

Е. А. Попов

## Роль русского художественного авангарда в культуротворчестве начала XX века

**Аннотация:** в работах, посвященных русскому художественному авангарду рубежа XX–XXI вв., выделяются две основные тенденции: 1) разрыв с культурно-исторической традицией и построение новой системы ценностей; 2) идейно-художественная связь авангарда и модернизма. Так или иначе эти работы раскрывают особенности «производства» различных авангардистских художественных форм: новый язык, новый стиль искусства и т.д. В настоящей статье акцент делается на характеристике русского художественного авангарда с точки зрения его культуротворческого потенциала. В качестве главного вывода приводится мысль о том, что «производство» форм для русского авангарда — это лишь необходимая эмпирическая модель; онтологическая сущность состоит в созидании совершенно особенной уникальной культурной системы, в которой имеются свои ценности и нормы и складывается своя модель «управления» ими. Такие выводы подкреплены цитатами из работ самих деятелей русского авангарда, а также идеологов культуры и искусства указанного периода.

**Review:** There are the following two tendencies in artwork devoted to the Russian Avant-Garde at the turn of XX – XXI centuries: 1) breaking with cultural-historical tradition and formation of a new system of values; 2) ideological connection between Avant-Garde and Modernism. One way or another, these artworks reflect particular features of the process of production of different Avant-Garde tendencies: new language, new style of art and etc. The present article is focused on the description of the Russian Avant-Garde from the point of view of its potential in formation of cultural environment. The main conclusion is that the production of different forms in Russian Avant-Garde is a necessary empirical model. The ontological role is to create a unique cultural environment with all the values and standards and their management model. The author's conclusions are illustrated by quotes of the masters of Russian Avant-Garde as well as ideologists of culture and art during that period.

**Ключевые слова:** культурология, русский авангард, модернизм, ценности авангарда, серебряный век, манифесты и лозунги, культурная жизнь, формы культуры, культурный релятивизм, традиции и инновации.

**Keywords:** cultural research, Russian Avant-Garde, modernism, values of Avant-Gardue, silver age, manifesto and motto, cultural life, forms of culture, cultural relativism, traditions and innovations.

Русский художественный авангард «серебряного века» всегда был и во многом остается опутанным сетью мифов и тайн. Миф об одностороннем развитии авангарда, когда он движется путем разрушений, будто бы сопротивляясь великой общественной стройке века, безусловно, должен быть развенчан. Жизнеутверждающие искания авангардистов остаются за рамками интереса исследователей именно по той причине, что они вроде бы занимают только второстепенное место в мировоззренческом опыте авангарда. Авангард, разделенный на множество параллельных потоков, предстает как разрозненное культурное явление, реально угрожающее «прочности» русской культуры. Вместе с этой точкой зрения рождается и следующее убеждение, закрепляющее за «новым» художественным явлением свойство «авангардности» – бессмысленного стремления изменить социокультурную реальность в то время, когда она и без этого объективно трансформировалась.

Неудачи авангарда на политическом фронте значительно подорвали уверенность авангардист-

ских идеологов в завтрашнем дне. Манифесты и лозунги на их глазах превращались в обычную макулатуру, которая становилась всего лишь мусором на дорогах русской культуры в начале XX века. Увлечение авангарда театральностью и нарочитой игрой с государственной идеологией постепенно признавалось дурным тоном и уходило на второй план в культурной жизни страны. Картина была удручающей: авангард, казалось, расписывался в своем бессилии и признавал свое поражение; ему реально грозило обрести покой в сонмище музеев и архивных фондов. Одним из первых это обстоятельство признал В. Маяковский, записавший в своей статье с симптоматическим названием «Собирайте историю» (1923) грустные строки: «Плакаты архив РОСТА был свален в комнату, по нему прошли армии три курьеров и курьерш, а клочки съели мыши»<sup>1</sup>. Мыши, действительно, доедали последний жанр авангардистского творчества –

<sup>1</sup> Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 2-х томах. Том II. М., 1988. С. 661.

манифесты и плакаты, становясь страшным символом гибели. Поэтому призыв собирать историю был своевременным, но напоминал крик о помощи: «провинция: сёла, города, деревни, – собирайте всё, имеющее отношение к нашей борьбе, и сдавайте в музеи и прочие учреждения...»<sup>2</sup>.

Готовность авангарда отказаться от собственных принципов и встать на сторону властей только лишь укрепляло недоверие к авангарду, насильно вытаскиваемому из культурной жизни. Трудно было поверить в то, что авангард, имея армии и дивизионы смелых бойцов, изобретая действенные художественные средства воздействия на массы, не смог занять лидирующих позиций в огромном пространстве русской культуры XX века. Мнения о том, что падение с неба на землю было не только болезненным для авангарда, но и малоэффективным, как будто подтверждалось. Бороздить просторы Вселенной, создавая собственную космологию, – это, безусловно, впечатляет простых жителей Земли, но стать непреодолимым бастионом для угрожающих России «сил империализма», покушающихся на государственность, авангард вряд ли смог бы. Тем более что многие помнили о модернизме, от которого авангард берет свои истоки. В этом смысле авангард и не мог особо рассчитывать на изначальную привязанность народа и партии к себе, но «грозил» своими делами и поступками заслужить доверие и показать прекрасные результаты в культуротворчестве. Не многим проектам авангарда суждено было воплотиться в жизнь. Самыми болезненными для авангарда стали конфликты в идеологическом стане, которые вовсе не напоминали театральные представления, а были свидетельством реального положения дел в «центре» авангарда. Распадались идеологические группы, закрывались клубы и собрания, отзывались из провинции глашатаи авангардизма. Со стороны это напоминало агонию большого организма (умер «Театр», умерла Жизнь). Между тем неудачи авангарда, следовавшие одна за другой, вызывали недоумение: как авангард, имея надежный тыл в лице многочисленных соратников и располагая «привлекательной» идеологической программой, оказался перед пропастью, до которой оставался один шаг. Этот вопрос не является риторическим, поэтому имеет ответ.

