

DOI: 10.12731/2218-7405-2015-11-27

УДК 7.036(4)

## **ФОРМИРОВАНИЕ НАУЧНО ОРИЕНТИРОВАННОГО ИСКУССТВА: ПРИЧИНЫ И РЕЗУЛЬТАТЫ**

**Попов Д.А.**

**Цель:** выявить причины возникновения феномена научно-ориентированного искусства XIX-XX вв.

**Метод проведения работы:** теоретический анализ возможностей и способов взаимодействия науки и искусства в рассматриваемый период.

**Результаты.** Под научно-ориентированным искусством автор понимает художественные течения, воплощавшие представления о человеке, сформированные гуманитарными дисциплинами. Автор выделяет следующие причины его появления: высокий статус науки в XIX веке, способность искусства как особой формы деятельности сблизиться с другими видами деятельности, отождествление науки и истины, присвоение наукой рефлексивных функций по отношению к искусству. Искусство, не являясь рациональной деятельностью, должно было полагаться на те выводы и заключения, которые делала о нем наука. Даже теоретизирующие художники были вынуждены опираться на идеи ученых, далеких от искусства.

На роль фундаментальных научно-исследовательских программ, раскрывающих сущность человека, в XIX-XX вв. претендовали социально-биологические теории, марксизм и психоанализ. Каждая из них обрела свое художественное воплощение в виде натурализма, социалистического реализма, сюрреализма, психологического романа.

Такое искусство использовалось учеными для доказательства истинности собственных концепций.

Автор приходит к выводу, что подъем или упадок того или иного художественного движения, ориентированного на науку, зависел от авторитета близкой ему научно-исследовательской программы. Успех того или иного научного направления оборачивался появлением соответствующего художественного движения, разочарование в нем становилось причиной его угасания.

**Ключевые слова:** наука; искусство; исследовательские программы; художественные течения XIX-XX веков.

## FORMATION OF SCIENCE-ORIENTED ART: CAUSES AND RESULTS

Popov D.A.

**Purpose:** *identify the causes of the phenomenon of science-oriented art of the 19-20<sup>th</sup> century.*

**Methodology:** *theoretical analysis of possibilities and ways of interaction between science and art in the analyzed period.*

**Results** *The author defines science-oriented art as artistic trends that embodied concepts of a human formed by the humanities. The author identifies the following reasons for its emergence: the high status of science in the 19<sup>th</sup> century, the ability of art, as a special form of activity, to converge with other types of activity, identification of science and truth, and appropriation of reflective functions towards art by science.*

*Art, which is not a rational activity, had to rely on the findings and conclusions, which science made about it. Even theorizing artists were forced to rely on ideas of scientists that were far from art.*

*In the 19-20<sup>th</sup> century, socio-biological theories, Marxism, and psychoanalysis claimed the role of fundamental scientific research programmes that reveal the essence of man. Each of them found its artistic embodiment in the form of naturalism, socialist realism, surrealism, and psychological novel. This kind of art was used by scientists to prove the truth of their own concepts.*

*The author comes to the conclusion that the rise or decline of a science-oriented art movement depended on credibility of the scientific research programme that was close to it. Success of a particular scientific movement resulted in the emergence of a corresponding art movement; disappointment in it became the reason behind its fading.*

**Keywords:** *science; art; research programs; artistic currents of the XIX-XX centuries.*

В XIX-XX вв. в художественной жизни Европы и России наблюдается особый феномен, который можно обозначить как научно ориентированное искусство. Под научно ориентированным искусством мы понимаем искусство, которое в своей деятельности ориентируется на модели мира и человека, предлагаемые молодыми, формирующимися в этот период гумани-

тарными дисциплинами. Такое искусство дает жизнь абстрактным моделям, созданным учеными, представляет через наглядные образы те концепции человека и социальной жизни, которые первоначально возникают как научные гипотезы и лишь потом вдохновляют художников. Натурализм, социалистический реализм, сюрреализм как художественные течения не могли бы появиться без социально-биологических теорий, марксизма или психоанализа. Феномен существования научно ориентированного искусства охватывает приблизительно период в столетие и постепенно исчезает к концу XX века.

