

Александр Житенев

Краткая история «нового» в российском
дискурсе об искусстве

ISSN 0241-8

а-я (А-Я) г

© А-Я 19

НОВЫЯ КНИГИ

новаторам всего мира

1930
| са 3

Чем **новый**?

Ново в положении Лефа то, что, несмотря на разрознен-
ность работников Лефа, несмотря на отсутствие общего спрес-
ванного журналом голоса,—Леф победил и побеждает на
югих участках фронта культуры.

Н

Новое **Новый** искусство выдвинуло новое от.

3 Новые м

ГАРАЖ.txt

Александр Житенев

**Краткая история «нового» в
российском дискурсе об искусстве**

«ВЕБКНИГА»

2022

УДК 7.06
ББК 71.0

Житенев А. А.

Краткая история «нового» в российском дискурсе об искусстве /
А. А. Житенев — «ВЕБКНИГА», 2022 — (ГАРАЖ.txt)

ISBN 978-5-6045383-6-4

Если художник хочет быть «современным» – означает ли это, что он непременно должен быть «новым», и какой критерий у этой «новизны»? Историю этого дискурса в XX и XXI веках автор исследовал, обратившись к отечественным художественным и литературно-художественным журналам, позволившим ему увидеть широкий спектр мнений. В книге были проанализированы статьи из журналов: «Аполлон», «Леф», «Новый Леф», «Современная архитектура», «Папки МАНИ», журнал «А-Я», «Художественный журнал».

УДК 7.06

ББК 71.0

ISBN 978-5-6045383-6-4

© Житенев А. А., 2022

© ВЕБКНИГА, 2022

Содержание

Введение	6
Глава 1. «Новое» в журнале «Аполлон»	11
Конец ознакомительного фрагмента.	17

Александр Житенев
Краткая история «нового»
в российском дискурсе об искусстве

© Александр Житенев, 2022

© Андрей Кондаков, макет, 2022

© Музей современного искусства «Гараж», 2022

Введение

Если художник хочет быть современным, означает ли это, что его творчество непременно должно быть «новым»? «Новизна» утверждается по отношению к какой-то точке отсчета или является неким перманентным качеством? Можно ли утверждать, что «новое» появляется в какой-то системе координат или оно проявляет себя в том, что создает систему координат? Возможен ли мир без «нового» и будет ли этот мир все еще миром современного искусства?¹

Эти и другие вопросы, связанные с критерием новизны, на протяжении всего XX столетия сохраняли свою актуальность, поскольку были связаны с проблемой (само)легитимации творчества, со встраиванием его в различные ценностные и репутационные иерархии. При этом в разных исторических контекстах содержание «нового», круг закрепленных за ним смыслов и функций понимались существенно различным образом².

«Новое» как ценность исторически было связано с модерностью и, начиная с «Поэта современной жизни» Ш. Бодлера (1863), рассматривалось как ее самое очевидное выражение: «Процесс выздоровления можно сравнить с возвратом к детству. Выздоровливающий, как ребенок, способен с необычайной остротой увлекаться всем, даже вещами с виду самыми заурядными. <...> Глубокое и радостное любопытство наделяет детей пристальным взглядом и наивным жадным восторгом перед всем, что ново, будь то лицо, пейзаж, свет, позолота, краски, переливающиеся ткани, очарование красоты»³.

В дальнейшем в философии культуры эта связь «нового» и «современного» будет снова и снова воспроизводиться. О ней заходит речь у В. Беньямина в «Краткой истории фотографии» (1931): «Новизна – качество, независимое от потребительской стоимости товара. <...> Искусству, начинающему сомневаться в своем предназначении и перестающему быть “inséparable de l'utilité” (Бодлер), приходится принять новое в качестве высшей ценности»⁴.

О ценности «нового» в контексте «современного» пишет и Т. Адорно в «Эстетической теории» (1969): «...именно категория нового становится с середины XIX века – то есть с началом эпохи высокоразвитого капитализма – центральной, правда, в сочетании с вопросом – а не было ли уже это новое? С тех пор не удалось создать ни одного произведения, которое отвергало бы носящееся в воздухе понятие “современность”. <...> Новое – это тусклое пятно, про-

¹ С некоторых пор разговор *о мире без нового / мире без будущего* становится одной из главных тем, связанных с ситуацией «постистории». В российском контексте можно отметить как минимум две работы на эту тему: *Смирнов И. П.* Бытие и творчество. СПб.: Канун, 1996. С. 22–23; *Ямпольский М.* Без будущего. Культура и время. СПб.: Порядок слов, 2018. С. 121.

² Интересно, что уже в эпоху авангарда возникали различные альтернативы «новому», например «нужное» или «чуждое». Так, Н. Пунин, оценивая работы В. Татлина на «Выставке картин петроградских художников всех направлений» (1923), вспоминает его формулу «не новое, не старое, а нужное» – и эта же оппозиция появляется в «Искусстве и революции» (*Пунин Н. О Татлине.* М.: РА, 1994. С. 8–9). Концепт «чуда» как важнейшей жизненной и эстетической ценности появляется в дневниковых записях Вс. Петрова и в его воспоминаниях о Д. Хармсе: «Раньше я размышлял о чуде. Теперь я его жду, и вся моя жизнь – ожидание чуда. Я жду его каждый час» (*Петров Вс.* Из литературного наследия. М.: Галеев-Галерея, 2017. С. 176).

