

ПРЕДИСЛОВИЕ

Энциклопедия русского авангарда включает 438 статей, раскрывающих историю и концепции авангардистского искусства в различных областях культуры. Издание базируется на работах исследователей, чья научная деятельность долгие годы была связана с изучением архивных источников, биографий и творчества деятелей искусства первой трети XX столетия, в основном известных российских ученых. Многие из этих источников и сегодня не всегда доступны большинству читателей. Широта охвата культуры этого периода позволяет читателю ориентироваться в художественном пространстве, когда резко меняется парадигма мышления, когда в силу вступает новая образность и на сломе эпох обнаруживаются принципиально новые закономерности структурообразования в искусстве. Имена, судьбы, теории, школы, термины, научные и учебные дисциплины, учебные заведения и программы, музеи, коллекции, секции и студии, новые формы театра и т.д. позволяют понять смысл и масштаб произошедших в культуре начала века перемен и увидеть их потенциал. Издание представляет собой поле смыслов, где исследователи, персонажи, направления, школы, отдельные произведения являются универсумом, ареной страстей, напряжения, энергетических столкновений.

Издание содержит статьи по разным направлениям в искусстве, по разным видам искусства, персоналиям — все, что позволяет полно отразить разнообразие систем, концепций, школ, составивших панораму авангарда. Статьи расположены в алфавитном порядке.

Цель Энциклопедии — дать в краткой форме материалы, отражающие силу и красоту авангарда как пространства-времени контркультуры, титаническую мощь его представителей от великих имен до малоизвестных личностей.

Энциклопедия рассчитана на преподавателей, студентов и учащихся вузов, колледжей, лицеев, гимназий, школ, а также тех, кто с интересом относится к авангарду или не признает его. Автор считает работу далеко не за-

вершенной и даже принципиально не завершённой, т.к. авангард первой трети века не измеряется своим историческим существованием и социальной судьбой. Подобные мировоззренческие прорывы к тайнам структурообразований во Вселенной, а точнее к истинам Бытия, к истокам Бытия — благословенные времена для человечества и отдельного человека. Очевидно, что они насыщены трагизмом. Однако в этом трагизме заключен высокородный смысл. Человеку открывается "бездна звезд полна", и он овладевает ею. Мир открывается "впервые", человек в нем равен ему и себе самому. Энергия подобного пространства-времени разновекторна, и воздействие ее не ограничено во времени. Она имеет некую начальную точку действия, импульс; ее завершающий пункт нам не виден.

История изучения авангарда, его хронологии, его направлений и воздействия, оказанного им на все мировое искусство XX столетия, начинается с его манифестирования, с критических статей известных искусствоведов 20-х гг., с теоретических программных документов первой трети века, созданных самими художниками. Это тот блок материалов, который представляет собой базовую систему философских смыслов, эстетических комплексов, способов художественного моделирования пространственно-временного континуума и свода произведений. Крайняя, обжигающая, обнаженная концептуальность авангарда в его оглушительном социальном бытии сменяется десятилетиями запрета, умолчания, официального небытия. Он проявляется в искусстве андеграунда, во "второй культуре", его эстетические позиции становятся способом внутреннего противостояния официальному реализму. Он приобретает форму духовного сопротивления тотальному социальному механизму и идеологии власти. Всплеск интереса к авангарду возникает в 1960 — 1970 гг. С конца 80-х до начала 90-х стремительно развиваются научные исследования авангардной тематики: от публикаций архивных изысканий до культурологического анализа явления.

Термин "авангард" перенесен в художественную критику Теодором Дюре в 1885 г. (Париж). Однако художники "левого" направления не пользовались им относительно своего искусства. Академик Дмитрий Сарабьянов отмечает некорректность и жесткость термина, его несообразность с природой художественного мышления (Сарабьянов Д. К ограничению понятия авангард // Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 264), однако соглашается с его бытованием в исследовательском обиходе, настаивая на обоснованности его применения. Обозначая временные границы авангарда, Д. Сарабьянов устанавливает вслед за Н. Харджиевым начальную точку движения 1907 г., когда начинает складываться авангардистская ситуация, образуются группировки художников и поэтов и организуются выставки с участием главных героев (в западноевропейском искусстве несколько раньше), а поздняя временная отметка — 20-е гг. (Там же. С. 273-274). Апогей и зрелость авангарда пришлось на конец первой мировой войны, на окончание эпохи гуманизма. А. Ахматова напишет, что с первой мировой войны начинается "не календарный — настоящий XX век". Война и революция отмежевали Россию от остальной Европы, русский авангард развивается самостоятельно, открытия его оригинальны. 1914 — 1915 гг. становятся переломными в русской культуре и изобразительном искусстве: совершается переход к беспредметной живописи, чистой форме — закладывается фундамент всех последующих направлений в мировом искусстве.

