

Е. А. Попов

## Новая реальность русского художественного авангарда

**Аннотация:** традиционные попытки определения русского художественного авангарда начала XX в. через его отнесение к определенному художественному движению, направлению или школе едва ли способны в полной мере раскрыть суть явления. Автор обосновывает возможность иного подхода к определению его границ, полагая, что преодоление сугубо искусствоведческих подходов к анализу культурного наследия авангарда и обращение к авангардистскому дискурсу с позиций общекультурного развития позволит рассматривать именно культурное своеобразие авангарда. К традиционной позиции, концептуализирующей русский авангард как противостояние классической традиции в искусстве и культуре, он предлагает добавить новый подход, позволяющий взглянуть на авангард как на новую реальность — ценностно-смысловую систему, тип мировоззрения, преломление ценностей и норм эпохи, возводящих в абсолют нового человека, новый мир, новую культуру.

**Ключевые слова:** культурология, авангард, модернизм, рефлексия, культура, искусство, ценности, движение, мировоззрение, художественный.

Русский авангард начала XX в. довольно часто и вполне успешно анализируется в исследованиях различной направленности: филологической, эстетической, культурологической. Полидисциплинарность изучения, однако, нимало не мешает единству исследовательского подхода: на первое место выдвигается определение художественных границ авангарда. «Движение», «направление» и «течение» как рубежи творческого бытия авангарда часто позволяли рассматривать развитие языкового и литературного опыта авангардистов прежде всего в категориях марксистско-ленинской эстетики, допускавшей лишь высокую степень критического осмысления достижений авангарда. Размещение творчества авангардистов в жестких рамках художественного «движения», «течения» и т. п. систем ведет к ограничению сущностных свойств нового явления в культуре. Ограничение понятия «авангарда», на котором настаивает Д. В. Сарабьянов, в этом смысле очень показательно. Исследователь отмечает, что «более всего для характеристики авангарда подходит слово “движение”... Оно... допускает разнообразие индивидуальных проявлений внутри себя»<sup>1</sup>. Такой принцип установления количественного разнообразия авангардистского творчества предполагает возможность постановки художественных произведений авангарда «на поток», развитие в них положений «фабричной» эстетики (историю и культуру творит рабочий класс, созидаящий новую жизнь). Всякое ограничение, безусловно, ведет к потере определенных признаков, иногда довольно значительных. Предлагая называть авангард движением, Д. В. Сарабьянов приводит по меньшей мере пять

основных признаков авангардистского движения: 1) обязательность художественного открытия, 2) реализация идеи самообновления, 3) проявление художественной индивидуальности, 4) формирование собственного отношения к классической традиции и, как итог, 5) создание новой реальности. Ни одна из этих характеристик, по сути дела, не позволяет определить место авангарда в социокультурном пространстве начала века. Художественная индивидуальность может превратиться в карикатурный шарж («Нелепая деревянная ложка, торчавшая из кармана сюртука, не мешала Малевичу постоянно ощущать себя в роли пророка в ситуации диалога с миром и человечеством»<sup>2</sup>), а новая реальность, по Сарабьянову, все же сводится не к повседневной и не мифологизированной реальности, но определенно к акту художественного творчества. Исследователь полагает, что эта реальность «рождалась интеллектуальными усилиями», которые иногда обогачивались творчеством «из воздуха, из ничего»<sup>3</sup>.

О. Петрочук, описывая футуризм как явление культуры XX в., допускает очевидное смешение категорий «движение» и «художественное направление»<sup>4</sup>. Для коллективной монографии «Модернизм: анализ и критика основных направлений» (М., 1974) вообще характерно подобное неразличение важнейших категорий. Л. Рейнгардт, например, описывая абстракционизм, называет его то «крайней школой так называемого модернизма», то «абстрактным направлением», а то и вовсе «неизобразительной художественной деятельностью»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Там же. С. 88.

<sup>3</sup> Там же. С. 88, 89.

<sup>4</sup> Петрочук О. Футуризм // Модернизм: анализ и критика основных направлений. М., 1980.

<sup>5</sup> Модернизм: анализ и критика основных направлений. М., 1980. С. 136.

<sup>1</sup> См.: Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 85.

