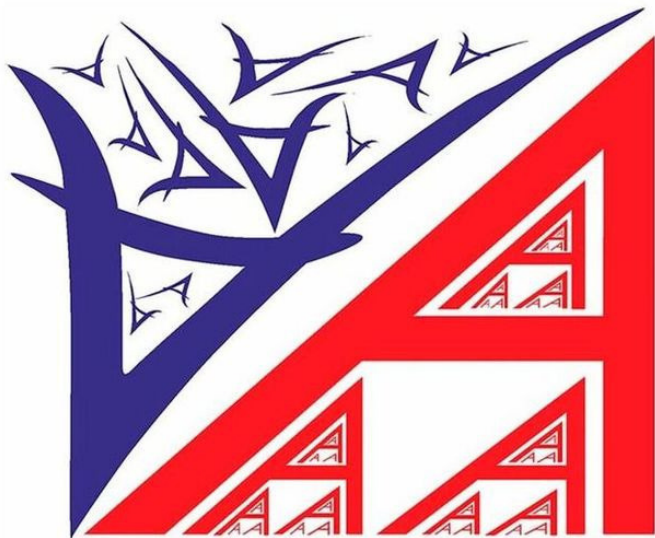


18+ ОБНОВЛЯ АВАНГАРД

система эвристик для его понимания



Искусство становится образом, не прямо становясь видимостью,
но исключительно благодаря сопротивляющейся этому тенденции
Теодор Адорно, «Эстетическая теория» (1970)

Эдуард Анатольевич Соснин

Эдуард Анатольевич Соснин

Обновляя авангард: система эвристик для его понимания

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68790726

ISBN 9785005950703

Аннотация

Авангард – это целенаправленная практика по перепроектированию картины мира. Условия, в которых она зародилась, привели к постановке вполне определённых задач. И авангардисты брались за них, страстно желая достичь идеальных решений. Об этом на языке эвристики и системного анализа ещё никто не рассказывал. Но теперь это сделано. У читателя есть прекрасная возможность заново открыть для себя Авангард с помощью инструментов системного и сильного мышления.

Содержание

Список сокращений	5
Ах-вангард или Авангард?	6
Глава 1. Проблемная ситуация для формирования авангарда	8
Глава 2. Задачи авангардного искусства	20
Конец ознакомительного фрагмента.	32

**Обновляя авангард:
система эвристик
для его понимания
Эдуард Анатольевич
Соснин**

Эдуард Анатольевич Соснин *Дизайнер обложки*

© Эдуард Анатольевич Соснин, 2023

© Эдуард Анатольевич Соснин, дизайн обложки, 2023

ISBN 978-5-0059-5070-3

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

Список сокращений

АП – административное противоречие

ИКР – идеальный конечный результат

МН – методология науки

ОИ – объект искусства

ОТ – объект техники

СА – системный анализ

ТЛ – творческая личность

ТЛА – творческая личность – авангардист

ТРИЗ – теория решения изобретательских задач

ТРТЛ – теория развития творческой личности

ТП – техническое противоречие

ФП – физическое противоречие

– ресурс R

– ситуация S

– побочный продукт W

– ситуация цели, цель Z

Ах-вангард или Авангард?

Сколько было написано, сказано и даже спето слов про Авангард. Да так, что он стал Ах-вангардом (!), чудесным местом, куда до сих пор стремятся и о котором ностальгируют художники, увидевшие в нём свою Шамбалу. А сколько было «теоретических» реконструкций и коммерческих спекуляций по этому поводу!

Если поддастся этой интенции, то можно написать ещё десяток книг о том, как прекрасен Ах-вангард. Но мы, читатель, пойдём другим путём и поставим Авангард на грешную землю, откуда он вырос, вернём в условия, его вызвавшие, и опишем сухим языком абстракций его авангардную механику.

Для этого мы применим опыт эвристики – отрасли знания, которая обобщает способы творческого целеполагания, формулировки задач и приёмы их разрешения. И сумеем понять про Авангард кое-что важное.¹

Настоящая работа рождена во многом благодаря занятиям по эвристике и системному анализу, которые автор проводил со студентами факультета инновационных технологий Томского государственного университета в 2021 и 2022 гг.

¹ Тут обязательно нужно поклониться Петру Климентьевичу Энгельмейеру (1855—1942) – российскому инженеру, создателю эврилогии или всеобщей теории творчества (1916) [1].