Первая причина неожиданного поворота в судьбе авангарда кроется в многогранном и многослойном релятивизме, который вырос из первых экспериментов Хлебникова и Северянина над словом и превратился на протяжении нескольких лет в мощную идеологию, направленную на сокрушение пространств и времен. Зарвавшийся в

разрушительной практике авангард не смог уловить той, сначала невидимой нити, которая позже превратилась в петлю для него. Лозунг «Мы сами себе Божество, и Судья, и Закон», разрешающий авангарду жить как хочется, не отменял государственных институтов, а потому вызывал в душах авангардистов неумный огонь сражений и побед. С переменным успехом в числе побежденных оказывались и обычные люди, и представители властей. Культурный релятивизм авангарда, преобразовавший эстетическую реальность новой культурно-исторической эпохи конца XIX – начала XX веков, стал своеобразным камнем преткновения в художественной практике авангардистов. Искушение расподобить слово, вывернув его наизнанку, было непродолжительным по времени и очень скоро сошло на нет. Для того момента, когда необходимо было сказать то, что думаешь, слова с одними гласными не подходили. Люди, не усвоившие этого принципа, напоминали умалишенных – их речь была заумной, непонятной, ее не воспринимали всерьез и практически не слушали. Примечательно, что все свои эстетические программы, эссе, публицистические статьи, доносящие до читателей серьезные идеи и конвенциональные художественные идеи, представители авангарда все же создавали на привычном, не сломанном русском языке. Этот ход, однако, не помог авангарду: за каждым «нормальным» словом читатель усматривал потаенный смысл. Видимо, дело здесь не только в психологии, но и в вечной убежденности человека в том, что правда нуждается в доказательстве и словом, и делом. Если слова нет – нет и правды, что вполне закономерно.

Релятивизм изменил жизнь и самих деятелей авангарда, превращая их то в поставщиков театральных действ, то приписывая их к когорте актеров и актрис. Как известно, имя человека может сыграть в его судьбе не последнюю роль. Великий мир стал для Велимира Хлебникова нелегким испытанием, погружая его то в пучину лишений, то награждая за трудные литературные сражения. Возможно, имя Хлебникова стало его судьбой. Актёрами по жизни прошли В.Маяковский, братья Бурлюки, Е.Крученых и другие. Вполне допустимо, что их жизнь сложилась бы совсем иначе, не обладай они неоспоримым актерским талантом, блестяще реализованным на площадях и сценических подмостках. Лозунг «Смерть искусству!» воспринимался как игра с действительностью. Согласно единой программе авангардистов пересмотру должны быть подвержены все ценности и нормы. В этом ряду оказалось и искусство. Играя в искусство, авангардисты по-лицедейски рапортовали на улицах и полустанках: смерть искусству. Игра становится второй жизнью человека. Запутавшись в ролях и репликах, авангардисты оказались у пропасти.

<sup>2</sup> Маяковский В.В. Указ. соч. Том II. С. 662.

Культурное пространство, создаваемое авангардом, как мы уже отмечали, не имело своих границ. Оно охватывало небо и землю и осмысливалось в самых различных категориях. Удача авангардистов состояла в том, что им удалось создать восхитительную утопию, в которой они предполагали долгую жизнь. В то время как, например, символизм был полностью погружен в мистическое самосозерцание, авангард предлагал миру такой мировоззренческий опыт, который откроет человеку дорогу в бескрайних просторах Вселенной. Это прельщало публику, но одновременно и отталкивало ее. Космос страшил – было понятно, что человек до конца не расставался с надеждой обрести счастье на привычной ему территории. Авангард стремился учесть и это обстоятельство, перекраивая культурное пространство вдоль и поперек. Жизнь была ключом в каждом творческом акте авангардистов, которые в угоду власти могли пойти на какую угодно сделку с совестью. Открытость культурных границ авангарда в этом смысле определяется прежде всего жонглированием традиционными культурными ценностями.

Немаловажной причиной столь трагической истории русского авангарда в начале XX века является претензия авангардистов на вакантное место культуры социалистического общества. С этого времени авангард готов пойти на любой шаг для достижения единственно важной цели – «овладение культурой настоящего», по выражению Луначарского. Становится ясно, что авангард не сумеет достичь поставленной цели тогда, когда власть начинает сомневаться в чистоте помыслов авангарда. Маневрирование в художественном мире, релятивизм и редукция признаются чиновниками от культуры подозрительными методами культуротворчества. Зависимость от собственных эпатирующих выходов и неспособность говорить на понятном языке называются в числе самых важных недостатков авангарда. Власть готова была поручить создание нового культурного пространства хотя бы Викжелю (Всероссийскому исполнительному комитету союза железнодорожников). Из-за того, что авангард с самого начала был не нападающей, а лишь защищающейся стороной, ему часто приходилось оправдывать свои эпатирующие выпады, но все время авангард был сторонним наблюдателем за бушующей жизнью. Художественный мир авангарда так и остался замкнутым, невостребованным. Если открытость границ культурного пространства авангарда определялась легкостью манипуляций с традиционными ценностями, то художественный мир авангарда, создающий свои собственные ценности и ценностные ориентации, был чрезвычайно корпоративным в том смысле, что всегда находился впе-

