

Много важного не было сказано, а многое сказано невнятно. Я могу говорить об иллюстрации часами. Хотя про российскую иллюстрацию могу говорить час. Вопрос в том, о чем и с кем говорить. С вами, фило-софами, я не понимаю, о чем говорить про иллюстрацию больше десяти минут. Стоит ли вообще говорить об иллюстрации в целом? Про иллюстрацию надо рисовать, наверное.

— Твои пожелания начинающим иллюстраторам?

— Мне хотелось бы, чтобы мои коллеги острее воспринимали действительность и меньше рылись в собственном мире. Если бы у меня был длительный курс иллюстрации, то выборам на Украине я уделял бы столько же времени, сколько и композиции. Так получилось, что я учился на бухгалтера и изучал политэкономия, и мне было проще потом рисовать к текстам про экономику. Сейчас народ в массе просто отказывается разбираться, о чем идет речь. И если человеку выпадает экономический текст, он просто поднимает ручки и ножки вверх и рисует людей в белых рубашках, которые воздвигают огромный знак доллара или роняют его в пропасть. Куда ни поедешь, везде вдоль дороги стоят толпы банальностей и, оголив бедро, машут ручкой. А интересные решения — как хорошие девушки, сидят у себя в комнате у окошка и грустят, ждут, когда за ними суженый придет ■

## Анна Григорьева «Научность» в искусстве русского авангарда

Начало прошлого столетия, которое сегодня воспринимается как время блестящих научных открытий, философских откровений, художественных свершений, современники вовсе не считали таковым. В искусстве сильны как никогда апокалипсические мотивы, свидетельствующие о том, что в обществе господствует смятение, предчувствия, что прежний мир вскоре прекратит свое существование.

Ощущение это во многом было связано с последними научными открытиями, которые кардинально изменили традиционное восприятие мира. Выяснилось, что материя, казавшаяся вечным и неизменным основанием природы, состоит из мельчайших частиц с загадочными свойствами, что пространство пронизано невидимыми глазу излучениями, что значительную часть психики человека составляет бессознательное...

В то же время научно-технические изобретения, которые получили широкое распространение в начале XX века, сильно меняют повседневную жизнь человечества. Самолет, телефон, радио, печатные СМИ становятся неотъемлемой частью быта. События, происходящие в самых отдаленных уголках планеты, сразу становятся известны всем. Информация о природных и социальных катаклизмах — землетрясениях, массовых эпидемиях, войнах, революциях, случившихся где-то на другом конце света, — воспринимается не как катастрофа, а как что-то естественное.

Анна Григорьева, аспирантка кафедры истории отечественного искусства МГУ

Многие научные открытия затрагивают искусство напрямую. Так, если раньше одна из основных задач искусства состояла в том, чтобы зафиксировать облик человека, сохранив память о нем, то с изобретением фотографии необходимость в этом отпадает. Художник вынужден переосмыслить значение искусства, по-новому обосновывать его право на существование. И научные открытия помогают ему в этом. Новое сознание больше не ограничивается традиционными представлениями, основанными на естественном восприятии. Теперь важнейшей его составляющей является знание, которое нельзя воспринять органами чувств, и искусство вынуждено искать способ передать эти изменения художественными средствами.

Одной из первых попыток искусства отразить новую реальность стал импрессионизм в живописи. Вслед за открытиями биологов в области строения глаза и оптиков — в области спектра художники ставят задачу воспроизвести на холсте то, что воспринимает сетчатка глаза. Опыты со спектром проводились на протяжении всего XIX столетия. В результате было доказано, что в природе не существует чистых цветов, а представления о том, что куст зеленый, а небо синее — лишь стереотипы.

Импрессионисты проводят наблюдения и изображают природу, имея в виду эти особенности восприятия. В ходе наблюдений они подмечают, что границы форм размываются, четкими видятся только те предметы, на которые смотрит художник. Это наблюдение соотносится с открытием периферийного зрения. Художники также выясняют, что в разное время суток один и тот же мотив воспринимается по-разному, и создают серии холстов, подчеркивающие, что природа постоянно меняется.