Здесь, помимо всего прочего, в качестве заданий для закрепления материала, студенты использовали примеры из произведений авангарда. Откуда следовало, что авангардисты двигались по вполне понятным – с точки зрения эвристики и системного анализа – траекториям развития своих идей и способов их воплощения в различных объектах искусства. Автор благодарит своих студентов за это откровение.

Автор также бесконечно признателен своему другу и соавтору Борису Николаевичу Пойзнеру и его супруге Эльзе Арминовне Захаровой – знатокам культуры и библиофилам, убедивших его в том, что эту маленькую книжку следует напечатать.

Глава 1. Проблемная ситуация для формирования авангарда

Мы хотим исследовать край необъятный и полный загадок,

Где цветущая тайна откроется тем, кто захочет ею владеть.

Там сверкание новых огней и невиданных красок,
И мираж ускользающий

Ждет, чтобы плоть ему дали, и дали название;

<...>

Снисхождение к нам!

Мы ведём постоянно сраженье

На границах грядущего и беспредельного.

Гийом Аполлинер, (1918)[2] «Каллиграммы»

Диссонансами и тесными сочетаниями вызывается жизнь. Это, конечно, вовсе не значит, что всякий диссонанс полезен для жизни и для искусства. Важно взаимное отношение между созвучием и диссонансом.

Только при очень целесообразном применении диссонансов и разрешений их в гармонию возникает жизнь в природе и в искусстве.

Николай Кульбин, (1910)[3] «Свободное искусство как основа жизни»

«Нет спору, весьма полезно изучать искусство

прошлого, чтобы совершенствоваться в мастерстве, но это мало что даёт тем, кто стремится понять характер красоты (. – здесь и далее в этой цитате курсив наш). Складки тканей на картинах Рубенса или Веронезе не научат вас писать «античный муар», «атлас королевы» или иную материю, выпускаемую, которую вздымает и покачивает кринолин или накрахмаленные нижние юбки. И сами ткани, и их фактура, чем в старинной Венеции или при дворе Екатерины. К тому же покрой юбки и лифа совершенно изменился, складки располагаются иначе, и, наконец, осанка и поступь современной женщины придают платью неповторимость и своеобразие, благодаря которым её не спутаешь с дамами былых времён. <...> *современной прим. Авт нашими фабриками теперь совсем иные*

Как я уже сказал, каждой эпохе соответствовала своя осанка, взгляд, движения. Эту мысль легче всего проверить в любой крупной портретной галерее, например, в Версале. Но можно ее и расширить. В единство, именуемое нацией, , сословия, века; речь идёт не только о движениях и манерах, но и о линиях лица. <...> Соображения подобного рода не принимаются в расчёт портретистами» [8, с. 292—293, 385]. *вносят разнообразие различные профессии*

Какие обстоятельства на рубеже XIX—XX веков привели

к появлению авангарда?

Не будет сильным преувеличением предположить, что источником были проблемы конца XIX – начала XX вв. Какие проблемы? Их было много. Но все они требовали разработки новых подходов. Отсюда и авангард. Как частный случай общественной практики по изменению практик. Но обо всём по порядку.

Историки классифицируют XVIII—XIX века как период, когда произошёл так называемый . Начавшись в середине XVIII в. как локальное явление в Англии, он постепенно охватил другие страны Европы, Америку и Россию [4, 5]. Промышленный переворот обычно определяют как переход от ручного производства к фабричному (машинному), что запускает в обществе ряд характерных процессов: *промышленный переворот*

Очевидный процесс – – рост индустриального производства, т.е. внедрение механических прядильных, ткацких станков и горнодобывающих агрегатов, появление паровых, а затем бензиновых и электрических двигателей, а также создание новых типов транспортных средств на основе этих двигателей. *индустриализация*

Важно, что индустриализация потребовала существенно-го увеличения численности рабочих, что привело к перемещению крестьянского населения в города, и аграрное общество стало превращаться в так называемое индустриальное.

