и строительство нового ансамбля зданий Центра информатики и новых технологий. Это — мегапроект, уникальный по идее и технологии воплощения, который называют «домом-окном в третье тысячелетие», так как его стержнем, действительно, является идея дома-окна. Его каркас состоит из 12 модулей в виде кубов и цилиндров, а в каждой из фигур помещается 6 — 7 этажей. И главное — впервые в мире по диаметру кольца 60 этажей и панорамные лифты будут вращаться в разные стороны.

Сама по себе это, конечно, новаторская, поисковая конструкция, которая, так же, как и ее основные формы, нацелена на будущее. И проблема здесь не в том, что для ее воплощения нет технических возможностей. Вызывает сомнения то, как этот новаторский, буквально зависающий в воздухе проект впишется в окружающую вполне стандартную и уже устаревшую застройку Ленинского проспекта.

Одна из основных особенностей конструктивизма, которую мы старались выделить, состояла в *сочетании технического конструирования с ярко выраженной социальной направленностью*, в попытках *через новые формы освоить содержание социальных явлений*. Эта особенность также оказалась весьма перспективной и получила дальнейшее развитие как в реалистическом, так и нереалистическом искусстве. В качестве примера приведем известные факты: Б. Брехт создавал свой театр как «театр эпохи науки», рассматривал сцену как лабораторию, где изучаются новые социальные явления и отношения людей, и ставил своей целью познание мира с целью его изменения. М. Ромм в фильме «Обыкновенный фашизм» использовал «монтажный метод» Эйзенштейна: соединяя документ, технику и задачи игрового фильма, он строил сюжет так, чтобы «вскрыть психологию — только не отдельного человека, а социального явления»⁴.

Можно привести много других примеров. В частности, весьма показательной в плане развития конструктивистских идей является, на наш взгляд, «новая музыка», представленная именами А. Берга, А. Веберна, А. Шенберга. В ней проявилась не только традиционная связь музыки с математикой, но и новые принципы музыкальных построений, отличающиеся от классических рядом особенностей. Искусствоведы — наиболее известный и авторитетный среди них Т.В. Адорно — оценивают эту музыку как технический метод, плодотворную попытку «рационализации» и систематизации художественного творчества, состоящую в том, что место традиционной тональности мажор-минор, лежащей в основе классической музыки, занимает композиция посредством взаимосоотнесенных звуков, в которой исчезают оба лада и образуется один звукоряд по типу хроматической гаммы. Тем самым музыка приобретает атональный,

сериальный характер (от слова серия — ряд), строится на всех возможных соотношениях 12-ти звуков, образуя тематический ряд, который повторяется, выполняя роль мелодического рисунка. Основной признак структуры такой музыки — вариативность и контрапункт, что приводит к умножению смысла через новую полифонию. Это диссонансы вместо консонансов, разные виды математизированных приемов вместо темы как важнейшей компоненты произведения и др.

«Новая музыка», хотя и медленно, но все же успешно утверждает себя. Дискуссионным остается вопрос, выражает ли она какое-то социальное содержание. В контексте данной работы целесообразно рассмотреть этот вопрос в позитивном плане, поэтому отметим, что специалисты, в частности Адорно, видят в такой музыке противостояние общественной тенденции, низводящей музыку как духовную структуру до уровня простой функции, предмета потребления. Согласно этой точке зрения, в центре «новой музыки» оказывается эмансипированный, но одинокий и отчужденный субъект, испытывающий страх и ужас перед реальностью, бессилие в условиях «беспросветного страдания». Эти новые человеческие феномены и реалии общественной жизни XX в. не могут быть адекватно выражены традиционными гармоническими средствами. Отсюда — отсутствие мелодий, диссонансы, крик и шоковое звучание расценивается как предельно точная реакция на социальные условия, а также как попытка достичь слуха тех, кто уже не слушает. Стремление выразить смысл социальных потрясений, нонконформистская этическая позиция новой музыки по отношению к современному антигуманизму дают основание для ее высокой оценки. Предположить, что такую оценку разделяют только искушенные критики-эстеты, на наш взгляд, было бы неверно. Такие художественные приемы, как дисгармония, диссонансы издавна применялись для выражения страдания, трагедии. А они, как правило, и были порождением разлада человека с миром, окружающей средой. Приведем один литературный пример. Герой романа Т. Манна «Будденброки» — молодой человек — страдает от одиночества, грубости и бездуховности социального окру-

жения, переживает ряд потрясений. В условиях, когда *жизнь плотно сомкнула его уста, его единственной возможностью говорить* осталось сочинение музыки. В его импровизациях выражалось такое напряжение, «словно вскрикивала чья-то душа» и прорывались «возгласы страха»⁵. Связь музыкального с социальным раскрыта здесь через диссонансы, в которых нашли выражение боль и бессилие человека перед жизнью. Напомним, что роман написан 25-летним писателем, а герой наделен автобиографическими чертами. Новые типы музыкального освоения реальности XX в. в плане их соответствия современному мировосприятию и использование с этой целью конструктивистских идей проанализированы в специальной литературе⁶.

Современное конструирование выступает в контексте новых исторических и социокультурных факторов. Отмеченные установки, разумеется, в нем не повторяются, но помогают понять его новые проявления и особенности. В нем другие формы конструкций, типы деятельности, рациональности, но переключек с прежними немало. О революциях речи нет, но необходимость в социальных преобразованиях очевидна. Отсюда — повышенный интерес к *социальному конструированию*, к социально-культурным проектам, которые сейчас весьма актуальны, но они требуют особого анализа.

Примечания

¹ Кодекс конструктивизма // Сб. Бизнес». М., 1929.

² Этот аспект творчества В.Э. Мейерхольда отражен, в частности, в его «Переписке. 1896 — 1939. М., 1976.

³ См.: Ган А. *Конструктивизм. Тверь, 1922. Эренбург И.* А все-таки она вертится. М. — Берлин, 1922; Мена всех. *Конструктивисты-поэты.* М., 1924. *Зелинский К.* Поэзия как смысл. Книга о конструктивизме. М., 1929; *Эйзенштейн С.* Монтаж: Неравнодушная природа // Его же. Собр.соч. Т. 2. М., 1964.

⁴ См.: *Ромм М.* Обыкновенный фашизм // Иностранная литература. 1973. №12. С. 250.

⁵ *Мани Т.* Собр. соч. М., 1959. Т. 1. С. 782.

⁶ См., например: *Бергер Л.Г.* Эпистемология искусства. М., 1997.