В соответствии с этим цвета на их полотнах сложные, составные, границы форм размыты. За эти нововведения художники подвергаются жесткой критике со стороны публики и представителей академической живописи. Один из посетителей их выставки презрительно бросил: «Это не картины, это какое-то впечатление, импрессия!» Художникам так понравилась это определение, что они использовали его в самоназвании нового направления. Картины импрессионистов глубоко личностные, субъективные. Импрессионизм продемонстрировал, что даже если искусство ищет объективность, полученный результат неизбежно будет включать в себя эмоциональную составляющую.

### 2

Немало эстетических теорий создали под влиянием научных открытий и отечественные мастера. Неутомимый экспериментатор Михаил Ларионов, стоявший у истоков русского авангарда, разработал свою теорию живописи под влиянием открытий, связанных с радиационным и ультрафиолетовым излучениями. Физики доказали, что наш глаз воспринимает не сами предметы, а исходящие от них лучи света. Их-то и предложил изображать на холстах художник: «...если мы желаем написать буквально то, что видим, то и должны написать сумму отраженных от предмета лучей»<sup>1</sup>. «Лучизм» вырос у Ларионова из работ натурального ряда: первые лучистые формы происходили от ветвей деревьев, веером распластанных на поверхности холста. Затем с помощью лучей стали изображаться фигуры животных, людей и, наконец, само пространство, от чего оставался лишь шаг к беспредметной живописи.

Теорию «лучизма» Ларионов изложил в одноименном манифесте, опубликованном в 1913 году. «Лучизм» не получил широкого рас-

<sup>1</sup> М.Ф. Ларионов. Лучизм. М., 1913.

пространения, но он, безусловно, интересен как один из путей к абстрактному искусству, инспирированных научными открытиями.

Куда больше оказалась востребована теория аналитического искусства Павла Филонова, возникшая под влиянием открытия физического строения атома<sup>2</sup> и клеточной теории в биологии.

Художник изображал мир как цельный растущий организм, состоящий из клеток и атомов. В этой системе все связано со всем и состоит из однородного «материала» — камни, деревья, люди, небо... Мир Филонова — это увиденное «изнутри» биологическое пространство, материя в ее живом становлении.

Филонов стремился представить на холсте не только то, что человек может видеть, но и то, что он может о предмете знать, т.е. отразить биологические, химические, физические процессы, — как он сам говорил, соединить «глаз видящий» и «глаз знающий». Он изображал объект одновременно со многих точек зрения (сверху, сбоку, снизу), а часто и раскрывал его внутреннее строение. Художник буквально вторгался в предмет и человека — проникая сквозь земные оболочки, показывал его анатомическую и клеточную структуру. По тому, как на его полотнах «пульсирует» кровь в висках человека, можно видеть, охвачен он мыслью или нет; по тому, как идут импульсы по нервным окончаниям, — стар он или молод. Воплотить все это на холсте художнику позволяли блестящее знание анатомии и владение академическим рисунком.

Теория аналитического искусства, представлявшая мир сквозь призму научного знания, была по достоинству оценена современниками. У Филонова было больше учеников, чем у любого из его великих современников, включая Малевича и Кандинского, создавших не менее оригинальные теории. Это свидетельствует о том, что многие молодые художники начала прошлого века связывали поиск истины с научным подходом.

### 3

В начале XX века искусство осознает, что оно может использоваться как инструмент познания окружающей действительности. Художник начинает ощущать себя исследователем и первооткрывателем, ставящим эксперименты и создающим теории. Так, Михаил Матюшин вместе с группой своих учеников создал «теорию Органической культуры»<sup>3</sup>. Матюшин считал, что мир — единое целое, что макро- и микрокосм, природа живая и неживая неразделимы, и делал вывод: «Если жизнь и развитие самого малого схожа с жизнью самого необъятно громадного <...> и, наоборот — самое маленькое понесет в себе самое великое — то значит нет ни одного правильного понятия о видимостях и все перспективы физические и моральные совершенно неверны и нужно искать их снова»<sup>4</sup>.

