

“

*Кажущиеся несоединимыми научные
и художественные подходы сошлись
вместе в процессе создания совместного объекта —
нового социалистического человека.*

”

Маргарета Фёрингер

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

АВАНГАРД
И
ПСИХОТЕХНИКА

наука, искусство и методики
экспериментов над восприятием
в послереволюционной России

M. Feringer

Очерки визуальности

Маргарета Фёрингер

Авангард и психотехника

«НЛО»

2007

УДК 7.036(47+57)"192"
ББК 85.03(2)61-022.30

Фёрингер М.

Авангард и психотехника / М. Фёрингер — «НЛО»,
2007 — (Очерки визуальности)

Книга посвящена малоизученному аспекту русского художественного авангарда 1920-х годов, а именно связи искусства с психофизиологическими исследованиями и научными практиками в целом. Автор исследует ситуацию взаимопроникновения искусства и науки, идеологии и свободного эксперимента. Какие научные приборы нашли дорогу в лаборатории художников и какие художественные эксперименты имели значение для научных исследований? Насколько велико в реальности было воздействие экспериментов и возможных синергических эффектов на производство визуальных образов и текстов? Какое отношение имели главные медиа того времени – фотография и кино – к распространению научной практики и ее «сцепления» с искусством? И какие последствия имело это для классической триады Художник – Произведение – Зритель? В этом контексте авангард предстает многогранным культурным проектом, существующим на стыке разнообразных идей и общественных инициатив. Маргарета Фёрингер – историк искусства, профессор Геттингенского университета им. Георга-Августа.

УДК 7.036(47+57)"192"
ББК 85.03(2)61-022.30

© Фёрингер М., 2007
© НЛО, 2007

Содержание

Предисловие к русскому изданию	6
Введение	10
Историография, архивный материал	11
Русский авангард как экспериментальная культура	15
Психотехника как метод обращения к психике	23
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Маргарета Фёрингер
Авангард и психотехника
Наука, искусство и методики
экспериментов над восприятием
в послереволюционной России

© Wallstein Verlag, Göttingen 2007

© К. Левинсон, предисл., пер. с немецкого, 2019

© В. Дубина, пер. с немецкого, под ред. К. Левинсона, 2019

© ООО «Новое литературное обозрение», 2019

* * *

Предисловие к русскому изданию

Идея этой книги возникла из интереса к отношениям между искусством и реальностью, который появился у меня еще в студенческие годы. В Высшей художественной школе в Карлсруэ, где я училась в 1990-е годы, у меня была уникальная возможность изучать теорию и практику в их взаимосвязи. Благодаря этому я не только приобрела полезный опыт в создании рисунков и фильмов, но и начала сомневаться в своих прежних представлениях о профессии историка искусства, потому что увидела, как бесконечно далеки бывают интерпретации произведений искусства, основанные на теориях, от того, как на практике работают художники. Профессор Ханс Бельтинг, мой учитель, в своей книге «Образ и культ»¹ описал это явление применительно к соотношению религиозного богословского дискурса и художественной практики, а мне казалось, что это относится и к русскому авангарду: когда после Октябрьской революции художники начали экспериментировать и работать с методиками, заимствованными из психологии и физиологии, их притязания на научность были, возможно, вовсе не так утопичны, как можно подумать, если судить только по манифестам. При учете конкретных практик создания и рецепции произведений искусства могло выясниться, что пересмотра требуют не только традиционная привязка произведений к тому или иному историческому контексту, но и отношения между художником и зрителем, между производством и восприятием. Я задавалась вопросом: как можно охарактеризовать эксперимент, который ставил художник, а не ученый? И какое значение имел подобный эксперимент для той реальности, в которой он осуществлялся?

Примерно в 2000 году, когда я начала работу над этим исследованием, история науки в результате различных «поворотов» (practical turn, pictorial turn и др.) стала с большей открытостью относиться к культурологическим подходам, благодаря чему я смогла заниматься своим проектом в Институте истории науки Общества имени Макса Планка в Берлине. Здесь я познакомилась с новыми концепциями в изучении науки (science studies), что имело важнейшее значение для моего исследования, потому что эти концепции обеспечили меня аналитическим инструментарием, позволяющим обнаруживать экспериментальные практики в искусстве. Одним из столпов этого подхода явилась историческая эпистемология, с которой познакомили меня Ханс-Йорг Райнбергер и Михаэль Хагнер²: исследование истории науки не как линейной последовательности научных открытий, а как истории распространения знания, обращающей внимание на политические и социальные механизмы его верификации, на те эпистемологические средства, которые образуют необходимые предпосылки для познания, на поэтологию знания (в том виде, как она представлена в работах Йозефа Фогля³) и на эстетику знания, которую я изучаю в своей книге. На этом фоне я в каждой главе заново рассматриваю вопрос о том, как художественные практики художников русского авангарда могли быть связаны с практиками ученых, и пытаюсь описать их переплетения.

Выходившие в то время философские, искусствоведческие и литературоведческие исследования по истории русского авангарда были все еще очень сильно ориентированы на манифесты, на связь между этими декларациями художников и их произведениями, а процессы создания искусства и разработки теорий оставались обычно за рамками рассмотрения. Причиной было, возможно, помимо всего прочего то, что только после распада Советского Союза

¹ Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. München, 1990.

² Rheinberger H.-J., Hagner M. (Hg.) Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950. Berlin, 1993; Hagner M., Rheinberger H.-J., Währig-Schmidt B. (Hg.) Objekte, Differenzen, Konjunkturen. Experimentalsysteme im historischen Kontext. Berlin, 1994.

³ Vogl J. (Hg.) Poetologien des Wissens um 1800. München, 1999.

исследователи стали проявлять более глубокий интерес к деятельности художников послереволюционного авангарда, а до того западным историкам был доступен лишь небольшой набор источников. Тем не менее в доступных мне публикациях можно найти важные оценки авангарда, указавшие путь и моему исследованию. Среди них следует назвать работы Бориса Гройса «Gesamtkunstwerk Сталин» и «Изобретение России», в которых уже были продемонстрированы сложные связи между авангардным искусством, политической идеологией и наукой послереволюционных лет⁴. Гройс рассуждал в основном с позиции истории идей; я же решила включить в это переплетение интересов еще и конкретные практики. Речь, однако, шла не о том, чтобы дополнить уже известную историю, а о том, чтобы сместить приоритеты и основное внимание уделять не возвышенным и утопическим идеям, а тому, что и почему могли делать художники, что они делали и какой это производило эффект.

Другим источником вдохновения были посвященные русскому авангарду выставки и публикации, которые начиная с 1970-х годов готовили, не жалея трудов, Эххарт Гиллен и Хубертус Гасснер и которые включали в себя переведенные тексты источников⁵. В России материалы об этом славном периоде в истории русского искусства публиковали С. О. Хан-Магомедов и другие современники или родственники художников-авангардистов⁶. Поэтому, читая «Авангард и психотехнику», вы все время будете встречать упоминания знакомых имен и движений. Но те дискурсы, из которых возникла моя книга, в России известны не очень хорошо. В их числе – помимо уже упоминавшихся *science studies*, искусствоведческих и культурологических направлений – необходимо упомянуть исследования средств коммуникации, практикуемые в Берлине. Так, на понятие «психотехника» мое внимание впервые обратил Фридрих Киттлер, который в книге «Системы записи» разбирает отношения между психотехникой и сюрреализмом⁷. Кроме того, он инициировал так называемое исследование культурных техник, в котором также основное внимание обращалось на практики, однако с акцентом не столько на возникновение знания, сколько на производство культурных продуктов. К культурным техникам были отнесены письмо, чтение, рисование, счет и музицирование, то есть виды деятельности, которые, как утверждает Томас Махо, лежат в основе всех понятий и предшествуют теориям⁸. Поэтому я представляла себе действительность, в рамках которой русский авангард стал экспериментальной культурой, преимущественно как плотное сплетение практик, существующих как внутри дисциплин, так и между ними.

С тех пор как в 2007 году моя книга вышла в свет, ситуация в науке изменилась. На сегодняшний день в немецкоязычном ареале уже имеется целый ряд публикаций, посвященных именно направляющим познание практикам в науке, литературе и искусстве – например, сбору коллекций, рисованию или письму; большинство этих исследований созданы при том или ином участии сотрудников Института истории науки Общества имени Макса Планка⁹. О русском авангарде в этих работах речь не идет, но и о нем появились новые моногра-

⁴ Groyss B. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München, 1988; *Idem*. *Die Erfindung Russlands*. München, 1995.

⁵ *Kunst aus der Revolution, Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927–1933*. Berlin, 1977; *Gaßner H., Gillen E. Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare, Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934*. Köln, 1979.

⁶ Вот лишь несколько примеров: Лаврентьев А. Н. (ред.) *Ракурсы Родченко*. М., 1992; Хан-Магомедов С. О. *Творческие течения, концепции и организации советского авангарда*. В 7 т. М., 1993–1995; *Выгодская Г. Л., Лифанова Т. М.* Лев Семёнович Выготский. Жизнь. Деятельность. Штрихи к портрету. М., 1996.

⁷ *Kittler F. Aufschreibesysteme 1800/1900*. München, 1985.