³ *Бодлер Ш.* Поэт современной жизни // *Бодлер Ш.* Об искусстве. М.: Искусство, 1986. С. 290. Впрочем, у любой истории есть предыстория. Пунктирно она намечена, например, в работе С. Будехина: «Впервые эстетическую категорию новизны сформулировал Джозеф Аддисон (Joseph Addison, 1672–1719) в 1710-х годах, назвав ее “uncommon” (необычное). Позднее один из самых известных философов английского Просвещения Генри Хоум (Henry Home, 1696–1782) в работе “Основания критики” (“Elements of Criticism”, 1762) уделил особое внимание рассмотрению эстетического качества “новизны”, которое, как он считал, способно вызывать большие эмоции, чем “возвышенное” и “прекрасное”. <...> Именно в поэзии, благодаря Д. Томсону, Э. Юнгу и Д. Грею, появляется эстетическая категория “оригинальности” <...>. Впоследствии качество “оригинальности” стало одним из ключевых положений предромантической эстетики» (*Будехин С. Ю.* Влияние английской трагедии мести на готическую драматургию: дис. канд. филол. наук. М., 2018. Т. 1. С. 16).

⁴ *Беньямин В.* Париж – столица девятнадцатого столетия // *Беньямин В.* Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 53.

бел, пустой, как абсолютное “вот это”. <...> Авторитет нового – авторитет исторически неизбежного»⁵.

На примере языковых исследований Н. Арутюнова указывает на относительную природу определения «нового»: «Задача сравнения, устанавливающего факт новизны, состоит в выявлении различий в пределах одного <...> класса. Новизна, таким образом, <...> устанавливается относительно уже категоризованного мира. Семантика новизны относительна. <...> Новое не бывает абсолютно первым. Оно скорее стремится занять позицию последнего в серии сменяющихся друг друга состояний мира»⁶.

Этот же тезис звучит в рассуждениях о «новом» у другого лингвиста – Р. Якобсона: «Инновация понимается <...> как то, что противопоставлено традиции <...> именно эта одновременность, с одной стороны, приверженности к традиции, с другой же – отступления от нее составляет суть каждого нового произведения искусства»⁷.

Эти и другие противоречия «нового» неоднократно становились предметом анализа в концепциях, объясняющих принципы производства «нового» в культуре⁸.

Для Б. Гройса в работе «О новом» этот принцип связан с переопределением границы значимого и профанного: «Любая инновация использует материал реальности, т. е. всего того банального, незаметного, неценного, <...> что в каждый данный момент не входит в культурный канон <...> При этом материал реальности каждый раз особым образом обрабатывается, эстетизируется, стилизуется или интерпретируется и таким образом адаптируется к культурному канону»⁹.

Для Ж. Делёза «новое» соотносится с идеей разрыва в линейной логике развития, что делает любое соотнесение «традиции» и «новации» многовариантным: «Мы производим нечто новое лишь при условии повторения один раз на манер прошлого, другой – настоящего метаморфозы. То, что произведено, само абсолютно новое, в свою очередь, ничто иное, как повторение, третье повторение, на этот раз от избытка»¹⁰.

«Пустота» нового делает его своего рода макгаффином, создающим напряжение в поле культурного производства и поляризующим это поле, но при этом часто лишенным очевидного содержания¹¹. Это маркер высшей оценки, смысловое наполнение которого может быть разным. «Новое» не равно самому себе не только в том смысле, что оно может соотноситься с разными реалиями, но и в том смысле, что может по-разному пониматься.

⁵ Адорно Т. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 34. Примечательно, что в философских системах, ставящих под вопрос представление об исключительности XX века как эпохи, «новое», как у М. Хайдеггера, решительно проигрывает «старому» (Хайдеггер М. Записки из мастерской // Хайдеггер М. Исток художественного творения. М.: Академический проект, 2008. С. 423).

⁶ Арутюнова Н. Язык и мир человека. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 699. Отметим, что обращение к эстетическим контекстам использования слова «новое» позволяет поставить под вопрос и тезис о несоотнесимости «нового» с «первым», и тезис о его обязательной связи с «последним».

⁷ Якобсон Р. Доминанта // Якобсон Р. Язык и бессознательное. М.: Гнозис, 1996. С. 129.

⁸ И, заметим, в попытках рефлексии над гуманитарными дискурсами, описывавшими разные инновации. Ср.: «Высокий статус понятия “новое/старое” в современной академической историографии во многом основывается на сохранении приоритетного положения в профессии континуальной версии истории как процесса развития (восхождения “от... – к...”). Новое выглядит как обозначение определенных моментов роста, преодоления, разрыва с каноном» (Зверева Г. И. Понятие новизны в «новой интеллектуальной истории» // Диалог со временем: альманах интеллектуальной истории. Вып. 4. Преемственность и разрывы в интеллектуальной истории. М.: ИВИ РАН, 2001. С. 54).

⁹ Гройс Б. О новом // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 116.

¹⁰ Делёз Ж. Различие и повторение. СПб.: Петрополис, 1998. С. 119. «Новое» как повторение-различие создает ситуацию «нео-» с ее рекуррентностью, вариабельностью и полемичностью см.: Зуева-Озкан В. Префикс «нео» в культурной и научной рефлексии // Studia Litterarum. 2019. Т. 4. № 4. С. 28–43.

¹¹ Эта пустота «нового» может оказываться лишним доводом против него в работах его противников – в частности, у П. Валери, считавшего «неоманию» культуры XX века как минимум неразумной: «Исключительное пристрастие к новизне знаменует упадок критической мысли, ибо судить о новизне произведения – самое легкое дело»; «Форма по своей природе связана с повторением. Следовательно, культ новизны противоположен заботе о форме» (Валери П. Об искусстве. М.: Искусство, 1976. С. 136, 148).

Так, для О. Аронсона «новое» – это понятие, исторически связанное с концептом «гения» и указывающее на «оригинальность» создаваемых им форм: «Сегодня, как мне кажется, если ты назвался художником, ты должен делать что-то <...> что вовсе не будет “новым”, но что будет продолжать какой-то жест, который когда-то был новым <...> Новое сегодня – это исключенный жест»¹².

А для Е. Петровской – это слово, имеющее отношение не к понятийной сфере, а к экзистенциальной реальности: «Новое – это то, что вырывается за рамки теоретизирующего и, шире, рационального мышления и утверждается только единственным способом, а именно через поступок. <...> Новое <...> является вызовом человеческой конечности. Обреченные на смерть, люди утверждают себя, когда начинают – начинают что-то новое»¹³.