Индустриализация запустила другой процесс – – увеличе-

ние численности городского населения по сравнению с сельским. Её сопровождало установление новых форм отношений между людьми и объектами техники, вытеснение старых (присущих аграрному обществу) образцов поведения. Одновременно шло распространение новых образцов поведения среди обитателей городских окраин и деревень. При этом рост городов был обусловлен не естественным приростом населения, а именно растущими потребностями промышленности. Урбанизация обострила проблему обеспечения жизнеспособности городов, в рамках которой потребовалось решить задачи создания массового транспорта и логистики, питания, обучения и социального обеспечения, выработки новых форм социального общежития в условиях скученности населения, разработки новых способов конкурентирования и т. п. Ещё одно важное следствие урбанизации – интенсификация сообщения людей, что породило как явление моды – в пике аристократической, печати, просвещения. *урбанизацию массовой массовой массового* ²

При этом выяснилось, что в новой ситуации * старые религиозные нормы не всегда адекватно регулируют жизнь людей в городской среде. Осознание этого запустило процесс общества – фрагментарную или широкую замену религиозных норм регуляции жизни на новые, продиктованные особенностями проживания в крупных индустриальных горо-

² От лат. – городской. *urbanus*

дах. *S секуляризации* ³

Индустриализация была бы невозможной, если бы общество не осознало ценности умственного труда новаторов. Их разработки требовалось () транслировать производствам; () интенсифицировать, чтобы получить конкурентные преимущества; () адекватно оценивать как источник экономического роста. *а б в*

Назовём процесс, который это обеспечивает, знаний, что предполагает: *утилитаризацией* ⁴

- легализацию труда новаторов-одиночек, подрывающих вековые практики цехового производства;
- рост объёма знаний, необходимых для обеспечения растущих потребностей производства;
- создание правил трансляции (в том числе купли-продажи) этих знаний обществу;
- создание социальных площадок, где учёные общаются с промышленниками, военными и политиками, вырабатывая стратегии решения проблем индустриализации.

Утилитаризация знаний была реализована через введение новых специальностей в классические университеты, создание политехнических школ, ремесленных училищ, закрепления за новатором права на результаты его интеллектуальной деятельности, разработку вначале национальных, а затем и международных юридических механизмов патентова-

³ От ср.-лат. – светский. *saecularis*

⁴ См. подробнее в [6, 7].

ния и т. п. ⁵

Своеобразным итогом промышленной революции стала Именно тогда члены общества, вовлечённого в процессы индустриализации, урбанизации, секуляризации и утилитаризации знаний, стали быстрее и рациональнее реагировать на изменения в городской среде. В свою очередь, люди начали целенаправленно вызывать всё новые и новые изменения, взаимодействовать стратегически, а не только тактически, вырабатывая новые правила жизни в динамичной ситуации *. *эпоха модерна* . S ⁶

Перемены затронули и сферу искусств. И хотя тогда ещё не в ходу была фразеологема «индустрия искусств», но необходимость в изменениях уже осознавалась наиболее проницательными представителями этой сферы. Именно об этом в декабре 1863 г. анализируя «дух современности», высказался Шарль Бодлер (1821—1867), французский поэт-символист, критик и теоретик искусства:

Что отмечает Бодлер? Что в условиях ускоряющихся промышленных и социальных нововведений классическая школа рисования не справляется даже в малом. Требуется зна-

⁵ Например, одновременно с Великой французской революции, в 1791–1793 гг. было создано первое французское патентное законодательство, в котором вводился революционный правовой принцип: «права человека нарушены, если промышленное изобретение не считается собственностью его изобретателя».

⁶ От франц. прилагательного *современный*; отсюда в 1852—1857 гг. поэт Т. Готье и Ш. Бодлер произвели существительное («модернитэ») – современность. *moderne* – *modernité*

ние новой и понимание характера красоты. А она становится изменчивой, быстрой, ускользающей, непостоянной. В этом смысле, как отмечает историк искусства Т. Харт, фактура художники и поэты «эпохи модернизма в Западной Европе исследовали и эстетизировали скорость беспрецедентным, уникальным образом» [9, с. 30]. *фактуры современной*

Рис. 1.1. Фотография неизвестного автора «Вагон поезда "Пульман Палас"» (1893). Инженер Джордж Пульман, проехав на неудобном поезде, разработал новые, так называемые «пульмановские» пассажирские вагоны (нем.), декорированные латунными элементами, богатыми ковровыми дорожками, оснащённые зеркалами, плюшевыми креслами, а также библиотечными шкафами и карточными столами. Несмотря на обилие художественных элементов в оформлении, здесь не было места для нового искусства. Эстетика интерьеров поезда имитировала стиль королевского дворца. Она была рассчитана на то, чтобы поезда и создать иллюзию царства роскоши. В этом сюжете, как в миниатюре, отражено противоречие между ускоряющейся динамикой жизни и нежеланием аристократии признавать эти изменения, а также наивном желании сделать прогресс домашним и уютным *Pullman Wagen замаскировать движение статичного*