⁸ *Macho T. Zeit und Zahl. Kalender und Zeitrechnung als Kulturtechniken* // Krämer S., Bredekamp H. (Hg.) *Bild, Schrift, Zahl*. München, 2003. S. 179–192.

⁹ *Te Heesen A. Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*. Frankfurt a. M., 2006; Hoffmann Chr. (Hg.) *Wissen im Entwurf, I: Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung*. Zürich; Berlin, 2008; Wittmann B., Hoffmann Chr. (Hg.) *Knowledge in the Making: Drawing and Writing as Research Techniques // Science in Context*. 2013. Bd. 26. Heft 2.

фии. Так, почти одновременно с моей вышла книга Верены Кригер «Искусство как создание реальности заново»¹⁰; о вышедших в США работах Кристины Кайер и Мэрайи Гоф я узнала слишком поздно¹¹. В сборнике статей, посвященных теме проектирования, представлены среди прочего и архитектурные теории русских авангардистов¹². Бесчисленное множество книг посвящено созданию нового человека в Советском Союзе¹³. На русском языке вышли за это время публикации источников и справочные издания – например, книга об экспериментах со звуком в 1920-е годы или «Словарь художественных терминов», который был подготовлен в 1923–1929 годах Государственной академией художественных наук (ГАХН) в Москве, но остался в то время неопубликованным¹⁴. Изучением ГАХН занимается также исследовательская группа «Язык вещей» в Рурском университете в Бохуме, посвятившая два журнальных номера публикации первых результатов институционального анализа этой академии¹⁵. Появились – как в России, так и в США – новые работы и по теме соотношения между искусством и наукой¹⁶. А если добавить сюда еще и созданные недавно издательства, специализирующиеся исключительно на переиздании книг о русском авангарде (Русский авангард и Avant-Garde), то складывается впечатление, что русский авангард в настоящее время словно открывается заново. В моей книге уже не было возможности продолжить линии исследования, представленные во всех этих публикациях, так как они появились одновременно с завершением работы над ней или позже; ее задача – вместе с ними побудить будущих исследователей авангарда к тому, чтобы не бояться и заглядывать снова и снова в историческую глубину, в дикие, открытые, плотные 1920-е годы, чтобы научиться у них чему-то новому, важному для современности.

То, что моя книга теперь выходит в русском и английском переводах, – большое счастье для меня. Этим счастьем я обязана, во-первых, щедрой финансовой поддержке фонда VolkswagenStiftung, во-вторых – доверию моих коллег из Центра исследования литературы и культуры в Берлине – в особенности Зигрида Вайгель и Даниэля Вайднера, – которые на протяжении нескольких лет сопровождали меня в работе над переводами и таким образом участвовали в ее финансировании. Ханса-Йорга Райнбергера и Георга Витте я благодарю за то, что они предложили фонду VolkswagenStiftung спонсировать перевод моей книги и своими собственными работами и комментариями к моему исследованию постоянно давали мне новые стимулы в работе над ним. Но более всех я благодарю переводчиков Веру Дубину, Кирилла Левинсона и Джули Хагедорн, которые приложили огромные усилия, чтобы найти для моих мыслей правильные слова в своем языке: это получилось у них так хорошо, что легко читающийся текст не сохранил никаких видимых следов тяжелого переводческого труда. И наконец,

¹⁰ *Krieger V.* Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne. Köln, 2006.

¹¹ *Kiaer Chr.* Imagine No Possessions: The Socialist Objects of Russian Constructivism. Cambridge, Mass., 2005; *Gough M.* The Artist as Producer. Russian Constructivism in Revolution. Berkeley; Los Angeles; London, 2005.

¹² *Johannes R.* (Hg.) Entwerfen. Architekturausbildung in Europa von Vitruv bis Mitte des 20. Jahrhunderts. Geschichte, Theorie, Praxis. Hamburg, 2009.

¹³ Хороший обзор литературы можно найти в работе: *Kohtz B., Kraus A.* Kopfgeburten. Neue Literatur zur Schaffung des neuen Menschen in der Sowjetunion // Archiv für Sozialgeschichte. 2012. Bd. 52. S. 801–826.

¹⁴ *Smirnov A.* Sound in Z. Experiments in Sound and Electronic Music in Early 20th Century Russia. London, 2013; Чубаров И. М. (ред.) Словарь художественных терминов ГАХН. М., 2005; Авангард в культуре XX века. 1900–1930. Теория. История. Поэтика. В 2 т. М., 2010.

¹⁵ Спецвыпуск журнала Логос. 2010. № 2 / под ред. Н. Плотникова, Н. Подземской, И. Чубарова; *Plotnikov N.* (Hg.) Kunst als Sprache – Sprachen der Kunst. Russische Ästhetik und Kunsttheorie der 1920er Jahre in der europäischen Diskussion // Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 2014. Sonderheft 12.

¹⁶ *Сироткина И. В.* Свободное движение и пластический танец в России. М., 2012; *Kojevnikov A.* The Cultural Spaces of the Soviet Cosmos // *Andrews J. T., Siddiqi A. A.* (eds): Into the Cosmos: Space Exploration and Soviet Culture. Pittsburg, 2011; *Werrett S.* The Panopticon in the Garden: Samuel Bentham's Inspection House and Noble Theatricality in Eighteenth-Century Russia // *Ab Imperio. Studies of New Imperial History and Nationalism in the Post-Soviet Space.* 2008. № 3. P. 47–70; *Wünsche I.* The Organic School of the Russian Avant-Garde. Nature's Creative Principles. Farnham; Burlington, 2015; *Brain R. M.* The Pulse of Modernism. Physiological Aesthetics in Fin-de-Siècle Europe. Seattle; London, 2015.

я хотела бы сказать спасибо обоим издательствам и их главным редакторам за то, что они изъявили готовность опубликовать мою книгу.

Введение

Экспериментальные практики в науке и искусстве

В январе 1921 года в Москве прошла Первая Всероссийская инициативная конференция по научной организации труда и производства, обсуждавшая не только экономические и технические вопросы, но и распространившая спектр своих интересов до психофизиологической перспективы наук о труде¹⁷. Среди 313 заявленных участников были инженеры, технические специалисты, психофизиологи¹⁸, социологи и врачи; их состав удовлетворял организаторов, возглавляемых Львом Троцким. В качестве докладчиков были выбраны весьма знаменитые люди: вступительное слово сказал Александр Богданов, автор «Всеобщей организационной науки» и политический оппонент Ленина¹⁹. Как инициатор культурно-революционного движения Пролеткульт²⁰, в своей речи Богданов поднял вопрос о культурных условиях предполагаемого повышения эффективности труда: «Какие стимулы необходимо применять, какие интересы необходимо пробудить в русском рабочем, чтобы получить от него в социалистическом обществе максимальную производительность труда при максимальной радости от труда?»²¹ Следом за Богдановым на трибуну вышел другой корифей советского академического мира – Владимир Бехтерев, основатель и директор Психоневрологического института в Ленинграде и представитель целостного подхода в рефлексологии. Рассматривая аналогии между человеком и машиной, он специально остановился на различиях: «Человек устает, он обладает способностью восстанавливать свои силы, упражняясь, он в состоянии повысить свою продуктивность, он обладает способностью творить»²². Бехтерев также выделил особую роль культуры, обращаясь к представителям профессии, пока еще не присутствующих на этом конгрессе, а именно – к отвечающим за пропаганду художникам: «Главным стимулом к повышению производительности труда является интерес самого работника <...> к самому делу, и его нужно развивать при помощи просвещения и пропаганды»²³.

Спустя совсем незначительное время художники будут присутствовать практически во всех научных институтах или управляющих органах разного рода организаций, для того чтобы не просто создавать те стимулы для пробуждения радости от работы, о необходимости которых говорил Богданов, но и для того, чтобы его сначала отыскать. В обращении к субъекту началась кооперация художников-авангардистов и ученых-авангардистов: «Рядом с человеком науки работник искусства должен стать психо-инженером, психо-конструктором»²⁴.

¹⁷ Baumgarten 1924. S. 47 etc.; Tatur 1979. S. 40 etc.

¹⁸ Мы используем здесь самоназвание профессиональной группы «психофизиологов», хотя наряду с ним существовали и другие наименования близких по профессиональным занятиям групп; кроме того, термин «психофизиология» применялся и к совершенно другому роду деятельности. Эти противоречия будут в дальнейшем разрешены посредством рассмотрения конкретных научных практик.

¹⁹ Богданов 1989.

²⁰ Аббревиатура от «Пролетарская культура».

²¹ Цит. по: Baumgarten 1924. S. 50.

²² Здесь цитируется краткий пересказ речи Бехтерева из: Baumgarten 1924. S. 51.

²³ Цит. по: Baumgarten 1924. S. 51.

²⁴ Третьяков 1923. С. 202.

Историография, архивный материал

Вряд ли кто-то более выразительно смог бы обозначить взаимопроникновение искусства и науки, чем это сделал Борис Эйхенбаум, известный представитель русского формализма, о поздней фазе развития которого в послереволюционные 1920-е годы он напишет: «Наша эпоха, по исторической своей природе, синтетична – хотя бы в том смысле, что она ставит заново все вопросы человеческого бытия и общежития. Является тяга к сочетанию и сближению разных методов мышления и разных речевых средств для понимания одних и тех же фактов жизни. Наука и искусство оказываются при этом не столько разными (и несоединимыми) типами мышления, сколько разными языковыми строями, разными системами речи и выражения»²⁵. Эта тяга к сближению искусства и науки проявилась у формалистов в том, что они занимались не только литературой, но и театром, фотографией и кинематографом, а также в создании специфических для разных медиа «методов мышления». Только не обещает ли формальное провозглашение взаимопроникновения различных «типов мышления» нечто большее, чем сопоставимость «языкового строя и системы речи»?