Целостное «органическое» мировосприятие предполагает слияние природы и человека, синтез искусства и науки. Матюшин и его последователи считали, что в природе все соединяется по определенным законам, и пытались их сформулировать. Основным способом познания они избрали наблюдение, при этом рационально-научные методы должны были сочетаться с интуитивным восприятием. Лабораторные опыты находили отражение в докладах, отчетах, таблицах. Второй путь исследования, основанный на интуиции, созерцании, погружении в природу, выражался в создании художественных произведений. Чтобы суметь проникнуть в «связанность» органического целого, нужно самому стать сотворцом природы, подключиться к ее

### 2

Первые публикации о строении атома появились в 1904 году и принадлежали японскому физики Х. Нагаока и английскому физики Д.Д. Томсону.

### 3

Возможно, на мировоззрение Матюшина оказали влияние труды математика-теософа П. Д. Успенского, с которыми художник познакомился в 1911 году.

### 4

Матюшин М. Чувство четвертого измерения (1912). Цит. по: Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. Москва, 2000. С. 10.

ритмам, звукам. Для этого надо четко знать ее законы и глубоко ее чувствовать — «быть деревом в лесу, а не художником на опушке».

Изучая пространство, Матюшин ищет свидетельства существования «четвертого измерения». Художник осваивает научные теории, связанные с развитием пространственных понятий. В его теоретических работах упоминаются имена Лобачевского, Гаусса, Римана, Минковского, Эйнштейна, Планка, Бора, каждый из которых, по его мнению, представляет определенный этап в развитии понятия пространственной вселенной.

Матюшина интересовало также взаимодействие цвета и среды, цвета и формы, цвета и звука, формы и времени, особенно в аспекте их восприятия человеком<sup>5</sup>. Опытным путем он доказал, что если человек долго смотрит на любую форму, цвет, материал, то начинает видеть их противоположность. Эту закономерность он назвал «законом одновременного контраста в форме», исходную форму — «основой», а возникающую, контрастную ей, — «дополнительной», по аналогии с явлением дополнительного цвета.

С помощью этого закона он объяснил принцип контраста форм (тот факт, что противоположные формы, цвета, материалы и т.д., например, синий круг и оранжевый квадрат, изображенные рядом, не диссонировать, а усиливают звучание друг друга), который всегда широко использовался в живописи<sup>6</sup>.

Некоторые положения своей теории Матюшин развил более подробно. Так, он установил, что каждый основной цвет на нейтральном фоне воссоздает в нашем восприятии второй цвет, контрастный основному, и вместе они создают третий, дополнительный. Благодаря этому у человека возникает ощущение гармонии. На основе этого открытия художник-исследователь создал «Букварь по цвету» — пособие по гармоничным сочетаниям оттенков.

Матюшин стремился не только установить общие закономерности восприятия, но и расширить его возможности. С этой целью он изучал теорию физиологии слуха и зрения Г. Гельмгольца, ассоциативную психологию, и в частности теорию цветового зрения Э. Геринга.

Основное внимание Матюшин уделял глазу, биологической оптике, и приложил много усилий, чтобы расширить возможности зрительного восприятия. Для этого он предложил развивать периферийное зрение, основываясь на разработках чешского естествоиспытателя Я. Пуркинью, который проводил свои исследования в первой половине XIX века. Пуркинью выяснил, что при нормальном освещении человек пользуется прямым зрением, то есть видит посредством «колбочек» в центральной части глаза, а при вечернем освещении начинают работать боковые клетки сетчатки глаза, называемые «палочками», которые дают впечатление света, а не цвета. Тренируясь в подключении периферийного зрения к центральному, Матюшин и его ученики достигали «насыщения» цвета светом, предмет оказывался включенным в пространственную среду, исчезала его изолированность, возникали новые «сцепляющие» цвета, происходила деформация форм<sup>7</sup>.

Матюшин ищет расширения восприятия не только в известных органах чувств, но и в скрытых способностях человеческого организма. Он считает, что когда к восприятию подключается весь организм, возникает новое видение, где нет сведений о ненужных подробностях, но явственно ощущается пространственное, цветовое, световое единство, возникают новые ощущения высоты, широты, верха, низа. Человеку открывается мир явлений, феноменов, который

### 5

Эта теория раскрывается в лекциях, докладах и статьях Матюшина: «Опыт художника новой меры» (1912–1926), «Наука в искусстве» (1926), «Опыт нового ощущения пространства» (1928), «Что такое органическая культура в искусстве» (1927–1928).