В движении к «всемирности» А. В. Бартошевич усматривает состоятельность каждого нового явления в культуре, будь то творчество П. Брука или авангарда начала XX в.<sup>6</sup> Это стремление не сужает, не ограничивает, а, напротив, расширяет бытие авангарда в культурном пространстве. Мера «всемирности» становится своеобразным критерием выделенности любого культурного явления из социокультурной реальности, различных философских и эстетических систем. М. Липовецкий убежден в том, что авангард не может быть ограничен, наоборот, он имеет все черты сверхреальности, сверхискусства: авангард может отказаться от своих родовых признаков, взорвать привычные формы художественной коммуникации, выйти «за рамки эстетического, непосредственно в плоскость жизни как таковой», «авангард хочет перестать быть искусством, став творчеством самой жизни»<sup>7</sup>. В этом замечании в действительности кроется не просто программа авангарда, содержащая главное требование своим творчеством выйти за рамки чего-то привычного, удобного для понимания, близкого к повседневности, но и совершенно иная, новая концепция художественного творчества, не ограничивающая себя ни в пространстве, ни во времени.

Путаница, возникающая при многочисленных попытках описания рубежей авангарда, наводит на мысль о том, что эти границы либо чрезвычайно зыбки, либо их и вовсе не существует. Сами авангардисты терялись, когда речь заходила об определении объективной меры их творческого бытия. Например, В. В. Маяковский, руководствуясь принципом: «нужно заткнуть уши от жужжания десятка друг друга уничтожающих теорий», в очерке «Живопись» приводит довольно интересную схему отношений соратников по творчеству: «предводитель кубизм, кубизм атакует кучкой красочников “симультанистов”, в стороне нейтралитет кучки беспартийных “диких”, и со всех сторон океаном полотнища бесчисленных академистов и салонщиков, а сбоку — бросающийся под ноги всем какой-нибудь “последний крик”»<sup>8</sup>. А в известном манифесте «Пощечина общественному вкусу» (1912) футуристы впервые официально противопоставили свое «мы» тесному прошлому: «Только мы — лицо нашего Времени»; «Прошлое тесно»<sup>9</sup>.

Рубежи авангарда, на наш взгляд, еще предстоит обнаружить. Они, конечно, условны и практически

неуловимы. С одной стороны, их можно увидеть в смене парадигм художественности — от модернизма к авангарду; об этом, например, пишет И. Е. Васильев: «он (авангард. — Е. П.) оказывается действующим в переходных условиях, в промежутке, в процессе смены крупных стилевых формаций»<sup>10</sup>. В другом случае авангард проявляет себя, когда периоды его расцвета сменяются «усталостью», а затем он с новой силой вооружается эстетическим бунтарством и в полную меру заявляет о себе как о «новой культуре»<sup>11</sup>, но всегда приходится начинать с нуля (С. П. Батракова: художник-авангардист каждый раз создает «мир впервые»<sup>12</sup>; Е. Добренко: авангард стремится к бесконечности, когда вещи исчезают, но ведет свой отсчет с нуля — а «нулем» была, конечно, вещь»<sup>13</sup>).

По мысли О. Э. Мандельштама, «всякая новая литературная школа, будь то романтизм, символизм или футуризм, приходит как бы искусственно раздутой, преувеличивая свое исключительное значение, не сознавая своих внешних исторических границ»<sup>14</sup>. К осознанию своих собственных культурных, исторических, эстетических рубежей авангард стремится, но теряется в социокультурной реальности и безнадежно устает. Эта усталость превращается в некую аскезу, несвободу, мешающую авангарду осуществлять свои манифесты и декларации на практике. Е. Дёготь в работе «Террористический натурализм» отмечает, что «эта аскеза агрессивна по отношению к жизни: художник режет ее ножом, налагает ограничения, превращает в сухой чертеж»<sup>15</sup>. Между тем авангард движется к преодолению этой несвободы. Художественные средства — от редуцированных метафор до геометрических абстракций — не позволяют в полной мере освободиться от всех ограничений. Согласно Е. Дёготю, в искусстве XX в. возникают две модели свободы: «Одна — свобода искусства от жизни», «другая модель — свобода жизни от всех ограничений искусства: полнота живой действительности»<sup>16</sup>. Авангард в начале XX в. был лишен суверенного и самодостаточного мира духовной свободы, находясь еще под воздействием доктрины модернистской эстетики. Очевидно, была ему чужда и стихия «полноты живой действительности», поскольку теория и практика авангардистских движений, активно разрабатываемая в рамках социальной программы «Искусство и борьба идеологий», диктовала собственные цели художественного творчества,

<sup>10</sup> Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 2000. С. 8.

<sup>11</sup> См. об этом: Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000.