Художники 1920-х годов понимали новое коммунистическое общество как квазихудожественный эксперимент, в котором, следуя формалистскому идеалу, они использовали «искусство как прием»²⁶, позволяющий увидеть прежде невидимое, – использовали для того, чтобы при помощи художественного остранения освободить автоматизированное восприятие угнетенного рабочего и превратить его в «просвещенного пролетария». Менее известно, что подспорьем в этой экспериментализации служили искусствам те науки о жизни, которые с начала 1920-х годов активно развивались в России, – психология, физиология, психофизика, а в 1920-е годы – в первую очередь психотехника. Несмотря на то что в 1920-е годы понятие «науки о жизни» еще не появилось, его удобно использовать как общее название для всех наук, занимающихся изучением человека и для этой цели экспериментирующих с живыми существами. К тому же все эти науки в изучаемом контексте были сильно переплетены друг с другом в своем развитии за счет обмена практиками. Но главное, что было у них в СССР общим, – это то, что все они с уникальной последовательностью ориентировались на единую цель: создание для нового – преобразованного революцией – человека столь же нового и адекватного ему жизненного пространства. В области искусства это означало, прежде всего, создание новых типовых условий визуального восприятия.

Куда важнее, чем сам себе был готов признаться Эйхенбаум, здесь была другая исследовательская проблема: вместо сближения – в рамках общей для них текстуальности – науки в качестве теории и искусства в качестве практики, должны были быть изучены, прежде всего, сами *практики* в обеих этих областях деятельности. Следы этих практик позволяют предположить, что их могли понимать не только как метафоры, но как вербальные, визуальные и тактильные конденсации исторических процессов²⁷. Образы «в основе своей базируются на реакциях на образы»²⁸, это правило справедливо и для различных вариантов зарождения этих образов.

Когда режиссеры обучаются в Психоневрологическом институте и снимают в физиологической экспериментальной лаборатории (Пудовкин, глава 2), когда архитекторы создают приборы для оценки зрительного восприятия (Ладовский, глава 1), а философы основывают

²⁵ Эйхенбаум 1969. С. 382.

²⁶ Шкловский В. Б. Искусство как прием (1917) // Шкловский В. Б. (1925).

²⁷ О понимании метафоры не только как выражения определенной идеи, но, прежде всего, того, что вызывает к жизни эти идеи, образы и практики, см.: Otis 2001. P. 48.

²⁸ Bredekamp 2003. S. 10.

медицинские лаборатории (Богданов, глава 3), тогда не остается ни малейшего сомнения в практических предпосылках и конечном продукте интеракций между этими различными дисциплинами. Но при их изучении мы наталкиваемся на методологические проблемы. Как можно говорить одновременно и об искусстве, и о науке, когда уже в самой постановке вопроса подразумеваются их различия: «Тезис, подтверждающий влияние науки на искусство, основан на отличии искусства от науки, иначе здесь не шла бы речь о влиянии»²⁹. Можно ли вообще оперировать категориями «искусство» и «наука», учитывая, как перемешиваются между собой их практики? Да, можно, потому что мы можем ставить такие вопросы, которые расшатывают модель взаимного влияния и одновременно противятся слишком быстрому уравнению всех существующих различий. Какие научные приборы нашли дорогу в лаборатории художников и наоборот – какие художественные эксперименты имели значение для научных исследований? Насколько велико в реальности было воздействие упомянутых экспериментов и возможных синергических эффектов в результате кооперации этих дисциплин на производство визуальных образов и текстов? Какое отношение имели главные медиа того времени – фотография и кино – к распространению научной практики и ее «сцеплению» с искусством? И какие последствия имело это для классической триады Художник – Произведение – Зритель?

Мотивацией к постановке этих вопросов является предположение о наличии таких взаимодействий между искусством и наукой, которые гораздо сложнее, чем просто влияние одной дисциплины на другую, и гораздо многообразнее, чем обычно констатируемое критическое изучение художниками научных открытий. История искусства выработала достаточно большой набор методов, чтобы во всех деталях описать это критическое изучение. Этот спектр охватывает разнообразие всех областей исторического знания, начиная от классической модели влияния, изучающей присутствие научных идей в произведениях искусства³⁰, социально-исторической перспективы, исследующей условия работы художников и ее социальный контекст³¹, до подходов, которые рассматривают материалы, использовавшиеся для создания художественного произведения, как условие его появления³². К объединению не методов, а самих объектов изучения призывают исследователи визуальных наук, в которых должны найти свое место не только художественные изображения³³. Наиболее далеко простирающиеся исследования, связанные с такой постановкой вопроса, также включают в предмет изучения технические условия и технологии создания изображений³⁴. Вследствие этого разделение «двух культур»³⁵, как на уровне их методов, так и на уровне их объектов, представляется не в виде четкой пограничной линии, а, скорее, в виде прозрачной переходной зоны³⁶. В соответствии с вышесказанным, в специфическом контексте богатых на события советских 1920-х годов не может быть и речи о четком разграничении искусства и науки. Результаты их взаимодействия проявлялись не в одной или другой дисциплине, только в искусстве или только в науке. Художественно-экс-

²⁹ Weibel 1997. S. 167.

³⁰ Например: Dalrymple Henderson 1975/76 и 1983; Douglas 1980 и 1984; Wünsche 1997.

³¹ Alpers, Davitt 1989; Baxandall 1987; Crary, Vonderstein 1996; Elkins 1997; Krauss 1998; Kemp 1979. С 1970-х годов некоторые философы и историки искусства стараются описывать искусство *как* науку: Feyerabend 1984; Davis, Höck 1975; Rotzler 1974; Rank 1968; Baumgart 1993. Берлинский симпозиум 2001 года также отсылает к этому подходу: «Искусство как наука – наука как искусство».

³² Wagner, Rübel (Hg.) 2002; Pietsch 2002.

³³ Belting 1995; Boehm (Hg.) 1995; Kubler 1962. Подобное расширение границ научной дисциплины происходит в рамках так называемого визуального поворота, который констатирует доминирование визуальных образов, их создание и влияние как в искусстве, так и в науке. См.: Mitchell 1994 и 1995.

³⁴ Проект «Техническое изображение» в Центре культурных техник общества им. Гельмгольца в Университете им. Гумбольдта в Берлине под руководством Хорста Бредекампа (Horst Bredekamp). Об отношении техники и изображения см.: Geimer 2003; Hoffmann 2002; Asendorf 1997. Обзор последних недавних историко-научных исследований по изучению визуального см.: Dommann 2004.

³⁵ Snow 1993.

³⁶ Петер Гаймер обозначил ее как «общую серую зону»: Geimer 2003. S. 28.

периментальная практика действовала одновременно во многих сферах, а научные результаты и приемы не только эстетически обрабатывались в искусстве, но инструментализировались и обретали определенные функции.

В исследованиях русского авангарда, развиваемых в рамках филологического направления славистики, а также на периферии истории Восточной Европы, до сих пор на вышеописанные обстоятельства обращали мало внимания. В первую очередь здесь изучались биографии или труды важнейших представителей философии, искусства и политики³⁷. Некоторые исследования посвящены определенным институциям, направлениям и их взаимодействию, но методологически эти работы находятся обычно в области истории идей³⁸. Художественная практика авангардистов воспринималась прежде всего как дополнение к их текстам и практически никогда – как важнейший элемент их теоретических построений. Редким исключением здесь являются публикации и выставки Хубертуса Гасснера, познакомившего в 1970-х годах немецкую широкую публику с русским авангардом³⁹. Еще реже, чем изучение художественных практик, встречаются исследования истории технических медиа в ранний период существования Советского Союза⁴⁰. Если история науки изучалась в России достаточно детально, не в последнюю очередь благодаря деятельности Академии наук⁴¹, то отношения с областью искусства и связанных с ним техник⁴² и способов репрезентации так и остались неисследованными⁴³.

Проблема с применением на русском материале междисциплинарных подходов из дисциплин, помимо филологических, объясняется языковым барьером, труднодоступностью источников, а также тем, что историография в России еще находится на относительно традиционном этапе⁴⁴. При этом лучшей сохранности архивов нельзя даже пожелать: бесконечное количество материала хранилось в советское время под замком и в совершенно нетронутым виде. Этого нельзя, однако, сказать о самой системе хранения этих источников, не избежавшей идеологического преобразования. Со времен революции они постоянно перемещались между различными архивами, институтами, музеями и коллекциями, часть из них до сих пор не описана, и они, в зависимости от политической значимости, лежат в более или менее пожелтевших папках, в более или менее надежных темных подвалах. В зависимости от их предполагаемого статуса, к ним можно легко получить доступ, как, например, к протоколам заседаний Академии искусств, или они якобы утеряны, как протоколы медицинских экспериментальных лабораторий. Некоторые документы вдруг появляются неизвестно откуда после пятого запроса, дру-

³⁷ Hagemeyer 1989; Gassner, Rodchenko 1984; Stokes 1995; Sargeant 2000.