В бурных социальных катаклизмах авангард находит среду, соотносимую с его собственными структурообразующими процессами. Эта среда как некий конгломерат социокультурных, социальных, социопсихологических причин и явлений, выражающих сущность epochального сдвига глобальной парадигмы, выступает *носителем* разнонаправленных *форм будущей организации, полем* многозначности путей развития.

В начале XX в. сквозь ньютоновско-картезианскую систему мышления прорываются характеристики неустойчивости, сверхбыстрые процессы распада сигнализируют о приближении момента обострения и хаоса. Стремительная центробежность элементов системы обнажает активные свойства хаоса как меха-

низма переключения и вывода на принципиально новые структуры. По определению Вяч. Иванова, изменение хронотопа и осознание возможности многих (в определенном смысле равноправных) хронотопов было одним из основных знаков того переворота во взглядах на мир, которым ознаменовалось десятилетие 1907 — 1917 гг., имевшее ключевое значение для всей истории века. Не только общие контуры изменения соотношений в пространстве, но и такие детали, как типы геометрий в их связи с массой, в данном пространстве находящейся, объединяют специальную и общую теорию относительности, и истоки кубистического переворота в живописи. Параллелизм представлений о пространстве-времени и о роли наблюдателя (в квантовой механике) делает возможным допущение, по которому отмеченный Эддингтоном революционный характер физики XX в. позволяет считать и ее частью авангарда. В точке предельной неустойчивости, в точке взрыва система распадается, и сама ткань времени начинает приобретать значение креативности. При запуске механизма преодоления влияния традиций (с их стабильностью системы художественных ценностей, единством эстетического идеала, выразительных средств, форм и приемов изобразительности) включается новая социо-психолого-культурная доминанта, оппозиционная существующей, — контркультура. Однако Г. Аполлинер в статье "Новый дух и поэты" в 1918 г. уже определил авангард как современную классику.

К концу первого десятилетия XX в. формируется "пространственно-временная архитектура" наступившей эпохи и обнажаются основные векторы художественного движения. Акцентируется противоречие духовных интересов и реальных форм существования искусства.

В 1910 г. происходит раскол Союза русских художников (возник в 1903 г., объединив крупных московских живописцев и ядро петербургского "Мира искусства"; эстетическая программа связана с 90-ми гг. XIX в. и направлена против академизма и позднего передвижничества, против символизма и живописного радикализма), непосредственным поводом для него становится серия "художественных писем" А. Бенуа, посвященных VII выставке Союза в феврале 1910 г. Московские художники обвинили А. Бенуа в нарушении корпоративной этики. Конец 90-х обозначен

организационным оформлением новых течений в искусстве. Предыстория петербургского авангарда связана с деятельностью Н.Кульбина, одной из самых уникальных личностей русской художественной жизни этого периода: весной 1909 г. он организует выставку "Импрессионисты" с участием будущих членов "Союза молодежи" (Е.Гуро, М.Матюшин, И.Школьник и др.). В Москве знаменем времени становится выставка "Бубновый валет", взорвавшая русское искусство, превосходящая возможные пределы эстетической и нравственной терпимости. Затем быстро возникает созвездие школ, групп, направлений, течений, индивидуальностей, новые художественные центры, манифесты, декларации, пластические формулы, сочленения приемов, средств и материалов. Обнажается ситуация, когда радикальный разрыв с традицией останавливает хронологию и переключает энергетические потоки времени, — происходит выход на другой уровень бытования самой действительности. Структурообразующий динамический хаос актуализует в среде элементы, несущие информацию об определенных прошлых, забытых структурах, обладающих притягательностью для нынешнего этапа искусства. В русском авангарде такой структурой выступает примитивизм. Он становится начальной точкой по векторам движения в семиотическом поле авангарда. Система примитивизма трансформируется в неопримитивизме М.Ларионова, Н.Гончаровой в *код выхода* из традиционного искусства (у Ларионова последовательность кодировки-раскодировки: от провинциальных жанровых картин к "парикмахерам", затем — к "солдатской серии", серии "Венер", "Временам года" — и к "заборной" живописи) к новой изобразительности. Неопримитивизм стал первым этапом в выявлении имманентных возможностей пластического языка искусства.