Целью нашей работы является анализ причин появления данного искусства и тех взаимосвязей, которые образуются между ним и наукой. Важнейшим фактором, определившим появление рассматриваемого феномена, являются успехи научно-технического прогресса, ставшие очевидными в XIX веке. Как следствие, к середине XIX века научное знание становится доминирующей и наиболее авторитетной формой мировоззрения в современной культуре и сохраняет этот статус на протяжении всего XX века. С середины XIX века начинается активный процесс формирования гуманитарных дисциплин, предлагающих научный взгляд на человека и общество. Все остальные сферы деятельности человека невольно рассматриваются сквозь призму «научности», она задает шкалу их восприятия, таков дух века, по выражению Дж. Петронио [15, с. 60]. Как следствие, многие деятели искусства пытаются опереться на авторитет самой признанной и успешной из форм духовной деятельности, отчасти из-за того, что научность придает их занятиям более весомый социальный статус, отчасти из-за того, что само заимствование тех или иных методов, приемов, или свойств научности кажется способным обеспечить художникам успех, аналогичный успехам ученых. Все виды умственной деятельности человека встают на один и тот же научный путь, – так формулирует Эмиль Золя, главный теоретик натурализма, общую тенденцию современности [7, с. 239].

Еще одним фактором, заставляющим художников опираться на науку, является и то, что наука кажется владеющей «истиной» социальной жизни, а искусство не может игнорировать данную ценность, и, воплощая истину в художественных творениях, использует научные представления о реальности как «истинные».

Искусство по своей природе является необычайно гибкой формой деятельности. Как неоднократно отмечалось исследователями, оно может сближаться с самыми разными областями, перенимая и частично дублируя их функции. Такая гибкость объясняется особым качеством искусства, трактуемым как его синкретичная целостность, изоморфность целостному бытию человека [8, с. 623], и данная особенность позволила ему стать неким подобием научного исследования социальной жизни, наглядной иллюстрацией господствующих социальных теорий.

Еще одной причиной растущего влияния науки на искусство стало то обстоятельство, что само искусство к середине XIX века сделалось объектом научных интересов. Формирующиеся гуманитарные дисциплины активно создавали новые концепции социальной роли искусства, присваивая себе рефлексивные функции по отношению к нему. Таким образом, они взяли на себя задачу определять, чем должно или не должно являться «правильное» искусство, что может или не может служить объектом художественного изображения, и т.д.

Причина подобного присвоения требует специального рассмотрения. Искусство в подавляющем большинстве случаев не оценивает само себя, поскольку не является «рационализированной» деятельностью. «Саморефлексия» была характерна для искусства Нового времени лишь на заре его становления, в эпоху Возрождения, когда наука еще только формировалась как особый вид деятельности, а философия мало интересовалась чисто художественными проблемами. В этот период художники активно занимались самоанализом, и большая часть идей о сущности и назначении искусства, выдвинутых в XV-XVII вв., принадлежит им, поскольку, как тогда казалось, художник — «носитель мудрости и истолкователь форм и вещей» [3, с. 192]. Однако по мере того, как сфера интересов науки и философии расширялась, «профессиональное» теоретизирование по поводу искусства переходило из рук художников в руки ученых и философов, чьи концепции оказывались более аргументированными и продуманными, более убедительными и ясно изложенными, чем заметки и наблюдения непосредственных творцов искусства, притом, что с ростом авторитета науки выводы последней становятся более значимыми, чем философские идеи.

Поэтому художники не могли не учитывать того, что стали говорить об их деятельности ученые-исследователи, соглашаясь с тем, что ученые способны формулировать компетентные выводы об их профессиональных занятиях, к которым они не способны придти самостоятельно. Как следствие, они были вынуждены во многом соглашаться с теми идеями, которые делались в рамках исследований, посвященных искусству, и не только соглашаться, но и согласовывать с ними свое творчество. Разумеется, так происходило не всегда и зависело во многом от личного доверия художника исследователям, но если такое доверие возникало, творчество художника начинало развиваться в русле воспринятых им идей.

