УДК 7.037/.038:001.1

АВАНГАРДНОЕ ИСКУССТВО В ЕГО ОТНОШЕНИИ К НАУКЕ: ЗАИМСТВОВАНИЯ И ИХ ПРЕОДОЛЕНИЕ

Попов Д.А.

ФГБОУ ВПО «Саратовский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского» Министерства образования и науки РФ, Саратов, e-mail: pvden@yandex.ru

В статье рассматривается противоречивое влияние науки на развитие авангардного искусства начала XX века, отмечается, что в атмосфере общего увлечения наукой художники авангарда перенимали некоторые элементы научной методологии. Подражание науке воплотилось в непрерывной трансформации и в стремлении к постоянному обновлению авангардного искусства. Подобно науке авангард занимался экспериментированием, которое рассматривалось как ключ к пониманию значения художественных элементов. Заимствовались такие научные понятия, как «энергия», «сила», «поле», которые в художественной области наполнялись иным содержанием, отличным от научного. Одновременно авангардисты пытались одухотворить наукообразные понятия и элементы, встроить их в систему художественной образности. Результат оказался противоречивым, выделенные авангардистами простейшие художественные элементы не достигли необходимой силы выразительности. Как следствие, в авангарде появляются полностью утилитарные направления, ставящие перед собой уже технические, а не художественные задачи.

Ключевые слова: наука, авангард, искусство, эксперимент, начало XX века

BLEEDING EDGE ART IN IT'S RELATION TO SCIENCE: BORROWINGS AND THEIR COPABILITY

Popov D.A.

Saratov State University n.a. N.G. Chernyshevsky, Saratov, e-mail: pvden@yandex.ru

Contradictory science's influence on the development of bleeding edge art of the beginning of the XX-th century is discussed in the article, it is noted that artists of advance guard adopted some scientific methodology's elements in atmosphere of shared enthusiasm. Imitating the science took shape in continuous transformation and in pursuance of on-going true-up of bleeding edge art. Like science advance guard was engaged with experimentalism, which is now seen as the key to understanding of artistic elements' meaning. There were borrowed such scientific concepts as «energy», «strength», «field», which filled out by other content in artistic sphere, different than scientific. Simultaneously avant-gardists tried to spiritualize the scientese notions and elements, to build in them into the system of artistic picturesque. The result turned out to be contradictory, distinguished by avant-gardists simplest artistic elements not attained the necessary strength of distinctiveness. Consequently, there are appeared fully utilitarian directions in advance guard, setting oneself the technical tasks but not artistic.

Keywords: science, avant-garde, art, experiment, beginning of XX century

Начало XX века в европейской и российской культурах ознаменовалось революционными сдвигами, радикально изменившими их облик. Изменилось не только научное мировоззрение, совершившее парадигмальный скачок от ньютоновской механики к теории относительности Эйнштейна и квантовым представлениям, изменился повседневный быт людей, изменилась и художественная культура, где на смену реализму и символизму пришли авангардные течения. Такое совпадение во времени революционных переворотов в науке, технике и искусстве всегда заставляло исследователей искать между ними внутреннюю связь, и о ней рассуждали еще современники, связывая рождение футуризма с возникновением мира телефонов и электричества [7, с. 13].

Большинство ученых в настоящее время проводит столь же прямые параллели между совершавшимся сдвигом в области научных представлений и возникновением авангардного искусства, считая последнее чем-то вроде резонанса научной [4, с. 30] или индустриальной революции [9].

Однако исследователи, как правило, ограничиваются указанием на эту связь, не ставя перед собой задачи детально ее проанализировать. Вместе с тем при ближайшем рассмотрении отношение к науке авангардного искусства оказывается сложным, многолинейным и даже противоречивым. Потому необходимо более тщательно рассмотреть все возможные формы воздействия научного знания начала XX века на современное ему искусство.