Масла в огонь подливает то, что на пятки классическим видам искусства начинают наступать техники отражения действительности: химическая фотография Гудуина (1887), хронофотография Дагера-Ньепса (1877), множе-

ственная фотография Мейбриджа (1878), наконец, «живая» фотография Рено (1876) и её многочисленные «детки» – оборудование для получения и показа кинофильмов [10, с. 729—747]. *новые*

Одновременно с этим изобретаются вещи, настолько прочно занимающие свои позиции в городской среде, что они до сих пор остаются с нами, пусть даже и претерпевая изменения в дизайне и эффективности. Эти вещи, меняя не только условия быта, но и мировоззрение. Так, только в 1880-е гг. были запатентованы или внедрены: надёжные лифты, недорогие электролампы Эдисона, кассовые автоматы, шариковая ручка, здания со стальным каркасом, бензиновые двигатели Бенца, Майбаха и Даймлера, прочная бумага для упаковки, электрический уют, сублимированный кофе, вращающиеся двери, кинокамеры, светофоры, швейная машина Зингера, паровая газовая турбина, электрический трамвай, электростанция как промышленный объект и т. д. *вступают с людьми во взаимоотношения* ⁷

Происходят революционные изменения и в науках, открываются новые, захватывающие ранее недоступные возможности для восприятия, измерения, изучения и теоретического описания реальности:

– Эрнст Аббе систематизирует данные микроскопии и создаёт теорию микроскопа (1873), на основе чего начинается тиражирование прибора, что, в свою очередь, делает микро-

⁷ См., например, [12, с. 103—106].

скопию бюджетной практикой, доступной для изучения микромира;

– открытие рентгеновского излучения Конрадом Рентгеном (1895) позволяет визуализировать внутреннее строение оптически непрозрачных объектов и демонстрировать результаты широкой публике;

– Анри Пуанкаре вносит в картину мира первые представления о времени как о равноправном измеряемом параметре, входящим в состав единого четырёхмерного пространства-времени (1898);

– Майкл Фарадей в опытах с электромагнитной индукцией вводит понятия «поля сил» или «силовых линий» (1831), которое далее заимствуется и как метафора используется в других областях жизни человека;

– Томас Юнг и Огюстен Жан Френель обосновывают трактовку света как продольных колебаний разрежённого, но весьма упругого, частота которых настолько велика, что они распространяются с огромной скоростью (1800, 1816) [11], и с лёгкой руки журналистов эфир попадает в лексикон горожан; *эфира*

– Анри Беккерель открывает явление радиоактивности (1896), что вкупе с открытием Рентгена очаровывает публику, которая начинает говорить о «невидимых лучах, пронизывающих мироздание»;

– Генрих Герц обнаруживает возможность передачи энергии электрического и магнитного поля без проводов (1888),

что впоследствии открыло путь к развитию техники телеграфа и радиосвязи, что существенно повлияло на общественную жизнь в следующем веке.

Естественно, что изменения, проявившиеся в эпоху модерна, не могли не вызвать вопросов к художникам: от невинных у Бодлера до более жёстких. По существу, люди искусства столкнулись со специфической (ПС): *проблемной ситуацией*

Индустриальный переход обновляет правила жизни людей, обновляет практики производства и досуга, изменяет правила восприятия мира, в том числе ставит под сомнение религиозные каноны, предписывающие определённое восприятие мироустройства. Причём обновление происходит не спорадически (дискретно), а становится постоянным. . Новатор, который предлагает новые практики, ускоряющие перемены – герой модерна. Новые, ранее неизвестные, способы восприятия мира и расширения его измерений (через радиоволны, изобретённые бытовые приборы и полезные инструменты, невидимые X-лучи, новые научные картины мира, через предметы массового производства и общественные выступления). Быстрота, с которой появляются новинки и меняются правила и стандарты, со средствами изобразительности классического искусства. Или коротко: способы представления мира традиционными изобразительными средствами входят в конфликт с изменившейся картиной мира людей (далее –). **Появление практик изменения**

практик – центральная тема модерна *входит в противоречие базовое противоречие*

Согласно типологии противоречий, характеризующих стандартные конфликтные ситуации в теории решения изобретательских задач (ТРИЗ), противоречивую ситуацию можно представить в одном из трёх форматов [13, 14]:

(АП) – такое представление проблемной ситуации, когда осознана потребность в чём-либо (), но средств для её удовлетворения нет. *Административное противоречие Z*