реди всех в гонке за новизной и не позволял никому приблизиться к себе на изломе культуры. Это касалось и государственной идеологии, напрямую затрагивающей интересы культурной сферы. Маяковский в связи с этим замечает, что государство всегда плетется в хвосте художественного вкуса, бессильно оно и в материальном отношении, что не позволяет на должном уровне содержать всю отечественную художественную рать<sup>3</sup>. Б.Гройс полагает, что, «уже начиная с введения НЭП, в стране возник новый художественный рынок и новый читательский спрос со стороны новой нэпманской буржуазии, которой авангард был чужд и эстетически, и еще более политически»<sup>4</sup>. Авангард, если следовать этому утверждению исследователя, терял еще одну значительную аудиторию. Ничего существенного авангардисты не могли противопоставить «производственным» художественным вкусам нового читателя. Так, например, прочитав северянинское «Вонзите штопор в упругость пробки, – И взоры женщин не будут робки!..», Лев Толстой был возмущен до глубины души и долго сокрушался: «Чем занимаются!.. Чем занимаются... это литература! Вокруг виселицы, полчища безработных, убийства, невероятное пьянство, а у них – упругость пробки!»<sup>5</sup>.

В этой противоречивой ситуации, когда необходимо было переломить нарочито выпяченные пошлые вкусы и художественные пристрастия, авангард менее всего был расположен к мирному ведению переговоров. Снова почувствовав незаслуженно предвзятое отношение к себе, авангард готов был отказаться от своего читателя и зрителя и вновь очутиться на просторных российских площадях. Это можно расценивать как очередной уход авангарда от действительности.

Жизнепроектирующие стратегии авангардистов (их главный проект, состоящий в завоевании вершин культуры), как оказалось, разбивались о довольно крепкие бастионы власти. Философия жизни, которая незаметно стала ядром идеологической программы авангардистов, не помогла им занять передовые позиции в реальной культурной жизни страны. Все более жизненное пространство авангарда смыкалось. Всплески жизненной активности – марш-броски в народ, заигрывание с публикой, возврат к привычному историческому облику искусства и т.п. не обманывали зрителей и самих деятелей авангарда в реальном положении дел: конец, по-видимому, был неизбежен. Но авангард не спешил сдаваться, лихорадочно отыскивая пути преодоления кризиса.

<sup>3</sup> Маяковский В.В. Указ. соч. Том II. С. 660.

<sup>4</sup> Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 28.

<sup>5</sup> См.: Русская литература Серебряного века / под ред. Агеева В.В. М., 1997. С. 315.

В отношении краха авангарда есть огромное количество исследовательских версий и гипотез. Все они, как нам кажется, во-первых, грешат непонятной обвинительностью в адрес русского авангарда, а во-вторых, обнаруживают причины кризиса прежде всего внутри авангарда («идеологический раскол»), часто не учитывая сложной социокультурной ситуации, детищем которой, безусловно, авангард являлся. Так, например, утверждение Б.Гройса о том, что «крах авангарда был запрограммирован самим Малевичем, когда он сделал из художника властителя, демиурга вместо созерцателя»<sup>6</sup>, по меньшей мере неосторожно. Сам Малевич, возводя художника в ранг властителя, по нашему мнению, преследовал несколько иные цели, нежели разрушение собственно авангардистских апологий. Он прежде всего выказывал беспокойство о судьбе искусства, которое было зажато в тисках государственных идеологических канонов. Малевич писал: «Высшая организация человека может им считаться только в переходе границы жизни в эмоциональное государство Искусства»<sup>7</sup>. Ж.-Ф.Жаккар, рассматривая творчество Д.Хармса и лишь по ходу дела рассуждая о «конце русского авангарда», приходит к выводу о том, что те философские и художественные системы, которые авангард активно развивал, уже априори содержали в себе «ростки грядущих поражений»<sup>8</sup>. Любопытную точку зрения высказывает Е.Добренко, который, полагая, что авангард сам уничтожил себя, увлекшись радикальными экспериментами над общечеловеческими ценностями («...бросая в мир бомбы, авангард все глубже и глубже вел в бездну, где и погиб, уничтожив культурную почву»<sup>9</sup>), вместе с тем утверждает, что «авангардная культура стала жертвой культуры соцреалистической»<sup>10</sup>. На последнее обстоятельство, как нам кажется, нужно обратить особое внимание, поскольку тернистый путь авангарда «от бесконечности к нулю» (Е.Добренко) пролегал по нивам идеологии революционаризма, из которой берет свои истоки и социалистический реализм начала века.

В жизненном пространстве авангарда, наполненном от безысходности театральностью и фантазмагориями, не было места сосредоточенному раздумью, самоуглублению, самопроверке и самокритике, то есть тех приемов и качеств, которые, согласно С.Н.Булгакову, могли помочь в решении

кризисной ситуации<sup>11</sup>. Вселенский анархизм, не оставивший камня на камне от проверенной временем, пространством и людьми авангардистской космологии, напоминал *поток сил*, сметающий все на своем пути. Вспомним утверждение Г.Зиммеля о том, что «жизнь определяется не целью, а потоком сил»<sup>12</sup>. В случае с авангардом все указывало на то, что поток сил крадет жизнь, расщепляет сознание и уничтожает ядро. Таким безудержным потоком сил мог бы стать соцреализм, ростки которого уже всходили на культурной почве.