<sup>12</sup> Батракова С. П. Язык живописи авангарда и миф // Западное искусство. XX век. С. 41.

<sup>13</sup> Добренко Е. От бесконечности к нулю // Новый мир. 1992. № 7.

<sup>14</sup> Мандельштам О. Э. Слово и культура. М., 1987. С. 204.

<sup>15</sup> Дёготь Е. Террористический натурализм. М., 1998. С. 50.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>6</sup> Бартошевич А. В. Питер Брук и другие. Движение к «всемирности» // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века. СПб., 2001. С. 89–100.

<sup>7</sup> Липовецкий М. Патогенез и лечение глухонемоты // Новый мир. 1992. № 7. С. 214.

<sup>8</sup> Маяковский В. В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 647.

<sup>9</sup> Русский футуризм: Теория, практика, критика, воспоминания. М., 2000. С. 41.

главная из которых, пожалуй, состояла в том, чтобы показать условный характер реальности<sup>17</sup>. Таким образом, границы авангарда проявляются там и в той мере, где и в какой мере вопрос о свободе художественного творчества авангардистов разрешается возможностью «своеобразного совпадения революции и искусства»<sup>18</sup>, а с другой стороны, как полагает И. Н. Голомшток, способностью авангарда «претендовать на приоритет в создании... идеологии в области культуры»<sup>19</sup>.

Не дают возможности обнаружить более или менее четкие границы русского авангарда то и дело меняющиеся пристрастия художников-авангардистов. Их безболезненные переходы, например из футуризма в сюрреализм и обратно, напоминают М. Липовецкому броуновское движение — остается только наблюдать, как «человек переходит в предметы, предметы входят в человека. Один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все пласты бытия смешиваются...»<sup>20</sup> Художник авангарда создает удивительный Миф о себе самом, в котором все безнадежно перепутано — и боги, и герои. К. Малевич, довольно успешно борющийся в своем художественном творчестве с предметным миром, провозглашает в 1915 г.: «Вещи исчезли, как дым, для новой культуры искусства»<sup>21</sup>. Вещи и люди исчезают, но миф об авангарде остается жить и подпитывать искусство начала XX в. новыми идеями и новыми мифами. «Черный квадрат» Малевича лишь поначалу воспринимается как глупость и насмешка над зрителем и человеком вообще, позже этому образу «лицедейства» будет придан совершенно иной, серьезный, смысл: черный квадрат — это борьба со злом, с социальным утилитаризмом, засильем материи. Черный квадрат становится мистериальным, знаковым.

Художники авангарда устремляются в творчество. Как замечает Е. Добренко, «разброс позиций впечатляет — от апологетики до полного неприятия, от самых радикальных подражаний до столь же радикально категорической критики (вплоть до выводов о моральной и психической невменяемости авангардных художников)»<sup>22</sup>. Появляется очень важный, на наш взгляд, принцип «характерологического радикала», который формулирует В. П. Руднев в «Словаре культуры XX века». Согласно этому принципу, каждый художник и модернизма, и авангарда имеет в своей внешности или характере такую черту, которая, делая его поведение «непри-

вычным», выдает его с головой, делает его «соответствующим» собственному художественному творчеству. По Рудневу, к типичным авангардистам можно отнести, например, чрезмерно агрессивного Маяковского (добавим к этому симптом «желтой кофты» — одежды гения, о которой Маяковский писал как об испытанном способе производить «неотразимое впечатление»<sup>23</sup>), атлетически сложенного Л. Бунюэля и т. д.<sup>24</sup> Принцип «характерологического радикала» является удобным средством обнаружения художников-авангардистов в художественной среде, но, безусловно, не единственным. Другой способ обнаружить авангардиста и определить его характер может заключаться в выявлении отношения к художественному творчеству предшествующих эпох, на отечественной почве, конечно, — к А. С. Пушкину.