В оценке искусства XX века критерий новизны всегда имел решающее значение. Новизна была связана с идеей переустройства мира средствами искусства и рассматривалась как предвестие перемен во всех областях социальной практики. Авангардистская абсолютизация «нового» получила закрепление и в творческих декларациях, и в эстетической теории. При этом самым радикальным проявлением новизны стал пересмотр границ искусства и представлений о художественности. Даже полная исчерпанность авангардистской парадигмы не означала отказа от «нового» как важнейшего оценочного критерия, который был и остается предметом активных дискуссий.

Обращение к широкому контексту XX века позволяет говорить о своего рода омонимии «нового», о принципиально разных способах его «локализации» в культуре.

1. «Новое» может рассматриваться как событие, меняющее самосознание субъекта и возвращающее его к ритуальному «началу». Оно корреспондирует с такими феноменами, как «деавтоматизация» восприятия, выход из творческого кризиса, «второе рождение». Быть «новым» здесь означает быть живым, воспроизводить себя, преодолевая собственные объективации¹⁴.

В этом контексте с «новым» соотносится изменение чувственности, трансформация видения. В предельном выражении это экстатическое и болевое «новое»¹⁵.

2. «Новое» может интерпретироваться как субстанция креативности, воплощенная способность к художественному изобретательству¹⁶. В этом случае важен не тот или иной характер

¹² Аронсон О. Новое сегодня – это исключенный жест // ДИ. 2008. № 5. С. 103.

¹³ Аронсон О., Петровская Е. Что остается от искусства. М.: Институт проблем современного искусства, 2014. С. 133–137. Полярные оценки «нового» в русском искусстве 1990–2000-х годов очень часты. Ср., напр.: Осмоловский А. Прологомены к методологическому принуждению // Художественный журнал. 2003. № 48–49. [Электронный ресурс]. URL: <http://moscowartmagazine.com/issue/71/article/1520> (дата обращения: 04.02.2022) и Гольинко-Вольфсон Д. Передовое искусство и диалектика авангарда. Альманах «База» на российской художественной сцене. [Электронный ресурс]. URL: https://artterritory.com/ru/vizualnoe_iskusstvo/stati/2067-peredovoe_iskusstvo_i_dialektika_avangarda/ (дата обращения: 04.02.2022). Противоречивая оценка «нового» имеет место и в других областях культурного производства – например в рефлексии о современной литературе: «Индивидуальное креативное говорение приобретает сегодня всеобщий мандат. Эта противоречивая ситуация ведет к различному разрешению. Первое – это <...> отказ от новизны вообще. Второе – выработка <...> нового отношения к новизне, которое можно назвать неявной новизной» (Азарова Н. Философские основания предьявления новизны в поэтическом тексте // Воздух. 2019. № 39. С. 309–310).

¹⁴ Так, например, Б. Гройс в беседе с П. Пепперштейном связывает невосприимчивость к «новому» не с культурной ситуацией, а с возрастной оптикой (Гройс Б., Пеннерштейн П. Наше будущее // PASTOR. Сборник избранных материалов, опубликованных в журнале «Пастор» 1992–2001. Вологда: Pastor Zond Edition, 2009. С. 215).

¹⁵ Например, у М. Волошина главный опознавательный признак «нового» в искусстве – боль: «Действительно, существуют две живописи, и хотя имена “старая” и “новая” живопись сложились совершенно произвольно <...>. Различие это таится в основных свойствах нашего глаза. Свет, прорвавший окна в темном человеческом жилище, точно так же просверлил слепую броню черепа, разбередил спавшие нервы и растравил их боль до неугасимого горения, которое стало зрением» (Волошин М. А. Устремления новой французской живописи (Сезанн. Ван Гог. Гоген) // Волошин М. А. Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 239).

¹⁶ Характерным образом во многих контекстах «новое» и «креативное» часто сближаются. Ср.: «Простейшее определение творческого акта состоит в том, что он заместителен. Созидание подменяет пресуществующее ему новым и оказывается тем самым тропичным (поскольку связно придает старому, вытесняемому иную явленность) и ноуменальным (поскольку не может

связей с традицией, а способность снова и снова создавать «иное» по отношению к системе искусства, видеть то, чего никто не видит, проводить границы там, где их раньше не было¹⁷.

Это «новое» всего внесистемного, уникальный жест проблематизации, который окостеневает в традиции в виде приема или образа-знака. Это оспариваемое «новое» творческого первенства, «новое» сенсации и моды. Оно связано с эффективной коммуникацией и широтой резонанса, оно создает ситуацию принуждения к изобретательству, к определению себя через отталкивание от известного¹⁸.

3. «Новое» может быть связано с тотальностью проекта, с универсальностью творческой идеи, способной проникать в самые разные практики. Это новизна определенного способа мыслить или производить вещи, новизна авторского поведения или «делания», возводимого к единому творческому принципу.

Это ориентирующее «новое», изобретение-веха, без соотнесения с которым художник не может обрести самостоятельность. Такое «новое» очерчивает горизонт возможного в ту или иную эпоху, предлагая набор образцов, точек отсчета¹⁹.

«Новое», как и любые другие концепты культуры, имеет свою историю, но история этого понятия еще не написана²⁰. В этой книге будут пунктирно охарактеризованы только два этапа из российской истории «нового» – этап его утверждения как важнейшего критерия оценки в рамках «исторического авангарда» и формирования советского проекта (1910–1920-е) и этап его критической рефлексии в неофициальной «второй культуре», в художественной эмиграции «третьей волны» и в первое постсоветское десятилетие (1990-е)²¹.