Как отмечают исследователи, современное искусство началось с непоколебимого решения одного французского живописца увидеть мир объективно: импрессионисты воспринимали мир чувственно, в разных ракурсах и в разном освещении, а Сезанн сделал своей задачей проникновение сквозь эту видимость в реальность мира. Две принципиальные тенденции обозначают полюсы силового поля авангарда: 1) сфокусированная проблема творчества как выход за ограничительные пределы

рационалистических методов познания к возможностям проникновения в сущность бытия как явления стихийного, внелогичного — признание первенства за интуицией как вершиной познания в художественном творчестве; 2) тенденция к объективному научно-аналитическому овладению закономерностями развития искусства, формообразования, творчества и восприятия: тяготение к акцентированию теоретических принципов, внимание к профессиональным проблемам, мастерству и объективизму научного эксперимента. При различии мировоззренческих подходов обе тенденции, оба фактора имеют в теории авангарда взаимное пересечение: 1) на мировоззренческом уровне линию подобного пересечения акцентирует К.Малевич, который, расставив "семафоры супрематизма", устремляется в бездну человеческого черепа; 2) на уровне разработок новейшей живописи — это стремление рационального выражения иррационального чувства, математические законы в основе исследования вибраций Вселенной, ее чисел, направлений, кривых, форм и цвета. Взаимное пересечение предполагает главную проблематику авангарда: проблему формообразования. Многогранность подходов к решению проблемы образует сферичность самого понятия формообразования в искусстве авангарда. Авангард не просто исследует формообразование в искусстве, он с огромной интенсивностью генерирует формообразующие идеи и концепции. Следом за регенерацией угасших элементов и пластических идей, поднятых из других культурных слоев, авангард совершает открытия принципиально новых структурных элементов и локализованных скоплений. Начинается ускоренный процесс совместных реакций, формируется базовая пра-структура новой культурной парадигмы.

Авангард теоретичен. Для него принципиально чистое мышление: не только в теории авангарда, но в самом в абстрактном искусстве обнаруживается реальность сознания, интеллекта, новой рациональности идей, визуализованных в геометрических фигурах, точках и чистых цветах. Формула пространства и времени определяет авангардное искусство и находится в основании его целостности наряду с понятиями движения и энергии, введенными в теоретический и практический

обиход первой трети XX в. Этот блок констант находится в фундаменте структуро- и формообразования в искусстве авангарда. Каждое произведение в этом смысле можно определить как каноническое: оно заключает в себе результат и способ пластического мышления; произведение исчерпывает собой процесс собственного структурообразования и является обнаженной организацией пространственно-временной, энергийной и динамической структур. Оно представляет собой локализованный процесс, обладающий определенной формой, завершенную модель с выявленными и визуализованными согласованиями с универсальной гармонией Вселенной.

Теоретические программы авангарда выражены в манифестах и декларациях, театрализованы в скандальных диспутах и акциях — в яркой карнавальности эпохи. Этот мир имеет особое свойство и характер. Карнавальная, шутовская, балаганная сторона авангардистского поведения, авангардистского мышления представляет собой и способ выворачивания действительности наизнанку, и канал перехода на обратную сторону реальности к ее причинам и ее сущности, а также обладает характеристиками универсализма: это — зрелищная форма обрядового типа, в карнавале жизнь выведена из обычной колеи, "в какой-то мере "жизнь наизнанку", "мир наоборот", "карнавализация позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой мистерийной сцены" (Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 140, 141, 208).

Теория авангарда, сконцентрированная в основных трудах Кандинского, Малевича, Филонова, представляет собой философские разработки соподчиненности структур мира, структур искусства, структур творческого процесса. Границы соотнесенности теории и практики авангарда прозрачны. Творчество и личные судьбы художников являются прямым подтверждением их теоретических доктрин, теоретические установки — символом веры.

Практика авангарда отмечена не только процессом творчества, но и выработкой новых организационных форм культуры, взаимосвязью проблем образования, развития культуры и создания нового искусства. Это — интенсивный про-

цесс взаимодействия различных видов искусства, определивший поиски в творчестве и художественный характер эпохи, а также и характерную структуру организаций и школ этого времени. Взаимоотношения и совместные усилия художников, архитекторов, скульпторов и дизайнеров формируют образовательный уровень времени. Появляются комплексные научно-образовательно-творческие центры: УНОВИС (1918 — 1922), Живскульпарх (1919 — 1920), ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (1920 — 1930), ИНХУК (1920 — 1924), ГИНХУК (1924 — 1926). Принципы преподавания строились на: 1) наглядности учебного материала и практике постижения смысла и влияния технических и физических факторов на конструирование вещи; 2) внедрении научных представлений в проектирование на уровне инженерно-технических исследований; 3) применении принципов перевода теоретических понятий в проектную форму.

С 1918 г. начинается создание музеев художественной культуры, и художники-авангардисты совместно с художественными критиками и исследователями формируют их коллекции.