³⁸ Выполненное в радикальном ключе структурное сравнение философских идей, идей авангардного искусства и политических идей принадлежит Борису Гройсу. См.: Groys 1996. Об активно взаимодействовавших с представителями других дисциплин художниках-авангардистах см.: Williams 1977. О Пролеткульте: Mally 1990; о Наркомпросе: Fitzpatrick 1970; и о конструктивизме: Lodder 1983.

³⁹ Kunst in die Produktion 1977; Gassner, Gillen (Hg.) 1979.

⁴⁰ Murašov, Witte 2003. Zielinski 2002 о Гастеве см. с. 262–291. Lazzarato 2002 о Вертове с. 112–127. Об истории советской технологии см.: Bailes 1978. О ранних этапах развития кино и его технического оснащения в России см.: Tsivian 1994.

⁴¹ Из всех этих институций необходимо выделить особенно работы сотрудников Института истории естествознания и техники им. Вавилова и Европейского университета в Санкт-Петербурге. О русской истории науки см.: Graham 1987; Joravsky 1989; Kozulin 1984; Werrett 2000.

⁴² Здесь в основном изучается влияние биологии, физики и космологии на произведения искусства: Wünsche 1997; Douglas 1980 и 1984; Dalrymple Henderson 1975/76; Davis, Höck 1975.

⁴³ Хотя эта тематика и инспирирована статьями Хубертуса Гасснера «От утопии к науке и обратно» или Линды Даримпл Хендерсон «Четвертое измерение в России от Успенского и до Малевича», в этих текстах научная сторона русского авангарда рассматривается только на основании заявлений самих художников, тогда как научные достижения эпохи не становятся частью исследовательского дискурса. См.: Gassner 1977 и Dalrymple Henderson 1975/76. Что понималось самими авангардистами под «наукой» и почему их искусство должно было быть научным, здесь по-прежнему не разъясняется.

⁴⁴ Это не касается тех областей гуманитарного знания, в которых под влиянием формализма развивались русская семиотическая школа и культурология. Приверженцы этих направлений, как и структуралисты, связывали текстовые структуры также и с неязыковыми феноменами.

гие случайно находятся среди неразобранных коллекций. Для того чтобы посмотреть личные фонды известных людей, нужно встретиться с их родственниками за чаем – о самых важных документах все равно можно узнать только из таких разговоров.

Если же место хранения искомого документа наконец-то определено, цена копии и скорость ее получения варьируется, в зависимости от искусства вести переговоры, от одного до восьми долларов за страницу и десяти минут или четырех недель. Таким образом, междисциплинарное изучение русского авангарда ведет исследователя теми же дорогами, которыми шли и сами его представители, и исследователь вынужден отыскивать их следы, рассеянные в различных архивах.

Пионерская работа в этой области принадлежит Маргарете Тильберг⁴⁵. В своей диссертации она исследует учение о цвете Михаила Матюшина не только в контексте русского авангарда, но и в отношении его научных ориентиров. Достояна внимания также книга Ирины Сироткиной «Классики и психиатры»⁴⁶, в которой очень конкретно освещена зона соприкосновения искусства и науки. Ирина Сироткина показывает взаимное влияние русской психиатрии и литературы XIX века: писатели активно содействовали институциональному утверждению психиатрии в качестве известных объектов исследования и общественно признанных критиков психиатрии. Сироткина образцово демонстрирует, насколько продуктивным может быть изучение научных институций и литературных произведений, невзирая на то, что специальные интересы этих профессий лежат в разных областях. Хронологически ее исследование останавливается на периоде вскоре после русской революции, как раз тогда, когда помимо литературы в поле зрения науки попадают и другие медиа российского авангарда – архитектура, фотография и кино – и к психиатрии добавляются новые дисциплины, такие как психотехника.

⁴⁵ Tillberg 2003. Взаимоотношения искусства и науки раннего периода существования Советского Союза также затрагиваются между прочими вопросами в обзорных работах. Например, Rüting 2002 о Гастеве и Горьком, S. 195–213. Vochow 1997 о системе Тейлора и Мейерхольде, S. 63–80. Holl 2002 об авангардном кино и психофизиологии. Hertmann 1996 о Гастеве, Тейлоре и театре, с. 143–193.

⁴⁶ Sirotkina 2002. В русском переводе: Сироткина 2008.

Русский авангард как экспериментальная культура

В условиях, когда при взгляде с точек зрения различных дисциплин возможны те или иные искажения, необходимо четко обозначить историческую ситуацию: для послереволюционной России существенными являются не различия или сходства между искусством и наукой, а то, что это академическое разграничение почти полностью там отсутствовало. Журналы, печатавшие результаты работы художественных лабораторий вместе с данными лабораторий, занимавшихся экспериментальной психологией, зоологией и кинематографом (глава 2), обращались к неискушенной публике, не подозревавшей о существовании этих самых дисциплинарных границ.

Очевидно, что художники и ученые работали на одном и том же поле. Что может, кроме уже упомянутых Эйхенбаумом «одних и тех же фактов» (см. выше), соединить эту порванную уже последующим историческим исследованием связующую нить? Разве не оказываются тут же под рукой общие факты и связанные с ними вопросы, проблемы и цели в рамках идентичного пространственно-временного континуума? Что предоставляет нам возможность обращаться с вопросами к дискурсивному наполнению, дополнять его или заменять? И не в последнюю очередь – как нам укротить другое измерение этого дискурса: случайность, прерывность и материальность⁴⁷? Как можно сделать продуктивной «некую невозможную возможность говорить о событии»⁴⁸?

Мишель Фуко, как и формалисты до него, не смог разрешить упомянутой выше методологической проблемы и остановился на анализе языка: «Мишель Фуко, похоже, не обнаружил в европейской истории никаких других путеводных нитей, кроме того алфавита, который лежит в ее основе»⁴⁹. Логика медиа, действующих вне языка, логика приборов и практик, никак не проявляющихся в языке, осталась ему недоступна: «Вещи уже шепчут нам некоторый смысл, и нашему языку остается лишь подобрать его»⁵⁰. Изучением неязыковых дискурсов занялась теория медиа, которая поначалу анализировала их, используя в качестве источника их текстуализации, «системы записи»⁵¹, а вскоре добавив к ним записи, сделанные с помощью «граммофона, пленки, печатной машинки»⁵² и, в конце концов, «знаковые *практики*»⁵³.

Преобразование всех событий в языковые опознал как парадокс уже Мартин Хайдеггер: «Говоря о языке, мы постоянно остаемся втянутыми в недостаточность говорения. Эта втянутость закрывает нам путь к тому, что должно открыться мышлению»⁵⁴. Он различал научное представление и философское мышление, указав, что представлению нужен метод, чтобы производить знание, а мышлению – не нужен. Единственная возможность распутать язык состоит в том, чтобы «принимать во внимание своеобразие пути мышления, то есть осматриваться в той области, в которой мышление пребывает»⁵⁵. Хайдеггер считал научное представление несовместимым с философским мышлением и на этом основывал разграничение между наукой и философией/искусством. И тем не менее: нельзя ли, идя от Хайдеггера, признать за науками, точно так же как и за изобразительными искусстваами, право на такую область, в которой развивается мышление и в которой не встречаются ни производство знания, ни его методиче-

⁴⁷ Фуко 1996.

⁴⁸ Derrida 2003.

⁴⁹ Kittler 1999. S. 9.

⁵⁰ Фуко 1996. С. 76.

⁵¹ Kittler 1995. Позднее его анализ «дискурсивных практик» подготовил развитие медиаисследований.

⁵² Kittler 1986.

⁵³ Siegert 2003 (курсив мой. – М. Ф.).

⁵⁴ Heidegger 1959. S. 179.

⁵⁵ Ibid.

ское применение, ни его передача средствами языка? И если мы озираемся в этой доязыковой «области мышления», то не означает ли это, что в ней можно увидеть всевозможные вещи и события, а вот метод как раз нельзя?

Питер Галисон сравнивает архитектуру Баухауса с логическим позитивизмом Венского кружка и выявляет множество аналогий, таких как общий метод, идеология, язык, интересы, участники, стили и цели, чтобы в конце концов прийти к выводу, что искусство и наука «взаимно поддерживали друг друга», друг друга взаимно легитимизировали: «Для художников Баухауса Венский кружок символизировал твердую научную почву. <...> А связь представителей логического позитивизма с большим миром современного искусства подтверждала их прогрессивность <...>»⁵⁶. Делая вывод о взаимодополнительности искусства и философии, Галисон, однако, сохраняет именно ту традиционную границу, которую обе группы – и философы, и архитекторы – в своих совместных проектах, как им казалось, уничтожали, чтобы «реформировать фундаментальные аспекты повседневной жизни»⁵⁷. А между тем следовало бы рассматривать те общие для искусства и науки задачи, которые были выявлены в послереволюционной России, в качестве основы для фактического сближения науки и искусства, поддерживаемого политически и технологически. Притом это сближение не только провозглашалось в манифестах, а действительно практиковалось в тех «областях», в которых оно развивалось⁵⁸.

