



ВОПРОСЫ ИСТОРИИ, ТЕОРИИ И МЕТОДОЛОГИИ

HISTORY, THEORY AND METHODOLOGY OF SOCIOLOGICAL RESEARCH

DOI: 10.22363/2313-2272-2026-26-2-329-351

EDN: ZVISBY

Авангард «титанов» как этап трансгрессии романтического направления*

А.Е. Капишин

Российский университет дружбы народов,
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, 117198 Россия

(e-mail: kapishin-ae@rudn.ru)

Аннотация. Статья представляет собой вторую часть исследования автора, посвященного авангарду начала XX века, или раннему авангарду, который рассматривается как третий этап развертывания единого романтического направления — не в узком искусствоведческом смысле, а в широком социокультурном — как «умственное движение», тип мировоззрения, определяющий культуру западного общества. Данное направление определяется как регрессивное ввиду курса на возвращение к «первоначальности» и как противоположность идейному вектору гуманизма на развертывание потенциала человека в духе идей Просвещения. Антагонизм данных интеллектуальных течений задает социокультурный цикл, делящийся на этапы. Особенностью периода, начатого «верхним романтизмом», является экспансия романтического направления, необратимо меняющего социокультурный ландшафт Запада, — в таком же ракурсе в первой части исследования рассматривались «высокий» и «поздний романтизм» (декаданс). Автор трактует авангард как беспрецедентную, наиболее радикальную по нигилизму и масштабную по амбициям «приливную волну» романтического направления, воспринимавшуюся первоначально как финальную фазу уничтожения старой культуры и общества и начало строительства «нового мира». Восприятие себя в качестве варваров и титанов, сверхчеловеческих существ нового мира, было обусловлено уверенностью, что социокультурный переворот уже происходит. Такой «титанический авангард» инспирировался «дионисийскими» идеями Ф. Ницше, А. Бергсона и спиритуализмом того времени. Не достигнув своей максималистской цели, авангард, как и связанные с ним крайние политические движения, интегрировался в западное общество. В условиях начавшегося «отлива» революции в ис-

*© Капишин А.Е., 2026

Статья поступила в редакцию 04.12.2025. Статья принята к публикации 10.04.2026.

кусствоведении формируется неопозитивистская концепция К. Гринберга, на которую оказала влияние двойственная, ввиду соединения рационализма с витализмом, теория «нового искусства» Х. Ортеги-и-Гассета. Формалистская концепция искусства Гринберга противоположна «титаническому авангарду» в плане концептуального обоснования и социально-политической ориентации — она сформировала иной, «американизированный» авангард с «человеческим лицом», который интегрировался в западное общество того времени, став доминантой западного искусства. Если западные искусствоведы в основном «цивилизовали» ранний авангард, ослабляя или скрывая его хтоническую природу, то советские, напротив, стремились ее обнажить, порой в преувеличенном виде. Создавая образ деградировавшего искусства буржуазного мира, советские критики полагали, что показывают картину тотального социального кризиса и упадка. Принципы же «титанического авангарда» были наиболее развернуто выражены в сюрреализме с его психологистской ориентацией на бессознательное и пониманием художника как медиума.

Ключевые слова: авангард; искусство; бессознательное; романтизм; сюрреализм; витализм; формализм; марксизм; кубизм; спиритуализм; революция; титаны

Для цитирования: *Капишин А.Е.* Авангард «титанов» как этап трансгрессии романтического направления // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Социология. 2026. Т. 26. № 2. С. 329–351. <https://doi.org/10.22363/2313-2272-2026-26-2-329-351> EDN: ZVISBY

Авангард в широком смысле — «умственное движение» (по выражению Т. Манна), существующее не только в искусстве, но и в целом в западной культуре, а также прямой идейный наследник позднего романтизма, известного под именем декаданса и — посредством него — раннего, «верхнего» (К. Палья) романтизма [13. С. 528]. Таким образом, авангард — часть единой идейной генеалогической линии, идущей от романтизма и мыслимой в качестве противоположности «умственному течению» и традициям, восходящим к эпохе Возрождения. Как противоположности они сменяют, а не дополняют друг друга. Картина развития западного искусства и культуры, в которой модернизм якобы накладывается на реализм, иллюзорна: «Траектория искусства от романтизма до наших дней окажется непонятной, если не принимать в расчет... это негативное настроение, эту агрессивность и издевку над старым искусством... профиль нового искусства почти полностью сложился на основе отрицания старого... Когда искусство переживает многовековую непрерывную эволюцию без серьезных разрывов или исторических катастроф на своем пути, плоды его как бы громоздятся друг на друга» [14. С. 251]. Иначе выражаясь, «новое искусство» — инверсия, а не расширение реалистического западного искусства.