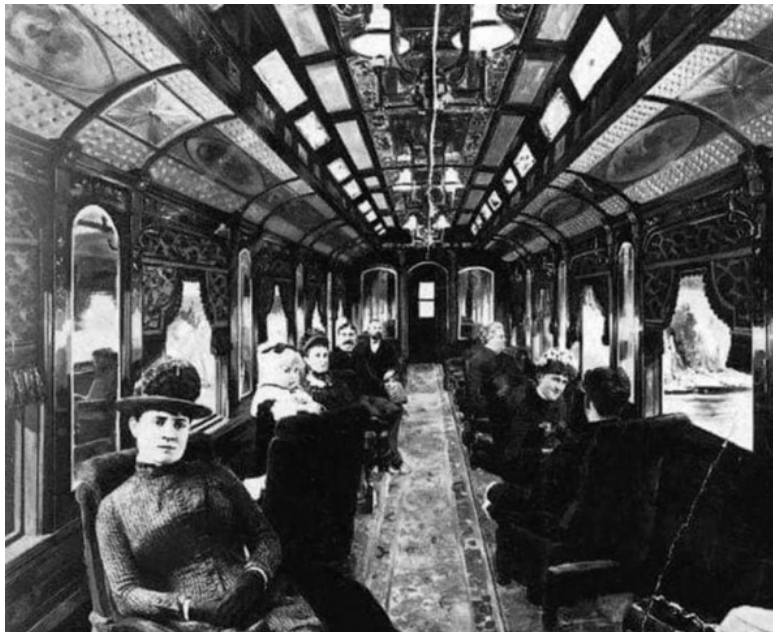
(ТП) – ситуация, когда попытки улучшить одну характеристику (часть) системы приводят к ухудшению другой её характеристики (части). *Техническое противоречие*

(ФП) – такое представление проблемной ситуации, когда к определённому одному и тому же элементу или к связи системы предъявлены противоположные требования. *Физическое противоречие*

Очевидно, вышеприведенная формулировка базового противоречия отвечает АП: ясно, что старые средства репрезентации мира искусством больше не отражают во всей полноте ситуацию модерна (*), но не ясно, что с этим делать. Но базовое противоречие можно записать и иначе. Например, в формате ФП: способы репрезентации мира искусством должны отражать полноту мира и в то же время не способны этого сделать (в текущей ситуации *). *S S*

Чтобы разрешить противоречие в системном анализе (СА), ТРИЗ и эвристике есть стандартные подходы. Эти под-

ходы использовали новаторы искусства, ничего не зная про эвристику. Что мы далее и постараемся показать.



Глава 2. Задачи авангардного искусства

...понять процесс трансформации привычного облика искусства с точки зрения тех смыслов и того экзистенциального измерения, которые за ним стоят, представляется мне важной задачей для истории искусства.

Николай Кульбин, «» (1910) [3] Свободное искусство как основа жизни

Если в ушах не будет внутреннего звона и навязчивых голосов бреда, голос опыта будет, конечно, услышан. Задача – увидеть чистыми глазами весь опыт в кругозоре человеческого разума.

Велимир Хлебников, «» (1920) [15, с. 156]⁸ О времени и пространстве

«Поэзия футуризма – это поэзия города, современного города. Город обогатил наши переживания и впечатления новыми городскими элементами, которых не знали поэты прошлого. Весь современный культурный мир обращается в огромный исполинский город. Город заменяет природу и стихию. Город сам становится стихией, в недрах которой

⁸ Велимир Хлебников (1885—1922) – русский поэт и прозаик, крупнейший представитель русского авангарда.

рождается новый, городской человек. Телефоны, аэропланы, экспрессы, лифты, ротационные машины, тротуары, фабричные трубы, каменные громады домов, копоть и дым – вот элементы красоты в новой городской природе. Электрический фонарь мы чаще видим, чем старую романтическую луну. Мы, горожане, не знаем лесов, полей, цветов – нам знакомы туннели улиц с их движением, шумом, грохотом, мельканием, вечным круговращением. А самое главное, – изменился ритм жизни. Всё стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа. Плавные, спокойные, неспешащие ритмы старой поэзии не соответствуют психике современного горожанина. Лихорадочность – вот что символизирует темп современности. В городе нет плавных, размеренных, округленных линий, углы, изломы, зигзаги – вот что характеризует картину города. Поэзия... должна соответствовать новым элементам психики современного города» [42, с. 453—454].

Можно изучать то, как осуществлялось преодоление базового противоречия эпохи модерна с помощью методов, принятых на вооружение искусствоведами, философами, социологами и историками. Об этом преодолении есть большое количество профессиональных исследований и монографий [16–33].

