



УДК 7.037/.038::001.1

АВАНГАРД КАК «НАУЧНОЕ» ИССЛЕДОВАНИЕ ИСКУССТВА

Попов Денис Александрович –

кандидат философских наук, доцент кафедры этики и эстетики,
Саратовский государственный университет
E-mail: pvden@yandex.ru



Статья посвящена воздействию научно-технических достижений начала XX в. на авангардное искусство. Прослеживаются основные направления влияния науки на авангард: прежде всего, это заимствование художниками анализа и синтеза как ведущего творческого метода. «Художественная материя» подвергалась разложению на простейшие элементы, свойства которых детально исследовались и демонстрировались публике, затем из элементов синтезировалось новое произведение, тем самым отвергалось подражание природе, копирование реально существующих объектов. Новое произведение обладало новыми, возникшими в результате экспериментов свойствами. Авангард также подражал науке в непрерывном самообновлении, стремясь развиваться столь же динамично, однако авангардистам не удалось выявить значения простейших художественных форм, которые можно было интерпретировать по-разному, результатом стало возникновение постмодернистского искусства. **Ключевые слова:** искусство, авангард, наука, анализ и синтез, метод, художественные формы.

Авангардное искусство, пережившее свой расцвет в первой половине XX в., остается предметом жарких споров как среди публики, так и среди профессиональных критиков. Несмотря на то, что статус его признан и утвержден, а мастера авангарда стали классиками и заняли свое место в истории искусства, сделанное ими по-прежнему нуждается в более глубоком осмыслении, особенно в контексте наступившей эпохи постмодерна и информационного общества.

О том, что авангард – порождение своего времени и неразрывно с ним связан, писали уже современники [1, с. 13]. Вместе с тем упомянутая связь, на наш взгляд, до сих пор не подвергалась детальному анализу, пишущие об авангарде ограничивались, как правило, самыми общими указаниями на то, что он есть искусство эпохи масштабных научных открытий и технических изобретений, но как именно мировоззрение эпохи научно-технической революции влияло на характер творчества авангардистов специально и подробно не исследовалось. Вместе с тем, на наш взгляд, понять авангард можно только в контексте воздействия на умы современников грандиозных научно-технических достижений начала XX в.

Наука в этот период вновь подтвердила свой статус ведущей области духовной деятельности человечества, определяя собой мировоззренческие доминанты большинства современников. В то же время восприятие науки в начале XX в.

уже заметно отличалось от того мифологизированного образа «научности», что сложился в умах просвещенной публики XVIII–XIX вв.

Прежде всего, масштабность научно-технических достижений оставила далеко позади многие самые смелые фантазии XIX в. Создаваемая на основе новейших научных достижений техника поражала воображение, меняла привычную среду обитания, открывала новые возможности, бесконечно расширяя границы доступного человеку. Автомобили и электричество, аэропланы и радиосвязь, телефон и телеграф стали рукотворными чудесами, порожденными научным знанием.

Одновременно «научная революция» А. Эйнштейна продемонстрировала, что в науке нет ничего раз и навсегда установленного, что она с легкостью отбрасывает свои прошлые убеждения ради новых представлений и концепций. Привычная, устоявшаяся «механистическая» картина мира, создававшаяся наукой на протяжении XVIII – первой половины XIX вв., исчезла, рассеялась, и многими, в том числе и художниками авангарда, подобная трансформация воспринималась как некая мировоззренческая катастрофа. «Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках, наудачу и на ощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой» [2, с. 29].

Но «самоуничтожение» науки обернулось только ее триумфом, открытием новых горизонтов. Это заставляло видеть в ее развитии некий эталон, образец, который, будучи перенесенным на иные области духовной деятельности, мог дать аналогичный впечатляющий результат. Отсюда сознательное и бессознательное равнение авангардистов на науку, попытки «заимствовать» ее методы и одновременно желание оттолкнуться от нее, стремление найти в науке то, что сделало бы искусство столь же успешным, но и стремление сохранить дистанцию, оградить специфику искусства от ее возможного поглощения scientизмом.



Авангардисты, как правило, не имели специального научного образования и были знакомы с наукой как бы со стороны, и все же они довольно четко формулировали для себя, в чем состоит специфика научных методов и благодаря чему наука и техника добились столь впечатляющих результатов. Прежде всего, авангардисты обратили внимание на аналитизм, свойственный науке. Наука, как им представлялось, непрерывно разъединяла материю на все более и более простые составные элементы, детально выявляя свойства каждого из них. Затем наступала стадия синтеза, когда выявленные и исследованные простые элементы комбинировались заново, позволяя создавать новые системы с новыми свойствами в виде технических конструкций, служащих человеку.