Переворот в искусстве начала XX века — часть трансформации западной культуры и общества, включая науку и философию, что неоднократно отмечалось в исследованиях авангарда. Так, Х. Ортега-и-Гассет писал, что новое искусство — только часть процесса рождения «нового мира»: «новое искусство, совпадая с новой наукой, политикой, новой жизнью, ликвидирует расплывчатость границ» [14. С. 241]. Подобный «параллелизм

в развитии... наиболее несхожих областей культуры наводит на мысль о существовании общей глубинной основы эволюции европейского духа в целом» [14. С. 187]. Как отмечал К. Гринберг, «не случайно, что рождение авангарда хронологически и географически совпало с первыми серьезными успехами научной революционной мысли в Европе» [4. С. 15], т.е. установление романтической доминанты в искусстве начала XX века было частью общего кризиса и существенного изменения западного общества и культуры в тот период. Трансгрессия романтического «умственного движения» была повсеместной — в философии, науке и даже теологии (в частности, неотомизм Ж. Маритена и Э. Жильсона изменил томизм под влиянием философии А. Бергсона).

В статье рассматривается ранний и революционный авангард, который дадаист Х. Балль охарактеризовал как «опровергающий миропорядок» и совершающий акт экзорцизма — очищения западного общества от «демонов рационализма». «Авангарду свойственны утопические интуиции, проекты тотального переустройства общества... за авангардной асоциальностью скрывалась мечта о новой социальности» [16. С. 124, 121]. Лидеры авангарда — Г. Аполлинер, Т. Маринетти, П. Пикассо, А. Бретон — были революционерами. Такой авангард был свойственен преимущественно французскому и итальянскому «новому искусству», прошедшему путь от футуризма и кубизма к сюрреализму. От него отличен «мягкий» авангард, стремившийся только дополнить социальный мир и изначально существовавший в раннем авангарде наряду с революционным, отличаясь от него тем, что не принимал «тотального разрушительства» гуманистической морали и либерального социального устройства. К нему, как к «социально конструктивному» и «гуманистически ориентированному», относили, в частности, Дж. Гросса, О. Дикса, Дж. Моранди, Н. Габо, В. Гропиуса, Ле Корбюзье [20. С. 170, 172], и в середине XX века он приходит на смену «жесткому авангарду» в качестве доминирующей формы «нового искусства».

Показательно «смягчение» авангарда в модернистской архитектуре: первоначально «революционные открытия в архитектуре были замыслены и выдвинуты в основном на стадии раннего авангардизма... радикально мятежные компоненты их искусства нашли продолжение в “планетарных” замыслах... визионеров нового искусства, выступивших с радикальными проектами около 1920 года» [20. С. 184–185]. Далее происходит снижение масштаба и степени радикальности предлагаемых авангардистами изменений, так что в итоге «составляющие их искусства, которые были социально неприрученными, взрывчатыми, страшноватыми, опасными для устоев цивилизации, остались на бумаге» [20. С. 185]. В итоге авангард хотя и становится доминантой западной архитектуры, но утрачивает первоначальную радикальность и гигантизм (титанизм).

«Мягкая» и американизированная вариация авангарда была концептуально сформирована Гринбергом, пользовавшимся в середине XX века значительным авторитетом в западном искусствоведении (получил прозвище «папа Климент» [6. С. 60]): он «не только комментировал то, что происходит в мире искусства, но также оказывал непосредственное влияние на создание художественных произведений и их презентацию» [6. С. 60], т.е. выступил в роли социального инженера, не столько описывающего интуиции авангарда, сколько создающего его по собственному концептуальному образу. Не в последнюю очередь под влиянием Гринберга изменилось восприятие авангарда — утвердилась «цепочка уравнений: абстракционизм = подлинное/авангардистское (прежде всего американское) искусство = демократия. Всякая же современная предметность, напротив, отвергалась и признавалась по меньшей мере близкой к социалистическому реализму, т.е. к вражеской образности... был общепринятым другой ряд отождествлений: предметное искусство = не-искусство/китч = тоталитаризм» [6. С. 61].

Существенную роль в коррекции образа авангардного искусства сыграло то, что Гринберг в статье «Упадок кубизма» объявил сюрреализм тупиковой и реакционной версией авангарда не только за то, что тот частично вернулся к «академическим техникам живописи», но также за психологизм и ориентацию на бессознательное вместо утверждения формальности нового искусства и его самореферентности. По мнению Гринберга, сюрреалисты исходили из метафизической предпосылки, что новое искусство — результат выражения в художественной форме бессознательного как высшей реальности, но «истинный» авангард должен был довести до логического конца тенденции, очевидные еще в кубизме, т.е. отказаться от метафизики и заниматься анализом инструментов искусства, самокритикой (как аналитическая философия анализирует язык). Характерно отношение Гринберга к искусствоведению Г. Розенберга, более близкого к сюрреализму: «Отстаиваемое Розенбергом экзистенциалистское представление, согласно которому произведение искусства есть выражение некоей духовности, трансцендентной или спиритуалистической, так хорошо подходящее к европейскому пафосу нового начала... Гринберг на протяжении всей своей жизни отвергал» [6. С. 62].