В центр культуры начала XX в. входит фигура художника-мага, предсказателя, которая способна предвосхитить основные тенденции мирового развития, пророчествовать о будущем и как бы творить своим искусством новый мир. Но искусство в начале века — это искусство балаганное, с трагической коллизией, с искренними заблуждениями и почти всегда — с возвращением к жизни. А. Блок в статье «О современном состоянии русского символизма» выходит за рамки собственного «волшебного мира символизма» и не без тоски замечает: когда «возникают вопросы о проклятии искусства», художник теряется, на мгновение раздумывает «об общественном служении» и все равно возвращается к жизни<sup>25</sup>. К жизни — или в жизнь, могли бы добавить мы. Со многими представителями авангарда, которых занимали «проклятые вопросы искусства», жизнь обошлась довольно сурово: она гнала их по странам и континентам, погружая в жестокий быт и тоску по родине, а то и вовсе не оставляла выбора. Д. С. Мережковский в своей работе «Балаган и трагедия» обвиняет в этом самих художников: «Тщеславие быть не как все, *страх общих мест* погубил декадентов в общественности так же, как в искусстве»<sup>26</sup>. Таким образом, в начале XX в. само положение художника-авангардиста, находящегося на грани жизни и творчества, а подчас на грани жизни и смерти, открывает границы авангарда для других, всегда соперничавших с ним художественных явлений — символизма, акмеизма и т. д.

В этом смысле симптоматичным представляется процесс замещения планов социокультурной реальности: в центре культуры находится художник (первый план), а за ним и в его тени располагаются фигуры ученого, мыслителя, практического деятеля, политика

<sup>17</sup> См. об этом: Крючкова В. А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений. М., 1984; она же. Социология искусства и модернизм. М., 1979.

<sup>18</sup> Сироткин Н. С. «Приказ» в авангардистской поэзии (Футуризм и левый экспрессионизм) // Филологические науки. 2001. № 4. С. 12.

<sup>19</sup> Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 31.

<sup>20</sup> Липовецкий М. Патогенез и лечение глухонемой. С. 214.

<sup>21</sup> Добренко Е. Указ. соч. С. 238.

<sup>22</sup> Там же. С. 237.

<sup>23</sup> Маяковский В. В. Собр. соч. Т. 1. М., 1987. С. 34.

<sup>24</sup> Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1997. С. 13.

<sup>25</sup> Александр Блок об искусстве. М., 1980. С. 201–214.

<sup>26</sup> Мережковский Д. С. Балаган и трагедия // Мережковский Д. С. Акрополь: Избр. лит.-крит. статьи. М., 1991. С. 260.

и т. д. (второй план). В такой непростой ситуации художник, «отдаленный» от передовой философской мысли, иногда не замечал очевидных мировоззренческих истин. Интересно в связи с этим высказывание Б. Гройса: «Провозгласив формулу “Бог мертв”, авангард тем самым отвергал изображение мира как произведения божественного промысла. Позднейшие претензии художников-авангардистов на вакантное место всеобщего творца опоздали — место уже было занято политической властью»<sup>27</sup>. С другой стороны, в самом научном и философском творчестве, в политической и организаторской деятельности все более явственно начинали проступать черты, близкие к художественному творчеству. Амбивалентный характер творчества авангардистов заключается в том, что, с одной стороны, художники стремились постичь «философское знание», прочно усвоив идеи Ф. Ницше о смерти Бога и рождении Сверхчеловека и отзываясь на философские открытия Н. А. Бердяева, Д. С. Мережковского, Н. Ф. Федорова, Л. Шестова и других русских мыслителей, а с другой — проявляли искреннюю заботу о научном элементе в творчестве. В этом смысле показательным прежде всего эссеистское творчество В. Кандинского, который во многих своих работах («О духовном в искусстве», «Ступени», «Точка и линия на плоскости» и т. д.) пытался обосновать именно «познание окружающей действительности» в художественном творчестве. Надо сказать, рассуждения известного художника грешат чрезмерной абстрактностью, иногда они парадоксальны и в большой степени эмоциональны, однако трудно отказать ему в умении точно подметить штрихи художественной жизни в России начала XX в. В работе «О духовном в искусстве» автор пишет: «Живопись нынче еще почти исключительно ограничена натуральными формами, взятыми напрокат из природы...». Кандинский уверен, что современная задача искусства — опытным путем «познать натуру»<sup>28</sup>. Маяковский, в отличие от Кандинского, называет науку «голым формализмом», однако и он, признавая, что «больше при современном знании физики, химии, оптики... ничего существенного открыть... нельзя»<sup>29</sup>, делает это с некоторым сожалением. Следовательно, авангардисты признают необходимость объединения искусства и науки, правда, иногда такая точка зрения доставляет им определенные неприятности.

Противостояние авангарда прочим художественным явлениям в культуре, и прежде всего символизму, выливается для него в своеобразную науку, которая смешивает и рискованные художества, и попытки эмпирического объяснения, например, «враждебности символизма» и «никчемности акмеизма».