### 6

Подробнее об этом см.: Эндер М. О дополнительной форме. Доклад, прочитанный в Государственном институте истории искусств в Ленинграде 15 декабря 1927 года // Органика. С. 64–67.

### 7

Подробнее об этом см.: Повелихина А. Антропологизм Матюшина: система «ЗОР-ВЕД» при восприятии натуры // Органика. С. 43–49.

и есть подлинный мир, вплоть до реальностей в других измерениях.

При этом огромное значение Матюшин придавал художественно-творчеству. Он считал, что это — «собранность интеллектуальных и физических способностей человека в одном усилии воли <...>, порождающем наибольшую ценность из всего, что существо способно произвести».

В докладе «Пространство в живописи», прочитанном в 1927 году в Ленинграде, Матюшин утверждает, что художники изучают «биологию видимости предметного мира, зарождающегося в пространстве и в нем же исчезающего»<sup>8</sup>. Таким образом, они работают на стыке нескольких наук: оптики, физики поверхностей, химии, биологии, психологии. Помимо естественнонаучных знаний художник должен ориентироваться в искусстве и гуманитарных науках. Матюшин считает, что стать художником значительно сложнее, чем стать ученым: «Гораздо скорее можно постичь научные теории, чем сделаться вполне зрелым и подготовленным для художественного восприятия, для этого нужна долгая выучка и планомерная культура»<sup>9</sup>.

Интенсивная научно-исследовательская деятельность Матюшина в 1920-х годах неразрывно связана с педагогической практикой. Его ученики Борис, Мария, Ксения, Георгий Эндеры, Николай Гринберг составили ядро «школы» Матюшина и вместе с учителем открывали законы «Органической культуры».

В 1923 году при Государственном музее художественной культуры в Петрограде были созданы исследовательские отделы по изучению новейших течений в искусстве (в дальнейшем они были объединены в Государственный институт художественной культуры — ГИНХУК). Сохранились планы работы, отчеты, записи о проведении опытов, фотографии, таблицы, схемы, которые демонстрировались на отчетных выставках, и многие другие документы, которые позволяют восстановить масштабную картину проводившихся исследований. Результаты этих исследований вызывали интерес ученых, в первую очередь психологов, биологов, физиков. Так, выставку 1924 года неоднократно посещал выдающийся невролог и психиатр Владимир Бехтерев. (Ученица Матюшина Мария Эндер позднее работала в Институте по изучению мозга и психической деятельности, основанном Бехтеревым.)

Интерес к исследованиям Матюшина проявлял и радиобиолог Ефим Лондон, создатель учения о биохимии целостного организма. В 1929 году в Канаде и США ученый читал лекции на тему «Музыка с точки зрения новейших идей в физике и физиологии».

Исследования Матюшина вызывали также большой интерес академика Ивана Павлова, создателя науки о высшей нервной деятельности и одного из самых авторитетных отечественных ученых.

Сам факт создания организации, задачей которой было изучение искусства посредством лабораторных исследований, уникален не только в отечественной, но и в мировой практике. ГИНХУК можно сравнить разве что с лабораториями Баухауза, существовавшими в 1920-е годы в Германии. Но там главной задачей было обучение студентов, а исследование искусства — вторичной.

Исследовательские отделы в разные годы возглавляли Михаил Матюшин, Казимир Малевич, Владимир Татлин, Павел Мансуров. Ученица Малевича Вера Ермолаева пишет о своей работе в ГИНХУКЕ: «... мы роемся в самой живописи и цвете, в структурах цвета, в цветных полях, в строении формы, во всем том специфическом, что отличает художника от фотографии и кино, рекламы, газеты, книги и прочих носителей ходячих идей».

8  
РО ИРЛИ, Ф. 656. Доклад  
«Пространство в живописи»,  
С. 91.

9  
Там же.

#### 4

Искусство начала XX века мыслит себя не только как особый метод изучения действительности, но и как важный инструмент ее изменения, «жизнестроительства».

Примером художника-изобретателя, оказавшего большое влияние на повседневную жизнь, является Владимир Татлин. Его современник искусствовед Николай Пунин назвал Татлина «одним из глубоких исследователей материала и его качеств»<sup>10</sup>. Татлина интересовали проблемы структуры, протяженности, поверхности материалов, а не их живописное изображение<sup>11</sup>. От исследования деформированного предмета<sup>12</sup> художник перешел к изучению конструкции в пространстве. Это, в частности, привело к возникновению нового вида искусства — предметной инсталляции.