О роли соцреализма в культурной практике России начала XX века предпринимаются самостоятельные исследования. Круг проблем, затрагивающих соцреализм, очерчен, на наш взгляд, достаточно полно. Тем не менее остается неясной ситуация взаимоотношений и взаимных притязаний авангарда и соцреализма на культурный олимп страны. Вопрос здесь заключается в том, насколько вообще эти явления в русской культуре имеет смысл сравнивать друг с другом. Не следует ли их считать совершенно различными «явлениями» культуры, которые выделились вследствие особой политики партии в области культурной жизни («соцреализм») или стали закономерностью непростой социокультурной ситуации рубежа XIX – XX столетий («авангард»)? Изначально можно предположить, что авангард, находясь в условиях тяжелейшего кризиса и остро реагируя на все попытки властей ускорить «выход в свет» пролетарской культуры, о которой много говорилось и писалось и в которой было отказано авангарду, направил копьё критики в самое сердце новой культуры. В действительности эта ситуация оказалась неразрешимой. Авангард оказался не у дел в битве за право называться пролетарской культурой и не мог ничего противопоставить появлению соцреализма. Современные исследователи заметно легко ставят точку в нелегкой судьбе русского авангарда. К примеру, В.Паперный, называя авангард культурой номер один, через систему оппозиций показывает пропасть между авангардом и «культурой два» – соцреализмом. Растекание – затвердевание, начало – конец, движение – неподвижность, механизм – человек и т.п. становятся категориями бытия соответственно авангарда и соцреализма<sup>13</sup>. Но столь ли уж велика пропасть между авангардом и соцреализмом в действительности, если они живут в одном времени и в одном пространстве и являются свидетелями одних и тех же ярких исторических событий.

*В результате изменения жизненного пространства авангарда в начале XX века в его фило-*

<sup>6</sup> Гройс Б. Указ. соч. С. 35.

<sup>7</sup> Малевич К. Черный квадрат. СПб., 2001. С. 257.

<sup>8</sup> Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 255.

<sup>9</sup> Добренко Е. От бесконечности к нулю // Новый мир. 1992. № 7. С. 239.

<sup>10</sup> Он же. Левои! Левои! Левои! (Метаморфозы революционной культуры) // Новый мир. 1992. № 3. С. 229.

<sup>11</sup> Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Интеллигенция в России: Сб. статей 1909-1910. М., 1991. С. 43.

<sup>12</sup> См.: Ионин Л.Г. Георг Зиммель – социолог. М., 1981. С. 120.

<sup>13</sup> Паперный В. Культура «Два». М., 1996.

софии и эстетике происходит некий сдвиг, появляется некий «условный знак», способствующий рождению соцреализма. Очень точно по этому поводу выразился современник эпохи М.Матюшин: «Есть времена, когда человечество, громоздя опыт на опыте, создает *условный знак* (выделено нами. – Е.П.), в который вливается его творчество, и начинает называться искусством»<sup>14</sup>. В качестве таких «условных знаков» выступают следующие существенные обстоятельства.

Авангард постепенно замыкается в себе. Многомерное «открытое культурное пространство», в котором царит космология и «вывернутое бытие» (Н.А.Бердяев), в котором от избытка ценностей ценностей как будто вовсе и нет, в таком виде становится уязвимым для идеологических «шпионских» элементов, проникающих из буржуазной этики и эстетики. При «закрытых дверях» авангардисты ведут себя совсем иначе, отказываясь от масок и площадных представлений, ругая правительство и русского мужика, взгляд которого все время обращен вниз, к земле. «Условным знаком» для появления соцреализма на арене культурной жизни становится мистический флер, который авангард приобретает, уходя в себя и открещиваясь от отстаиваемых им в тяжелейших баталиях истин. С этого момента каждый шаг авангарда становится загадочным, непонятным. Цель здесь проста – заставить человека многократно переосмысливать опыт авангарда и тем самым на долгое время занять его внимание. В.Хлебников в «Трубе марсиан» так характеризует эту ситуацию: «Мозг людей и доныне скачет на трех ногах... Мы приклеиваем, воздвигая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую ногу...»<sup>15</sup>.

Соцреализм всегда, с самого начала пути в истории русской культуры, добивался магической власти над миром и претендовал на мироощущение эпохи. Поддержка диктатуры пролетариата обещала соцреализму в скором времени убедительные победы на этом поприще. Выбор способов осуществления этого колоссального мероприятия не ограничивался. Если авангард мечтал о «желтом трупе поэзии», то соцреализм готов был стрелять и вешать, чтобы достичь своей цели. На смену авангардистской космологии и Председателям Земного Шара готовы были прийти вооруженные до зубов изысканными художественными средствами и самое главное – «светлой идеологией» «соцреалисты». А.К.Якимович, автор альбома «Реализмы двадцатого века», замечает, что соцреализм «претендовал на умение запечатлевать чаемое и мечтаемое так, как если бы это было на

самом деле»<sup>16</sup>. Мечты и чувства человека соцреализм готов был воплотить в реальность, но прежде пропустив их через горнило собственной идеологии. Понятно, какой продукт ожидал человечество на выходе этого процесса. Для народа забота о его мечтах и чаяниях чрезвычайно важной, а поэтому он с легкой душой доверял свое самое сокровенное не чиновнику с безразличным выражением лица, а художнику «эпохи соцреализма». В этом смысле художники соцреализма были в большей степени близки земле, чем представители авангарда. По этому поводу Маяковский в уже упоминавшейся статье «С неба на землю» замечает, что «надо бы попросить господ поэтов слезть с неба на землю»<sup>17</sup>.