<sup>27</sup> Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 53.  
<sup>28</sup> См.: Рапацкая Л. А. Искусство «серебряного века». М., 1996. С. 73.  
<sup>29</sup> Маяковский В. В. Собр. соч.: В 2 т. Т. 2. М., 1988. С. 659.

Многие современные исследователи склонны видеть в этом игру с действительностью, островки которой завоевываются и авангардом, и символизмом с поразительной настойчивостью. Е. Добренко, к примеру, рассуждая о метаморфозах революционной культуры, считает, что соцреализм и футуризм были этапами *одного* — «революционного процесса». Этапными в революционной культуре исследователь называет и авангард, и символизм, отмечая при этом, что именно авангард стал исходом «революционной ломки культуры» как «слева», так и «справа»<sup>30</sup>. Добренко вместе с тем указывает на существование своеобразного механизма превращения символистского индивидуализма в футуристический коллективизм и, идя по этому пути, приходит к идее о том, что футуризм является предтечей символизма<sup>31</sup>. Вряд ли сами авангардисты могли бы согласиться с такой трактовкой их позиции в художественной культуре начала XX в. На символизм они смотрели свысока, уделяя ему ровно столько внимания, сколько необходимо для соблюдения приличий. В программном манифесте «Пощечина общественному вкусу» футуристы взирают на «ничтожество» символистов, называют «портными» со смешной судьбой Л. Андреева, М. Горького, И. Куприна, А. Блока и др.<sup>32</sup> В начале века было «острым, значимым и шумным», как замечает В. А. Кутырев, столкновение не только между классикой и модернизмом, но и между авангардом и сопутствующими ему художественными явлениями. Эта вражда выливалась лишь в потоки взаимных оскорблений, которые последовательно воплощались в «пункты новизны» эстетических теорий. На этом основании можно сделать вывод о том, что авангард притязал на самое современное и значительное выражение интересов эпохи в искусстве. Немецкий мыслитель Г. Маркузе в эссе «Одномерный человек» подчеркивает, что в своем стремлении быть «выразителем интересов эпохи», в интеллектуальном и эмоциональном отказе «следовать вместе со всеми» авангард «предстает как свидетельство невроза и бессилия»<sup>33</sup>. Известный поэт авангарда В. Кириллов в стихотворении-манифесте «Мы» восклицает: «Мы дышим иной красотой!»<sup>34</sup>. «Иная красота» — это прямое указание на закрытый характер мира авангардистской культуры. Здесь культивируется совсем иная система ценностей; главная ценность — «отречение от старого мира». Маяковский дает своеобразный урок своему и всем последующим поколениям и всем людям, которые будут жить после него: человек должен учитывать прежде всего

<sup>30</sup> Добренко Е. Лево! Лево! Лево! (Метаморфозы революционной культуры) // Новый мир. 1992. № 3.

<sup>31</sup> Там же. С. 236.

<sup>32</sup> Маяковский В. В. Собр. соч. Т. 2. С. 41.

<sup>33</sup> Маркузе Г. Одномерный человек. М., 1994. С. 13.

<sup>34</sup> См.: Добренко Е. Лево! Лево! Лево! С. 233.

«ценность фактического материала» (самой жизни), которая «должна тарифицироваться выше... чем так называемое “поэтическое произведение”»<sup>35</sup>.

Размышляя о русской культуре конца XIX – начала XX в., И. А. Исаев специально обращает внимание на качественное состояние художественного мышления в это время. «Центристское» положение фигуры художника в культуре указанного периода заставляет исследователя сделать вывод о том, что мышление художника «живет» в мифологическом пространстве, открытом для идей и мировоззрений. В отличие от авангарда, отмечает Исаев, пространство символистского мышления — *открытое*<sup>36</sup>. Авангард приоткрывает вход в «новый эон истории» при помощи экзотических приемов, символизму же дано право преодолеть преграды и стать большим историческим временем. Открытость пространства символизма не бесспорна, авангард же, целеустремленно идущий к формированию «единой эстетической России»<sup>37</sup>, открывал себя для заумных, идеологических, синтетических и концептуальных «проектов». «Авангард оспаривает границы художественного», — замечает Е. Дёготь<sup>38</sup>. Авангард, однако, сопротивляется и собственным границам. Его культурное пространство постоянно открыто для экспериментов, для мировоззренческих систем и т. д. Г. Кружков называет бунт авангарда против символизма игрой резвой, но тупиковой: «Бунт против символизма есть бунт против бунта; он характеризуется пониженным уровнем требований»<sup>39</sup>.