Соединение в одном лице художника и мыслителя являлось в рассматриваемый период достаточно большой редкостью, и когда такой теоретизирующий художник все же появлялся, то как мыслитель он обычно уступал профессиональным теоретикам. Как следствие, он оказывался под влиянием других, более крупных философов или ученых, и, в сущности, адаптировал для нужд искусства концепции, выдвинутые за его пределами.

Примером может служить творчество Эмиля Золя, находившегося, с одной стороны, под влиянием Конта и Тэна с их идеями искусства, зависимого от социальной среды [10, с. 59], с другой – взявшего на себя задачу концептуального обоснования искусства, стремившегося к максимальному жизнеподобию. В период сотрудничества с импрессионистами последние фактически доверили Золя «идейное оформление» и обоснование собственного творчества. «Золя стал глашатаем группы в прессе и ее ревностным защитником. Однако его близость к группе обуславливалась скорее поисками новых форм выражения, чем подлинным пониманием затронутых художественных проблем» [11, с. 150]. Со временем это привело к разрыву между импрессионистами и Золя, но другого теоретика, способного хоть в какой-то степени концептуально выразить искания группы, у импрессионистов так и не появилось.

Другим примером служит теоретизирование лидера сюрреалистов Андрэ Бретона. Лидером движения его во многом сделала способность ясно и внятно излагать свои идеи в виде программно оформленных текстов. Однако как теоретик Бретон также оставался зависимым от психоаналитических концепций, созданных профессиональными психоаналитиками, и «Первый манифест сюрреализма» создавался под «символическим руководством» Фрейда [13, с. 142], а сам сюрреалисты даже оказывались в какой-то степени специалистами по психоанализу [14, с. 11].

Создатель социалистического реализма М. Горький являлся членом партии большевиков и, как следствие, был обязан разделять все важнейшие теоретические установки марксизма, проецируя их на художественную деятельность [4].

В сущности, названные лидеры художественных течений приспособляли для нужд искусства некие универсальные концепции, сложившиеся в гуманитарном знании и претендовавшие на всеохватывающие объяснения процессов, происходивших в самых разных областях человеческой деятельности, поскольку в рамках данных концепций предлагалась универсальная модель самого человека и мотивов его поведения. В дальнейшем мы будем называть их универсальными исследовательскими программами по аналогии с научно-исследовательскими программами И. Лакатоса [9].

Таких гуманитарных исследовательских программ, определявших собой исследовательскую деятельность ученых на протяжении второй половины XIX-XX вв. можно выделить несколько, из которых, на наш взгляд, наиболее значимыми являются социально-биологические концепции, сложившиеся под влиянием позитивизма (социальный биологизм), марксизм и психоанализ.

Каждая из них предлагала некую обобщенную модель, или образ человека, его мышления, психики, мотивов, отметим также, что наличие подобной модели и обуславливало ее универсальность, способность быть примененной в любой области, связанной с человеческой деятельностью. Эта же модель могла быть использована как для объяснения процессов, происходящих в искусстве, так и быть непосредственно воплощенной художественными средствами. Поэтому вполне закономерно, что каждая из гуманитарных исследовательских программ обрела свое отражение в мире искусства в виде соответствующего движения, ориентированного на ее базовые представления.

Биологические теории социума обрели свое художественное отражение в виде натурализма и веризма, подчеркивавших «биологическое» начало человека, зависимость его поведения от наследственности и темперамента. Марксистское видение человека стало основой социалистического реализма, вера психоанализа в определяющее значение подсознательного для человека сделалась основой сюрреализма и получила наглядное изображение в героях психологических романов С. Цвейга, Г. Гессе, Т. Манна.