Мистицизм, окутавший авангард, теперь становится образом жизни и соцреализма. Н.А.Бердяев в известной работе «Декадентство и мистический реализм» высказал мнение о том, что «декаденты безнадежно смешали мистику с психологической утонченностью...Декаденты перестали отличать свет луны от света электрического фонаря»<sup>18</sup>. Пожалуй, эта характеристика более всего подходит авангардистам, которые вырабатывали в себе яркую психологическую утонченность, граничащую с эксцентрикой, и менее всего она свойственна была представителям соцреализма, способным без особого труда разобратся в образах луны и фонаря. Мистика в художественном мире, с которым авангард обращался по своему усмотрению, только привлекает зрителей, как всякое таинственное происшествие. Соцреализм же скорее всего следует признать следствием мистического опыта в политике, которой Бердяев приписывает ужасающие свойства: она «убивает чувство ответственности за судьбу людей и народов, за их голод и страдание; она проповедует усиление страданий и мук, которые и без того довели до отупения и небытия»<sup>19</sup>. В полную силу эти свойства найдут свое выражение в условиях тоталитаризма, когда власть наперегонки с соцреализмом будет доказывать народу свою любовь и преданность.

Главной категорией мистического реализма Бердяев называет переживание, «мистическое переживание». С точки зрения мыслителя, мистическое переживание может устремляться к красоте, но «тут красота – реальность, красота – бытие...»<sup>20</sup>. У авангарда и соцреализма есть общее в понимании, что есть прекрасное. В представлениях авангарди-

<sup>14</sup> См.: Ковтун Е.Ф. Русский авангард 1920-х – 1930-х годов: Альбом. СПб., 1996. С. 90.

<sup>15</sup> Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 602.

<sup>16</sup> Якимович А.К. Реализмы двадцатого века: Альбом. М., 2000. С. 14.

<sup>17</sup> Маяковский В.В. Указ. соч. Том II. С. 663.

<sup>18</sup> Бердяев Н.А. Декадентство и мистический реализм // Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции. М., 1998. С. 25.

<sup>19</sup> Бердяев Н.А. Мережковский о революции // Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции. М., 1998. С. 117.

<sup>20</sup> Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 30.

стов само искусство есть некий мистический опыт человечества. Известные утверждения о смерти искусства, которыми пестрели лозунги и манифесты авангардистов в начале их пути («агония искусства», «желтый труп поэзии», «инвалиды поэзии» и т.д.), заметно преобразились к концу 1910-х годов – в 1918 году К.Малевич пишет программную статью «Архитектура как пощечина бетоно-железу», в которой указывает, что пришло время выпустить искусство из «тоннелей прошедших времен»<sup>21</sup>. Мир искусства соцреализма во многом был «придворным», управляемым, но имел свои секреты. А.К.Якимович указывает на то, что эпоха соцреализма буквально требовала от каждого художника следовать своеобразному кодексу чести, выход за рамки которого грозил «соцреалистам» распадом форм: «Я, художник имярек, знаю о том, в какое странное, и пустое, и опасное время я живу. Но я хочу создавать сказки о гармонии и «золотом веке», я желаю своей волей обитать в стране смысла и тайны. Я знаю о том, как условен этот мой мир»<sup>22</sup>.

Вопрос об «управлении культурой» затрагивает очень сложную проблему – проблему свободы. Мера свободы становится вторым «условным знаком», в результате которого соцреализм принимает от авангарда эстафету политической и художественной кабалы. Футуристы утверждали, что власть, не особо вмешиваясь в эстетические распри на художественном фронте, тем не менее следила, чтобы «тыл не шумел», и всегда была способна урезонить зарвавшихся деятелей авангарда<sup>23</sup>. В такой ситуации не приходилось говорить о слаженной работе всех систем в культурном пространстве. По-видимому, именно в этом кроется неустойчивость одних явлений художественной культуры в начале XX века по отношению к другим. Авангарду, заметно растерявшему доверие властей, было велено «не шуметь». Стрелы в правительство и неумелый, одурманенный посулами русский народ все чаще оставались незамеченными в пылу революционной борьбы.

Евгений Добренко сближает авангард и соцреализм, полагая, что они являются этапами одного – революционного процесса<sup>24</sup>. Эту мысль можно понимать двояко. Очевидно, что авангард и соцреализм по своей хронологии совпали с революционными переворотами, ставшими испытанием для российского народовластия, и в этом случае вынуждены идти на поводу идеологии революционаризма. Не нужно забывать, что и сами по себе авангард и соцреализм были революционными

событиями в социокультурной реальности начала XX века. Первый перевернул художественную действительность смелыми нападками на «собрание ценностей и традиций прошлого столетия», второй праздновал победу в культурной жизни, не пролив ни капли крови в художественных сражениях, но выработав свою тактику воздействия на культуру. Именно поэтому следует, видимо, считать авангард и соцреализм одной культурной парадигмой, в границах которой не предполагается существенных различий. Первым это единство заметил Е.Добренко, согласно которому понятия «революционная культура» и «тоталитарная культура», которыми сегодня часто оперируют как противоположностями, на поверку представляются «одной культурной парадигмой – в той мере, в какой культура революционна, она и тоталитарна»<sup>25</sup>.