Из истории «нового», таким образом, почти полностью выпадает советский период, что объясняется зависимостью искусствоведческого дискурса от дискурса идеологического, кото-

быть понято и оценено без учета того, что именно подвергается субституированию). <...> Главным (инвариантным) результатом креативного порыва становится творение области, откуда проистекает творчество» (*Смирнов И. П.* Творение и катастрофа // *Wiener Slavistischer Almanach*. 2012. Sonderband 80. Konzepte der Kreativität im russischen Denken. München-Berlin-Wien: Kubon & Sagner, 2012. S. 11).

¹⁷ Вспомним классическое рассуждение на эту тему Т. С. Элиота: «Когда создано новое художественное произведение, это событие одновременно затрагивает все произведения, которые ему предшествовали. Существующие памятники образуют идеальную соразмерность, которая изменяется с появлением нового (истинно нового) произведения искусства, добавляющегося к ним» (*Элиот Т. С.* Традиция и индивидуальный талант // *Элиот Т. С.* Назначение поэзии. М.: Совершенство; Киев: AirLand, 1997. С. 159).

¹⁸ Это принуждение в рассуждениях о литературе нередко описывается как сужение поля возможностей, как обреченность на неаутентичность, как, например, у О. Седаковой в 2000-е годы: «Традиция искусства Нового времени требует новизны каждого следующего шага: как сказал Т. С. Элиот, традиционным может стать только такое сочинение, которое выдерживает суд предшествующей традиции. Среди других причин, о которых я скажу позже, это довольно жестокое требование <...> загоняет художника во все более и более узкий диапазон возможностей» (*Седакова О. А.* «В целомудренной бездне стиха». О смысле поэтического и смысле доктринального // *Седакова О. А.* Собрание сочинений. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. Т. 3. С. 129.). Примечательно, что в более ранней по времени эссеистике И. Бродского война с клише заставляет рассматривать любое решение, даже эстетически рискованное, как оправданное и необходимое: «В обыденной жизни вы можете рассказать один и тот же анекдот трижды и трижды, вызвав смех, оказаться душою общества. В искусстве подобная форма поведения именуется “клише”. Искусство есть орудие безоткатное, и развитие его определяется не индивидуальностью художника, но динамикой и логикой самого материала, предыдущей историей средств, требующих найти (или подсказывающих) всякий раз качественно новое эстетическое решение» (*Бродский И.* Нобелевская лекция // *Бродский И.* Сочинения. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. С. 8).

¹⁹ Причем эти образцы в силу особой ценности могут не стимулировать, но парализовать творчество. Вспомним пассаж из воспоминаний А. Ахматовой об А. Блоке: «В тот единственный раз, когда я была у Блока, я между прочим упомянула, что поэт Бенедикт Лившиц жалуется на то, что он, Блок, одним своим существованием мешает ему писать стихи. Блок не засмеялся, а ответил вполне серьезно: “Я понимаю это. Мне мешает писать Лев Толстой”» (*Ахматова А.* Воспоминаний об Александре Блоке // *Ахматова А.* Сочинения в 2 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. С. 137).

²⁰ В контексте российской эстетики существуют лишь отдельные обращения к проблеме «нового» без намерения рассмотреть понятие как исторически вариативное. В первую очередь, конечно, это работы Б. Гройса, но есть и другие. См., напр.: *Суворов Н.* Эстетика новизны // *Terra Aestheticae*. 2019. 2 (4). С. 108–122; *Рыков А. В.* Искусство модернизма и идея прогресса // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 2. 2014. Вып. 3. С. 73–82.

²¹ Отдельные фрагменты этой работы публиковались ранее в виде статей. В книгу они включены в переработанном и расширенном варианте.

рый в 1930–1970-е годы фактически обладал монополией на «новое» и при этом основывался на двух-трех простых предпосылках²².

Предметом интереса будут художественные и литературно-художественные журналы, которые, на мой взгляд, позволяют более полно реконструировать «историю дискурса»²³, чем работа с текстами отдельных, пусть и крупных, теоретиков искусства. Журнал всегда предъясляет спектр позиций, ряд решений – и это кажется особенно важным при попытке историзации «нового».

Оговоримся, что в рамках этой книги не будут затронуты темы, которые, при всей их близости к теме «нового», связаны все же с иными проблемными полями. Это тема изобретения, поскольку в этом случае в фокусе оказывается феноменология события²⁴; тема инновации, в которой внимание сосредоточено на экономическом потенциале культурных технологий²⁵, и тема модерности, имеющая отношение скорее к способам осмысления времени и развития, чем к способам производства «нового»²⁶.

²² Все широкие обобщения рискуют оказаться неточными, и тем не менее обращение к большому корпусу материалов, связанных с работой Аппарата ЦК КПСС, позволяет утверждать, что понятие «новое» в документах, связанных с советской культурной политикой, всегда появлялось в одном и том же контексте: речь шла о «новом обществе», «новом человеке» и «новой морали». «Новизна» была однозначно соотнесена с развитием советского общества – или, точнее, с идеологизированными представлениями о нем. Ситуативно «новое» отождествлялось 1) с «коммунистическим», что делало его визионерским и декларативным; 2) с «положительным», что придавало ему дидактические коннотации хорошего примера; 3) с идеологически «ответственным» и убедительным на фоне традиции. По этой логике модернизм и авангард только имитировали «новое», а соцреализм его воплощал. См.: Идеологические комиссии ЦК КПСС. 1958–1964: Документы. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 1998. С. 299–300, 371–372, 498.

²³ В книге мы будем исходить из методологических принципов, очерченных в статье: *Бедкер Х. Э.* Отражение исторической семантики в исторической культурологии // История понятий, история дискурса, история менталитета. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 5–20.

