

**Александр Житенев**

Краткая история «нового» в российском  
дискурсе об искусстве

ISSN 0241-8

**а-я** (А-Я) 1

© А-Я 16

НОВЫЕ КНИГИ

**Новаторам всего мира**

1930  
**5 | са 3**

Чем **новый**?

Ново в положении Лефа то, что, несмотря на разрозненность работников Лефа, несмотря на отсутствие общего спрессованного журналом голоса,—Леф победил и побеждает на югих участках фронта культуры.

---

**Н**

**Новый** Новое искусство выдвинуло новое от

**3** Новые м

**Александр Анатольевич Житенев**  
**Краткая история**  
**«нового» в российском**  
**дискурсе об искусстве**  
Серия «ГАРАЖ.txt», книга 13

*Текст предоставлен издательством*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=68398262](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=68398262)*

*Краткая история «нового» в российском дискурсе об искусстве: Гараж;*

*Москва; 2022*

*ISBN 978-5-6045383-6-4*

### **Аннотация**

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».

# Содержание

Введение	5
Глава 1. «Новое» в журнале «Аполлон»	19
Конец ознакомительного фрагмента.	34

**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?<sup>1</sup>

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 образом<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Интересно, что уже в эпоху авангарда возникали различные альтернативы «новому», например «нужное» или «чудесное». Так, Н. Пунин, оценивая работы В. Таплина на «Выставке картин петроградских художников всех направле-

«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»<sup>3</sup>.

---

ний» (1923), вспоминает его формулу «не новое, не старое, а нужное» – и эта же оппозиция появляется в «Искусстве и революции» (Пушкин 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).

<sup>3</sup> 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.

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»<sup>4</sup>.

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

На примере языковых исследований Н. Арутюнова указы-

---

канд. филол. наук. М., 2018. Т. 1. С. 16).

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

<sup>5</sup> 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).

вает 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 сменяющих друг друга состояний мира»<sup>6</sup>.

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»<sup>7</sup>.

Эти и другие противоречия «нового» неоднократно становились предметом анализа в концепциях, объясняющих принципы производства «нового» в культуре<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> 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 несоотнесенности «нового» с «первым», и тезис о его обязательной связи с «последним».

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

<sup>8</sup> И, заметим, в опытах 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

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»<sup>9</sup>.

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»<sup>10</sup>.

«Пустота» нового делает его своего рода макгаффином, создающим напряжение в поле культурного производства и поляризующим это поле, но при этом часто лишенным оче-

---

определенных моментов роста, преодоления, разрыва с канонном» (*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).

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

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

видного содержания<sup>11</sup>. 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.

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»<sup>12</sup>.

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 –

---

<sup>11</sup> 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).

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

начинают что-то новое»<sup>13</sup>.

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.

---

<sup>13</sup> 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/](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 предъявления новизны в поэтическом тексте // Воздух. 2019. № 39. С. 309–310).

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 коррелирует с такими феноменами, как «деавтоматизация» восприятия, выход из творческого кризиса, «второе рождение». Быть «новым» здесь означает быть живым, воспроизводить себя, преодолевая собственные объективации<sup>14</sup>.

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

2. «Новое» может интерпретироваться как субстанция креативности, воплощенная способность к художественно-

---

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

<sup>15</sup> 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*).

му изобретательству<sup>16</sup>. В этом случае важен не тот или иной характер 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 было<sup>17</sup>.

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 создаст ситуацию принуждения к изобретательству, к определению себя через отталкивание от известного<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> 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 быть понято и оценено без учета того, что именно подвергается субституированию). <...> Главным (инвариантным) результатом креативного порыва становится творение области, откуда истекает 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*).

<sup>17</sup> 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*).

<sup>18</sup> Это принуждение в рассуждениях о литературе нередко описывается как

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 отсчета<sup>19</sup>.

---

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 поэтическом и смысле доктринальном // 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).