Опираясь на теоретические положения, раскрывающие «пространственный» смысл авангарда, отметим основные моменты культурологического осмысления авангарда как нового явления в культуре начала XX в.

Интерес культурологов, философов и историков к русскому авангарду начала XX в. объясняется следующими достаточно важными причинами. Появление авангарда сначала как правопреемника модернизма, а затем и как совершенно независимого культурного явления по-прежнему признается одним из важнейших событий в культуре XX в. За прошедшие сто лет тайн русского авангарда не стало меньше. Напротив, разноречивые трактовки тех или иных теоретических постулатов авангарда в научных и научно-популярных работах наталкивают на мысль о том, что многое из уже известного о русском авангарде требует более взвешенного подхода. Существование множества гипотез

о художественных исканиях авангардистов, первом опыте построения эстетических, философских и в целом культурных теорий — иногда скорее остроумных, чем основывающихся на реальных событиях — позволяет сделать вывод об отсутствии единой, получившей достаточно обоснование теоретико-методологической основы. Среди множества исследований русского авангарда, его «релятивистских» тенденций обращает на себя внимание, однако, ряд работ, которые в осмыслении этого культурного явления придерживаются определенной направленности. Объектом пристального внимания в этих исследованиях становится прежде всего стремление авангарда покинуть пределы художественной коммуникации, искусства, перестать быть только «актом художественного творчества» и стать жизнью как таковой — «единой эстетической Россией». В работах А. В. Бартошевич, С. П. Батраковой, И. Е. Васильева, Е. Дёготь, Е. Добренко, И. А. Исаева, М. Липовецкого и других исследователей русского авангарда рассматривается именно такая — «жизнестремительная» — тенденция. Достаточно важным итогом рассмотрения проблемы русского авангарда в этих работах, по нашему мнению, является признание открытости его границ. Вместе с тем существует достаточно количество исследований, выдвигающих на первый план противоположную идею о «закрытом авангарде», представляющем собой некое художественное явление («движение», «направление» или «течение»), организуемое собственной активно разрабатываемой эстетической теорией. К числу таких работ можно отнести полемичные исследования И. Н. Голомштока, Б. Гройса, В. А. Кутырева, Н. С. Сироткина и др. Своим манифестом, определяющим направление исследовательского поиска именно в этом направлении, является статья Д. В. Сарабянова «К ограничению понятия “авангард”»<sup>40</sup>.

Особое внимание следует обратить на дискуссию по проблеме русского авангарда XX в., развернувшуюся на страницах журнала «Вопросы литературы» в 1992 г. В ней приняли участие как отечественные исследователи авангарда, так и зарубежные. Спектр поднятых в дискуссии вопросов был достаточно широк: от идеи рассмотрения авангарда как богоборчества (Г. Белая) до необходимости изучения социологии авангардизма (Л. Клеберг). Общая исследовательская тенденция, обнаружившая себя в ходе дискуссии, — попытка рассматривать авангард (начиная с конца XIX в.) как «художественное целое». Русский авангард, стремящийся обрести целостность, еще далек от «единственной пространственной меры», в которой он мыслит собственное существование. Этой мерой является «земной шар, а не государство», по мнению И. Хольтхузена<sup>41</sup>.

<sup>35</sup> Маяковский В. В. Собр. соч. Т. 2. М., 1988. С. 680.

<sup>36</sup> Исаев И. А. Политико-правовая утопия в России (конец XIX – начало XX в.). М., 1991. С. 151.

<sup>37</sup> В этом смысле чрезвычайно показательна статья идеолога кубофутуризма Д. Бурлюка, написанная им в 1915 г., которая называлась так: «Отныне я отказываюсь говорить дурно даже о творчестве дураков. Единая эстетическая Россия» (см.: Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 422).

<sup>38</sup> Дёготь Е. Русское искусство XX века. М., 2000.

<sup>39</sup> Кружков Г. «Как бы резвяся и играя...» // Новый мир. 1992. № 4. С. 169.

<sup>40</sup> Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000.

<sup>41</sup> Хольтхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. 3.

Однако авангард вносит эстетическую свободу и в повседневную жизнь, как полагает Л. Клеберг<sup>42</sup>. Р. Нойхаузер связывает существование авангарда с наличием «нового понимания мира и природы, которое противопоставлено действующим нормам»<sup>43</sup>.