Прежде всего мы обратимся к самому раннему по времени возникновения авангардному течению – футуризму, часто выступавшему в роли некоего архетипического образца для всех последующих авангардистов как в Европе, так и в России. Ф.Т. Маринетти, создатель и идеолог его итальянского варианта, считал себя даже отцом всех новейших авангардных движений не без некоторых на то оснований. Несмотря на оспаривание данного

утверждения как самими авангардистами, так и многими исследователями, оно имеет смысл с точки зрения импульсов, определивших возникновение авангарда; многие черты, первоначально присущие только футуризму, позднее действительно сделались чертами последующих авангардных течений, а та система координат, в которой он выстраивал свои отношения с другими культурными явлениями, была заимствована авангардом в целом. Потому закономерно обратиться к анализу тех связей, что сложились между футуризмом и наукой.

Расхожее представление однозначно связывает возникновение футуризма с громкими научными и техническими успехами эпохи, и это вроде бы подтверждает и знаменитый «Манифест футуризма», опубликованный в газете «Фигаро» в 1909 году, где предлагалось воспевать заводы и вокзалы [5, с. 161]. Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что футуристы имели весьма поверхностное представление о новейших научных достижениях своей эпохи. Они были не прочь блеснуть своей «научностью», намекнуть на некие глубинные связи между своим искусством и наукой, но не имели специального образования и не разбирались в актуальных научных проблемах, как естественнонаучных, так и гуманитарных. Так, сам Маринетти закончил католический колледж святого Франсуа Ксавье в Париже и факультет права Генуэзского университета, что, разумеется, не дало ему никаких последовательных представлений о современной ему научной жизни.

Столь же далеки были от науки и лидеры русского футуризма, за исключением В. Хлебникова. Последний, хотя и не слишком систематично, обучался на физико-математическом факультете Казанского университета, занимался в этот период орнитологическими исследованиями, а позднее продолжил свое образование в Петербургском университете. Но отношение Хлебникова к науке в итоге оказалось весьма неоднозначным, во всяком случае, не отрицая самой возможности научного постижения мира, Хлебников, особенно в ранний период своего творчества, резко критиковал являвшиеся в то время символами научности дарвинизм и марксизм, высмеивая «Карла и Чарльза» [7, с. 102].

Образование остальных русских футуристов было гораздо более поверхностным в плане знакомства с научными достижениями эпохи: неоконченная классическая гимназия В. Маяковского и художественное училище А. Крученых по своему профилю не имели никакого отношения ни к естествознанию, ни к наукам социально-гуманитарного цикла.

Лидеры более позднего авангарда также не демонстрировали сколько-нибудь серьезных знаний в области науки или даже интереса к современной им научной жизни: они либо имели специальное художественное образование, либо, как у юриста В. Кандинского, их образование никак не было связано с актуальными научными исследованиями ни в области естествознания, ни в области социологии.

Возникает, таким образом, очевидное противоречие между уже привычными утверждениями о связи авангарда с «научной революцией» и реальным невежеством авангардистов во всем, что касалось серьезной науки. Но мы должны учитывать, что ее воздействие на их творчество осуществлялось не прямым, а косвенным путем, через общекультурную атмосферу, созданную ее открытиями. Таких непрямых способов влияния науки на авангардное искусство при ближайшем рассмотрении оказывается несколько.

Прежде всего мы должны указать на сам революционизирующий дух научно-технических открытий начала века. Человек очевидным образом перемещался в новый мир, где были иные представления о времени и пространстве, где сама жизнь вокруг него непрерывно менялась. Наука наглядно продемонстрировала, что может существовать только как постоянное отбрасывание прежних теорий (парадигм), а техника, порожденная наукой, должна непрерывно заменять старые технические устройства новыми. В свою очередь, вслед за постоянным обновлением техники следует обновление быта, раскрывающее перед человеком все новые и новые возможности.