²⁴ Открытие как особое событие со своей собственной «топологией» – предмет постоянных размышлений М. Мамардашвили: «Парадокс всякого нового <...> состоит в том, что оно в пустоте <...> и не зависит от всего остального мира. <...> Итак, новое знание – в пустоте, оно не имеет в виду ничего последующего, не зависит от него <...>, не является к нему ступенькой <...>. Хотя оно же в каждый момент – 1) организуется в терминах соответствия предмету, то есть истины и, более того, 2) понимается, мгновенно вписываясь в существующий мир знания...» (*Мамардашвили М. К.* К пространственно-временной топологии событий знания // *Мамардашвили М. К.* Стрела познания. набросок естественно-исторической гносеологии. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 286).

²⁵ Изначально инновация – это термин, ориентированный на описание технических новшеств, способных создавать экономический эффект. В этой связи уместно вспомнить определение из «Руководства Осло»: «Инновация есть *введение в употребление какого-либо нового или значительно улучшенного продукта (товара или услуги) или процесса, нового метода маркетинга или нового организационного метода в деловой практике, организации рабочих мест или внешних связях*» (Руководство Осло. Рекомендации по сбору и анализу данных по инновациям. М.: ОЭСР, Евростат, 2010. С. 31).

²⁶ Ср.: «Модерн, модерность (англ. modernity, франц. modernité от лат. modernus – современный) – это интегральная характеристика европейского общества и культуры, сегодня она все чаще используется <...> для обозначения этапа становления и эволюции промышленного общества, приходящего на смену традиционному. В философской культуре XX в. распространено отождествление современности с утверждением и торжеством научной рациональности индустриального общества. Современность ассоциируется со свободой от безоговорочного диктата традиций и патернализма власти, со свободой суждений и выбора, с динамизмом общественных процессов и с наличием жестких стандартов, императивов, несоблюдение которых означает потерю социального статуса, отлучение от предписанной роли. В этом контексте современность как философскую проблему исследуют М. Вебер, Т. Адорно, Дж. Дьюи, Ф. Хайек, Ж.-Ф. Лиотар, П. Рикёр, Р. Рорти, Х. Арндт, Г. Маркузе, М. Хоркхаймер, М. Фуко и, конечно, Ю. Хабермас» (*Петренко Е. Л.* Ю. Хабермас размышляет о модерне // *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. М.: Весь мир, 2008. С. 395–396). О смыслах «нового» в связи с понятием модерности см.: *Кобрин К.* На руинах нового. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2018.

Глава 1. «Новое» в журнале «Аполлон»

Первым шагом в историческом обзоре будет исследование семантики «нового» в одном из самых значительных изданий русского модернизма – журнале «Аполлон» (1909–1917).

Универсализм «Аполлона» давно отмечен историками культуры. П. Дмитриев в числе важнейших признаков издания называет «попытку широкого взгляда изнутри культурной традиции <...> и поиски своего места в ней»²⁷.

В «Аполлоне» новизна осознается как важный признак эстетической актуальности, прямо связанный с масштабом влияния. Характеризуя сборник «Кипарисовый ларец» И. Анненского как «катехизис современной чувствительности», Н. Гумилев отмечает, что «круг идей» его автора «остро нов»²⁸. У М. Кузмина через категорию «нового» определяется сама творческая способность: «Друг мой, имея талант, то есть умение по-своему, по-новому видеть мир, <...> пишете логично...»²⁹. Вместе с тем «новое» в журнале увидено сквозь целый ряд призм, исключая возможность его абсолютизации.

Новизна последовательно, особенно в статьях С. Маковского, характеризуется как важный, но не единственный критерий ценности высказывания. Любое акцентирование новизны может рассматриваться только как предварительное условие создания художественного языка: «Мы знаем историю этой “борьбы за новое искусство”. Чтобы вернуть живописи утраченные ею ценности, чтобы излечить ее от антихудожественности, <...> художникам-реформаторам пришлось как бы “начать сначала” <...> отстранив от себя более общие, более сложные и более окончательные задачи»³⁰.

В характеристике новизны важным оказывается не единство контекста, в котором все явления можно измерить общей мерой, а уникальность художественного примера. Здесь уместно вспомнить апологическое высказывание С. Маковского о Валентине Серове: «Я знаю – в глазах русской молодежи Серов “уже устарел”. Серов академичен, недостаточно новатор <...> Но, говоря по совести, что может быть новее искренности?»³¹. Суть такого подхода становится очевидной из работы М. Кузмина, разделяющего новизну «голоса» и «приема»: «Наслаждаться художественным произведением не по неслышанности нового личного голоса, а по новизне принципов и приемов есть временное достояние исключительно современных вещей...»³².

Оппозиция «голоса» и «приема» сопряжена с характерным для «Аполлона» утверждением о том, что «новое» является средством удостоверения уникальности субъекта и его места в культуре. Об этом смысле новизны пишет А. Шервашидзе: «Гордый дух современного художника сознал себя достаточно сильным для того, чтобы раскрыть в свою очередь великую книгу Жизни, смело найти в ней предназначенную для него страницу, <...> повторить ее в искусстве и вылить свое прекрасное волнение в новые формы и, совершив все это только из неодолимого желания, – сделаться человеком своего времени и своей расы»³³.

Если ценность «нового» состоит в наделении смыслом индивидуального бытия, то средством достижения этой цели оказывается последовательное отождествление «быть» с «видеть», а «видеть» с «выражать». Быть новым – значит уметь видеть по-новому и найти

²⁷ Дмитриев П. Литературно-художественный ежемесячник «Аполлон» как Новая Академия // Аполлоновский сборник. СПб.: Реноме, 2015. С. 6. Более подробно см.: Дмитриев П. Литературно-художественный ежемесячник «Аполлон» (1909–1918): Очерки истории и эстетики. СПб.: Реноме, 2018.

²⁸ Гумилев Н. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1910. № 8. С. 60.

²⁹ Кузмин М. О прекрасной ясности (заметки о прозе) // Аполлон. 1910. № 4. С. 9.

³⁰ Маковский С. Проблема «тела» в живописи // Аполлон. 1910. № 11. С. 13.

³¹ Маковский С. Мастерство Серова // Аполлон. 1912. № 10. С. 11.