<sup>19</sup> Причем эти образцы в силу особой ценности могут не стимулировать, но парализовать творчество. Вспомним пассаж из воспоминаний А. Ахматовой об

«Новое», как и любые другие концепты культуры, имеет свою историю, но история этого понятия еще не написана<sup>20</sup>. 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)<sup>21</sup>.

Из истории «нового», таким образом, почти полностью выпадает советский период, что объясняется зависимостью искусствоведческого дискурса от дискурса идеологического, который в 1930–1970-е годы фактически обладал монополией на «новое» и при этом основывался на двух-трех простых

---

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).

<sup>20</sup> 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.

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

предпосылках<sup>22</sup>.

Предметом интереса будут художественные и литературно-художественные журналы, которые, на мой взгляд, позволяют более полно реконструировать «историю дискурса»<sup>23</sup>, чем работа с текстами отдельных, пусть и крупных, теоретиков искусства. Журнал всегда предьявляет 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 фе-

---

<sup>22</sup> 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.

<sup>23</sup> 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.

номенология события<sup>24</sup>; тема инновации, в которой внимание сосредоточено на экономическом потенциале культурных технологий<sup>25</sup>, и тема модерности, имеющая отношение скорее к способам осмысления времени и развития, чем к способам производства «нового»<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Открытие как особое событие со своей собственной «топологией» – предмет постоянных размышлений М. Мамардашвили: «Парадокс всякого нового <...> и состоит в том, что оно в пустоте <...> и не зависит от всего остального мира. <...> И так, 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).

<sup>25</sup> 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).

<sup>26</sup> 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. Литар, 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»<sup>27</sup>.

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»<sup>28</sup>. У М. Кузмина через категорию «нового» определяется сама творческая способность: «Друг мой, имея талант, то есть уменье по-своему, по-новому видеть мир, <...>

---

<sup>27</sup> 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.

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

пишите логично...»<sup>29</sup>. Вместе с тем «новое» в журнале увидено сквозь целый ряд призм, исключающих 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»<sup>30</sup>.

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?»<sup>31</sup>. Суть такого подхода становится очевидной из работы М. Кузмина, разделяющего новизну «голоса» и «при-

---

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

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

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

ема»: «Наслаждаться художественным произведением не по неслыханности нового личного голоса, а по новизне принципов и приемов есть временное достояние исключительно современных вещей...»<sup>32</sup>.

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»<sup>33</sup>.

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 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-ана-

---

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

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

литик стремится прежде всего увидеть <...> “Как” всецело торжествует над “что”. Центр тяжести перенесен на художническую личность. <...> Мы стремимся к новому искусству»<sup>34</sup>.

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 мерилom ценности произведения. По-новому, во что бы то ни стало по-новому!»<sup>35</sup>. 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»<sup>36</sup>.

Б. Анреп устанавливает связи между «новым», «субъективным» и «музыкальным»: «Идея нового искусства <...> со-

---

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

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

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

стоит в том, что оно <...> есть непосредственное <...> воплощение особых душевных волнений. Цель нового искусства – создать зрительную музыку<sup>37</sup>. «Музыкальная» психология новаторства в публикациях «Аполлона» характеризуется несколькими чертами, важнейшей из которых называется «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»<sup>38</sup>.

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...»<sup>39</sup>.

«Нетерпение» тесно связано с другими признаками – дилетантизмом и абсолютизацией открытия. О дилетантизме в контексте апологии «оригинальности» пишет С. Маковский:

---

<sup>37</sup> *Анрен Б.* По поводу лондонской выставки с участием русских художников // Аполлон. 1913. № 2. С. 41.

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

<sup>39</sup> *Ауслендер С.* Наша Комиссаржевская // Аполлон. 1910. № 6. С. 20.

«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?»<sup>40</sup>.

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 оболыщением 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...»<sup>41</sup>.