Первая четверть XX в. определена состоянием поиска общих для всех пространственных искусств художественных средств. Наиболее мощное влияние на формирование концепций новой архитектуры, дизайна и других видов художественного творчества оказали супрематизм К. Малевича и конструктивизм В. Татлина, в деятельности которых качественные характеристики нового художественного мировоззрения выкристаллизованы с полной определенностью.

Раньше всех конструктивисты начинают процесс становления стилистически определенной системы средств и приемов на основе формообразования в сфере новых материалов и конструкций. К середине 20-х гг. выявилась роль новых материалов и конструкций в новой художественной системе архитектурных форм и приемов. Усиливается тяготение к строгой форме. Архитектуру 20-х гг., обобщенно обозначаемую как конструктивизм, исследователи обрамляют этапами протоконструктивизма и постконструктивизма (С. Хан-Магомедов). Протоконструктивизм выявлен В. Татлиным и формированием основных творческих позиций сквозь неоклассику и кубофутуризм (1922—1924). После веснинского "Аркаса" (1924) раз-

вивается собственно конструктивизм с характерными выразительными приемами.

В 20-е гг. в архитектуре обозначаются: рационализм (Н.Ладовский), конструктивизм (А.Веснин), решающие основные задачи формообразования новой архитектуры; неоренессансная школа И.Жолтовского; "пролетарская классика" И.Фомина; школа символического романтизма И.Голосова.

Наиболее сложными в разработке новой архитектурной формы оказываются проблемы ее взаимосвязи с объективными закономерностями *восприятия человека* и ее взаимоотношение с новой *функционально-конструктивной основой сооружения*. Складываются различные подходы к решению данных проблем: 1) рационалисты в разработке художественно-композиционных проблем идут от объективных закономерностей восприятия, 2) конструктивисты — от разработки функционально-конструктивных основ здания.

Различие творческих концепций проявлялось и в приемах создания объемно-пространственной композиции, и в отношении к формам и элементам этой композиции. Новое рациональное движение внесло в архитектуру новую эстетику. Произведения отличались геометричностью железобетонных объемов, крупных поверхностей стекла, неордерной тектоникой, свободной пространственной композицией, отсутствием выраженных фасадов и т.д. Новая архитектура, основанная на функционализме, абсолютизации технического начала с обостренным вниманием к физическим свойствам материалов и конструкций, решала утилитарные задачи: социальная функция архитектурного сооружения определялась разработкой новой типологии зданий и серийным проектированием.

Новые задачи выявлены в литературе этого периода. Разлом системы стихосложения и практика русского поэтического футуризма, система сдвигаологии и абсурдизма как основа для образования принципиально новых поэтических структур не просто находилась в русле поисков своего времени. Как правило, творчество большинства художников авангарда тесно переплетено с творчеством поэтов-футуристов, многие из них работали одновременно в нескольких видах искусства. Первые творческие группировки объединяли представителей

художественного и поэтического цехов. Уровни соподчинения элементов текста визуализованы в поэзии авангарда по аналогии с выявлением структурных сдвигов в изобразительном искусстве. В истории русского искусства живопись и поэзия сошлись вплотную. В 1912 г. В.Хлебников проводил аналогии между новой французской живописью и своими исканиями в области поэтического языка.

Открытие новых музыкальных парадигм связано с именами Н.Кульбина, Н.Рославца, А.Лурье, М.Матюшина, И.Вышнеградского, Н.Обухова. Новая сонорность концентрируется в идее "освобождения звука". Классический звук с его фиксированной высотой и тембровой определенностью сдвигается, деформируется. Авангардисты акцентируют естественное звучание в необработанном виде: шумы, голоса, звук машин. Исследование сонорности приводит к возникновению новых музыкальных инструментов — смычковый полихорд А.Аврамова, терменвокс, электронно-акустические инструменты. Возникает серийный принцип — организация звуковой системы как трансформации мажорно-минорной ладо-функциональной тональности. Проекты освобождения от темперации — новые системы темперирования связаны с творчеством Н.Кульбина. В начале XX в. была оформлена модель музыкального языка, в основе которой — принципиальное переосмысление всего музыкального алфавита. К началу 20-х гг. зарождается интерес к конструктивному в музыке: антиромантический бунт И.Стравинского и С.Прокофьева, выдвижение "темброфонемы" и ритма в ряд с мелосом, осознание остинатных форм как наиболее адекватных в новых условиях. В.Татлин утверждал: "Современная фабрика представляет собой высший образец оперы и балета". Музыкальный конструктивизм берет начало в 1926 г., когда В.Дешевов пишет музыку к пьесе П.Ампа "Рельсы", в 1927 г. В.Моисолов — к балету "Сталь". В 1930 г. ставится опера В.Дешевова "Лед и сталь" в Ленинградском Большом оперном театре. В 1930–1931 гг. Д.Шостакович работает над балетом "Болт". Происходит смещение понятий декоративных и функциональных элементов оркестровой фактуры: фоновые пассажи становятся основными несущими элементами, а главной особенностью — тотальное остинато