Чтобы удержаться от искушения повторять достаточно очевидные заявления художников и ухватить больше, чем «всего лишь идентифицирующие параллели»⁵⁹ между этими дисциплинами, фокус этой работы будет направлен на *практики* художников – на их эксперименты, инструменты и результаты работы – и на тот контекст, который мог способствовать их развитию. Вместо того чтобы анализировать произведения искусства, прежде всего на предмет того, что хотел сказать художник, мы будем рассматривать их преимущественно с точки зрения способов их создания. В этом мы следуем за Петером Гаймером и его оценкой научных иллюстраций, расширяя предмет исследования до художественных произведений вообще: «Научные иллюстрации обретают свой статус <...> не в тот момент, когда на них смотрят, а уже в экспериментальных ситуациях, возникающих во время их создания»⁶⁰. Помимо замысла художника не менее важно изучить пути возникновения произведений со всеми их ответвлениями и пропусками, о которых не расскажет само произведение и очень редко расскажет сам художник. Плоды трудов художников и ученых преднамеренно непрозрачны, их изображения – «иконографии невидимого, причем и те и другие настаивают на том, что именно они – настоящие»⁶¹. И публикации, описывающие результаты экспериментов, и произведения искусства – это авторские работы, которые стоят в самом конце цепи различных опытов и принятых решений и которые можно обнаружить, только пройдя по этой цепи. Современный художник, как и современный ученый, – «не инженер, действующий в соответствии с теорией <...> а человек, мастерящий из чего и как придется»⁶².

Исходный методологический тезис данной работы лежит в продуктивности сравнения искусства и науки на уровне их практик. В истории науки подобный переход от «изучения тео-

⁵⁶ Galison 1990. P. 748.

⁵⁷ Galison 1990. P. 732.

⁵⁸ Подобного рода манифесты то и дело публиковались после того, как Шкловский написал свой текст «Искусство как прием». См.: Шкловский 1917. Так, в Центре искусства и медиатехнологий в 1997 году обсуждалось взаимопроникновение методов искусства и науки, а в 2004 году – общие культурные техники этих дисциплин: «\international\medien\kunst\preis стремится продемонстрировать, что искусство и наука <...> несмотря на различные методы, являются близкими культурными техниками с общим буквенно-цифровым кодом».

⁵⁹ Galison 1990. P. 710.

⁶⁰ Geimer 2003. S. 37.

⁶¹ Bredekamp 2003. S. 15.

⁶² Rheinberger 2003. S. 38.

рий, абстрактных открытий, идей или парадигм привел к ориентации на научные практики»⁶³, привел к так называемому «практическому повороту». Вместо того чтобы исследовать видных представителей определенных дисциплин и историзировать их теории, историк направляет свой окуляр на институты и лаборатории, приборы, объекты изучения и эксперименты⁶⁴. Это обращение к «науке в действии»⁶⁵ наиболее последовательно осуществляется в научном проекте, который в качестве отправной точки выбирает начало эпохи экспериментирования в науках о жизни, то есть XIX век, чтобы историзировать его отдельные компоненты: эксперименты, технологии, объекты, пространства, участников и теории⁶⁶. Характерно, что «экспериментализацию жизни» концепция проекта приписывает не только наукам о жизни, но и современным искусствам. Согласно этому подходу, сюрреалистические эксперименты с автоматическим письмом изучаются по тому же принципу, что и экскурсии в фотографию Августа Стринберга, театр Бертольта Брехта или писательская манера Марселя Пруста⁶⁷. Цель истории науки после «практического поворота» – «в тесном контакте с исследованиями культуры <...> принимать всерьез историческое измерение знания и форм его репрезентации, его базовых категорий и медиа, его практик и культурных, социальных и экономических взаимосвязей»⁶⁸. Граница между наукой и искусством может быть, вследствие этого, снята, если историю науки изучать методами науки о культуре⁶⁹. Все вышесказанное подводит основание под предложенный здесь подход: исследовать произведения русского авангарда на предмет их практик и устанавливать их взаимосвязь с распространенными в то время теориями, утопиями и дискурсами. В этом смысле произведения искусства могут быть описаны при помощи трехступенчатого исследования: сначала с точки зрения их материальных свойств (произведения), потом их дискурсивных связей (высказывания самих акторов) и наконец в отношении их практической реализации (эксперименты). Благодаря изучению практик становятся не важны дисциплинарные границы, потому что практики снова и снова их «подмывают, передвигают и определяют заново»⁷⁰. Ханс-Йорг Райнбергер описал процесс современного производства знаний на примере экспериментальных систем. Наименьшими «рабочими единицами и экспериментальными средами, с которыми имеют дело ученые и в которых они пребывают», предстают области, в которых «образуются предметы изучения»⁷¹, или, скорее, – в которых исследователь действует и думает. Они открыты для «непредвиденных и непредсказуемых событий», которые приводят к тому, что «отдельные экспериментальные системы распадаются или объединяются в гибридные системы». Результатом этого становится подвижная сеть практик, техник, идей, вещей и событий, которая превращается не в академическую дисциплину, а в «поля, чьи локальные уплотнения можно описать как экспериментальные культуры»⁷².

Октябрьская революция 1917 года дала толчок к фундаментальной перестройке всех дисциплин, которые казались значимыми новому режиму. В результате возникла сложная, междисциплинарная ситуация, способствовавшая на институциональном уровне трансферу

⁶³ Hagner 2001. S. 21.

⁶⁴ Ср.: Latour 1999; Pickering (Ed.) 1992; Rheinberger, Hagner (Hrsg.) 1993; Jones, Galison, Slaton 1998.

⁶⁵ Latour 1999.

⁶⁶ Проект «Экспериментализация жизни. Конфигурации науки, искусства и техники» осуществляется в Институте истории науки Общества им. Макса Планка под руководством Ханса-Йорга Райнбергера. См. http://vlp.mpiwg-berlin.mpg.de/exp/index_e.html. Другие работы по истории науки, уделяющие внимание искусствам, – Gockel, Hagner 2004; Jones, Galison, Slaton 1998; Dierig 2001; Obrist, Vanderlinden 2001.

⁶⁷ Доклады с конференции «Экспериментальные культуры», декабрь 2001 года, в Институте истории науки Общества им. Макса Планка, Берлин. См.: Schmidgen, Geimer, Dierig (Hg.) 2004.

⁶⁸ Hagner 2001. S. 30.

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Rheinberger 2003. S. 34.

⁷¹ Ibid. S. 33.

⁷² Ibid. S. 34.

практик и методов. Как раз в созданных новой властью академиях искусств были открыты лаборатории, в которых систематически изучалось тело и восприятие человека по физиологическим и психологическим критериям: Институт художественной культуры (ИНХУК), Российская академия художественных наук (РАХН) и Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС)⁷³ стали фабрикой идей прогрессивных художников и ученых того времени в поисках основ массовой коммуникации, законов восприятия и возможности на них влиять. Речь на открытии Первой Всероссийской инициативной конференции по научной организации труда и производства не зря задала такой триумфальный тон: «... После политического освобождения становится возможным подходить к проблемам сугубо по-научному, не опасаясь, что возникнут какие-то неожиданные препятствия»⁷⁴.

Результатом этих процессов стало распространение в России нового научного направления – психотехники, – возникшего в самом начале XX века в нескольких европейских странах и утвердившегося как отдельная дисциплина после Первой мировой войны на волне дискуссий о рационализации. Психотехника понималась ее адептами как практическая психология, расширившая предмет своего изучения на все сферы человеческой деятельности, готовые ей открыться. Среди них было и авангардное искусство. Возвращаясь к концепции экспериментальных систем, Россию 1920-х годов можно описать как экспериментальную культуру. В этой ситуации различные области общественной жизни – такие, как экономика, власть, школьное образование – и, соответственно, все дисциплины более или менее спонтанно меняли свои границы и взаиморасположение на фоне многочисленных непредсказуемых изменений общественной ситуации, которые, как ожидалось, в результате должны были привести к некоему новому будущему. До периода сталинской диктатуры приоритеты властей предрержащих выглядели далекими от стремления к неограниченной власти партии: «До каких пределов самоуправляемости доведет себя человек будущего – это так же трудно предсказать, как и те высоты, до каких он доведет свою технику»⁷⁵. Эти слова были сказаны вовсе не в качестве утопических обещаний, а основывались на определенных представлениях о развитии искусства и науки. Позже, уже в 1938 году, когда это будущее уже давно наступило, Троцкий напоминал о его необходимых структурных условиях – свободе искусства и науки: «... философское, социологическое, естественнонаучное или художественное открытие всегда является продуктом драгоценного *совпадения*, что означает – более или менее спонтанным проявлением *необходимости*». И сами эти общественные предпосылки, «при которых это со-впадение постоянно случается»⁷⁶, совершенно необходимо сохранить.

Как могло получиться, что это самое общество превратилось в одну из самых непредсказуемых карательных систем XX века, несмотря на то что эксплицитно выступало за освобождение своих угнетенных членов? Как из социализма получилась brutальная индустриализация, из самообладания – дисциплинирование и какую роль автономия искусства и науки играла в этом процессе? По Мишелю Фуко, всякое осуществление власти теснейшим образом связано с распространением страха, в особенности это касается системы власти советских социалистов. Все социалисты будущего должны, следовательно, еще прежде чем они обратятся к правам человека, выполнить единственную задачу: «найти способ управлять, который бы не

⁷³ Институт художественной культуры (ИНХУК), Москва 1920–1923/1924; Российская академия художественных наук (РАХН) – с 1925 года называлась ГАХН – Государственная академия художественной культуры, Москва 1921–1930; Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), основанные в 1920 году (с 1928 года назывались ВХУТЕИН – Высший художественно-технический институт).