Воздействие на себя этого революционизирующего и обновляющего духа научно-технической революции признавали и сами представители авангарда. В. Кандинский вспоминал о том, каким потрясением для него стали новейшие научные открытия: «Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся на воздух и растворился в нем» [3, с. 29].

Материя, привычный мир исчезали, вслед за ними должен был исчезнуть и привычный художественный мир. Поступательное и преобразующее движение науки и техники теперь проецировалось на искусство, которое также должно было непрерывно обновляться, создавая все новые и новые формы.

Отсюда пафос перманентного футуристического обновления, присутствующий и у итальянских, и у русских футуристов.

Мы наблюдаем его уже в первом манифесте футуризма, где острое отрицание пассеизма сочетается с неизбежным грядущим самоотрицанием. Маринетти возвещает: «Нам стукнет сорок, и тогда молодые и сильные пусть выбросят нас на свалку как ненужную рухлядь!..» [5, с. 162].

Еще более последовательно данная установка воплотилась в русском футуризме. Хотя о нем пишут как о более размытом и противоречивом явлении, чем его итальянский аналог [6, с. 230], он оказывался более последовательным именно в плане перманентного обновления, отбрасывания старых, пройденных этапов во имя нового. Авангардное искусство могло существовать только как непрерывная смена одних движений другими, что в значительной степени имитировало процесс смены парадигм научного мышления, свидетелями которого стали авангардисты.

Ориентация на новое, созданное наукой культурное сознание, проявляется также в заимствовании и использовании авангардом научных понятий. «Энергия», «лучи», «поля», изображаемые футуристами и лучистами, буквально сошли со страниц научных журналов. Вместе с тем очевидно, что содержание в них вкладывалось совсем не научное и заметно отличающееся от того, которым пользовались ученые той эпохи. Е. Иванюшина, обращая внимание на этот факт, предлагает обозначать такие заимствованные, но трансформирующиеся понятия, как «кенотипы» (термин М. Эпштейна), что по ее мнению, должно подчеркнуть и их особый статус в процессе научного и художественного осмысления эпохой собственного опыта [2, с. 69]. Авангардисты как бы рисуют и демонстрируют то, что увидеть невозможно: движение, энергию, излучение, давая им свою особую интерпретацию. При этом ведущим для них становится кенотип энергии, как бы интегрирующий в себе научное и художественное видение мира начала XX века.

Необходимо отметить еще одно направление влияния науки на авангард – это переход к особому, «аналитическому» представлению реальности. Подобно ученым, авангардисты «разлагают», «раскладывают» видимое на составные части, формы, цвета, мыслят «теоретически» и абстрактно. Геометрические формы кубизма, самостоятельность цвета в фовизме, линии и цветовые пятна в абстракции – все это напоминает те абстрагированные конструкции, с помощью которых работают ученые, поскольку анализ и синтез – краеугольные научные методы, позволяющие вначале выделить отдельные элементы изучаемого объекта и исследовать их свойства, а затем проследить их взаимодействие между собой.

Подобная «аналитика» подразумевает дух эксперимента, именно он заимствуется авангардом у науки. Как ученый постоянно соединяет выделенные и исследованные им ранее элементы в новые комбинации с целью получения нового знания, так и художник комбинирует выделенные и исследованные им живописные элементы с целью получения нового художественного эффекта.

Наличие научного влияния на авангард иной раз заставляет исследователей считать, что он стремился на самом деле подменить «гуманитарные основания искусства естественнонаучными» [2, с. 66]. Однако очевидно, что это не так, по крайней мере, для большинства авангардных движений. Их целью было, скорее, обратное – адаптация научных достижений к искусству, и элементы, изначально имеющие сциентистскую природу, он стремился встроить в систему художественной образности.

Раннему авангарду совершенно оставался чужд дух научной бесстрастности и объективности, напротив, он стремился одухотворить научно-техническую реальность, художественно ее переосмыслить.