(многократное повторение элементов). Конструктивистское формообразование обратно классическому: тема-мелодия находится в конце произведения как результат нагнетания мотивов-деталей. Выдвижение "темброфонемы" и ритма в один ряд с мелосом, осознание остинатных форм как наиболее адекватных времени в творчестве И.Стравинского ("Весна священная") и С.Прокофьева ("Ала и Лолли") — вот исток музыкального авангарда в конструктивизме. Техника конструктивизма основывается на имитации вращательных, прыгающих движений, имитации производственных шумов. Это — время глобального изменения звуковой среды, формирование новой урбанистической реальности, экспансии радио — начало формирования глобальной системы средств массовой коммуникации. А.Кастальский одним из первых делает запись уличной симфонии с автомобильными гудками. Ч.Айвс фиксирует звуковые потоки американского города. Существует органическая связь музыкального, живописного и поэтического подходов к освоению урбанистической реальности: "Симфония гудков" А.Аврамова — заводские и корабельные гудки, сирены, машинные гудки, колокола, пушки и пулеметы.

Период авангарда в театральном искусстве начинается с экспериментов В.Мейерхольда: "Балаганчик" 1907 г. в театре на Офицерской в Петербурге открывает новое сценическое мышление в истории русского театра. Поиск формообразования в трехмерном пространстве сцены поддержан также экспериментами А.Таирова, И.Терентьева, Н.Евреинова, Е.Вахтангова. Во многом эти эксперименты определены поисками визуального образа спектакля, что соотносимо с авангардной живописью и архитектурой. Во второй половине 20-х гг. активно разрабатывается программа театрального здания, включающая опыт массовых действ, любительских театров. Большое влияние на формирование программы архитектурного типа театра массового действия оказал именно В.Мейерхольд, который представлял новый театр как массовое народное зрелище, спектакль-митинг. В начале 30-х гг. В.Мейерхольд разрабатывает с архитекторами М.Бархиным и С.Вахтанговым проект нового здания по принципам построения нового театра:

1. Объединение зрительного и сценического

- пространства в одном зале (отсутствие сценической коробки).
2. Аксонометрическое восприятие действия (амфитеатр).
3. Охват действия зрителем с трех сторон (пространственное развитие действия на сцене-стадионе).
4. Введение в композицию зала всех обслуживающих спектакль элементов (кабины актеров, техническая часть, оркестр).
5. Доступ на сцену механического транспорта и демонстраций. К концу 20-х гг. была уже детально разработана программа театра массового действия.

В 20-е гг. выявляется весь спектр основных средств и приемов художественной выразительности авангарда. Происходит формирование нового соотношения различных видов художественного творчества и всей системы художественно-композиционных средств и приемов, а также рождение новых видов творчества: дизайна, нового образа рекламы и перевода ее в ранг художественной деятельности, проектирование новой предметно-пространственной среды жилища, идущее от рационализации жилой среды к полной ее перестройке, что было связано с освобождением от многих хозяйственно-бытовых функций жилища и требовало новой структуры среды. Наконец, формирование программы *производственного искусства* с акцентом на целесообразность и создание нового человека с принципиально новой программой информационно-эстетического обмена со средой обитания. Утопичность подобной концепции представляется временным явлением, невозможным для воплощения в современных ей социально-экономических условиях. А к концу XX столетия актуализована и создана среда (в том числе и виртуальная) с задающими параметрами для преобразования человеческой деятельности. Человек полностью введен в границы системы и трансформируется в объект-субъект типа "человек-машина" в пространстве вариативной, игровой реальности, что требует принципиального видоизменения и индивидуальной программы поведения и способа построения коллективного тела в масштабах мировой системы: мир, превращающийся в "мировую деревню", образует единство на принципах новой духовности, возникновения ноосферы, изменения закона роста.

С момента введения М.Фокиным новаций в классический танец нарастает процесс кон-

цептуального замещения элементов структуры хореографии и появление нового пластического языка сценического танца. Искусство К.Голейзовского с его преобразованиями ритмической основы движения выступает наиболее радикальной доминантой времени. Танцевальные студии 20-х гг. становятся центрами экспериментальной работы. Это — разнообразные танцклассы, мастерские, школы, студии, кружки, в которых объединялось немало последователей Айседоры Дункан, школа которой открылась в Москве в 1921 г.: в студиях И.Чернецкой и Веры Майя свободный танец Дункан усложнился. Искали в плане акробатики и физкультуры ("танца машин" В.Парнаха и Н.Фореггера с имитацией движений маятников, поршней, колес). Особый интерес представляют процессы в отделении и лабораториях хореологии ГАХН, зафиксированные в исследованиях А.Сидорова.