Но Татлину этого было мало. Он стремился к созданию новых предметов, красивых и в то же время полезных в быту. Как и большинство авангардистов, Татлин возлагал на науку большие надежды, но считал, что при создании бытовых вещей она использует узкий круг материалов и схематичные формы, удовлетворяется «трафаретным отношением» к «оформлению вещей»<sup>13</sup>. Татлин считал, что «изобретать» нужную форму должен художник, исходя из потребностей человека, а также опираясь на свой культурный опыт и чувство гармонии, а задача ученых — найти возможность воплотить эту форму в жизнь.

Оформление жизни всегда было одним из основных предназначений искусства. Но если раньше художник спорил с ремесленником, то теперь художник спорит с ученым. Искусство стремится по-своему оформить технические новинки. Но для этого ему необходимо иметь ясные представления о свойствах материалов, назначении отдельных деталей, общей структуре конструкции, одним словом, обладать достаточно большим объемом научных знаний, связанных с проектируемым предметом. На стыке искусства и науки рождается дизайн.

Дизайнерские решения Татлина, как правило, предельно просты и функциональны, но они часто содержат блестящие композиционные ходы, а найденные в них решения стали направляющими для развития дизайна в XX веке. В тех немногих сложных решениях, которые предлагает мастер, удивляет глубинная связь с природой, органичность и оригинальность решения. Так, поражает воображение его консольный стул из гнутого дерева — до сих пор неясно, как он изготовлен. Или детские санки, сделанные таким же образом. Или поильник для младенцев в форме женской груди... Эти вещи и сегодня, по прошествии столетия, принадлежат дизайну будущего.

В середине 1920-х годов Татлин задумывает создать свой вариант самолета, который в то время был одним из символов прогресса. Он задумал сконструировать механизм, который позволил бы человеку летать, как птица, и тем самым расширить биологические способности людей.

Татлин уезжает в Киев, где получает место профессора в художественном университете. Но не педагогика занимает его мысли. Художник изучает анатомию и полет птиц и в своей мастерской тайно разрабатывает конструкцию и создает детали летательного аппарата.

Художник назовет его «Летатлин». Он будет похож на большую птицу — идеальную природную модель летательного аппарата. Интерес публики, специалистов, прессы к нему будет очень высок. Пресса утверждает: «Татлин ушел из искусства в технику». Между тем аппарат ярко иллюстрирует биологизм татлиновского дизайна, идею «органической связи материала с его напряжением, его работой».

10  
Пунин Н. Обзор новых течений в искусстве Петербурга // Н. Пунин о Татлине. М., 2001. С. 58.

11  
Введение инородных материалов в картину уже было освоено кубистами, которые часто пользовались техникой коллажа. Но кусочки газет, обоев, ткани внедрялись ими в живописную поверхность, не нарушая ее природы, а помогая создать дополнительные эффекты игры фактуры.

12  
Отношение к предмету было переосмыслено предшественниками художника, представителями кубизма, футуризма и других художественных направлений, возникших в 1900-е годы.

13  
Татлин В. Искусство в технику // Выставка работ заслуженного деятеля искусств В.Е. Татлина. М.—Л., 1932. С. 5.

## 5

«Если творчество Татлина — чистый опыт в недрах самой живописи-жизни, то Малевич — это снаряд, посланный человеческим духом в небытие, в чистую пустоту интуиции, где единственными реальностями являются отношения и связи», — писал Н. Пунин<sup>14</sup>.

Малевич никогда не исследовал качеств предмета — материялов, протяженности, структуры, он сделал все, чтобы освободиться от власти предмета и прийти к концепции абстрактного искусства. На это ему потребовалось почти десятилетие напряженного труда и размышлений, а его теоретические работы, изданные уже в наше время, занимают целых пять томов<sup>15</sup>.

Малевич был не менее тесно связан с научными идеями, чем Татлин. Он нашел свою формулу искусства и мироздания. «Супрематизм» Малевича неотделим от геометрии и психологии восприятия.