Этот путь казался привлекательным художникам авангарда, которые подозревали, что если так же «разъять» материю искусства и выявить те отдельные элементы, из которых она состоит, то можно точно так же изучить их возможности и свойства, которые сами по себе уже могли обладать несомненной художественной ценностью. Не менее важным оказывался и синтез, который становился своего рода алхимической ретортой, где ранее выявленные и сплавленные воедино элементы должны были способствовать таинственному рождению нового произведения искусства.

Такое творчество изначально отрицало всякий мимесис – подобно тому, как техническое устройство не есть прямое копирование природы, а есть созданная человеком новая сущность, превосходящая природные объекты, точно так же и новое произведение искусства оказывалось не подражанием какому-либо природному объекту и не его описанием, а самоценным эстетическим творением. Это объясняет причину последовательного движения авангарда к беспредметности, поскольку миметическое, подражательное искусство никогда не смогло бы превзойти объект своего подражания, и лишь беспредметное творчество открывало, как казалось авангардистам, новые неограниченные возможности, подобные возможностям научно-технического конструирования, «превосходящего» природу своими результатами. «Создать нечто, что не копировало бы природы и, однако, обладало бы определенным содержанием», – вот задача, которую ставит перед собой авангард, и такая задача оказывается более высокой, чем те, что ставило перед собой традиционное искусство [3, с. 243].

Имитация научного метода художниками авангарда часто осуществлялась интуитивно, они «на ощупь» выявляли опытным путем возможности отдельного цвета, формы, фактуры, звука, а

также возможности их комбинаций между собой. Однако среди них немало было и тех, кто подражал «научной деятельности» вполне осознанно и переводил свои исследования на рациональный язык науки, сопровождая свои произведения теоретическими работами. При этом для описания свойств простейших художественных элементов использовалась терминология, во многом копирующая «научную»: характеризуя цвета, формы, звуки, художники говорили о «силах», «напряжениях», «энергии», «движении».

Среди теоретиков нового искусства особую активность проявляли ведущие представители русского авангарда, которые оставили после себя значительное количество программных сочинений, являющихся своего рода комментарием к их творчеству и его обоснованием. Пристального внимания в данном случае заслуживает творчество В. Хлебникова, К. Малевича, В. Кандинского как наиболее видных деятелей русского авангардного искусства, но отметим, что аналитикой по образцу научной методологии занимались не только они, но и многие менее известные авангардисты, пытавшиеся выявить свойства художественных элементов и выстроить на основании проведенного анализа свою собственную художественную систему.

Отметим, что для всех рассматриваемых нами теоретиков характерно некое притяжение-отталкивание по отношению к науке. Они подражали ее методам и одновременно подчеркивали неизбежно существующие различия между наукой и искусством.

Велимир Хлебников – один из немногих авангардистов, имевших обширные познания в области научных достижений своей эпохи, сам занимавшийся в юности научной работой [4]. Это не мешало ему скептически относиться ко многим из популярных в его время научных концепций, и отрицая, к примеру, марксизм и дарвинизм [1, с. 80], Хлебников не оставлял попыток создать свою собственную, «настоящую» науку об истории. Математические теории, созданные им, стремились зафиксировать некие повторяющиеся числовые закономерности в мировых событиях. Но гораздо более интересны его «научные» исследования в области стихотворчества. Объектом изучения для Хлебникова стал звук как первичный «атом» поэтического произведения. Каждому звуку он приписывал выявленное им особое значение, затем, переходя к синтезу, рассматривал результаты их различного сочетания между собой. В итоге возникла особая поэтико-фонетическая система, воздействующая на слушателя не прямыми смыслами, а теми, которые интуитивно рождались из различных



комбинаций звуков. Непосредственная передача привычного смысла устранилась, чтобы уступить место глубинному уровню коммуникации, основанному на имманентно присущих звукам значениях. Свою задачу Хлебников видел в создании единого для всех народов языка, который стал бы «новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода» [5, с. 154].