Практически во всех исследованиях, рассматривающих русское авангардистское творчество с различных точек зрения, присутствует момент «приговора» и «казни» авангарда. Необходимость сурового «приговора» и «казни» объясняется его разрушительными свойствами: вся деятельность авангардистов, противопоставленная традиционной культурной норме, — это «проклятие, адресованное нелепым высшим ценностям»<sup>44</sup>.

Дискуссия по проблеме определения идейно-художественных границ русского авангарда, его встраивания в многофункциональную систему художественных отношений «направление — течение — движение — школа» показывает, насколько противоречивы в этом вопросе точки зрения и позиции исследователей. Проблема остается не до конца разрешенной. Между тем следует отметить, что преодоление сугубо искусствоведческих подходов к анализу культурного наследия русского авангарда начала XX в. и обращение к авангардистскому дискурсу с позиций общекультурного развития позволили бы рассматривать именно культурное своеобразие авангарда. В этом случае открывается возможность обратить внимание на широкое проникновение авангарда не только в художественную систему, описываемую в категориях искусствознания, но и в культурную жизнь страны и в целом художественную коммуникацию.

Идейно-художественные границы авангарда следует искать в плоскости той сложной самостоятельной органической системы, каковой была русская

культура рубежного времени. При этом следует учитывать как художественное своеобразие нового явления, так и его духовно-энергетический потенциал.

Культура — многофункциональная система, имеющая свою логику системно-органического развития. Одной из особенностей этой системы является то, что в определенный период, на изломе форм культурного бытия происходит *выплеск* творческой энергии, вследствие которого возникают новые культурные формы и смыслы и отмирают формы устаревшие или неразвившиеся. Эта энергия может носить как деструктивный, так и конструктивный характер, когда появляется *новое творчество* и новые, до сих пор не существовавшие духовно-социальные явления — яркие, интенсивные, полифункциональные.

Таким духовно-социальным явлением, возникшим на изломе социокультурной реальности, был авангард. Его путь в истории русской культуры был жизнестремительным, жизнеактивным; он вырвался наружу, получил идейно-художественную свободу, преодолел художественную практику и эстетику модернизма, перестав быть только явлением искусства в жестко определенных стилевых и стилистических границах.

Русский авангард — *это энергетически-творческий выплеск культурной системы*, ставший на некоторое время эпицентром культурной жизни России в начале XX в. Творческие искания деятелей культуры были поначалу разрозненными, малоэффективными; выплеск энергии способствовал появлению авангарда и задал направление культурного поиска, но определяться в выборе методов и способов освоения действительности представители авангарда должны были самостоятельно. Этот выбор осуществлялся в процессе жизни и был для авангарда свободным.

### Список литературы:

1. Бартошевич А. В. Питер Брук и другие. Движение к «всемирности» // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века. СПб., 2001.
2. Батракова С. П. Язык живописи авангарда и миф // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века. СПб., 2001.
3. Александр Блок об искусстве. М., 1980.
4. Васильев И. Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 2000.
5. Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М., 1994.
6. Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопр. литературы. 1992. Вып. I.
7. Дёготь Е. Русское искусство XX века. М., 2000.
8. Дёготь Е. Террористический натурализм. М., 1998.
9. Добренко Е. Лево! Лево! Лево! (Метаморфозы революционной культуры) // Новый мир. 1992. № 3.
10. Добренко Е. От бесконечности к нулю // Новый мир. 1992. № 7.
11. Есаулов И. Генеалогия авангарда // Вопр. литературы. 1992. Вып. III.
12. Исаев И. А. Политико-правовая утопия в России (конец XIX — начало XX в.). М., 1991.

<sup>42</sup> Клеберг Л. К проблеме социологии авангардизма // Там же. С. 144.

<sup>43</sup> Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм // Там же. С. 135.

<sup>44</sup> Есаулов И. Генеалогия авангарда // Там же. С. 180.