В критике сюрреализма Гринберг не только утверждал упадок европейского, прежде всего французского, авангарда, но и пытался его социологически объяснить: «Тот факт, что такие великие художники, как Пикассо, Брак или Леже, пребывают в состоянии столь трагического упадка, можно объяснить исчезновением основных общественных институций в Европе, являвшихся гарантией их нормального функционирования... напрашивается вывод, что новым центром западного искусства стали Соединенные Штаты» [17. С. 178] («американизация» [6. С. 60]). Тем самым «упадок авангарда» Гринберг связал с культурным и социальным

упадком Европы, на смену которой в качестве лидера Запада приходят США со своей версией «нового искусства». В оценке европейского авангарда 1930–1940-х годов как «упадочного», «переживающего свой закат» Гринберг солидаризовался с советской критикой авангарда, поэтому авангард у Гринберга приобрел социальные черты, которыми наделялся социалистический реализм.

В критическом отношении к сюрреализму с Гринбергом был солидарен Т. Адорно, считавший, что таковой, как футуризм в Италии и экспрессионизм в Германии, оказался близок фашизму: «к фашизму пришли... различного рода последователи сюрреализма во Франции» [1. С. 83]. Так, Аполлинер, создавший кубизм и сюрреализм, и Маринетти были всегда идейно близки: «кубизм является родным братом футуристической эстетики Маринетти, господствовавшей в фашистской Италии по крайней мере в начале этого режима» [10. С. 48]. Кроме того, ранний Гринберг, периода эссе «Авангард и китч», был идейно близок Адорно: Гринберг не скрывал своего марксизма, публикуясь в троцкистском журнале, оба одинаково объясняли «уход в абстракцию» нового искусства как отказ от стремления быть понятным массам и провести линию демаркации между ним и «китчем», оба считали, что новое искусство должно быть элитарным, чтобы не стать товаром для потребления.

После коррекции Гринберга и отмежевания от сюрреализма «новое искусство» стало восприниматься как продолжение традиции Просвещения: в ее русле существовали неопозитивизм и аналитическая философия, к которым «новое искусство» обращалось для обоснования «чистой абстракции». Очищение искусства от иллюзорности — прямой аналог критики метафизики за неверифицируемость в логическом позитивизме, поэтому, как и для неопозитивистов, для концепции искусства Гринберга характерны «притязания на то, что суждения по поводу художественных произведений строго объективны» [6. С. 65]. Гринберг претендовал на то, что его теория искусства так же верифицируема, как и современные физические теории, поэтому в «Положениях авангарда» он писал, что «вкус — единственная категория, позволяющая установить порядок и отделить качественное произведение от некачественного» [6. С. 65].

Объективизм Гринберга объединяет его теорию (наряду с формализмом и элитаризмом) с концепцией искусства Ортеги-и-Гассета, которая не только логически первична по отношению к теории Гринберга, но и концептуально более богата, хотя не была столь же социально влиятельна, возможно, по причине противоречивости. Впрочем, не исключено, что она только кажется такой при поверхностном рассмотрении, обладая в действительности дивергентной способностью соединять полярные концептуализации модернистского искусства, выраженные в формализме Гринберга, с одной стороны, и в сюрреализме — с другой.

В понимании искусства как результата интеллектуальной, осознанной, а не бессознательной деятельности (как считали многие художники «нового искусства»), интуиции которых были выражены наиболее развернуто сюрреалистами), Ортега ссылаясь на С. Малларме, утверждавшего, что настоящее искусство, в отличие от sentimentальных подделок, должно быть разумным эстетическим удовольствием. В концепции Ортеги любое подлинно художественное видение — ближе в реалистическом искусстве или дальше в авангардном — имеет неизменное качество: ясное и объективное созерцание, без примеси sentimentального переживания. Иными словами, художник любой эстетической ориентации, должен «созерцать в объективной чистоте... искусство должно быть абсолютной проясненностью, полуднем разума... Видение — это акт, связанный с отдаленностью, дистанцией» [14. С. 238, 239]. К этому Ортега добавлял тезис, что «новое искусство», основанное на дальней дистанции, чище, четче и совершеннее, чем на ближней, т.е. чем реалистическое искусство, поэтому «новое искусство» порождает «новое художественное чувство, характеризующееся совершенной чистотой, строгостью и рациональностью». [14. С. 227]. Если главное в искусстве — чистота взора художника, то искусство по определению не субъективно, что было воспринято Гринбергом, как и убеждение, что у искусства есть объективная, закономерная цель развития — предельная абстракция. Эта цель производна от положения Ортеги, что современное искусство стремится к очищению от чувственных образов, но таким должен быть «навигационный курс» искусства только в современности, а не всегда (как считал Гринберг — в этом различие их воззрений как на природу искусства, так и на культуру и общество в целом).