Свобода художника-авангардиста, его неограниченность в выборе художественных свойств и приемов творчества потребовала от читателя, зрителя и слушателя особого напряжения и особых знаний, без которых «зинзивер» и «лебедиво» (В.Хлебников, «Кузнечик»<sup>26</sup>) остаются тайной за семью печатями. «Формовка нового реципиента» (Е.Добренко<sup>27</sup>) осуществлялась бездарно, от него ожидали прежде всего «правильного понимания» революционного дела и возможности держать в руках оружие. Видимо, поэтому многое из творчества русского авангарда так и осталось до конца непонятым его современникам. В этом смысле свобода «нового реципиента» обернулась откровенной несвободой и стала невыносимым испытанием для авангардистов, которые достаточно поздно пропустили своего читателя, зрителя и слушателя, а значит, потеряли огромную аудиторию. Обязанности сформировать «нового реципиента» для «соцреалистов» по большей части брала на себя власть, которая имела в своем активе весьма действенное средство для этого – декреты и постановления.

В известной ленинской работе «Партийная организация и партийная литература» вождь мирового пролетариата категорично заявляет, что литературное дело «не может быть вообще индивидуальным делом, не зависимым от общего пролетарского дела»<sup>28</sup>. Понятно, какой «новый реципиент» ожидает художественную продукцию соцреализма. Ленин видел в «новом реципиенте» массы, воспитанные на принципах противоположных индивидуализму и барскому анархизму.

<sup>25</sup> Там же.

<sup>26</sup> См.: Русская литература Серебряного века / под ред. Агеевской В.В. М., 1997. С. 329.

<sup>27</sup> Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997.

<sup>28</sup> Шнейберг Л.Я., Кондаков И.В. От Горького до Солженицына. М., 1994. С. 10.

<sup>21</sup> См.: Малевич К. Указ. соч.

<sup>22</sup> Якимович А.К. Указ. соч. С. 16.

<sup>23</sup> См.: Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 2001. С. 203-204.

<sup>24</sup> Добренко Е. Лево! Лево! Лево! (Метаморфозы революционной культуры) // Новый мир. 1992. № 3. С. 228.

Вместе с «новым реципиентом» время требовало и «нового художника». Луначарский говорил о безграничной свободе художника – «новое общество... не только освобождает художника – оно дает ему совершенно определенные импульсы»<sup>29</sup>. Богданов писал о том, что искусство должно сделать своим все великое и прекрасное, – и в этом проявится его свобода<sup>30</sup>. От слов переходили к делу, и свобода нового художника на глазах обрачивалась вопиющей несвободой. Связанные руки могли стать символом соцреализма. Новые импульсы, о которых вещал Луначарский, с точки зрения Богданова представляли собой широчайший набор приемов, как заставить художника стать за станок художественного производства в угоду партийной элите. В числе таких приемов можно обнаружить «полный пересмотр всего наличного культурного наследия», «необходимое дополнение этого наследия всюду, где оно недостаточно для новых задач» и т.д.<sup>31</sup> Художнику, который еще раздумывал, находясь на перепутье художественных вкусов и интересов, к какому лагерю примкнуть, деятели пропаганды и агитации указывали творческий путь, не принимая возражений. Существенное воздействие на целостность русского авангарда оказала эта ситуация «двух лагерей». Примкнувшим к стану соцреализма обещалась власть над миром и свобода духа. Такое довольство могло сломить и недоверчивых творцов, метавшихся в агонизирующем стане авангарда. Невозможность авангарда препятствовать «утечке умов» за границы своей эстетики играла на руку и власти, и зарождавшемуся соцреализму. В этой круговерти по той простой причине, что, как полагает И.Н.Голомшток в монографии «Тоталитарное искусство», «в силу своей революционной природы такие художники (Малевич, Маяковский, братья Бурлюки, Каменский и др. – Е.П.) оказываются в самом эпицентре социального взрыва», они способны перейти в лагерь соцреализма, лишь бы «разрушительной волной вознестись к вершинам творчества»<sup>32</sup>. Известная доброжелательность властей по отношению, например, к Маяковскому тому красноречивое свидетельство. Безусловно, не вина Маяковского в том, что он стал первым поэтом новой России, но сам этот факт достаточно примечателен: соцреализм был «декретирован» властью как обязательное направление для всей литературы и для всего искусства, а Маяковский вовсе не скрывал своих

пристрастий к «управлению миром» на всех этапах своего творческого пути<sup>33</sup>.