Мы же посмотрим на это с иной стороны – глазами , т.е. человека, решающего задачи. Он знает азы системного анализа (СА), а также эвристики – отрасли знаний, изучающей способы и условия решения творческих задач [34]. Такой че-

ловек строит решение не на основе призрачной интуиции, не ждёт озарений свыше и не уповает на случайные «проблески гениальности», а работает по правилам системного анализа. Те или иные решения появляются у него с помощью определённого набора процедур – инструментов мышления. Чаще всего это: *a forsit solver*

1) Конкретизация проблемной ситуации, ведущая к формулировке задач (и), указывающая на причину появления задачи – противоречие – и, если необходимо, дающая идеальные образы решения.⁹

2) Схематизация проблемной ситуации с помощью подходов, принятых в системном анализе (СА) или теории решения изобретательских задач (ТРИЗ), получение системной модели задачи и преобразование полученной системы по известным правилам, что приводит к решению (ям).

3) Применение к сформулированной задаче (модели) эвристик, или эвристических приёмов – элементарных операций (операторов) мышления, которые подсказывают, в каком направлении следует создавать, достраивать или разрушать систему.¹⁰

4) Анализ решения на соответствие универсальным закономерностям развития систем и переход к возможному раз-

⁹ В ТРИЗ они были названы идеальным конечным результатом (ИКР).

¹⁰ Эвристика эффективна после того, как задача сформулирована. Поэтому необходимо сочетать эвристики с системным анализом. Тем не менее, хотя эвристика и приближает к результату, но искомого решения не гарантирует [35, с. 150].

витию решения с учётом этих закономерностей.¹¹

Конечно, для непосвящённого всё, сказанное в пп. 1—4, — китайская грамота. Что не отменяет полезности подходов, принятых в ТРИЗ и СА в изучении явлений различной природы.

В текущем исследовании таким явлением будет авангард. Мы покажем, что в появлении и развитии авангарда нет никакой исторической тайны, что это явление закономерное и внутренние процессы в нём также закономерны. А приёмы, позволившие представителям авангарда изменить искусство, не являются уникальными. Они отвечают известному набору эвристик, на чём мы остановимся специально. Для упрощения личность авангардиста — вне зависимости от области, в которой он работает, — далее мы будем называть новатором или использовать сокращение ТЛА, т.е. «творческая личность — авангардист».

Собственно, как это принято в СА и ТРИЗ, мы уже начали конкретизировать проблемную ситуацию *, в которой началось авангардное движение. И сформулировали базовое противоречие в рамках этой ситуации. В формате АП оно звучит так: ясно, что старые средства репрезентации мира искусством больше не отражают во всей полноте ситуацию модерна (*), но не ясно, что с этим делать. *S S*

В терминах системного анализа эта коллизия — противоречие между сложившейся практикой создания образцов ис-

¹¹ Их ещё называют линиями развития систем (см., напр., [36]).

искусства и внешней по отношению к ней средой. Или, если записать это противоречие в терминах СА, то оно означает: отношения между системой и надсистемой и не ясно, как добиваться согласования. Но то, что противоречие осознано, уже хорошо! С этого начинается почти всякая творческая работа, неважно в рамках каких целенаправленных практик человека она осуществляется. *не согласованы*

Но если копнуть поглубже, то несогласованность обусловлена не только устаревшей практикой создания образцов искусства, но и тем, что меняется мировосприятие городского жителя. Теперь он видит мир иначе, чем средневековый пахарь, и поэтому ему уже могут потребоваться некоторые пояснения о том, что демонстрируют ему средневековые картины и тем более – античные фрески. Иначе говоря, классическое искусство адекватно зрителю в случае, когда совпадают их картины мира. В результате религиозный зритель смотрит на полотно религиозного содержания и понимает сюжетную подоплёку изображённой сцены. Но если такой зритель попадает в реальность модерна, тем более – в экстремальные условия, то происходит рассогласование, которое нужно преодолеть. Во времена машинизации, войн и урбанизации героями сюжета картины могут стать сами машины. А ангелы, свободно парящие в облаках, изображённых на полотнах с религиозными сюжетами, должны начать, вписываясь в новую реальность. Что, в частности, отражено