Движение к абстракции связывалось с утверждением рефлексивности «нового искусства». Ортега первым писал, что «эволюция западной живописи заключается в перемещении внимания с объекта на субъект, на самого художника» [14. С. 191]. В результате смены эстетической ориентации художник авангарда стал «слеп для внешнего мира и повернул зрачок внутрь, в сторону субъективного ландшафта» [14. С. 248], совершив тем самым «уход искусства в самого себя» [14. С. 254]. «Предметное искусство», согласно Ортеге, чувственно не только в смысле оперирования с чувственными образами; оно лишено рефлексии — человек растворяется в восприятии картины. Художник авангарда как нового идеалистического и интровертивного искусства, напротив, отстранен от созерцаемого и поэтому аналитичен: «Выражение прекрасного не должно переходить границы улыбки или грусти. А еще лучше — не доходить до этих границ» [14. С. 238]. Гринберг назвал это качество критичностью, относя его к основополагающим чертам «нового искусства». Образ бесстрастного художника, смотрящего «внутрь себя», у Ортеги имеет потенциал (хотя и нереализованный) для платониче-

ской интерпретации, а Гринберг последовательно формалистичен, апеллируя к Дж. Беркли и И. Канту.

У Ортеги новое искусство также понималось как комичное, противопоставляясь традиционному, и эта «ироническая» черта была унаследована от немецких романтиков [14. С. 255]. Отличительная способность нового искусства «рассматривать себя как фарс», а художественное творчество — как фокусничества шута открывала концептуальную перспективу его аналогии с карнавальной культурой (М. Бахтин). У Гринберга данное свойство авангардного искусства не утверждалось, возможно, по причине того, что новое искусство воспринималось в линейной, прогрессистской концептуальной оптике «очищения медиума»: если искусство движется по пути прогресса, «освобождения от иллюзии» и роста самоанализа, оно по определению не может быть фарсом. Оба автора едины в понимании цели нового искусства — отказ от погружения в «иллюзию материальности». Ортега первым утверждал, что в живописи это достигается отказом от трехмерности и осязательности, по словам Гринберга, «модернистское произведение искусства... означает отказ от иллюзии... модернистская живопись удовлетворяет нашу потребность в буквальном, прямолинейном и позитивном тем, что отказывается от иллюзии трехмерности», пришедшей в живопись из скульптуры [4. С. 164–165]. Гринберг апеллировал к позитивизму, утверждая, что «двумерное, оптическое и неосязательное восприятие соответствует... сущности, данной в зрительном опыте» [4. С. 198], поэтому авангардная живопись «обращается только к одному чувству — зрению» [4. С. 195]. В результате редукции чувственного опыта к зрительному материальность в живописи теряет плотность, и в картине авангарда «мы видим материю, которая бестелесна, невесома и существует только оптически, как мираж» [4. С. 171]. Эта характеристика согласуется с идеей Ортеги, что образы авангардной живописи — «призраки» [14. С. 510].

Гринберг и Ортега находили идейное родство авангардной живописи с живописью позднеримского и византийского периодов, ориентированной на трансцендентную, умозрительную реальность. По сути, в концепции Ортеги новое искусство, подобно идеалистической живописи Средневековья, снимало иллюзию чувственной образности, открывая возможность восприятия подлинной умозрительной реальности в смысле Платона. В смысле «скрытого платонизма» может пониматься его апология отказа нового искусства от трехмерности живописи, при котором художник «обратился внутрь себя», что может интерпретироваться как отказ от «сферы мнения», выход художника из «мира теней», в котором чувственное воспринимается как реальное: «То, что мы называем реальными объектами и в общении с чем состоит наша жизнь, есть результат двойного восприятия — зрительного и тактильного. Свести объект только к зримому — один из способов разрушения его реальности» [14. С. 510]. Ранее и Н.А. Бердяев

писал об авангарде: «Живопись переживает небывалый кризис... его нельзя назвать иначе как дематериализацией, развоплощением живописи.... В современной живописи не дух воплощается, материализуется, а сама материя дематериализуется... теряет свою твердость, крепость, оформленность... Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, — там уже... иерархия духов» [2. С. 8–9]. Получается, художник-авангардист мыслит себя как визионер, выражающий не чувственные образы единичных предметов, а «эйдосы».