⁷⁴ Цит. по: Baumgarten 1924. S. 49.

⁷⁵ Троцкий 1924. С. 194.

⁷⁶ Breton, Trockij 1972. S. 435 (курсив оригинала). Манифест был настолько политически заострен и настолько критичен по отношению к Сталину, что Троцкий попросил Диего Риверу подписать его вместо себя.

внушал страха»⁷⁷. Не было ли как раз это стимулом всех тех экспериментов и открытий, который Троцкий надеялся обеспечить при помощи автономии искусства и науки?

Это исследование отказывается от традиционных дихотомий ради политической и критической позиции: вместо того чтобы демонизировать неправильное дисциплинирование и контроль, осуществлявшиеся «неправильными» властителями, или восхвалять их бесплодные надежды на свободу и равноправие, здесь будут проанализированы условия и механизмы, способствовавшие возникновению этих противоречий. Только так можно обнаружить не утрачивающие актуальности парадоксы, которые после Октябрьской революции превратили освобождение в контроль, а художников – в ученых, а также разоблачили марксистов-технократов как «аполитичных политиков»⁷⁸. Только так можно распознать заблуждение, что в отношении чего бы то ни было можно занимать нейтральную и аполитичную позицию. При всем воодушевлении великими политическими целями революционеров тем не менее недостаточно исследовать только действия их политического аппарата. Это уже сделано, и не одним исследователем. Но гораздо важнее понять, что «власть не всегда концентрируется в госаппарате», а как раз наоборот⁷⁹. Для того чтобы извлечь урок из советской истории, необходимо задаться вопросом, каким образом структуры власти воспроизводились сверху донизу, как они применялись самими людьми, которые обычно не были членами госаппарата, – художниками и учеными. Поэтому в данной работе в фокусе окажутся «механизмы власти, которые функционируют за пределами государственного аппарата, практически параллельно с ним и в любом случае на гораздо более низком, повседневном уровне»⁸⁰. Здесь речь идет о банальных, незаметных и куда более скромных политических действиях.

Содержательно взаимные наложения художественных и научных практик в послереволюционной *экспериментальной культуре* будут рассмотрены на трех примерах, которые одновременно и принадлежат к русскому авангарду, и при этом тем или иным образом используют экспериментальные приемы психологии и физиологии. Этот подход, однако, не утверждает равнозначность авангарда и психотехники, а наглядно демонстрирует разницу в подходе художников к научным исследованиям их времени. В 1926 году архитектор и педагог Николай Ладовский основывает в одном из художественных учебных заведений Москвы Психотехническую лабораторию архитектуры, для того чтобы тренировать визуальное восприятие студентов. Эксперименты Ладовского сравнимы с современными ему психотехническими практиками не только в Москве, но и в Гарварде, и в Берлине, а также в среде художников-авангардистов, таких как Татлин, Ле Корбюзье, Лисицкий, Кандинский и Матюшин (глава 1). Другим пространством взаимодействия искусства и науки была физиологическая лаборатория Ивана Павлова в Ленинграде, в которой Всеволод Пудовкин снимал в 1925 году свой фильм «Механика головного мозга». Здесь будет показано, как конфронтация Пудовкина с экспериментальной рутинной лабораторией Павлова способствовала развитию кинопрактик, которые, с одной стороны, демонстрировали основы учения о рефлексах, а с другой – имитировали их при помощи кино (глава 2). Последний пример прикладной психологии – это Институт переливания крови, основанный в 1926 году Александром Богдановым в Москве. Созданный им единственный в своем роде метод обратного переливания крови стал не только продуктом его философских штудий. Он вырос из реакции на выводы наук о труде и тем самым из соединения художественных и научных практик (глава 3).

Все эти примеры объединяет изучаемая на протяжении всей работы базовая установка психотехники – воздействие на человеческую психику при помощи техники или, точнее, раз-

⁷⁷ Foucault 1976. S. 76–80. Здесь S. 80.

⁷⁸ Galison, Thompson (Hg.) 1999. S. 10.

⁷⁹ Foucault 1976. S. 110. Осторожное описание раннего коммунизма, включая роль государственного аппарата, см.: Коелен 2000.

⁸⁰ Foucault 1976. S. 110.

личные способы соединения психики и техники, а именно: обратная связь, сцепление, прививка. Главные действующие лица в этих трех изучаемых примерах являлись одновременно художниками и учеными. Архитектор использовал приемы экспериментальной психологии в художественном учебном заведении. Режиссер отправился снимать свой первый фильм в лабораторию ученого-физиолога. Психиатр применял свой философский и художественный опыт в клинической практике. Ни один из этих экспериментаторов не известен своими близкими связями с авангардом. Причина этого не в том, что они стояли в тени известных представителей авангарда, а в традиции написания истории этого художественного направления: исследователи до сих пор ограничивались изучением опубликованных работ самых знаменитых его представителей – Малевича, Родченко или Эйзенштейна, – вместо того чтобы по запутанным следам выискивать документы в российских архивах и реконструировать контексты и взаимосвязи, в рамках которых динамически формировалось это движение. Последнее было бы адекватно изучаемому предмету в особенности потому, что русский авангард известен как раз тем, что он не был движением, созданным и развивавшимся под руководством отдельных личностей⁸¹.

Термин «русский авангард» применялся славистами и историками а posteriori для обозначения искусства до и после Октябрьской революции. Он описывает неформальные объединения художников, каждое из которых пыталось отгородиться от любых других групп и которые в основном организовывались вокруг отдельных выставок⁸². В соответствии с лексическим значением слова – «головной отряд, группа бойцов, идущих впереди остальных» – русскому авангарду приписывается огромное количество черт, которые потом стали свойственны всему искусству XX века: радикальный отказ от традиции и академизма, междисциплинарность, использование разнообразных медиа, оригинальность, абстракция, любовь к экспериментам с формой, восхищение техническими изобретениями, исчезновение автора, обесценивание оригинала и т. д.⁸³ В движении русского авангарда принимали участие представители разных отраслей изобразительного искусства: скульпторы, художники-графики, фотографы и режиссеры. Большинство авангардистов в течение жизни успели поработать во многих из этих отраслей. Например, Александр Родченко начинал как живописец, потом обратился к скульптуре и графике и, в конце концов, открыл для себя фотографию. Эль Лисицкий пришел от оформления книг и выставочного дизайна к архитектуре. Тяга к техническим экспериментам у этих разносторонне одаренных людей выражалась в их работах и способствовала появлению новых художественных форм. Коллажи, серии, копии и интерактивные пространственные инсталляции стали с тех пор неотъемлемой частью современного искусства. Другой важной чертой русского авангарда был его прикладной характер, то есть использование художественных способностей автора для создания предметов повседневного обихода. Будь то одежда, мебель, посуда, книги, рекламные плакаты или цветовые решения общественных пространств – геометрические абстракции находили применение во всех видах декора и агитационных материалов. При этом целью являлось не только оформление, но и изменение сознания: «Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого...»⁸⁴ Практическое применение произведений искусства открывало возможность следования новым художественным приемам, и не только в рамках одной дисциплины. Многие авангардисты обра-

⁸¹ Мнение об этих взаимосвязях можно составить по публикациям Евгения Ковтуна, который сделал доступным для читателя поразительное количество материала: Ковтун 1996.

⁸² См. статью Фредерика Старра (Frederick Starr) в Zander Rudenstine, Costakis (Hg.) 1982. S. 15. О понятии «авангард» в искусстве и политике см.: Egbert 1967. S. 330–336. В литературе см.: Hardt (Hg.) 1989. Объединение философских и художественных представлений об авангарде разработал Бюргер, см.: Bürger 1964. Комплексное описание европейского авангарда см.: Varck 2000. S. 544–549.

⁸³ Все эти специфические черты современного искусства разбираются в критических эссе Розалинды Краус. См.: Krauss 2000.

⁸⁴ Цит. по: Ковтун 1996. С. 16.

тились к практикам, выходящим за привычные рамки их предмета, и зашли на территорию инженеров и ученых. Об этих междисциплинарных связях до сих пор мало что известно, несмотря на то что даже опубликованные слова участников этих процессов напрямую указывают на это: «Супрематисты сделали в искусстве то, что сделано в медицине химиками. Они выделили действующую часть средств»⁸⁵. Для развития русского авангарда наука играла большую роль, чем для всех последующих инновационных художественных направлений, потому что на фоне научного марксизма научность авангарда значительно повысила его политическое значение. Не важно, можно ли найти соответствие между русским авангардом и всем, что ему формально приписывалось, или нет, очевидно одно: никогда до и никогда после не было в России такой близости художников к власти, как в 1920-е годы, и сами ученые и художники никогда не были настолько близки в своей работе между собой, как в десятилетие высшей конъюнктуры советской психотехники.