³² Кузмин М. «Орфей и Эвридика» кавалера Глюка // Аполлон. 1911. № 10. С. 19.

³³ Шервашидзе А. Сто лет французской живописи // Аполлон. 1912. № 5. С. 10.

форму для закрепления этого видения. В работе о «художниках-аналитиках» Н. Радлов связывает переход явления в эстетическое качество с его преломленностью в восприятии художника: «Художник-аналитик стремится прежде всего увидеть <...> “Как” всецело торжествует над “что”. Центр тяжести перенесен на художническую личность. <...> Мы стремимся к новому искусству»³⁴.

Ценность личностных обертонов «нового» оттеняется с помощью разных ситуативных определений. При этом признание личностного характера новизны допускает различные ограничения «индивидуализма». Н. Радлов, например, выражает неприятие «точки зрения»: «Требование, предъявленное художнику после долгих лет рутинного “реализма” – видеть по-своему – выродилось в стремление видеть непременно по-новому. <...> Новизна взгляда на природу, новизна способа изображения стали мерилем ценности произведения. По-новому, во что бы то ни стало по-новому!»³⁵. У С. Маковского неприятие индивидуализма – это несогласие с абсолютизацией приема: «Дело не в методе, а в творческом вдохновении и в творческом знании. Поэтому неизмеримо лучше – метод не столь новый и большой “знающий” талант, чем наоборот»³⁶.

Б. Анреп устанавливает связи между «новым», «субъективным» и «музыкальным»: «Идея нового искусства <...> состоит в том, что оно <...> есть непосредственное <...> воплощение особых душевных волнений. Цель нового искусства – создать зрительную музыку»³⁷. «Музыкальная» психология новаторства в публикациях «Аполлона» характеризуется несколькими чертами, важнейшей из которых оказывается «нетерпение». Нетерпение трактуется как потребность высказаться поверх условностей. Об этом, говоря о «страстности» Ван Гога, пишет А. Шервашидзе: «Одинокий, сильный, горячий темперамент, нетерпеливый, всеподчиняющий! У него не было ни достаточно знаний, ни метода, чтобы делать спокойно и уверенно работу синтеза, <...> без которой ни один шедевр, полный страсти и огня, не создается»³⁸.

Нетерпение, как явствует из заметки С. Ауслендера о Комиссаржевской, связано с неспособностью соразмерить желания с реальностью: «Комиссаржевской не было суждено успокоиться, узнать радость настоящего достижения. <...> Но главная причина, мне кажется, лежит в самой Комиссаржевской: она слишком горела, слишком жадно и нетерпеливо хотела того, о чем позволено только мечтать...»³⁹.

«Нетерпение» тесно связано с другими признаками – дилетантизмом и абсолютизацией открытия. О дилетантизме в контексте апологии «оригинальности» пишет С. Маковский: «Конечно, Судейкин еще не мастер; упрек в дилетантизме до известной степени им заслужен. Но <...> разве нет налета дилетантизма почти на всем даровитом и оригинальном, что было создано русской живописью за последнее время?»⁴⁰.

О «догматизме» и даже «порочности» новаторства применительно к кубизму рассуждает Б. Анреп: «В “кубизме” мы встречаемся с тем же общим пороком многих новаторов. А именно с обольщением себя и других каким-нибудь одним принципом искусства <...>. “Кубисты”, как и другие “пророки”, выбирают какую-нибудь истину, которую пренебрегали ранее, и возводят ее в исключительный догмат...»⁴¹.

Важный элемент любой концепции «нового» – интерпретация смены художественных эпох, способ включения субъекта оценочного высказывания в движущуюся временную пер-

³⁴ Радлов Н. Современная русская графика и рисунок. I // Аполлон. 1913. № 6. С. 7.

³⁵ Радлов Н. Современная русская графика и рисунок. I // Аполлон. 1913. № 6. С. 7.

³⁶ Маковский С. Выставка «Мир Искусства» // Аполлон. 1911. № 2. С. 23.

³⁷ Анреп Б. По поводу лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. № 2. С. 41.

³⁸ Шервашидзе А. Ван Гог (1853–1890) // Аполлон. 1913. № 7. С. 21–22.

³⁹ Ауслендер С. Наша Комиссаржевская // Аполлон. 1910. № 6. С. 20.

⁴⁰ Маковский С. С. Ю. Судейкин // Аполлон. 1911. № 8. С. 5.

⁴¹ Анреп Б. По поводу лондонской выставки с участием русских художников. С. 44–45.

спективу. История «Аполлона» в этом отношении представляет особый интерес. Апология новизны была здесь подчинена разноречивым правилам, что обусловило, в частности, парадоксальную коллизию отказа в новизне представителям русского авангарда.

Исследователями уже были описаны фазы интерпретации футуризма в журнале, отмечено, что в его декларациях авторами «Аполлона» прочитывались «знаменательные и весьма опасные <...> тенденции в современном искусстве и – шире – европейской культуре»⁴². Отчасти эта опасность была связана со спекуляцией новизной, а поскольку «борьба с лженоваторством» была обозначена в приоритетах «Аполлона» еще в первом номере, закономерно, что к футуризму на его страницах было предъявлено немало претензий.

Первый из аргументов против – неоригинальность самого требования разрыва с прошлым, претензии на подведение черты под предшествующей культурой. Об этом пишет В. Чудовский, полемически «состаривший» оппонентов: «Идея футуризма, несомненно, нова; но у этой идеи такая старая история! <...> Футуризм есть благоговение перед будущим <...> Этой мысли лет полтора»⁴³; «Они поставили последнюю точку, они подвели итог под очень старым течением <...> действие почти старческое...»⁴³.