В аналогичном направлении, но в области живописи двигались Казимир Малевич и Василий Кандинский. Малевич провозгласил освобождение живописных «форм» от смысла, формы, обретшие самостоятельность, лишённые смысловой нагрузки, должны были явить зрителю свой истинный облик и интуитивно постигаемую, подлинную сущность. Живопись, по определению Малевича, «есть сконструирование цвета в общую массу, которая является живописной тканью» [6, с. 235], из нее последовательно устраняется все, что является, по мнению Малевича, чуждым живописному искусству, привнесённым в него извне, т. е. любая предметность и любые смыслы, связанные с научным, религиозным или иным мировоззрением. В результате такого «разложения» остаются лишь цвета и формы, которые «стремятся выразить тайную силу ощущений» [6, с. 77], «явление» которых публике и есть подлинное назначение искусства. При этом Малевич не скрывает, что данный подход во многом заимствован у науки, которая, по его мнению, «занята соединением и разъединением явлений», и такой же должна стать и всякая человеческая деятельность, которая «заключается в этой одной беспредметной работе соединений и разъединений элементов, нужность или ненужность последних останется неразрешенной» [6, с. 133].

Еще более последователен и систематичен в своих исследованиях В. Кандинский. Подобно Хлебникову, он получил университетское образование, привившее ему любовь к науке и научным исследованиям, отсюда гораздо большее, чем у Малевича, наукоподобие его сочинений и декларируемое желание создать «настоящую» науку о живописи. В своих работах «О духовном в искусстве» [7] и «Точка и линия на плоскости» [2] он детально исследует значение каждого живописного элемента (цвета, геометрических форм), его внутренний смысл и воздействие на зрителя. Он изучает также их возможные комбинации, возникающие напряжения и чувства, которые они выражают. При этом каждая из исследуемых им форм оказывается «объективной» по своему содержанию, т. е. ее значение имманентно ей присущему и не зависит от субъективного восприятия зрителя.

«Аналитическое искусство» П. Филонова также подразумевало точную и упорную проработку «каждого» атома создаваемого произведения, и лишь затем от атома можно было двигаться к живому единому организму [8, с. 207].

Отметим также, что не только признанные лидеры авангарда занимались подобными исследованиями. В мастерской «органической культуры» М. Матюшина на основании опытов выявлялись взаимосвязи между формой и цветом [9, с. 157], в области абстрактной скульптуры В. Стржеминский и К. Кобро с помощью математики формулировали закономерности ритмического расположения простейших элементов в пространстве и их воздействие на зрителя [9, с. 359].

Однако аналитизм и синтетический подход не были единственным заимствованием авангардистов у науки. Сам пафос перманентного обновления авангарда также имел «научную» природу. Искусство начало подражать «зыбкости» науки и ее стремлению к постоянному пересмотру собственных оснований, оно должно было обновляться столь же радикально, как и наука. Отсюда непрерывная смена теоретических доктрин в авангардном искусстве, постоянный отказ от концепций, которые еще вчера считались истинными, а уже завтра провозглашались устаревшими, «превзойденными». Так, К. Малевич описывает свое движение от кубизма и футуризма к супрематизму как постоянные победы и достижения, при том и сам супрематизм не оставался неизменным, а делился на периоды, и каждый из них оказывался преодолением предыдущего [6]. М. Ларионов и Н. Гончарова стремились, по наблюдению А. Г. Лукановой, к постоянному обновлению художественного с целью до конца исчерпать возможности каждого из художественных направлений, демонстрируя тем самым менталитет «настоящих авангардистов» [10, с. 165]. Это постоянное внедрение новаторских концепций должно было имитировать скорость роста научного знания, искусство, развиваясь столь же стремительно, как и наука, получало возможность достичь аналогичных впечатляющих результатов.

Итоги этих экспериментов оказались неоднозначными и совсем не теми, на которые рассчитывали их инициаторы. Теоретики авангарда, как мы видели, искренне верили, что каждый художественный элемент имеет свой собственный постоянный смысл, который можно выявить и установить. Однако они не учли, что имеют дело не с неизменными свойствами естественно-научных объектов, а с глубоко субъективным личностным восприятием как художника, так



и зрителя. На практике простейшие элементы (звуки, формы, краски) не поддавались однозначному толкованию. Их значение оказывалось не имманентным свойством, а интерпретацией, вносимой реципиентом художественного воздействия.

Проблема «неопределенности» смысла и многообразия способов восприятия оказалась непреодолимой для авангарда. Если миметические поэзия и живопись были гораздо ближе к однозначности, позволяя создавать нечто вроде авторского послания публике, то абстрактное искусство породило многолинейное прочтение произведения и сделало авторский смысл неуловимым, прокладывая дорогу постмодернистскому искусству. Несет ли в себе смысл черный квадрат Малевича или же это просто квадрат? Все зависит от того, кто на него смотрит, кто вкладывает (или не вкладывает) в него некий смысл. Простейший художественный элемент выступает здесь в качестве знака, но знака, значение которого не предзадано изначально, оно произвольно предписано художником и может быть утеряно в ходе его передачи зрителю. Ошибка авангарда заключалась в вере, что подобное неизменное значение не только есть, но и может быть достоверно выявлено хотя бы на интуитивном уровне. Таким образом, замысел «научного» искусства оказывался изначально нереализуемым.