Универсализм гуманитарных исследовательских программ был одновременно и их сильной, и их слабой стороной. Хотя он позволял им служить основой самых разных исследований в самых различных областях, формировать практические рекомендации для экономической, культурной, социальной политики, художественной деятельности, но он же оборачивался невниманием к специфике как отдельных объектов исследования, так и целых сфер общественной жизни, что постоянно порождало противоречия между тезисами универсальных теорий и реальной практикой. Со временем они сталкивались со все большим количеством материала, не вписывающимся в их схемы, это со временем приводило к кризису прежних представлений, радикальной перестройке теорий, или к утверждению новых концепций.

Частным случаем данного кризиса становились неудачи в реализации этих программ на материале искусства. Привнесенная извне концептуализация рано или поздно приходила в противоречие с развитием самого искусства. Оказывая на него заметное влияние, вступая с ним в активное взаимодействие, универсальные концепции быстро выявляли противоречия между теорией и практикой, невозможность полного воплощения заявленных в них идей. Даже будучи переработанными в виде программных заявлений тех течений, что находились под их влиянием, они не в полной мере преодолевали тот неизбежный разрыв, что возникает между теоретизирующей мыслью и бесконечно разнообразной живой художественной реальностью. Созданные за пределами искусства, они, как правило, не учитывали в полной мере специфику как самой художественной деятельности, так отдельных видов искусства. В результате уже

на стадии непосредственного воплощения их идей в жизнь начинались трансформации и искажения, менявшие первоначальные проекты с целью их приспособления к художественной реальности.

К примеру, писатели, ориентировавшиеся на натурализм обнаруживали, что реальное поведение людей отклоняется от прямого следования «природному темпераменту», и были вынуждены эволюционировать от физиологического романа к социальному [2, с. 51]. Социалистический реализм, напротив, отрываясь от реальности, превращался в мифологизированную утопию [5]. Сюрреалисты с удивлением обнаруживали, что творения С. Дали, который, по их мнению, был лжесюрреалистом и компрометировал их [1, с. 41], оказываются более востребованными публикой, чем их собственные работы, написанные в полном соответствии с техникой автоматического письма, раскрепощающей бессознательное.

В дальнейшем, как правило, разочарование в научных концепциях только нарастало. Они довольно быстро выявляли границы своих возможностей: что можно было сделать, опираясь на них, и чего сделать не удавалось. Развитие искусства требовало новых свершений, а принятая на вооружение концепция ставила в очередной раз жесткие границы, за которые выходить было запрещено. С другой стороны, такая концепция параллельно теряла авторитет не только в искусстве, но и в гуманитарном знании, авторитет которого ее первоначально поддерживал. Здесь она также сталкивалась с бесконечно более богатой реальностью, которую не могла исчерпывающим образом объяснить. Накопление фактов, противоречащих ее установкам, становилось прелюдией к ее падению как в науке, так и в искусстве.

Взаимодействие «познающей» науки и «творящего» искусства оборачивалось еще одним неожиданным парадоксом. Реальность в искусстве не «познается», а «создается», художник, усвоивший ту ли иную концепцию или теорию, став ее адептом, начинает видеть реальность в соответствии с ней. А увидев ее определенным способом, он способен воплотить свое видение в своих творениях, дав ей жизнь, представив ее как реально существующую. Тем самым, даже если нечто, постулируемое той или иной теорией, не существовало в реальности, оно начинает существовать в его художественном мире.

Художественная реальность в результате оказывается более соответствующей той или иной концепции, чем реальность «настоящая». Отсюда неудивительно, что в поисках подкрепления фактами сторонники тех или иных концепций (марксизма, фрейдизма) начинали обращаться к художественным образам, а не к фактам реальности.

Так, к примеру, уже З. Фрейд находил подтверждения своим концепциям, анализируя не только психику своих пациентов, но и психику литературных персонажей [12]. Он же выдвигал

нул обоснование для столь необычного подхода: по его мнению, «художник ... направляет свое внимание на бессознательное в собственной душе, прислушивается к возможностям его развития и выражает их в художественной форме» [12, с. 174]. Т.е. художник – это на самом деле исследователь, а не творец, и все, что представлено в его произведениях, существует также и в реальности.