Еще один аргумент – вторичность по отношению к европейскому культурному контексту, связываемая с недостаточной искушенностью в истории и теории искусства. «Легкомысленно нападать на новаторство, пусть даже самое революционное, ex grincipio, только потому, что мы не привыкли к известным формам. – отмечает С. Маковский, – Но отсюда вовсе не следует, что подражание приемам самых современных новаторов сколько-нибудь нужнее, чем подражание старикам»⁴⁴. Подражательность футуризма для него – очевидная данность, удостоверяемая комизмом результата: «Среди сотен художников – ни одного мастера, все подмастерья <...> Надо ли удивляться, что в России постимпрессионизм приобрел оттенок скороспелости, неряшества, провинциализма, сугубой кружковщины и несколько смешного озорства?»⁴⁵.

Довод против авангарда, который субъективно представляется наиболее сильным, был связан с выходом за привычные границы искусства, что рассматривается как тупик: «Наши “молодые”, в создавшихся условиях безудержного порыва “вперед” как будто спешат перегнать самих себя... <...> Надо ли говорить, что, <...> выйдя из плоскости холста, художник тем самым отказывается от живописи <...> Искусство ли это?»⁴⁶. Для С. Маковского и Н. Радлова это вопрос риторический: «Художественная мысль делается настолько робкой и неуловимой, что практически падают границы между произведением искусства и произведением природы»⁴⁷.

Но авторы журнала не были в этом вопросе единодушны. Так, в работах Н. Пунина выражается вполне сочувственное приятие авангардистского внимания к фактуре: «В настоящее время особенную остроту получил вопрос о художественном материале <...> Мало нарисовать, необходимо еще нарисовать углем, карандашом, сангиной или тушью, иначе говоря – раскрыть силу самого материала»⁴⁸.

Такое отсутствие единства в оценках – не просто следствие разницы подходов, но результат теоретической непроработанности различия между модернистским и авангардистским искусством и, в частности, вопроса о пределах «допустимой» новизны. В публикациях С.

⁴² Красовский В. Европейский и русский футуризм в восприятии и оценках критиков журнала «Аполлон» // Русская литература и журналистика в движении времени. Ежегодник 2015 / Под ред. проф. Е. И. Орловой. М., 2016. С. 106.

⁴³ Чудовский В. Футуризм и прошлое // Аполлон. 1913. № 6. С. 26.

⁴⁴ Маковский С. Выставка «Мир Искусства». С. 24.

⁴⁵ Маковский С. По поводу «Выставки современной русской живописи». Гипс, фотография и лубок // Аполлон. 1916. № 8. С. 13.

⁴⁶ Маковский С. По поводу «Выставки современной русской живописи». Гипс, фотография и лубок // Аполлон. 1916. № 8. С. 10.

⁴⁷ Радлов Н. О футуризме и «Мире Искусства» // Аполлон. 1917. № 1. С. 15.

⁴⁸ Пунин Н. Рисунки нескольких «молодых» // Аполлон. 1916. № 4–5. С. 14.

Маковского прямо обозначается преимущество футуризма по отношению к постимпрессионизму, но если это так, то все «тропы новаторства» неслучайны: «Метод “деформизма”, не останавливающийся ни перед какой чудовищностью или явной дисгармонией <...> это искажение жизненности во что бы то ни стало <...> отвечает какой-то глубокой потребности нашей эпохи»⁴⁹.

Об отсутствии последовательности в критике авангарда как о риторическом поражении в одном из последних номеров «Аполлона» пишет Н. Радлов: «Футуристов нельзя было гнать – из боязни пропустить. <...> Надо было вынуть жало, сделать футуризм по возможности безвредным или, по крайней мере, не смертельно уязвляющим. Это жало – нетерпимость футуризма. <...> Критике пришлось обойти этот вопрос»⁵⁰. Это поражение было тем более чувствительно, что «Мир искусства», всегда с сочувственным вниманием воспринимавшийся в журнале и обещающий «новое течение в искусстве», не оправдал ожиданий и оказался всего лишь «случайной рамой окна, сквозь которую мы видим <...> подстриженную аллею Людовика Четырнадцатого»⁵¹.

Важный набор параметров новизны задан пониманием характера художественной креативности, обозначением той сферы, в которой разворачивается творческая активность. В публикациях «Аполлона» выход во внеэстетическое пространство не рассматривается как продуктивный сценарий возникновения «нового». Новизна трактуется исключительно как эффект пересечения культурных и временных границ и соотносится с приобщением к «первоистокам». «Новое» связывается с «экзотизмом» и «ретроспективизмом», при этом «экзотизм» может соотноситься и с чужой, и с собственной культурой, а «ретроспективизм» предполагать как обращенность к «начальным» этапам культуры, так и возврат к «детскости». В этом смысле «новое» парадоксальным образом всегда уже есть и нуждается только в переоткрытии⁵².

Эквивалентность пространственных и временных перемещений отчетливо обозначена в статье А. Эфроса о театральном-декорационном искусстве: «В живописи и в театре шло одно и то же мощное течение <...> То была страшная и прекрасная сила <...> Я условно буду ее называть романтико-ретроспективной экзотикой, понимая под этим обозначением то буйное влечение ко всему несовременному и ко всему иноземному, которое пришло на смену прежней любви к отечественной современности <...> Ее движущей силой было преодоление тех художественных форм, в которых пребывала современная культура»⁵³.

Эта взаимобратимость может быть отмечена и в ряде публикаций М. Волошина, для которого тяга к «архаизму» и «экзотике» восходит к потребности эпохи *fin de siècle* в более интенсивной и эмоционально наполненной жизни. Наиболее детально тема «экзотики» раскрывается в работе о П. Клоделе, в которой прямо обозначается и обоснование современного «экзотизма» (поиск «новых форм жизни»), и его связь с потребностью в «гутировании» (необходимость «новых ощущений»): «Экзотизм в романтическом искусстве был голодом по пряностям. Художник, пресыщенный отслоениями красоты в музеях и бытом отстоявшейся культуры, искал новых вкусовых ощущений – более терпких, более острых»⁵⁴. Но экзотика – это не только «яд сознания», но и способ изменить важнейшие координаты бытия: «Искание новых стран было в крови символистов; Артюре Рембо променял литературу на Африку и богатство

⁴⁹ Маковский С. Проблема «тела» в живописи // Аполлон. 1910. № 11. С. 27.