Проблема свободы, ставшая неразрешимой для русского авангарда начала века и приведшая к серьезным противоречиям в его идеологическом центре, для соцреализма оказалась «решенной» на долгие годы. Существенную роль в этом сыграла, безусловно, власть, взявшая на себя опеку над новым культурным детищем. В советской критике, трепетно относившейся к соцреализму на протяжении длительного времени вследствие обозначенных партийным руководством жестких приоритетов в культуре, была выработана особенная методология, в соответствии с которой соцреализм рассматривался на всех уровнях и ступенях исследовательского анализа. Основным принципом такой методологии являлся принцип похвалы соцреализму, который подкреплялся надежными научными выкладками. Огромными тиражами выходили книги и статьи о соцреализме, в которых, как под микроскопом, изучался «новый реализм двадцатого века». Тем более ироничного отношения заслуживают эти многочисленные работы, захлебывающиеся картины безграничной свободы соцреализма и убеждающие читателей в своей искренней правоте. Главным в соцреализме, безусловно, была политическая воля. Художественные особенности занимали второй план. В этой связи по меньшей мере странными казались утверждения о том, что соцреализм «с самого своего зарождения... оказался свободен от сковывающего его диктата догматов, избежал кастовой узости, замкнутости» (В.А.Дмитриев «К вопросу об определенности социалистического реализма и методологии изучения условности»<sup>34</sup>). Это звучало как укор авангарду, который большевики обвиняли в элитарности и замкнутости. «Догматы» в своих интересах для соцреализма вначале ковала партийная кузница, а затем и сами «соцреалисты» увлеклись вымачиванием дороги в будущее социализма (ср.: мнение Б.Лившица: «Больше всего будетлянство опасалось стать каноном, доктриной, догмой. Оно желало определяться только отрицательно...»<sup>35</sup>).

Представители советской критики, оценивая уже многолетний стаж соцреализма в культурной жизни России, тем не менее продолжали настойчиво отмечать *стремление* соцреализма к созданию будущего общества. В этом можно было усмотреть немой вопрос: есть ли у само-

<sup>29</sup> Луначарский А.В. Об искусстве: В 2-х томах. Том II. М., 1982. С. 56.

<sup>30</sup> Богданов А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет. М., 1990. С. 426.

<sup>31</sup> Там же. С. 332.

<sup>32</sup> Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 16.

<sup>33</sup> См. об этом: Бем А.Л. Спор о Маяковском // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001; Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2000.

<sup>34</sup> Социалистический реализм сегодня. М., 1977. С. 121.

<sup>35</sup> Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Воспоминания. М., 1991. С. 310.

го соцреализма будущее, если он сознательно и постоянно рассматривает искусство как оружие в борьбе за что-то (сначала за «харчевую базис» (К.Малевич<sup>36</sup>), затем за будущее человека и общества), оставляя неизменным и арсенал наскучивших художественных средств с соревнованием контрастов: свое – общее, отрицательное – положительное, буржуазное – революционное и т.д.

В этом и заключался диктат догматов и кастовая узость соцреализма. Получается, что ни время, ни сам соцреализм уже не в силах что-либо изменить в своем существовании. Эта ситуация напоминала и путь авангарда в социокультурной реальности начала XX века, когда вмиг все обернулось вспять, и с передовой культурной жизни авангард был водворен на «задворки империи».

#### Список литературы:

1. Бем А.Л. Спор о Маяковском // Бем А.Л. Исследования. Письма о литературе. М., 2001. С. 340-346.
2. Бердяев Н.А. Декадентство и мистический реализм // Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции. М., 1998. С. 22-34.
3. Бердяев Н.А. Мережковский о революции // Бердяев Н.А. Духовный кризис интеллигенции. М., 1998. С. 107-123.
4. Бердяев Н.А. Русская идея // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 87-155.
5. Богданов А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет. М., 1990. 479 с.
6. Богомолов Н.А. Об этой книге и ее авторах // Серебряный век. Мемуары. М., 1990. С. 3-14.
7. Богомолов Н.А. Русский модернизм и оккультизм // Богомолов Н.А. Русская литература начала XX в. и оккультизм. М., 1999. С. 5-20.
8. Булгаков С.Н. Героизм и подвижничество // Вехи. Интеллигенция в России: Сб. статей 1909-1910. М., 1991. С. 43-84.
9. Голомшток И.Н. Тоталитарное искусство. М., 1994. 296 с.
10. Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. 374 с.
11. Добренко Е. Левой! Левой! Левой! (Метаморфозы революционной культуры) // Новый мир. 1992. № 3. С. 228-240.
12. Добренко Е. От бесконечности к нулю // Новый мир. 1992. № 7. С. 237-239.
13. Добренко Е. Формовка советского читателя. Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб., 1997. 321 с.
14. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. 471 с.
15. Ионин Л.Г. Георг Зиммель – социолог. М., 1981. 128 с.
16. Кацис Л.Ф. Владимир Маяковский: Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М., 2000. 776 с.
17. Ковтун Е.Ф. Русский авангард 1920-х – 1930-х годов: Альбом. СПб., 1996. 287 с.
18. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Воспоминания. М., 1991. 350 с.
19. Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 2001. 384 с.
20. Луначарский А.В. Об искусстве: В 2-х томах. Том II. М., 1982. 391 с.
21. Малевич К. Черный квадрат. СПб., 2001. 572 с.
22. Маяковский В.В. Собрание сочинений: В 2-х томах. Том II. М., 1988. 768 с.
23. Паперный В. Культура «Два». М., 1996. 370 с.
24. Русская литература Серебряного века / под ред. Агеносова В.В. М., 1997. 352 с.
25. Социалистический реализм сегодня. М., 1977. 217 с.
26. Хлебников В. Творения. М., 1986. 736 с.
27. Шнейберг Л.Я., Кондаков И.В. От Горького до Солженицына. М., 1994. 287 с.
28. Якимович А.К. Реализмы двадцатого века: Альбом. М., 2000. 176 с.
29. Лиманская Л.Ю. В. Кандинский и авангардные поиски в южно-украинской художественной культуре начала XX века // NB: Культуры и искусства. – 2013. – 2. – С. 116 – 152. URL: [http://www.e-notabene.ru/ca/article\\_236.html](http://www.e-notabene.ru/ca/article_236.html)
30. Кошман Л.В. Культурное пространство русского города XIX – начала XX вв. К вопросу о креативности исторической памяти. // NB: Культуры и искусства. – 2013. – 2. – С. 42 – 115. URL: [http://www.e-notabene.ru/ca/article\\_639.html](http://www.e-notabene.ru/ca/article_639.html)
31. Попов Е.А. Культура, общество и человек в объектно-предметном поле современной социальной культурологии и социологии культуры // NB: Философские исследования. – 2013. – 3. – С. 170 – 204. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_415.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_415.html)

<sup>36</sup> Малевич К. Указ. соч. С. 310.