Взаимосвязи между искусством и психотехникой – не в последнюю очередь по причине гетерогенности обоих этих полей – крайне многообразны и исследуются в работе посредством изучения трех центральных примеров. Так проявляются самые разные точки соприкосновения между психофизиологическими исследованиями и художественным авангардом, и эти связи становятся с каждым рассматриваемым примером все более и более абстрактными: если архитектор Ладовский открыто демонстрировал влияние психотехники на свою работу, то режиссер Пудовкин использовал свои художественные практики за пределами психотехники, сняв фильм в физиологической лаборатории. Не декларируя этого влияния открыто, он, однако, использовал при монтаже психотехнические приемы. И наконец, Богданов, создавший на деле новую, инвазивную форму психотехники, также не употребляя самого этого термина и дистанцируясь от авангардистских экспериментов, в своей работе сам следовал психотехнической логике. Таким образом, начав с очевидного случая обмена знаниями между архитектурой и психотехникой, в ходе расширения фокуса исследования на следующих примерах отыскиваются подобные взаимосвязи: между кино и изучением рефлексов, а также между физиологией крови и наукой о труде. Каждое из психотехнических художественных медиа – пространство, фильм и кровь – представляет собой иную модель для практической психологии. Если пространство в качестве объективной психотехники прежде всего манипулирует технической организацией окружения человека, то кино как субъективная психотехника воздействует напрямую на восприятие зрителя⁸⁶. И наконец, кровь не вписывается в эти модели: при работе с психикой посредством физиологического подхода психотехника парадоксальным образом становится чем-то себе противоположным и вместе с тем реализуется с предельной последовательностью. В результате проблематизируется понятие о том, к чему, собственно, технически и адресуется психотехника: понятие психики. В одном случае к ней обращаются посредством движения, в другом – за счет восприятия, а в третьем – с помощью кровообращения. Сама же психика остается при этом невидима и непознаваема: ни в одном из примеров не обсуждается вопрос, где же располагается то, что по сути и является целью экспериментов. Как нечто само собой разумеющееся, предполагалось, что психика есть нечто каким-то образом физически материализующееся. Основатель психотехники Гуго Мюнстерберг даже отрицал существование нематериальной психики, несмотря на то что он в обход, через фюсис (природу), все-таки втайне искал к ней дорогу: «О подсознании можно рассказать в трех словах: оно не существует»⁸⁷.

⁸⁵ Шкловский 1990. С. 95.

⁸⁶ Это разграничение следует исторически сложившейся концепции психотехники. Определение субъективной и объективной психотехники см.: Giese 1928, в отношении России: Ermanskij 1928.

⁸⁷ Münsterberg 1909. S. 125.

И последнее: обращая свое внимание на практики искусства и практики науки, применявшиеся в отношении искусства, мы получаем возможность решительно модифицировать представление об авангарде как о чем-то утопичном и преимущественно теоретическом, а кроме того – поставить на практическую почву и скорректировать те совершенно неадекватные заявления исследователей авангарда, которые, основываясь до сих пор на одних лишь дискурсах, объявляли его «лабораторией современности»⁸⁸. Психотехника только тогда и открывает свой настоящий горизонт, когда мы распространяем ее на область искусств. Какого рода культура проявляется здесь, какие отношения выстраиваются между человеком и машиной, каковы взаимодействия между психикой и природой в этом контексте и что, собственно, планировалось в конечном счете оптимизировать путем смычки психики и техники? И каким образом это связано с российскими проектами создания Нового Человека?

⁸⁸ Самые влиятельные исследования об «экспериментальном авангарде»: Gray 1962; Stites 1989; Gassner, Kopanski 1992; Bowlt (Hg.) 1996; Wolter, Schwenk (Hg.) 1992; Mislser (Hrsg.) 1997; Paperno, Grossman (Hg.) 1994; Schlögel 2002; Grojs 2003.

Психотехника как метод обращения к психике

«Обманщики!» – единственное, что мог бы сказать Гуго Мюнстерберг, после того как он в 1907 году давал психологическое заключение по одному из самых сенсационных в американской истории делу о серийных убийствах. Он не стал, как это можно было бы предположить, обвинять подозреваемого в совершении восемнадцати убийств Гарри Орчарда. Напротив, Мюнстерберг смог доказать, что Орчард говорил правду, когда утверждал, что заказчиком этих политических убийств была Западная федерация шахтеров и что ответственность за них лежит на высших кругах профсоюза рабочих⁸⁹.

Суд обратился к психологу Гарвардского университета в Бостоне Гуго Мюнстербергу с просьбой дать научное заключение в отношении показаний Гарри Орчарда. Обучавшийся основам экспериментальной психологии в лаборатории Вильгельма Вундта в Лейпциге Мюнстерберг к этому времени обратился к прикладной психологии, которую он несколькими годами позже популяризировал в Гарварде как психотехнику⁹⁰. Как наука, «использующая психологию для осуществления человеческих задач»,⁹¹ среди всего прочего психотехника искала ответ на вопрос, «как мог бы действовать юрист, чтобы выяснить скрытые мысли свидетеля»⁹². Именно ради последней цели Мюнстерберг проделал четырехдневное путешествие в Бойсе, штат Айдахо, везя с собой в багаже «сундук, полный психологической аппаратуры»⁹³ – в том числе и известные приборы: *аутограф* для регистрации произвольных движений, *пневмограф* для измерения частоты дыхания и *сфигмограф*, для измерения пульса⁹⁴. Примерно после ста обследований – тестов на ассоциации, проверки слуха и зрения, памяти и внимания – Мюнстерберг пришел к выводу, что Орчард не притворяется и не утратил нервозность вследствие болезни или самовнушения. С точки зрения психологии показания Орчарда были полностью искренними. Мюнстерберг был настолько уверен в своей правоте и юридической значимости своих выводов, что немедленно осветил в них прессу и был немало удивлен исходом процесса: суд вынес противоположное его результатам решение, в пользу профсоюзного деятеля, а не Орчарда. Это было политическое решение. Мюнстерберг попал под перекрестный огонь прессы: «Гуго Монстерворк из Гарварда изобрел машину, распознающую лжецов на месте преступления»⁹⁵. В конце концов защита профсоюза шахтеров обвинила Мюнстерберга в коррупции, и его репутация специалиста по психологической экспертизе была публично разрушена. Что же помешало его попытке науку «объединить с искусством, исследования с практическим занятиями»⁹⁶, юристов с психологами?

Каким бы необычным ни показался этот случай, он является образцовым примером становления психотехники как отрасли науки – и с точки зрения средств, и с точки зрения хода и результатов вылазки Мюнстерберга из научной лаборатории в социальную реальность. Набор мобильных, свободно комбинирующихся между собой аппаратов позволял анализиро-

⁸⁹ Дело Гарри Орчарда подробно описано в биографии Мюнстерберга, написанной его дочерью. См.: Münsterberg 1922. P. 141 etc.

⁹⁰ В 1914 году Мюнстерберг опубликовал свое программное произведение «Основы психотехники». См.: Münsterberg 1928; в 1912 году он уже представил публике одну из областей приложения для психотехники – экономическую психологию. См.: Münsterberg 1916.

⁹¹ Münsterberg 1916. S. 17.

⁹² Ibid. S. 15.

⁹³ Münsterberg 1922. P. 144.

⁹⁴ Эти аппараты стали известны широкой публике немного позже благодаря описаниям с иллюстрациями в «Нью-Йорк Геральд» (New York Herald). См.: Münsterberg 1922. P. 148. Мюнстерберг упоминал и некоторые другие инструменты. См.: Münsterberg 1908.

⁹⁵ Münsterberg 1922. S. 149.

⁹⁶ Münsterberg 1928. S. 23.

вать отдельные физиологические и психологические свойства исследуемого человека: дыхание, пульс и восприятие. Для того чтобы их можно было применять за пределами лаборатории и независимо от контролируемых лабораторных процессов, они должны были быть сделаны надежно, просто и должны были быть удобны в использовании. Непосредственная задача аппаратов состояла в том, чтобы зафиксировать сознательно не контролируемые процессы и установить их связь с деятельностью сознания – раскрывали ли они сознательную активность или обнаруживали бессознательные процессы⁹⁷. Поскольку, по Мюнстербергу, «практическая жизнь желает знать, какие чувства и какие мысли, какие волевые решения и какие душевные порывы можно ожидать при определенных условиях, <...> проистекают ли они из действия определенного механизма, физиологической игры клеток мозга или работы бессознательного душевного аппарата»⁹⁸. То есть инструменты Мюнстерберга являлись техническими агентами, регистрировавшими умалчиваемое и незаметное. Психотехников интересовали уже не столько причинные взаимосвязи психических процессов, которыми занималась экспериментальная психология, сколько их протекание и эффект⁹⁹.