К началу 20-х гг. активизируются процессы в киноискусстве. Ведутся диспуты о кино (1923): в кинотеатрах "Малая Дмитровка" — по докладу В.Туркина; "Мозаика" — по докладу А.Анощенко и в Политехническом музее — по докладу В.Шкловского. На страницах журналов "Кино-фот", "ЛЕФ", газеты "Кино" появлялись программные статьи о кино. С декларацией о кинематографе в 1922 г. выступил В.Маяковский — "Кино и кино": "Для нас кино — зрелище. Для меня — почти мирозерцание. Кино — проводник движения. Кино — новатор литератур. Кино — разрушитель эстетики. Кино — бесстрашность. Кино — спортсмен. Кино — рассеиватель идей". В 1918 г. издан сборник "Кинематограф" с теоретическими трудами по киноискусству. Искусство кино и начиналось сразу как авангардное с поисков способов и выразительных приемов. Его пластический язык, в определенной мере соотносимый с живописью и владеющий динамикой смены кадров, требовал особо пристального внимания к освоению своих структур и характерных взаимосвязей элементов. Монтаж стал главным способом соподчинения систем в искусстве кино.

Период авангарда обозначен уникальным явлением: это выход женщин-художниц на творческую арену и признание за ними равного положения в искусстве, появление знаменитых пар художников: Н.Гончарова —

М.Ларионов, О.Розанова — А.Крученых, Е.Гуро — М.Матюшин, Н.Удальцова — А.Древин, В.Степанова — А.Родченко, Э.Шуб — А.Ган, К.Богуславская — И.Пуни.

По определению Б.Лившица, эти три замечательные женщины (Н.Гончарова, А.Экстер, О.Розанова. — *Ред.*) все время были передовой заставой русской живописи и вносили в окружающую их среду тот воинственный пыл, без которого оказались бы немислимы наши дальнейшие успехи. Этим настоящим амазонкам, скифским наездницам прививка французской культуры сообщила только большую сопротивляемость западному "яду"... Никогда прежде женщины не выступали на одном уровне с мужчинами-художниками. Нынешнее признание за ними авторитетного положения связано с изменениями в самой культуре — с актуализацией интуитивно-чувственного освоения мира; с социальными переменами — с процессами эмансипации, а также с проблемами социального переустройства и новой организацией среды.

Авангард первого десятилетия своего развития тяготеет к сакральности. Д.Сарабьянов подчеркивает превосходящие степени искусства и его равнозначность художественной религии (Сарабьянов Д. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 284): "Но не религия красоты, как в символизме, а религия творчества, своеобразное обожествление художественного процесса, его сакрализация. Для Малевича, Кандинского, Филонова процесс создания картины был приближен к таинству. Творец-художник уподоблялся божеству, становился личностью исключительной, по меньшей мере — "председателем земного шара". Это вызвано раздвижением границ искусства внутренней энергией авангарда. Искусство, расширяясь, начинает процесс "поглощения" среды.

В 1922 г. Запад открывает русский авангард в связи с "Первой выставкой русских художников" в Берлине, ставшей отправной точкой в представлениях о русском искусстве и исходной позицией влияния русского авангарда на все последующие процессы европейского искусства.

В 20-е гг. достигли своих художественных и концептуальных вершин мощные творчес-

кие течения, возникшие после 1905 г., это — период наивысшего напряжения сил в авангардистском творчестве. Во второй половине 20-х, к началу 30-х гг. программа авангарда сворачивается. Его структурообразующие идеи, как показало развитие искусства XX в., не были исчерпаны, они оказались заархивированными во времени, закодированы и через десятилетия вновь открыты для новых процессов формообразования. "... 20-е годы держат зеркало прямых отражений. Их очень много, и от этого радость... Я вижу держат прямые зеркала прямых отражений Малевич, Филонов, Татлин, Матюшин. Я вижу дом на Исаакиевской площади, так называемый мятлевский особняк — это Институт художественной культуры УНОВИС. В этом доме замечательный музей живописи, скульптуры, архитектуры. В залах висят прекрасные полотна Ларионова, Гончаровой, Филонова, контррельефы Татлина, стоят супрематические планы Малевича. Русский кубизм, супрематизм. Там строил свою башню Татлин. Там вел опыты по расширенному смотрению Матюшин — чисто русское явление — импрессионистический кубизм, совершенно не понятый учениками Матюшина, кроме Бориса Эндера... А потом начался серый дождь... не знаю, сколько времени он длится. Он заволоч прямые зеркала в руках Малевича, Филонова, Татлина, Матюшина, как заволоч и их самих, но теперь кажется серый дождь начинает проходить... Современная форма бытия в искусстве была в импрессионизме, в кубизме, в супрематизме и т.д. Импрессионизм вспыхнул радужным цветом спектра, это была его форма бытия; в кубизме контраст прямой и серповидной, сдвиг, время, в супрематизме — квадрат. В этой форме бытия, квадрате, живут и сейчас. Современная архитектура вышла из квадрата — Корбюзье, Мондриан, Райт и др." (Стерлигов В. "Я держу в руке зеркало..." // Каталог "В кругу Малевича". СПб., 2000. С. 292).