Супрематизм К.С. Малевича — один из наиболее показательных примеров: его геометрические фигуры (квадрат, крест, круг) — «чистые формы», освобожденные от связи с материальным миром. Малевич утверждал, что в своем творчестве он вышел в «белую бездну», где нет ни верха, ни низа, ни веса, ни плоти, а искусство — «умозрительная реальность», не нуждающаяся в двойном (зрительно-тактильном) восприятии. В.В. Кандинский в трактате «О духовном в искусстве» описывал живопись как передачу «внутреннего резонанса», в которой цвет и линия не изображения чувственных предметов, а самостоятельные духовные сущности, поэтому он не рисует мир, а фиксирует «вибрации духа», проходящие через художника-медиума. П.Н. Филонов о своем «аналитическом искусстве» также писал в духе платонизма — как попытке увидеть умом «проросший» эйдос вещи — и подчеркивал, что не рисует внешние (чувственные) формы предметов или субстанций, а пытается изобразить их «атомную структуру» (также уход от поверхностной чувственности). П. Мондриан отмечал, что искал «абсолютную гармонию», скрытую за «хаосом природных форм», считая, что прямые линии и первичные цвета выражают подлинный идеальный план бытия.

Влияние идей платонизма в концепции искусства Ортеги проявляется и в рассуждениях о предметной области нового искусства как об интрасубъективном содержании, отличном как от субъективного, так и от физического мира: «Выдуманное нашим умом, вымышленное мыслью порой не имеет аналогов в реальности, но неверно говорить о чисто субъективном. Мир иллюзий... не перестает быть объективным универсумом, исполненным смысла и совершенства. Воображаемый кентавр... наделен своеобразной независимостью по отношению к вообразившему его субъекту. Это виртуальный или, пользуясь языком новейшей философии, идеальный объект... Поразительно совпадение подобной философии с современной ей живописью — экспрессионизмом или кубизмом» [14. С. 202–303]. Под новейшей философией он подразумевал платонизм Г. Фреге, стремившегося очистить логику от «психологических примесей», чтобы вернуть ей абсолютность и объективность. Ортега «дегуманизацию искусства» понимал как антипсихологизм в эстетике, как очищение от иллюзий здравого смысла, необходимое для созерцания мира чистых идеальных объектов.

«Чистое искусство» он мыслил как чистую логику и математику Фреге, в которых мыслятся интрасубъективные, а не психические структуры. Интрасубъективное Ортеги — прямой аналог «третьего мира» Фреге, в котором содержание мысли общезначимо, в отличие от индивидуально-психического представления. В теории Ортеги художник-авангардист, отказываясь от копирования «первого мира» (натуры) и от произвольности зрительно-тактильных иллюзий «второго мира» ментальных состояний, освобождается как от физических объектов, так и от произвольных ментальных состояний в смысле логического платонизма Фреге и созерцает идеальные объекты третьего мира (кентавр, кубистические конструкции). В духе логического платонизма Фреге следует понимать утверждение Ортеги, что в новом искусстве следует «создать нечто, что не копировало бы “натуры” и, однако, обладало бы определенным содержанием, — это предполагает дар более высокий» [14. С. 235]. Антипсихологизм был унаследован Гринбергом, но развернут в неопозитивистском ключе.

Реалистическое и авангардное искусство Ортега понимал как виды искусства, порожденные противоположными эстетическими чувствами и типами культур [14. С. 248]: реалистическое искусство он связывал с чувственными культурами, в которых эстетизируются чувственные «живые формы» [14. С. 250], — таким было искусство Древней Греции, а культура Византии, особенно периода иконоборчества, им мыслилась как инверсия древнегреческой, в которой «поток бил ключ жизни» [14. С. 249]. То же произошло, согласно его взглядам, в западном обществе, когда мирское и гуманистическое ренессансное искусство сменилось «дегуманизированным», направляемым противоположным эстетическим чувством — «отвращением к человеческому» [14. С. 240]. На идейном родстве авангардной и средневековой живописи настаивали еще кубисты в связи с тяготением к обратной перспективе и отказом от прямой [10. С. 85]. В теории Ортеги речь идет о дуальных видах искусства, эстетического чувства — они равноценны как половины одного целого, а их смена подобна смене дня и ночи, полугодий, жизни и смерти. Теория искусства Ортеги неявно отсылает к концепциям социокультурных циклов, с которыми она может быть логически интегрирована (как концепция О. Шпенглера «Закат Европы», переводу которой на испанский Ортега лично способствовал).