Как считают некоторые современные искусствоведы, знаменитый «Черный квадрат» Малевича построен по законам «золотого сечения».

Выдающийся деятель русского авангарда Велимир Хлебников утверждал, что супрематические работы Малевича строятся исходя из соотношения, выражающегося числом 365<sup>16</sup>. Сам Хлебников искал универсальный закон Вселенной, который объяснял бы единство макро- и микромира с учетом категории времени. Он писал: «...поверхность земной звезды, деленная на поверхность звездочки кровавого шара, равна 365 в десятой степени — прекрасная созвучность двух миров, право человека быть первым на земле».

Ощущение глубочайшего единства мира является основой мировоззрения и другого выдающегося мастера русского авангарда — Василия Кандинского.

Зная о новых научных открытиях, Кандинский, как и многие его современники, делал вывод, что материальный мир рушится, и пытался понять, что открывается за ним. Он убежден, что новая эра станет «эрой Духовности», и видит свою задачу в том, чтобы пробудить в зрителе «способность восприятия духовной сущности в материальных и абстрактных вещах»<sup>17</sup>. Кандинский приходит к выводу, что художник творит новую реальность: «Каждое произведение возникает технически так, как возникает космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра... Создание произведения есть мироздание...»<sup>18</sup>

В его картинах эта мысль выражена вполне убедительно: цветные облака образуют на холсте причудливые сочетания; молниями мелькают между ними зигзаги линий, уводя зрителя в глубину; абстрактные формы сплетаются с узнаваемыми мотивами; всадники, колокола, радуги, храмы, пушки, дамы в кринолинах отсылают нас к образам прошлого и будущего, которое в сознании художника часто связывается с Апокалипсисом (библейские образы «Трубного гласа», «Всадников Апокалипсиса», «Воскрешения» проходят в его картинах через все предвоенные годы)... Свой новый космос Кандинский строит по законам, которые излагает в многочисленных статьях, книгах и лекциях<sup>19</sup>.

Опираясь на учение Гёте о цвете, он развивает его, добавив сопоставление с восприятием геометрических фигур, музыки и типов движения. Кандинский выделяет три основных цвета. Синий, как он считает, вызывает спокойствие, его свойства созвучны кругу, в композиции он создает центростремительное движение, по звуку напоминает виолончель, а в модели мироздания соотносится с небесным. Ему противоположен желтый, соотносимый с земным началом,

14  
Пунин. Указ. соч. С. 57.

15  
Малевич К. Собр. соч. в пяти томах. М., 2000.

16  
Цит. по: Ковтун Е.Ф. Путь Малевича. Казимир Малевич. Каталог выставки. Л., М., Амстердам. 1988—1989.

17  
Кандинский В.В. Точка и линия на плоскости. СПб., 2001. С. 188.

18  
Кандинский В.В. Текст художника. Цит. по: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., МГУ, 1993, С. 146.

19  
В 1911 году вышла в свет книга Кандинского «О духовном в искусстве», ставшая своего рода библией нового искусства. Книга появилась на немецком языке, вскоре была переведена на французский и английский. Идеи Кандинского способствовали возникновению гештальтпсихологии.

буйством, стремительностью, центробежным движением, резким притяжением к зрителю; по остроте он соотносим с треугольником и звуками флейты. Третий основной цвет — красный — цвет «внутреннего кипения»; он проявляет движение исключительно внутри себя и соответствует квадрату.

Исходя из этих представлений Кандинский выстраивает жесткие законы построения художественной формы.

### Заключение

На рубеже XX столетия художники-новаторы стремятся разрушить сложившиеся художественные системы и создать новые<sup>20</sup>, созвучные новейшим научным открытиям. Границы рационального и иррационального способов познания мира приходят в движение, и в рамках единой культурной эпохи наука и искусство взаимно обогащают друг друга, обмениваясь «фундаментальными метафорами» и получая мощный импульс развития. При этом они и сами вскоре становятся предметом рефлексии: именно в это время рождаются такие дисциплины как история и методология науки, история искусства и искусствознание ■

20  
Подробнее о соотношении композиций Кандинского с академическими законами построения живописи см. О.А. Юшкова Станция без остановки. Русский авангард 1910 — 1920-е годы. М., 2008. С. 134—141.