**References (transliteration):**

1. Bem A.L. Spor o Majakovskom // Bem A.L. Issledovanija. Pis'ma o literature. M., 2001. S. 340-346.
2. Berdjaev N.A. Dekadentstvo i misticheskij realizm // Berdjaev N.A. Duhovnyj krizis intelligencii. M., 1998. S. 22-34.
3. Berdjaev N.A. Merezhkovskij o revolucii // Berdjaev N.A. Duhovnyj krizis intelligencii. M., 1998. S. 107-123.
4. Berdjaev N.A. Russkaja ideja // Voprosy filosofii. 1990. № 2. S. 87-155.
5. Bogdanov A.A. Voprosy socializma: Raboty raznyh let. M., 1990. 479 s.
6. Bogomolov N.A. Ob jetoj knige i ee avtorah // Serebrjanyj vek. Memuary. M., 1990. S. 3-14.
7. Bogomolov N.A. Russkij modernizm i okkul'tizm // Bogomolov N.A. Russkaja literatura nachala HH v. i okkul'tizm. M., 1999. S. 5-20.
8. Bulgakov S.N. Geroizm i podvizhnichestvo // Vehi. Intelligencija v Rossii: Sb. statej 1909-1910. M., 1991. S. 43-84.
9. Golomshtok I.N. Totalitarnoe iskusstvo. M., 1994. 296 s.
10. Grojs B. Utopija i obmen. M., 1993. 374 s.
11. Dobrenko E. Levoj! Levoj! Levoj! (Metamorfozy revoljucionnoj kul'tury) // Novyj mir. 1992. № 3. S. 228-240.
12. Dobrenko E. Ot beskonechnosti k nulju // Novyj mir. 1992. № 7. S. 237-239.
13. Dobrenko E. Formovka sovetskogo chitatelja. Social'nye i jesteticheskie predposylki recepcii sovetskoj literatury. SPb., 1997. 321 s.
14. Zhakkar Zh.-F. Daniil Harms i konec russkogo avangarda. SPb., 1995. 471 s.
15. Ionin L.G. Georg Zimmel' – sociolog. M., 1981. 128 s.
16. Kacis L.F. Vladimir Majakovskij: Pojet v intellektual'nom kontekste jepohi. M., 2000. 776 s.
17. Kovtun E.F. Russkij avangard 1920-h – 1930-h godov: Al'bom. SPb., 1996. 287 s.
18. Livshic B. Polutoraglazyj strelec: Vospominanija. M., 1991. 350 s.
19. Literaturnye manifesty: Ot simvolizma do «Oktjabrja». M., 2001. 384 s.
20. Lunacharskij A.V. Ob iskusstve: V 2-h tomah. Tom II. M., 1982. 391 s.
21. Malevich K. Chernyj kvadrat. SPb., 2001. 572 s.
22. Majakovskij V.V. Sobranie sochinenij: V 2-h tomah. Tom II. M., 1988. 768 s.
23. Papernyj V. Kul'tura «Dva». M., 1996. 370 s.
24. Russkaja literatura Serebrjanogo veka / pod red. Agenosova V.V. M., 1997. 352 s.
25. Socialisticheskij realizm segodnja. M., 1977. 217 s.
26. Hlebnikov V. Tvorenija. M., 1986. 736 s.
27. Shnejberg L.Ja., Kondakov I.V. Ot Gor'kogo do Solzhenicyna. M., 1994. 287 s.
28. Jakimovich A.K. Realizmy dvadcatogo veka: Al'bom. M., 2000. 176 s.
29. Limanskaja L.Ju. V. Kandinskij i avangardnye poiski v juzhno-ukrainskoj hudozhestvennoj kul'ture nachala HH veka // NB: Kul'tury i iskusstva. – 2013. – 2. – С. 116 – 152. URL: [http://www.e-notabene.ru/ca/article\\_236.html](http://www.e-notabene.ru/ca/article_236.html)
30. Koshman L.V. Kul'turnoe prostranstvo russkogo goroda XIX – nachala XX vv. K voprosu o kreativnosti istoricheskoj pamjati. // NB: Kul'tury i iskusstva. – 2013. – 2. – С. 42 – 115. URL: [http://www.e-notabene.ru/ca/article\\_639.html](http://www.e-notabene.ru/ca/article_639.html)
31. Popov E.A. Kul'tura, obshhestvo i chelovek v ob#ektno-predmetnom pole sovremennoj social'noj kul'turologii i sociologii kul'tury // NB: Filosofskie issledovanija. – 2013. – 3. – С. 170 – 204. URL: [http://www.e-notabene.ru/fr/article\\_415.html](http://www.e-notabene.ru/fr/article_415.html)