Гринбергу с прогрессистской линейной «оптикой» это концептуально чуждо: для него новое искусство однозначно более развитое и передовое, чем реалистическое. Также понимая новое искусство как «дематериализацию», он был солидарен с Ортегой и в том, что «параллели между византийским и модернистским искусством... могут помочь распознать внехудожественное значение модернизма. Византийцы подвергали реальность дематериализации, стремясь проявить трансцендентную реальность. Возможно, мы в наших науках и искусстве делаем нечто подобное — стре-

мимся свести материальность к нулю» [4. С. 197–198]. По его словам «абстрактная живопись не устает... возвращаться к теме сомнительности всего материального и вещественного» [4. С. 198], «лишая мир поверхностного слоя» [4. С. 162]. Однако в объяснении «контриллюзионизма» нового искусства Гринберг обратился к сенсуализму, считая, что оно в качестве первичной, очищенной от иллюзорности реальности утверждает первичные ощущения. В живописи это исключительно зрительный двумерный опыт, передаваемый посредством плоскости холста и цвета: «Абстрактная картина... предлагает суженный по сравнению с иллюзионистской, более физический, чем воображаемый опыт» [4. С. 162]. Гринберг основывался на концепции Беркли, утверждавшего в «Опыте новой теории зрения», что чистый зрительный опыт двумерный.

С этим связано различие в понимании элитарности нового искусства Ортегой и Гринбергом. Обращаясь к средневековому искусству, Ортега писал: «В соответствии с бинарной структурой общества, разделенного на два социальных слоя — знатных и плебеев — существовало благородное искусство, которое было “условным”, “идеалистическим”, т.е. художественным, и народное — реалистическое и сатирическое» [14. С. 226]. Взгляд нового искусства, в котором «человеческая оптика слишком незначительна», доступен только тем, кто в момент, когда «человеческое содержание произведения станет почти незаметным» благодаря «дару художественной восприимчивости», способен воспринять «идеальные объекты»: «это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса» [14. С. 226]. Художественная элита, способная к «дальнему» умозрению объектов нового искусства, считалась наделенной этой способностью в силу врожденной восприимчивости к идеальным объектам. Элита Гринберга — люди, способные в силу образования и воспитания эстетического вкуса понимать новое искусство. Тем не менее принцип Ортеги соотнесения нового искусства с верхним социальным классом, а реалистического — с нижним Гринберг перенял.

Социальные причины перехода от «иллюзионистской живописи» к «контриллюзионистской» ни Ортега, ни зрелый Гринберг не пытались рассматривать, ограничившись утверждениями о закономерности и неизбежности эндогенной смены противоположных «эстетических чувств» в искусстве. Ранний Гринберг объяснял генезис и распространение нового искусства как марксист, но в 1950-е годы «постепенно отходит от марксизма и социальной истории искусства, в результате чего в 1961 году публикуется статья “Модернистская живопись”, в которой показано, что нефигуративность современного искусства является не столько результатом воздействия социально-исторических факторов, сколько итогом процесса саморазвития искусства» [18. С. 515].

В обеих концепциях, помимо исследовательской компоненты, присутствовал и прозелитизм. Так, «пропаганде нового искусства... Ортега уде-

лял постоянное внимание. Например, в 1910 году... прозвучало настойчивое требование о разворачивании выставок картин И. Сулоаги... В своих статьях и эссе, относящихся к середине 20-х годов, Ортега излагает эстетическое кредо художественного авангарда» [14. С. 559–560]. Гринберг также никогда не скрывал пристрастного отношения к авангарду, признаваясь, что хотел стать художником-«контриллюзионистом» [4. С. 237]. Практически все работы об авангарде носили апологетический или, напротив, критический характер, являясь частью политической борьбы и социальной инженерии. В западном искусствоведении «критики и теоретики, бывшие современниками авангардизма, чаще всего совмещали роли исследователей и адептов. Они постоянно считали себя обязанными (или были вынуждены) доказывать... публике, что с авангардизмом все в порядке, что... он социально акцептабелен» [20. С. 11]. Но «императив легитимации» авангарда стал причиной его «стерилизации»: все, что не вписывалось в эстетический канон, объявлялось отступлением или творческой неудачей. Так, Ортега проигнорировал немецкий экспрессионизм и работы Э. Мунка, выражавшие человеческое начало и эмоции (страх, боль, экстаз), а также работы, ориентированные на интересы и вкусы «восставших масс». Гринберг, ссылаясь на психологизм и спиритуализм, отнес сюрреализм к отклонениям внутри авангарда.