Сам Фрейд, чувствуя шаткость такой позиции, обращался все-таки в своем анализе к произведениям авторов, не находившихся под его непосредственным влиянием, иначе он нашел бы гораздо доказательств «истинности» своих теорий в произведениях С. Цвейга или Т. Манна. Однако далеко не все исследователи соблюдали подобную осторожность, к примеру, В. Днепров, доказывая правильность марксистского, а не психоаналитического взгляда на человека, ссылается на роман М. Горького «Жизнь Клима Самгина» [6, с. 207], считая его «великим свидетельством искусства о человеке» в противовес антинаучному взгляду Фрейда [6, с. 200], и забывая о том, что сам роман создан основоположником социалистического реализма в полном соответствии с определенными идейными установками.

Получался некий замкнутый круг: художественные произведения создавались под влиянием научных концепций, а затем в качестве «фактов» начинали служить способом их подтверждения. Гуманитарные исследовательские программы в поисках защиты от надвигающегося кризиса обращались к искусству, которое одно могло доставить им желаемые «факты» и предотвратить неизбежную ревизию их оснований в случае отсутствия таковых.

Однако на деле такое подтверждение оказывалось недостаточным, искусство могло убеждать и внушать, даже подталкивать людей к воплощению созданных в нем образов на практике, становясь направляющей социальной силой, но доказательством истинности представленной в нем реальности его образность служить не могла. Она воспринималась лишь как наглядная иллюстрация к неким теоретическим убеждениям и представлениям, но не как аргумент в пользу их «реальности». Утрата той или иной концепцией «научной» легитимности не могла быть компенсирована ее художественно убедительным воплощением.

Таким образом, обнаруживается прямая связь между успехами той или иной гуманитарной исследовательской программой и ее отображением в искусстве. Подъем и расцвет той или иной научной концепции, уделявшей внимание в том числе и художественной деятельности, обычно сопровождался возникновением и укреплением соответствующего художественного движения, разделявшего ее принципы. При этом научно-исследовательские программы гуманитарного знания всегда были заинтересованы в наглядном художественном изображении своего видения человека и мира как «доказательстве» своей истинности. Напротив, их упадок

сопровождался исчезновением из художественной жизни тех явлений, которые служили своего рода фактами, укреплявшими их позиции. Авторитетность научной концепции оказывается решающим фактором для ее художественного воплощения средствами искусства и главным условием взаимодействия внешне столь различных областей духовной деятельности.

### Список литературы

1. Андреев Л.Г. Сюрреализм. М.: Высшая школа, 1972. 232 с.
2. Володина И.П. Пути развития итальянского романа: Вторая половина XIX – начало XX века. Л.: Изд-во ЛГУ, 1980. 208 с.
3. Гилберт К.Э., Кун Г. История эстетики. СПб.: Алетейя, 2000. 653 с.
4. Горький А.М. С кем вы, «мастера культуры»? // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. М.: Прогресс, 1986. С. 19-36.
5. Гюнтер Х. Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 41-48.
6. Днепров В.Д. О фрейдистской психологии и реалистическом романе // Иностранная литература. 1961. № 8. С. 197-210.
7. Золя Э. Экспериментальный роман // Золя Э. Собрание сочинений: в 26-ти т. Т. 24. М.: Художественная литература, 1966. С. 239-280.
8. Каган М.С. Эстетика как философская наука // Каган М.С. Избранные труды в 7-ми томах. Т. V. Кн. 2. СПб.: ИД «Петрополис», 2008. С. 419-876.
9. Лакатос И. Фальсификация и методология научно-исследовательских программ // Лакатос И. Избранные произведения по философии и методологии науки. М.: Академический Проект; Трикста, 2008. С. 279-475.
10. Пузиков А.И. Золя. М.: Молодая гвардия, 1969. 271 с.
11. Ревалд Дж. История импрессионизма. М.: Искусство, 1959. 455 с.
12. Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. 400 с.
13. Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. М.: Астрель: АСТ, 2009. 224 с.
14. Egger A. Les surréalistes. Paris: Le Cavalier Bleu, 2003. 128 p.
15. Petronio G. Les théories wéristes italiennes et le naturalisme européen // Le naturalisme en question: Actes du Colloque tenu à Varsovie 20-22 septembre 1984. Paris: Presses Paris Sorbonne, 1986. P. 59-66.