Смысловая и эстетическая проблематика авангарда была развернута в первой половине XX в. Его критерии прекрасного соотносимы с чистой формой, связанной с понятием формальной причины, а также с понятием становления. Мышление у предела, у края (точка бифуркации) предполагает смену образа, способа коммуникации, нормативности, способа и результата креативной деятельности, уровня

информативности искусства. В периоды тектонических сдвигов сознания культура сосредоточивается в искусстве. Авангард поставил вопрос о самостоятельности, самоценности и автономности искусства как вида деятельности. Из просто элемента системы искусство превращается в элемент-систему. Из подчиненного положения в социуме искусство выходит в эмансипированное существование, активно рефлексировать по поводу закономерностей своего развития, логики и собственных перспектив. (В.Мейерхольд: "Театр — искусство и в то же время, быть может, что-то большее, чем искусство".) Авангард ставит вопрос не только о границе искусства, но и о самом способе его существования. В новой концепции художественной деятельности трансформируется и структура самого искусства, оно выходит на конструирование мира, всевозможные эксперименты, новые композиционные концепции, социальную инженерию. Радикальная смена ассоциативно-смысловой части культуры в авангарде выводит на осмысление его как точки бифуркации системы в открытой нелинейной среде и последующего активного процесса самоорганизации структуры.

В этом авангард — открытая метасистема с основанием на мировоззренческих проблемах и оперирующая обобщенно-абстрагирующими конструкциями. Он не просто выражает, а и активно моделирует мировоззрение. От раннего абстрактного искусства до концептуализма в произведениях авангарда предстает вселенская, космологическая и атомарная картина мира, он трансформирует философские и идеологические виды деятельности в чистую эстетическую сущность, которая включает мир от идеальности "Черного квадрата" до материальности контррельефов. Авангард преодолел объектно-субъектное противостояние и антиномию явления и сущности: творчество В. Хлебникова выразило мир во всей его тематической и художественной полноте. Это — характеристика ситуации переключения уровней, всплеска вариативности. Следующий за этим этап станет в определенной мере наследником и антагонистом авангарда. Только "внуки" и "правнуки" смогут пожинать плоды с посевов начала XX в.

Определяя признаки авангардного мышления, Д.Сарабьянов отмечает, что принадлеж-

ность к нему обозначается: 1) обязательностью художественного открытия; 2) постоянным обновлением; 3) программностью идеи самообновления; 4) распространением авангардной проектной деятельности на разные сферы; 5) теоретическим исследованием; 6) публичностью акций; 7) утверждением особого типа карнавализирующего художника; 8) поиском традиции для опоры на раннем этапе творчества; 9) креативностью, созиданием новой реальности, — "все вместе эти условия представляют из себя некую целостность, не подлежащую разрушению" (Сарабьянов Д. К ограничению понятия авангард // Сарабьянов Д. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 273).

Авангард оказался живым потоком культуры в XX столетии. Как вид авангардизма постмодернизм использует исторические стили, иронично интерпретируя мотивы искусства, включая их в художественную метафору, как и саму реальность, без всякой эстетической обработки с предельной степенью документа. В этом случае преобразуется и весь текст и контекст искусства. 1960–1980 гг. в русском искусстве отмечены крупным движением по возрождению авангарда 1910–1920 гг. (формируется стиль "суровых" и неофициальное искусство андеграунда с его эзотерической линией новой духовности). Внимание к поп-арту, гиперреализму, концептуализму, постмодернизму возникает в 70-е и 80-е гг. С конца XX в. русское искусство входит в общемировой художественный процесс, опираясь на основательную традицию авангардистского осмысления мира. Информационные перекодировки, поля смыслов, эволюционные уровни систем, исследуемые современной квантовой генетикой, синергетикой, квантовой механикой и визуализуемые в современных художественных технологиях, акцентируют мир как непрерывный обратимый, разнонаправленный динамический текст, порождающий огромное количество текстов. Структура человеческой речи, печатного текста и структура последовательности молекулы ДНК обладают математической близостью оснований. Человек в этом смысле оказывается самочитаемой текстовой структурой: образ организма, его развертка во времени и пространстве — самоорганизующаяся система с голографической памятью и вариативностью программ. Здесь же заключе-