Концепция Ортеги соединялась с витализмом и производным от него культом мужской юности, свойственным футуризму Маринетти: «женщина и старец на время должны уступить авансцену юноше», торжество авангарда связано с «эпохой торжества мужского начала и юности» [14. С. 25]. Распространение спортивных состязаний в начале XX века, он, как и футуристы, трактовал как «победу юношеских ценностей над ценностями старости»: первые связывались с культом тела, вторые — с культом духа, так как «дух достигает вершины своего развития только тогда, когда тело вступает в период упадка» [14. С. 257]. Таким образом, новое искусство он утверждал как «телесное» и молодежное, как искусство новых мужских союзов. Влияние футуризма на Ортегу заметно и в базовом положении его теории о «дегуманизации»: как отмечал Бердяев еще в 1917 году, главным пунктом программы Маринетти было то, что для нового искусства «человек не представляет больше никакого интереса», он не может более пониматься как источник творчества, поэтому его надо устранить, как и «всякую психологию» [1. С. 10]. Для Ортеги новое искусство — витализм, но рационализированный.

Объяснение авангарда имело и идейно родственные, но более политизированные интерпретации. Так, апология авангарда Р. Поджоли утверждала его несовместимость с тоталитаризмом и идейное родство с либерализмом: «Белый и пушистый авангард идентифицируется с основными ценностями западных либеральных демократий — терпимостью к инакомыслию, свободолюбием, креативностью; художественный авангард объявляется неотъемлемым институтом западной демократии» [16. С. 64]. Данная политически

корректная картина не согласуется с фактами тесной связи итальянского футуризма и фашизма: «Поджоли не в полной мере раскрывает политические коннотации “активизма”, ретушируя его очевидную связь с фашистской теорией и практикой. Создается впечатление, что слишком хорошо осведомленный о конкретных... связях итальянского футуризма с фашизмом автор сознательно избегает этого важного аспекта», причем «объективная логика теории Поджоли позволяет анализировать футуризм и фашизм как родственные явления психологического и социального плана» [16. С. 67]. Иначе говоря, активизм авангарда у Поджоли — тот же иррациональный витализм, обесценивающий интеллект и сводящий новое искусство к чистым ощущениям. Причем Поджоли «прекрасно отдавал себе отчет в парадоксальности своей концепции», но главной его целью была «теоретическая легитимация современного искусства и его интеграция в ту самую систему ценностей (буржуазного западного общества), с которой авангардисты... вели беспощадную борьбу» [16. С. 68]. Поджоли преследовал ту же цель, что Гринберг, корректируя политический образ раннего, преимущественно революционного авангарда как политически двуликого. Впрочем, как показал В. Беньямин, такими были еще декаденты, например, Ш. Бодлер, которого притягивали как бланкисты, так и ультрамонтаны. Авангард унаследовал и это тяготение декаданса к политическим крайностям вместе с неизменной антипатией к умеренным, близким к политическому центру направлениям — это стало его отличительным признаком.

Характерно, что западные апологеты и советские критики стояли на общих позициях рационализма и гуманизма Просвещения, исходя из них ретушируя или преувеличивая черты раннего авангарда.

Критический подход советского искусствознания к новому искусству восходит к Г.В. Плеханову, утверждавшему в «Искусстве и общественной жизни», что новое искусство порождено эпохой буржуазного упадка, т.е. упадочно, поэтому для него закрыты «все источники истинного вдохновения» и оно превращается в «бесплодную возню с совершенно бессодержательными личными переживаниями и болезненно фантастическими вымыслами... получается нечто не только не имеющее какого бы то ни было отношения к какой бы то ни было красоте, но и представляющее собой очевидную нелепость» [15. С. 185, 191]. В оценке нового искусства как порождения упадка Плеханов следовал за М. Нордау, хотя и понимал его не в биологическом, а в социологическом смысле. Модернистское искусство Плеханов связал с нравственным упадком, о котором писал в «Нищете философии» К. Маркс: «пришло время, когда... добродетель, любовь, убеждение, знание, совесть — все стало продажным. Это время общей порчи, время всеобщей продажности» [15. С. 190]. «Даже некоторые сторонники абстракции, оправдывая ее на том основании, что эпоха распада должна создавать искусство распада, тем самым отчасти признают неполноценность беспредметности» [4. С. 157].

Основываясь на том же тезисе Маркса, что современный мир — «общество порчи», в противоположном плехановскому, апологетическом ключе построил теорию искусства Адорно. В ней новое искусство, трактуемое как истинное, вбирает в себя «все несчастье» мира упадка и насилия и напоминает о страданиях, утверждаясь как негативное, черное, несущее «негативный отпечаток» социальной реальности. Его эстетическая безобразность, по Адорно, — необходимое качество, чтобы оно было социально протестным [1. С. 17] и противопоставлялось конформистскому массовому искусству, китчу, которое, напротив, должно быть понятно и уютно обывателю и потому выполняться в реалистическом художественном стиле. Для Плеханова кубизм, представивший «кризис безобразия» в искусстве, — последняя стадия упадка буржуазного общества, прежде породившая декадентство: «Занесенное к нам с запада, оно и у нас не перестает быть тем, чем было у себя дома: порождением “бледной немочи”, сопровождающей упадок класса, господствующего теперь в Западной Европе» [15. С. 176]. Помимо идейного неприятия для Плеханова авангард претит эстетическому чувству: «Читатель слышал, конечно, о так называемых кубистах... По крайней мере во мне эти изделия не вызывают ничего похожего на эстетическое наслаждение. “Чепуха в кубе!” — вот слова, которые сами просятся на язык при виде этих якобы художественных упражнений» [15. С. 183].