на рис. 2.1.¹² двигаться

Модерн изменил картину мира горожанина. Поэтому искусство должно было найти новые средства выражения этой картины мира и согласиться на восприятие этой картины и сотворчество в её создании с другими участниками общественной жизни! И, может быть, где-то её расширить эстетически. В противном случае XX столетие стало бы веком стагнации, о чём, поддавшись декадентскому настроению, писал один из венских теоретиков искусства: «Дух нашего века не способен найти собственный путь. У этого столетия нет своеобразного выражения мыслей и чувств. Творческая мысль, перегруженная знаниями о прошлом, словно утомилась и зашла в тупик. Казалось, что „всё уже было“, приходилось пользоваться историческими формами искусства» [37, с. 68]. Недаром аллегорические образы на фасадах зданий, украсившие столицу Австро-Венгрии, включали не только банальные фигуры Веры, Надежды и Любви, позаимствованные у классиков итальянского искусства, но также и Правосудие, Постоянство и Пример.

Рис. 2.1. Фрагмент картины Н. Гончаровой (1881–1962) «Ангелы и аэропланы» из альбома «Мистические образы войны» (1914). Литография, бумага, дар А. К. Ларионовой-Томилиной, Третьяковская галерея. Художница добави-

¹² В аналогичную ситуацию попадают наши современники, рассматривая картины средневековья, а, впрочем, и начала прошлого века, поскольку мы живём уже в новой ситуации S**, так называемой масс-культуры и постмодерна, которая пришла на смену авангарду.

ла известный элемент (ангелы) к изображению новой для них среды – войны, в которой солидарно бились люди и машины. И в этой новой среде ангелы не сумели сохранить неподвижность, были художницей ¹³ динамизированы

Таким образом, с приходом модерна выбор у представителей мира искусства состоит либо в том, чтобы стать новаторами со всеми вытекающими последствиями, либо довольствоваться старыми шаблонами (классические техники создания ОИ) и старыми жанрами (пейзаж, портрет, героика). Они, конечно, тоже найдут свою публику, как до сих находит своих пользователей (без) опасная бритва, несмотря на то, что изобретены депиляторы и электробритвы... но далее речь пойдёт не о них, а о ТЛА.

Теперь сформулируем конкретные задачи, которые следовало решить новаторам искусства, чтобы преодолеть (полностью или частично) базовое противоречие. Задачи будем формулировать, отталкиваясь от описания проблемной ситуации, выполненного в гл. 1. Нижеприведённый список задач не является полным, хотя и отражает направления поиска новаторов тех лет.

. Классическое произведение изобразительного искусства (картина, скульптура, архитектурное сооружение) статично. Как передать ускоряющуюся динамику жизни средства-

¹³ Картина создавалась в год начала Первой мировой войны, когда Михаил Ларионов – один из лидеров русских авангардистов и близкий друг Гончаровой – был призван на фронт, получил тяжёлое ранение, лечился и был демобилизован.

ми статического искусства? Это – . В такой формулировке противоречие конкретизируется – противоречивые требования относятся к произведению искусства: оно и статично, и не должно быть статично (ФП). **Задача 1 (динамизация)**
*задача динамизации искусства через динамизацию его выразительных средств*¹⁴

. Напомним, что классическое произведение искусства, будучи статичной репрезентацией части реального мира, является своего рода интерпретацией на заданную тему, художественной моделью события, явления, пейзажа, сцены, персоны. Правила интерпретации в целом задаются такой надсистемой, как культура или шире – картиной мира человека, свойственной его эпохе. Например, если картина мира религиозная, то произведения Возрождения будут подчёркивать единство духовной и телесной завершенности человека, а не просто создавать образы человека [38, с. 127]. **Задача 2 (сциентизация)**

Наука эпохи модерна, предлагая людям новую картину мира, рано или поздно должна была повлиять и на правила интерпретации реальности новаторами искусства [39, 40]. Но большинство известных нам ТЛА имели весьма поверхностное представление о новейших научных достижениях своей эпохи! «Они были не прочь блеснуть своей „научно-

¹⁴ Такое же требование выдвигается и к сравнительно динамичным объектам искусства – стихам. Их, согласно футуристу Сергею Подгаевскому, нужно не просто читать, а «-декламировать», как гласила афиша, анонсирующая открытие студии Владимира Татлина (10 мая 1914 г.)! *динамо*

стью“, намекнув 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» [41]. Поэтому ТЛА могли либо научные подходы к интерпретации реальности, либо, понимая свою ограниченность в вопросах естествознания, бросаться в состязание с научным типом познания, предлагая свои собственные подходы к интерпретации реальности. Отсюда – две задачи: *заимствовать*