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

---

<sup>40</sup> *Маковский С. С. Ю. Судейкин // Аполлон. 1911. № 8. С. 5.*

<sup>41</sup> *Анреп Б. По поводу лондонской выставки с участием русских художников. С. 44–45.*

европейской культуре»<sup>42</sup>. Отчасти эта опасность была связана со спекуляцией новизной, а поскольку «борьба с лженаваторством» 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 ста»; «Они поставили последнюю точку, они подвели итог под очень старым течением <...> действие почти старческое...»<sup>43</sup>.

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 ста-

---

<sup>42</sup> 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.

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

рикам»<sup>44</sup>. 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?»<sup>45</sup>.

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 перегнуть самих себя... <...> Надо ли говорить, что, <...> выйдя из плоскости холста, художник тем самым отказывается от живописи <...> Искусство ли это?»<sup>46</sup>. 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»<sup>47</sup>.

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 художе-

---

<sup>44</sup> *Маковский С.* Выставка «Мир Искусства». С. 24.

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

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

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

ственном материале <...> Мало нарисовать, необходимо еще нарисовать углем, карандашом, сангиной или тушью, иначе говоря – раскрыть силу самого материала»<sup>48</sup>.

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. 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 искание жизненности во что бы то ни стало <...> отвечает какой-то глубокой потребности нашей эпохи»<sup>49</sup>.

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»<sup>50</sup>. Это поражение было тем более чувствительно, что

---

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

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

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

«Мир искусства», всегда с сочувственным вниманием воспринимавшийся в журнале и обещавший «новое течение в искусстве», не оправдал ожиданий и оказался всего лишь «случайной рамой окна, сквозь которую мы видим <...> подстриженную аллею Людовика Четырнадцатого»<sup>51</sup>.

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 переоткрытии<sup>52</sup>.

Эквивалентность пространственных и временных пере-

---

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

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

мещений отчетливо обозначена в статье А. Эфроса о театрально-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»<sup>53</sup>.

Эта взаимообратимость 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 отклонениями красоты в музеях и бытом отстоявшейся культуры, искал новых вкусовых ощущений – более терпких, более острых»<sup>54</sup>. Но экзотика – это не только «яд сознания», но и способ изменить важнейшие координаты бытия: «Искание но-

---

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

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

вых стран было в крови символистов; Артю́р Рембо променял литературу на Африку и богатство рифм на слоновую кость и золото, потому что искал не столько новых материалов для искусства, сколько новых форм жизни»<sup>55</sup>.

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»<sup>56</sup>. 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»<sup>57</sup>.

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»:

---

<sup>55</sup> *Волошин М.* Клодель в Китае // Аполлон. 1911. № 7. С. 45.

<sup>56</sup> *Волошин М.* Архаизм в русской живописи // Аполлон. 1909. № 1. С. 43.

<sup>57</sup> *Волошин М.* Чему учат иконы? // Аполлон. 1914. № 5. С. 27.

«Наш глаз устал <...> от тонкого, от слишком изошренного 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»<sup>58</sup>.

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»<sup>59</sup>.

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»<sup>60</sup>. В работе А. Бенуа с игрушкой связывают-

---

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

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

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

ся деиерархизирующие 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»<sup>61</sup>.

Интересно отметить, что лояльность к «полусовершенству» архаического или детского творчества не распространяется на внесистемные, «варварские» практики, важнейший признак которых – невописанность 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»<sup>62</sup>.

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 при-

---

<sup>61</sup> Бенца А. Игрушки // Аполлон. 1912. № 2. С. 51.

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

менительно к постимпрессионизму пишет «о целительном “варварстве”, несущем в себе возможности нового большого декоративного стиля»<sup>63</sup>, а далее отмечает, что «демократическое варварство хочет быстрых и сильных ощущений для глаза»<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> *Маковский С.* Художественные итоги (окончание) // Аполлон. 1910. № 10. С. 24.

<sup>64</sup> *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.