Так, для итальянских футуристов машина не есть рациональное и утилитарное устройство для человеческого комфорта. Она есть источник переживаний сверхчеловеческого в духе Ницше, возможность ощутить мощь, силу, власть, раздвинуть возможности для самоутверждения собственного «Я». Техника, порожденная наукой, становится для них, таким образом, воплощением всех антисциентистских ценностей: субъективизма, индивидуализма, напряженной эмоциональности, свободы.

В свою очередь, движения, отталкивающиеся в своем развитии от футуризма, унаследовали от него эту установку на «преодоление научного в научном», на превращение элементов научного мышления в источник интуитивных озарений и способ художественного освоения мира. Абстрактные формы и фигуры не были для супрематизма инструментами рационального мышления. Они становились источником мистических переживаний, интуитивных откровений и постижения тайн бытия. То же мы наблюдаем и в абстракционизме Кандинского, который родственен абстрактному мышлению только названием – это попытка ощутить через абстракцию нечто иное, скрытое напряжение, затемняемое повседневным опытом.

В этом же русле развивались и эксперименты Пита Мондриана, чьи отвлеченные геометрические композиции также должны были напоминать о вечном, мистически указывать на неизменные законы Вселенной, и гораздо более позднее творчество Дж. Поллока, стремившегося разливающимися потоками краски выразить свои внутренние состояния.

В этом заключена некая парадоксальность устремлений авангарда: он пытался оживить «неживое», заставить наукоподобные элементарные формы стать художественными, говорящими языком эмоций, одухотворенными. Но попытки совместить изначально несовместимое оборачивались тем, что авангардное творчество время от времени то откатывалось назад, к исходной бесстрастности наукоподобия, то вновь через абстрактность стремилось выразить невыразимое, и это колебательное движение продолжалось вплоть до самого конца активного авангардного творчества. К. Малевич, остро ощущая это противоречие, воспринимал его как противоборство между мистической устремленностью своих поисков и мороком материалистической науки [8, с. 256].

Значительная часть авангардистов тем не менее осознала данную двойственность и отказалась от попыток совместить несовместимое. Многие из них поставили свое абстрактное творчество на службу вполне рациональным целям. Такое творчество как бы полностью меняло ориентацию и вместо интеграции элементов научности в художественную ткань с целью «преодоления» их научности, напротив, само становилось наукоподобным и техноподобным, подчиняясь логике того материала, с которым оно работало.

В сущности, эта тенденция появляется в авангарде почти одновременно с самим авангардом. Так, уже французский кубизм ставит перед собой не столько художественные, сколько исследовательские задачи: разлагая натуру на простейшие геометрические фигуры, он в большей степени интересуется самой возможностью геометрической редукции, чем ее художественным результатом, что позволяет исследователям говорить о «монотонности» и «сухости» кубизма [1, с. 96–98].

Ближайшие наследники кубизма, конструктивизм и функционализм, демонстрируют нам уже полностью «сциентизированный» авангард. Любопытно, что хотя внешние приемы и происхождение вроде бы роднят их с супрематизмом и абстракционизмом, их внутренняя направленность оказывается прямо противоположной: они не ставят перед собой никаких мистических задач, они подчеркнуто бесстрастны и утилитарны, как бесстрастна и утилитарна техника, обязанная своим рождением науке. В сущности, это уже не художественное, а техническое творчество.

Таким образом, влияние научного знания начала XX века на авангард следует признать крайне противоречивым. Научно-техническая революция (НТР) оказалась своего рода вызовом искусству, которое вынуждено было отреагировать на бурные успехи науки и техники, и авангардное искусство поставило себе целью использовать и ассимилировать их новейшие достижения. Это, безусловно, обогатило язык искусства, а экспериментальный метод науки, внедренный в художественную жизнь, позволил по отдельности исследовать возможности каждого из элементов художественного языка. Авангардные эксперименты способствовали выявлению предельных оснований художественной формы и ее возможностей.