13. Клеберг Л. К проблеме социологии авангардизма // Вопр. литературы. 1992. Вып. III.
14. Кружков Г. «Как бы резвяся и играя...» // Новый мир. 1992. № 4.
15. Крючкова В. А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений. М., 1984.
16. Крючкова В. А. Социология искусства и модернизм. М., 1979.
17. Липовецкий М. Патогенез и лечение глухонемы // Новый мир. 1992. № 7.
18. Манделъштам О. Э. Слово и культура. М., 1987.
19. Маркузе Г. Одномерный человек. М., 1994.
20. Маяковский В. В. Собр. соч.: В 2 т. М., 1987–1988.
21. Мережковский Д. С. Балаган и трагедия // Мережковский Д. С. Акрополь: Избр. лит.-крит. статьи. М., 1991.
22. Модернизм: анализ и критика основных направлений. М., 1980.
23. Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм // Вопр. литературы. 1992. Вып. III.
24. Петрович О. Футуризм // Модернизм: анализ и критика основных направлений. М., 1980.
25. Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000.
26. Рапацкая Л. А. Искусство «серебряного века». М., 1996.
27. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1997.
28. Русский футуризм: Теория, практика, критика, воспоминания. М., 2000.
29. Сироткин Н. С. «Приказ» в авангардистской поэзии (Футуризм и левый экспрессионизм) // Филологические науки. 2001. № 4.
30. Хольцхузен И. Модели мира в литературе русского авангарда // Вопр. литературы. 1992. Вып. III.
31. Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.

#### Bibliography:

1. Bartoshevich A. V. Piter Bruk i drugie. Dvizhenie k «vsemirnosti» // Zapadnoe iskusstvo. XX vek: Problema razvitiya zapadnogo iskusstva XX veka. SPb., 2001.
2. Batrakova S. P. Yazyk zhivopisi avangarda i mif // Zapadnoe iskusstvo. XX vek: Problema razvitiya zapadnogo iskusstva XX veka. SPb., 2001.
3. Aleksandr Blok ob iskusstve. M., 1980.
4. Vasil'ev I. E. Russkiy poeticheskiy avangard XX veka. Ekaterinburg, 2000.
5. Golomshtok I. N. Totalitarnoe iskusstvo. M., 1994.
6. Groys B. Rozhdenie sotsialisticheskogo realizma iz dukha russkogo avangarda // Vopr. literatury. 1992. Vyp. I.
7. Degot' E. Russkoe iskusstvo XX veka. M., 2000.
8. Degot' E. Terroristicheskii naturalizm. M., 1998.
9. Dobrenko E. Levoy! Levoy! Levoy! (Metamorfozy revolyutsionnoy kul'tury) // Novyy mir. 1992. № 3.
10. Dobrenko E. Ot beskonechnosti k nulyu // Novyy mir. 1992. № 7.
11. Esaulov I. Genealogiya avangarda // Vopr. literatury. 1992. Vyp. III.
12. Isaev I. A. Politiko-pravovaya utopiya v Rossii (konets XIX – nachalo XX v.). M., 1991.
13. Kleberg L. K probleme sotsiologii avangardizma // Vopr. literatury. 1992. Vyp. III.
14. Kruzhkov G. «Kak by rezvyasya i igraya...» // Novyy mir. 1992. № 4.
15. Kryuchkova V. A. Antiiskusstvo: teoriya i praktika avangardistskikh dvizheniy. M., 1984.
16. Kryuchkova V. A. Sotsiologiya iskusstva i modernizm. M., 1979.
17. Lipovetskiy M. Patogenez i lechenie glukhonemoty // Novyy mir. 1992. № 7.
18. Mandel'shtam O. E. Slovo i kul'tura. M., 1987.
19. Markuze G. Odnomernyy chelovek. M., 1994.
20. Mayakovskiy V. V. Sobr. soch.: V 2 t. M., 1987–1988.
21. Merezkovskiy D. S. Balagan i tragediya // Merezkovskiy D. S. Akropol': Izbr. lit.-krit. stat'i. M., 1991.
22. Modernizm: analiz i kritika osnovnykh napravleniy. M., 1980.
23. Noykhauzer R. Avangard i avangardizm // Vopr. literatury. 1992. Vyp. III.
24. Petrochuk O. Futurizm // Modernizm: analiz i kritika osnovnykh napravleniy. M., 1980.
25. Poeziya i zhivopis': Sb. trudov pamyati N. I. Khardzhieva. M., 2000.
26. Rapatskaya L. A. Iskusstvo «serebryanogo veka». M., 1996.
27. Rudnev V. P. Slovar' kul'tury XX veka. M., 1997.
28. Russkiy futurizm: Teoriya, praktika, kritika, vospominaniya. M., 2000.
29. Sirotkin N. S. «Priказ» v avangardistskoy poezii (Futurizm i levyy ekspressionizm) // Filologicheskie nauki. 2001. № 4.
30. Khol'tkhuzen I. Modeli mira v literature russkogo avangarda // Vopr. literatury. 1992. Vyp. III.
31. Yakobson R. Raboty po poetike. M., 1987.