Другой целью психотехники было обнаружение и одновременно предсказание появления этих чувств и мыслей, а заодно поиски метода, «как можно на них влиять и контролировать»¹⁰⁰. Кажущееся прямо-таки политически наивным мнение Мюнстерберга на процессе о серийных убийствах показывает, что в отношении назначения результатов психологических исследований как сами приборы, так и использующие их психологи занимали совершенно нейтральную позицию. Ученый видел свою роль в качестве безучастного первопроходца, который, как и «всякий технический специалист, знает, каким образом построить мост или прорыть туннель, при условии, что этот мост или туннель нужны»¹⁰¹. В случае с процессом Орчарда для Мюнстерберга вопрос заключался не в содержании показаний обвиняемого: важно не то, что Орчард говорил, а какие измеримые артефакты порождала его речь, как он при этом дышал, дрожал, кашлял, потел или как двигались его зрачки. Вместо того чтобы только вслушиваться в смысл его слов, Мюнстерберг нащупывал материальные, физиологические побочные действия процесса говорения или, точнее, связи, возникавшие между говорением и действием. Вследствие этого Мюнстерберга интересовало не значение его выводов – были ли они желательны для общества или нет, – а только индивидуальные сочетания факторов, при которых они могли появиться, и результаты, которые они с точки зрения психологии влекли за собой. Психотехника, «как и любая техническая наука, только устанавливает то, что должно произойти <...>. Правильна ли эта цель, не интересует техническую науку»¹⁰². Такой нейтральный подход уже изначально заключал в себе злоупотребление, которого не смог избежать и сам Мюнстерберг. При сомнении решение выносилось не в соответствии с экспертным заключением психолога, а в соответствии с интересами участников. Таким образом, Мюнстерберг попадает в фарватер прикладных исследований, следовавших с XIX века цели, охарактеризованной Александром Метро так: «передавать знание, обеспечивающее господство, и/или через привлечение экспертов упрощать достижение целей»¹⁰³. Однако Мюнстерберг и не думал о том, чтобы воплощать неделимое знание, обеспечивающее господство, не говоря уже о том, чтобы поступать на службу каким-либо властям. Психотехника была создана как метод, кото-

⁹⁷ Мюнстерберг ставил знак равенства между бессознательными психологическими и физиологическими процессами. См.: Münsterberg 1928. P. 45.

⁹⁸ Münsterberg 1916. S. 4.

⁹⁹ Об экспериментальной психологии в качестве ориентира и предшественника психотехники см.: Münsterberg 1928. S. 10–18.

¹⁰⁰ Münsterberg 1916. S. 4.

¹⁰¹ Ibid. S. 19.

¹⁰² Münsterberg 1916. S. 18.

¹⁰³ Métraux 1985. S. 223.

рый *каждому*, кто умел его применять, должен был позволить планировать и осуществлять общественные процессы, то есть *само*му контролировать их. Психотехника могла действовать в «воспитании и преподавании, отправлении правосудия и наказаний, работе и походе по магазинам»¹⁰⁴, в любой «сфере человеческой культуры»¹⁰⁵ и на различных объектах исследования – детях, дикарях, душевнобольных, неполноценных или животных¹⁰⁶. При всей нейтральности своих суждений Мюнстерберг вполне осознавал определенную целенаправленность своих методов – даже настолько, что он возвел ее в статус характерной черты в разграничении с объяснительной психологией. Если последняя хотела «внести ясность в прошедшие события»¹⁰⁷, то целью психотехники являлись «лежащие в будущем практические жизненные задачи»¹⁰⁸. Психотехника занималась выяснением того, «какие психологические средства должны быть использованы, если необходимо достичь той или иной цели»¹⁰⁹. Ее цель находилась не в настоящем или в прошлом, а в будущем.

Мюнстерберг не был первым, кто сформулировал понятие психотехники, не был он и тем, кто впервые использовал ее приемы, и даже объект его интереса – человеческая психика – был далеко не нов для психологии. Уже в 1903 году Вильгельм Штерн (он же впоследствии Вильям Стерн. – *Примеч. ред.*) называл свою прикладную психологию «психотехникой», но этот терминологический предок не был предшественником психотехники Мюнстерберга в методологическом отношении¹¹⁰. Хотя Мюнстерберг, очевидно, и позаимствовал формулировку Штерна, его концепция психотехники далеко выходила за пределы представлений предшественника¹¹¹. Если последний подразумевал под этим термином «вообще любые формы „психологического воздействия“», то Мюнстерберг концентрировался на технической стороне дела, то есть «обращенной на практическое выполнение задач»¹¹². И там, где Штерн отрицал способность психолога занять «индифферентную позицию»¹¹³ в отношении объекта приложения его психотехники, Мюнстерберг видел как раз наиболее продуктивный момент для своей. Ее объект – человеческая психика – задолго до появления психологии как дисциплины, уже в течение XIX века в рамках психиатрии и ее интереса к *аномальным* психическим феноменам прочно занял место в науках о жизни: «В установке на улучшение индивидуума и превентивное предотвращение будущих преступлений она (психиатрия) все больше обращается к психической конституции преступника»¹¹⁴. Таким образом, психика находилась в конце пути истории дисциплинирования, в которой противопоставлялись друг другу нормальные и ненормальные состояния, и в начале истории психологии, которая усложнила эту бинарную модель «посредством проблематизации способов функционирования *нормального сознания*»¹¹⁵. Со второй половины XIX века психиатр Эмиль Крепелин сочетал методы психиатрии и экспериментальной психологии. Как «один из первых, кто попытался распространить методы научной

¹⁰⁴ Münsterberg 1928. S. 21.

¹⁰⁵ Ibid. S. 10.

¹⁰⁶ Ibid. S. 16.

¹⁰⁷ Münsterberg 1916. S. 16.

¹⁰⁸ Ibid. S. 17. В качестве объяснительной психологии Мюнстерберг представляет социальную психологию, этнопсихологию и культурную психологию. О разделении психологии на теоретическую и прикладную, каузальную и интенционную см.: Münsterberg 1928. S. 1–41.

¹⁰⁹ Münsterberg 1916. S. 19.

¹¹⁰ Schrage 2000. S. 75. Экскурс в историю психотехники стал возможен благодаря незначительному кругу обзорных работ о становлении психотехники: Schrage 2000. Глава 1; Métraux 1985; Schraube 1998 и Jäger 1985. В последнем особенно S. 96–103.

¹¹¹ Giese 1927. S. 2.

¹¹² Münsterberg 1928. S. 6.

¹¹³ Schrage 2000. S. 75.

¹¹⁴ Ibid. S. 26.

¹¹⁵ Ibid. S. 27 (курсив оригинала).

психологии на практическую область», Крепелин может считаться предшественником психотехники, даже если он более был склонен ссылаться на психофизику Густава Фехнера, чем перенимать практики физиологической психологии Вильгельма Вундта¹¹⁶.

Около 1900 года благодаря Штерну психология начала вместе с академическими «фундаментальными исследованиями» общечеловеческих психических феноменов» изучать «разброс психических складов в популяциях»¹¹⁷. Так был сделан решающий шаг к участию психологии в практической жизни, на котором она обратилась к «инстанциям политического регулирования населения (государство, предприниматели, профессиональные объединения, организации рабочих), так и к индивидуумам, желающим оптимизировать планирование своей жизни (профессиональная ориентация, информация о талантах и т. д.)»¹¹⁸. Аппаратные технологии для этого Мюнстерберг заимствовал из Лейпцигской экспериментальной лаборатории своего учителя Вильгельма Вундта. Там уже применялись различным образом комбинируемые между собой приборы, при помощи которых регистрировались отдельные чувственные представления и анализировалась взаимосвязь между восприятием и представлениями, ими вызывавшимися¹¹⁹. При этом Вундт устанавливал также и зависимость между психическими процессами и их физиологическим эффектом. Однако приборы Вундта, как и те, которые Мюнстерберг с гордостью демонстрирует на фотографии из своей фрайбургской лаборатории (ил. 1), оставались только в стенах лаборатории, в которой проводили их тестирование. Фотография из Фрайбурга не оставляет сомнений, что выхода за пределы лаборатории оставалось ждать уже недолго: лаборанты, сгруппировавшиеся, подобно оркестру, вокруг Мюнстерберга, держат в своих руках легко транспортируемые приборы, которые уже готовы к первым путешествиям.



Ил. 1. Физиологическая лаборатория Мюнстерберга во Фрайбурге. Гуго Мюнстерберг сидит за столом в центре фотографии

В самом общем смысле современники Мюнстерберга понимали психотехнику как прикладную психологию, занимавшуюся потребностями жителей современного индустриального

¹¹⁶ Van Bakel 1994. S. 83. О применении Крепелином психофизической теории см. особенно S. 84 и 92–99 этой же книги. Крепелин играл важную роль также и для развития психиатрии в России. См.: Сироткина 2008. С. 10.

¹¹⁷ Schrage 2000. S. 28.

¹¹⁸ Ibid.

¹¹⁹ Hoffmann 1999. S. 57.

общества, в первую очередь рабочих, и, прежде всего, тестами на определение профессиональной пригодности. Но с конца XIX века под названием прикладной психологии можно объединить очень много вариантов применения психологических знаний в медицине или психиатрии, при изучении человеческого характера или в педагогике¹²⁰. Мюнстерберг подчеркивал, что его психотехника не относится к их числу. Он не хотел ограничиваться ни психологическим лечением больных, ни усовершенствованием процесса воспитания, ни установлением различных вариаций нормального. Он видел главную задачу в «практическом применении психологии для решения задач в области культуры»¹²¹, имея под ними в виду «все мысли, желания и чувства, способствовавшие развитию культуры»¹²²

¹²⁰ Ср.: Jäger 1985.

¹²¹ Münsterberg 1928. S. 1.

¹²² Ibid. S. 2.

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.