на и идея ноосферы, разрабатываемая в начале века. Понятие ноосферы ввел Э.Леруа в 1927 г. под влиянием учения В.Вернадского о биосфере. Тогда же его принял и развил Тейяр де Шарден, а позже и сам Вернадский. В авангарде подобная концепция соотносится с представлениями В.Хлебникова 1904 г. о мыслезёме: "I. Увеличивайте число людей на всей земле. II. Увеличивайте вес отдельного мозга во всяком человеке. Это два пути мирового спасения".

Литература:

- Турчин В. Татуированный ангел // Творчество. № 9. 1990.
- Дьяконицын Л. Идеиные противоречия в русской живописи конца XIX — начала XX века. Пермь, 1966.
- Никитина Л. Советская музыка. История и современность. М., 1991.
- Ковтун Е. Русская футуристическая книга. М., 1989.
- Лапшин В. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 г. М., 1983.
- Лобанов В. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968.
- Поспелов Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.
- Стернин Г. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988.
- Музыкальная жизнь Москвы в первые годы Октября. Хроника. Документы. Материалы. Октябрь 1917–1920. М., 1972.
- Russian Avant-Garde Art: The George Costakis Collection. A.Zander Rudenstine, ed. New York, 1981.
- Russian Art of the Revolution. Ex.cat. Andrew Dickson, Ithaca, 1970.
- Niabet P. 'Some facts on the Organizational History of the Van Diemen Exhibition' — The First Russian Show, 1983, pp. 67-72.
- Nakov A. L'Avant-Garde Russe. Paris, 1984.
- Leonard R. A History of Russian Music. New York, 1957.
- Leyda J. Kino: a History of the Russian and Soviet Film. Princeton, 1983.
- Kelkel M. 'La vie musical et les tendances esthetiques, 1900–1930', Paris-Moscow, 1979, pp. 470-481.
- Hnikova D. Russische Avantgarde 1907–1922. Bern, 1975.
- Henderson L.D. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton, 1983.

The First Russian Show: A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922. A. Nakov, ed. Ex. cat. Annely Juda Fine Art. London, 1983.

Бессонова М. Можно ли обойтись без термина "авангард"? // Искусствознание. № 2. 1998.

Якимович А. Искусство XX века. Эпистемология картин мира // Искусствознание. № 1. 1998.

Поспелов Г. Еще раз о "русском авангарде" // Искусствознание. № 1. 1998.

Архив русского авангарда. М., 1994.

Удальцова Н. Жизнь русской кубистки. М., 1994.

Митурич П. Записки сурового реалиста эпохи авангарда. М., 1995.

Харджиев Н. Статьи об авангарде. Т. 1-2. М., 1997.
Бажанов Л., Турчин В. К суждению об авангардизме и неоавангардизме // Советское искусствознание '77. Вып. 1. М., 1978.

Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Вопросы искусствознания. IX (2/96). М., 1996.

Лапшин В. Выставка русского искусства. Берлин. 1922 // Советское искусствознание '82. Вып. 1. М., 1983.

Кузина С. Загадочный текст в молекулах ДНК // На грани возможного. № 10(164). 1996.

Энциклопедия составлена в алфавитном порядке, однако некоторые статьи расположены не по основному слову ("Аналитический метод", "Педагогический метод", "Формальный метод", "Формально-социологический метод", "Черный квадрат", "Литературный центр конструктивистов", "Владимир Маяковский", "Театральный Октябрь", "Интуитивная Ассоциация Эго-Футуризма", "Обратная информация"), т. к. рассматриваются автором как усто-

явшиеся термины. Статьи о художниках — членах Круга / группы Стерлигова, объединения УНОВИС (кроме Малевича, Лисицкого и Ермолаевой как выдающихся фигур всего авангардного движения), художниках андеграунда и представителях "второй культуры" расположены также не в алфавитном порядке, а в статьях, определяющих их место в художественном круге.

Автор благодарит за помощь в работе научных сотрудников Государственного Русского музея (г. Санкт-Петербург); сотрудников областного художественного музея, областного архива и отдела литературы по искусству об-

ластной библиотеки им. Ленина (г. Витебск). Особая благодарность за поддержку председателю Национальной комиссии по делам ЮНЕСКО в Республике Беларусь В. Г. Счастному.