Однако авангардное творчество продемонстрировало также сложность адаптации абстрагированного по образцу науки языка искусства к художественным целям и задачам. Авангардисты выявили, что он может достигать определенной силы художественной выразительности, но для него она является вторичной, навязанной, неорганичной.

Адаптация результатов НТР к эстетическим потребностям человека достигла гораздо больших успехов не через одухотворение абстрактного как такового, а через соединение научно-технического творчества и художественного, т.е. через развитие дизайна.

Список литературы

1. Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 480 с.

2. Иванюшина И.Ю. Русский футуризм: идеология, поэтика, прагматика. – Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2003. – 312 с.

3. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 240 с.

4. Манин В.С. Искусство в резервации. (Художественная жизнь России 1917–1941 гг.). – М.: Эдиториал УРСС, 1999. – 264 с.

5. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. – М.: Прогресс, 1986. – С. 158–162.

6. Марков В.Ф. История русского футуризма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 438 с.

7. Сарычев В.А. Кубофутуризм и кубофутуристы. – Липецк: Липецкое издательство, 2000. – 256 с.

8. Шихирева О.Н. Логика иррационального. К вопросу о позднем творчестве К. С. Малевича // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. – М.: Наука, 2000. – С. 253-262.

9. Lista G. Marinetti et le futurisme politique // Marinetti et le futurisme: études, documents, iconographie. – Lausanne: L'Age d'Homme, 1977. – P. 11–28.

References

1. German M.Yu. *Modernizm. Iskusstvo pervoy poloviny XX veka* [Modernism. Art of the first half of the XX century]. St.Petersburg, Azbuka-klassika, 2005. 480 p.

2. Ivanyushina I.Yu. *Russkiy futurizm: ideologiya, poetika, pragmatika* [Russian futurism: ideology, poetics, pragmatics]. Saratov, Izd-vo Sarat. un-ta, 2003. 312 p.

3. Kandinskiy V. *Tochka i liniya na ploskosti* [Point and line to plane]. St.Petersburg, Azbuka-klassika, 2005. 240 p.

4. Manin V.S. *Iskusstvo v rezervatsii. (Khudozhestvennaya zhizn Rossii 1917–1941 gg.)* [Art on the reservation. (Artistic life of Russia 1917–1941)]. Moscow, Editorial URSS, 1999. 264 p.

5. Marinetti F.T. *Pervyy manifest futurizma*. [First Manifesto of futurism]. *Nazyvat veshchi svoimi imenami [*Call a spade a spade]. Moscow, Progress, 1986, pp. 158–162.

6. Markov V.F. *Istoriya russkogo futurizma* [History of Russian Futurism]. St.Petersburg, Aleteyya, 2000. 438 p.

7. Sarychev V.A. *Kubofuturizm i kubofuturisty.* [Cubo-Futurism and Cubo-Futurists]. Lipetsk, Lipetskoe izdatelstvo, 2000. 256 p.

8. Shikhireva O.N. *Logika irratsionalnogo. K voprosu o pozdnem tvorchestve K.S. Malevicha [*Logic of irrational. To the question of the later work of Kazimir Malevich]. *Russkiy avangard 1910–1920-kh godov v evropeyskom kontekste* [Russian avant-garde 1910–1920-ies in the European context]. Moscow, Nauka, 2000, pp. 253–262.

9. Lista G. *Marinetti et le futurisme politique* [Marinetti and political futurism]. *Marinetti et le futurisme: études, documents, iconographie [*Marinetti and futurism: research, documents, iconography]. Lausanne, LAge dHomme, 1977, pp. 11–28.

Рецензенты:

Демченко А.И., доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова Министерства культуры РФ, г. Саратов;

Рахимбаева И.Э., д.п.н., профессор, директор Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского Министерства образования и науки РФ, г. Саратов.

Работа поступила в редакцию 15.04.2015.