Однако, как часто бывает, стремясь к одной цели, авангард достиг другой. В своей исследовательской работе он выявил границы возможностей искусства и отдельных, простейших его элементов, а также принципиально разный смысл «научной» и «художественной» аналитики. Тем самым он в скрытой форме способствовал угасанию «сциентистских» иллюзий в искусстве и подготавливал наступление ситуации постмодерна.

Список литературы

1. Сарычев В. А. Кубофутуризм и кубофутуристы. Липецк, 2000. 256 с.
2. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2005. 240 с.
3. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 230–263.
4. Аристов В. В. Хлебников в Казани, 1898–1908. Казань, 2001. 65 с.
5. Хлебников В. Художники мира! // Собр. соч. : в 6 т. М., 2005. Т. 6, кн. 1. С. 153–158.
6. Малевич К. Черный квадрат. СПб., 2014. 288 с.
7. Кандинский В. В. О духовном в искусстве. Л., 1989. 68 с.
8. Флорковская А. К. От «культы глубокой природы» Михаила Врубеля к «сделанным картинам» Павла Филонова // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 199–209.
9. Након А. Б. Беспредметный мир. М., 1997. 416 с.
10. Луканова А. Г. Символистские тенденции в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 156–166.

Avant-garde as a «Scientific» Study of Art

D. A. Popov

Saratov State University
83, Astrakhanskaya str., Saratov, 410002, Russia
E-mail: pvden@yandex.ru

This article analyzes the influence of the early XX century scientific and technological achievements on avant-garde art. The author examines the main trends in this process. Artists have borrowed methods of analysis and synthesis from science in the creativity. Artists decomposed «artistic matter» into its simplest elements. Properties of the selected elements were studied in detail. Then they create a new work from these elements. This method has rejected the imitation of nature. New products have novel properties. Avant-garde art imitated science, using the self-renewal method. However, the avant-garde has not set the values of the simplest forms of art. They could be interpreted differently. This was the reason of postmodernism appearance.

Key words: art, avant-garde, science, analysis and synthesis, method, artistic forms.

References

1. Sarychev V. A. *Kubofuturizm i kubofuturisty* (Cubofuturism and cubo-futurists). Lipetsk, 2000. 256 p.
2. Kandinsky W. *Punkt und Linie zu Fläche*. München, 1926. 190 s. (Russ. ed.: Kandinskiy V. V. *Tochka i liniya na ploskosti*. St.-Petersburg, 2005. 240 p.).
3. Ortega y Gasset J. La deshumanización del arte. Ortega y Gasset J. *Obras completas: 12 vol.* Madrid, 1950, vol. 3, pp. 353–386 (Russ. ed.: Ortega-i-Gasset Kh. *Degumanizatsiya iskusstva. Samosoznaniye yevropeyskoy kultury XX veka*. Moscow, 1991, pp. 230–263.).
4. Aritov V. V. *Khlebnikov v Kazani, 1898–1908* (Khlebnikov in Kazan, 1898–1908). Kazan, 2001. 65 p.
5. Khlebnikov V. *Khudozhniki mira!* (Artists of the world!). *Sobr. soch. : v 6 t.* (Collected works: in 6 vol.). Moscow, 2005, vol. 6, book 1, pp. 153–158.
6. Malevich K. *Chernyy kvadrat* (Black Square). St.-Petersburg, 2014. 288 p.
7. Kandinskiy V. V. *O dukhovnom v iskusstve* (Concerning the spiritual in art.). Leningrad, 1989. 68 p.
8. Florkovskaya A. K. От «kulta glubokoy natury» Mikhaila Vrubelya k «sdelannym kartinam» Pavla Filonova (From «cult of deep nature» by Mikhail Vrubel to «made paintings» by Pavel Filonov). *Simvolizm v avangarde* (Symbolism in the avant-garde). Moscow, 2003, pp. 199–209.
9. Nakov A. *Abstrait/Concret: Art non-objectif russe et polonaise*. Paris, 1981. 331 p. (Russ. ed.: Nakov A. B. *Bespredmetnyy mir*. Moscow, 1997. 416 p.).
10. Lukanova A. G. Simvolistskiye tendentsii v tvorchestve M. Larionova i N. Goncharovoy (Symbolist tendencies in the work of M. Larionov and N. Goncharova). *Simvolizm v avangarde* (Symbolism in the avant-garde). Moscow, 2003, pp. 156–166.