: Кооперативная задача 2.1 *как вовлечь в практику создания произведений искусства рациональные правила интерпретации реальности, принятые в физической науке, и как отразить в искусстве изменения в картине мира новой эпохи?*

: ? Антагонистическая задача 2.2 *как конкурировать с научным познанием в раскрытии новых измерений мира*

Первую решают люди мирные, желающие разобраться в том, что такое вселенная. Те же, кто азартны по характеру и предпочитают соревноваться, добиваясь признания, выбирают задачу 2.2.¹⁵

. Классические произведения искусства были посвящены мифологическим и религиозным фигурам, приукрашенному изображению персон, чьи деяния вошли в историю. Затем пришёл черёд обычных людей и ситуаций, в которые они

¹⁵ То, что характер новатора определяет выбор им задачи, мы поговорим отдельно в другой части нашего исследования.

попадают (реализм). Но главным героем модерна являются не они, а машины и городские коммуникации, взятые сами по себе или в связке с людьми. А также – массовые явления и процессы, характерные для разросшейся и усложнившейся городской среды: бунты, демонстрации, запуск новых производств, ликование толп на первых аэродромах, бесконечные потоки пешеходов и транспорта, мчащиеся по «сосудам» городского организма и т. д. Как отразить динамику массовых акций, в которых люди сотрудничают с машинами или сосуществуют в ландшафте мегаполиса? Это задачи нахождения, откуда и призыв к новой поэзии у Маяковского: **Задача 3 (антропотехноценотическая)** *адекватных средств художественного отражения массовых процессов в антропотехноценозах*¹⁶

Справедливости ради, к списку задач можно было бы добавить по разрушению старого искусства, с чего начинали многие футуристы. Так, хорошо известна установка ведущего теоретика футуризма Ф. Т. Маринетти, поднявшая тиражи итальянского издания *Gazzetta dell'Emilia* в 1909 г.: «Млеть перед старой картиной – то же самое, что выливать эмоции в погребальную урну. Пусть же придут весёлые поджигатели с испачканными сажей пальцами! Давайте же, под-

¹⁶ Такая форма организации общества, для которой: 1) объектов техники стало так много, что их численность превысила численность людей; 2) люди стали абсолютно зависимы от объектов техники (их отношения стали симбиотическими). Такая форма кооперативного сосуществования нацелена скорее на производство объектов техники, а не на воспроизводство человека (см. подробнее в [43, 44]).

жигайте библиотечные полки! Поверните каналы, чтобы они затопили музеи!.. Какой восторг видеть, как плывут, покачиваясь, знаменитые старые полотна, потерявшие цвет и расплзшиеся!» [45, с. 6]. Но поскольку эта задача самая лёгкая (ломать – не строить) и неэтичная, то оставим её в стороне и двинемся дальше по созидательному руслу. **задачу 4**

Отметим, что перечисленные задачи 1–3 мы вывели, исходя из оценки проблемной ситуации, сложившейся в Европе. Позднее она станет актуальной и для Российской империи и раннего СССР. А вот в других частях света ситуации были иные. Поэтому и авангард, проникая в эти общества, решал иные задачи. В частности, в Латинской Америке сциентизация была затруднена из-за сильных католических традиций, а машинный век ещё не настал. Зато более актуальными были сюжеты, связанные с карнавальным культурой населяющих её народов и революции. Откуда иной набор задач. Хотя ускоряющаяся жизнь нашла отражение и здесь в таком авангардном направлении как . Уходя от пассивного созерцательного искусства, агористы в первую очередь стремились отразить коллективные проблемы эмоционального, идеологического или политического характера. Но это всё равно требовало динамизировать искусство! Недаром сами агористы определяли своё движение как «искусство в движении» и «созидательную скорость» [46, с. 220–221]. *агоризм*

Таким образом, задача №1 динамизации объектов искусства, по-видимому, является центральной задачей авангар-

да, а набор остальных задач зависел от общественной (или антропотехноценотической, что точнее) обстановки. Поэтому далее мы будем обращаться преимущественно к задаче динамизации.

Формулировки задач 1–4 являются стимулирующими для поисков решения. Каждая ориентирует новатора на определённую цель . *стратегиями Z*

В книге «Методология решения творческих задач» (2021) такие эвристические установки, должным образом собранные и классифицированные, были названы -эвристиками [34]. С формально-логической точки зрения, существует считанное количество элементарных преобразований, которые можно осуществить в целенаправленной системе деятельности. Те из них, которые относятся к целям деятельности, даны в таблице 2.1. *Z*

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.