### References

1. Andreev L.G. Syurrealizm [Surrealism]. Moscow: Vysshaya shkola, 1972. 232 p.
2. Volodina I.P. Puti razvitiya ital'yanskogo romana: Vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka [Ways of development of the Italian novel: the Second half of XIX – beginning of XX century]. Leningrad: Izd-vo LGU, 1980. 208 p.
3. Gilbert K.E., Kun G. Istoriya estetiki [History of aesthetics]. St.Petersburg: Aleteyya, 2000. 653 p.
4. Gor'kiy A.M. Nazyvay veshchi svoimi imenami: Programmnye vystupleniya masterov zapadno-evropeyskoy literatury XX v. [To call a spade a spade: the Software performances of the masters of West-European literature of the XX century]. Moscow: Progress, 1986, p. 19-36.
5. Gyunter Kh. Sotsrealisticheskiy kanon [Canon of Socialist Realism]. St.Petersburg: Akademi-cheskiy proekt, 2000, p. 41-48.
6. Dneprov V.D. Inostrannaya literatura [Foreign literature], no. 8 (1961): 197-210.
7. Zolya E. Sobranie sochineniy: v 26-ti vol. Vol. 24. [Collected Works: in 26 vol. Vol. 24]. M.: Khudozhestvennaya literatura, 1966, p. 239-280.
8. Kagan M.S. Izbrannye trudy v 7-mi tomakh. Vol. V. Kn. 2. [Selected works in 7 volumes. Vol. V. Book 2]. St.Petersburg: ID «Petropolis», 2008, p. 419-876.
9. Lakatos I. Izbrannye proizvedeniya po filosofii i metodologii nauki [Selected works on philosophy and methodology of science]. Moscow: Akademicheskii Proekt; Triksta, 2008, p. 279-475.
10. Puzikov A.I. Zolya [Zola]. Moscow: Molodaya gvardiya, 1969. 271 p.
11. Revald Dzh. Istoriya impressionizma [History of Impressionism]. Moscow: Iskusstvo, 1959. 455 p.
12. Freyd Z. Khudozhnik i fantazirovanie [Artist and fantasy]. Moscow: Respublika, 1995. 400 p.
13. Khopkins, D. Dadaizm i syurrealizm [Dadaism and Surrealism]. Moscow: Astrel': AST, 2009. 224 p.
14. Egger A. Les surréalistes. Paris: Le Cavalier Bleu, 2003. 128 p.
15. Petronio G. Le naturalisme en question: Actes du Colloque tenu à Varsovie 20-22 septembre 1984. Paris: Presses Paris Sorbonne, 1986, p. 59-66.

### ДАнные ОБ АВТОРЕ

**Попов Денис Александрович**, доцент кафедры этики и эстетики, кандидат философских наук

*Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского*  
*ул. Астраханская, 83, г. Саратов, 410012, Россия*  
*e-mail: [pvden@yandex.ru](mailto:pvden@yandex.ru)*  
*SPIN-код в SCIENCE INDEX: 5121-9005*

#### **DATA ABOUT THE AUTHOR**

**Popov Denis Aleksandrovich**, Associate Professor of Department of ethics and aesthetics, Ph.  
D. in Philosophy  
*Saratov State University named after N. G. Chernyshevsky*  
*83, Astrakhanskaya street, Saratov, 410012, Russia*  
*e-mail: [pvden@yandex.ru](mailto:pvden@yandex.ru)*