⁵⁰ Радлов Н. О футуризме и «Мире Искусства» // Аполлон. 1917. № 1. С. 7.

⁵¹ Радлов Н. О футуризме и «Мире Искусства» // Аполлон. 1917. № 1. С. 7.

⁵² В этой связи уместно вспомнить о предлагаемом применительно к русской культуре Р. Грюбелем разграничении двух вариантов креативности: сотворения из ничего и бриколажа: *Griibel R. Creatio ex nihilo и бриколаж // Wiener Slawistischer Almanach. 2012. Sonderband 80. Konzepte der Kreativität im russischen Denken. S. 25–44.*

⁵³ Эфрос А. Искусство Павла Кузнецова // Аполлон. 1917. № 6–7. С. 25.

⁵⁴ Волошин М. Клодель в Китае // Аполлон. 1911. № 7. С. 43.

рифм на слоновую кость и золото, потому что искал не столько новых материалов для искусства, сколько новых форм жизни»⁵⁵.

Тема «архаики» становится магистральной в работе М. Волошина о Рерихе, Баксте и Богаевском, где выход в «архаическое» осознается как инструмент раскрепощения воображения и осмысливается ровно в тех же «вкусовых» параметрах, что и «экзотизм»: «Мечта об архаическом – последняя и самая заветная мечта нашего времени, которое с такой пытливостью вглядывалось во все исторические эпохи, ища в них редкого,пряного и с собою тайно схожего»⁵⁶. Неслучайность ретроспективизма объясняется у Волошина поиском таких «сходств», которые давали бы ответы на важнейшие вопросы современности: «Произведения искусства встают из могил в те моменты истории, когда они необходимы»⁵⁷.

Типологически характерная для целого ряда публикаций «Аполлона» обратимость «архаического» и «детского» прямо обозначена в статье Л. Бакста «Пути классицизма в искусстве». Правда, в резком противоречии с другими статьями журнала на те же темы, у Бакста можно отметить резко отрицательную оценку «эстетизма и коллекционерства»: «Наш глаз устал <...> от тонкого, от слишком изощренного искусства, от беглого и, увы, не глубокого гутирования всех шедевров известных в истории стилей»; «Зато именно эстеты подготовили почву новому вкусу, который, уже никого не спрашивая и не справляясь с историей искусства, властно идет в сторону, обратную эстетизму <...> Новый вкус идет по контрасту, по закону моды, к простому и важному <...> к стилю грубому, лапидарному»⁵⁸.

Это «важное» связывается с рефлексией над архаикой и детским рисунком. Критская культура важна для Бакста не древностью, а соединением «дерзостных разрешений» с отсутствием канона. Это «детство народа» отражается и в детском рисунке как «еще одном источнике вдохновения новой живописи»⁵⁹.

Детское и детскость временами обозначаются как источник новизны и в других материалах «Аполлона». Так, в статье Н. Бартрама с игрушкой соотносится максимум возможной креативности: «Никогда человек не творит столько, как во дни своего детства, и никогда после так безотчетно не переживает своих радостей»; в общении с игрушками «находишь новые силы, примирение с жизнью, поводы для творчества»⁶⁰. В работе А. Бенуа с игрушкой связываются деиерархирующие модусы переживания эстетического: «вздорность» и «сломанность»: «Игрушка любит вздорную обстановку, ибо она сама вздорная, и в этом ее великая прелесть. <...> Игрушка любит и ящик – лежать вперемешку со всякой всячиной. <...> И не беда, что при этом лом происходит ужасный. <...> Она и в сломанном виде продолжает долго жить; да что, тут она только и начинает жить по-настоящему»⁶¹.

Интересно отметить, что лояльность к «полусовершенству» архаического или детского творчества не распространяется на внесистемные, «варварские» практики, важнейший признак которых – неписанность в традицию. В этом смысле вполне очевидна связь «варварства» с техническими новациями, в частности, с кино, которое, по мнению М. Волошина, обладает несомненным, хотя и не вполне «легитимным» потенциалом новизны: «Элементов искусства будущего следует искать не в утончениях старого искусства – старое должно раньше умереть, чтобы принести плод, – будущее искусство может возникнуть только из нового варварства. Таким варварством в области театра является синематограф»⁶².

⁵⁵ Волошин М. Клодель в Китае // Аполлон. 1911. № 7. С. 45.

⁵⁶ Волошин М. Архаизм в русской живописи // Аполлон. 1909. № 1. С. 43.

⁵⁷ Волошин М. Чему учат иконы? // Аполлон. 1914. № 5. С. 27.

⁵⁸ Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 49–50.

⁵⁹ Бакст Л. Пути классицизма в искусстве // Аполлон. 1909. № 3. С. 54.

⁶⁰ Бартрам Н. О возрождении народного творчества в игрушках // Аполлон. 1912. № 2. С. 57.

⁶¹ Бенуа А. Игрушки // Аполлон. 1912. № 2. С. 51.

⁶² Волошин М. Мысли о театре // Аполлон. 1910. № 5. С. 39.

Не удивительно, что у одного и то же автора значения «варварства» могут быть противоположными. Так, в одной и той же статье «Художественные итоги» С. Маковский применительно к постимпрессионизму пишет «о целительном “варварстве”, несущем в себе возможности нового большого декоративного стиля»⁶³, а далее отмечает, что «демократическое варварство хочет быстрых и сильных ощущений для глаза»⁶⁴

⁶³ Маковский С. Художественные итоги (окончание) // Аполлон. 1910. № 10. С. 24.

⁶⁴ Маковский С. Художественные итоги (окончание) // Аполлон. 1910. № 10. С. 27.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

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

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