От Плеханова берет начало подход в советском искусствоведении, объясняющий направления авангарда воззрениями определенной философской школы. Сами кубисты утверждали, что «картина есть нечто вроде философского сочинения, изложенного на полотне посредством красок и линий» [10. С. 79]: кубизм выражал философию «субъективного идеализма», притом крайнего, склонного к солипсизму. Анализируя книгу-манифест кубизма А. Глеза и Ж. Метценже «Du cubism», Плеханов заметил: «В этих рассуждениях мы... встречаем знакомую мысль, что наше “я” есть единственная реальность... допустив существование внешнего мира, тотчас провозглашают его непознаваемым, а это значит, что для них нет ничего реального кроме “я”» [15. С. 184]. У кубистов «картина целиком замкнута в себе, не претендуя на познание внешнего мира, соотнесение образа с реальностью “по ту сторону холста”», «художник не постигает объективный мир, а творит собственную реальность» [8. С. 38, 39].

М.А. Лифшиц и его ученики в критике раннего авангарда стремились в первую очередь показать его иррационализм, поэтому при первой возможности указывали на его связь со спиритуализмом: «их идея — это массовый гипноз, суггестивное воздействие... неразумное мышление... модернизм есть современное суеверие» [10. С. 197] и «преклонение... перед исследованиями и идеями Фрейда» [8. С. 82]. Сюрреалистам была близка «одна из особенностей фрейдовской методики», состоявшая в идее «огромной власти и силы дочеловеческих пластов и потенций подсознания» в психике, причем

сюрреалисты понимали бессознательное в смысле спиритизма, а не фрейдизма. Еще один признак иррациональной, хтонической природы авангарда — холизм как стремление к «растворению индивидуального сознания в слепой коллективности» [9. С. 28]: уже кубизм представлял собой «род социальной... утопии, в основе которой лежит тоска изверившейся в себе субъективной мысли, жаждущей спасения под крышей сверхличной, коллективной реальности» [10. С. 52]. Сторонники «подлинно современного искусства» были «охвачены культом витальности, стихийной силы» и «требовали подчинения иррациональному зову сверхчеловека» [9. С. 20,21]. Роль А. Бергсона в формировании идейной основы авангарда считалась не меньшей, чем Ф. Ницше: «Бергсон раньше других объявил шах королю — поставил вопрос об отречении разума от его наследственных прав... На первый план вышли бароны витальной силы и жизненной активности» [9. С. 21]. Лифшиц настаивал на регрессивной природе раннего авангарда как «антипросвещения» и «антивозрождения»: «идеалом кубизма является забвение всех действительных знаний, приобретенных в ходе истории, забвение их с целью вернуться к темной абстракции времен египетских жрецов и схоластики раннего средневековья» [10. С. 89].

С философских, эстетических и этических позиций аполлонического мира Лифшиц критиковал дионисийский «авангард титанов» в духе Нордау, но на принципах умственного движения. Критические оценки авангарда со стороны Плеханова, затем Лифшица и его учеников — как «демонического протеста против всех выродившихся форм» [10. С. 73], «евангелия нового варварства» [9. С. 19], «современной мистики» [9. С. 19] — не могли оспариваться представителями «титанического авангарда», поскольку они сами себя наделяли этими свойствами, но оценивая их противоположным образом. Их новый мир, как и искусство, мыслился как инверсия, зазеркалье по отношению к миру, основанному на «традициях, действовавших... со времен эпохи Ренессанса» [10. С. 36]. Лифшиц это понимал и обращался в том числе к апологетам авангарда, стремившимся его концептуализировать и корректировать на основании «принципов Просвещения», тем более что многие из них были марксистами (как Адорно и Маркузе) или в некоторой степени близки к ним (как Гринберг). Не случайно одна из наиболее острых дискуссий относительно нового искусства (известная как дискуссия об экспрессионизме) состоялась между марксистами Г. Лукачем и Э. Блохом.

Концептуальная основа революционного авангарда была сформирована философией Ницше (обозначавшейся часто как иррационализм) в сочетании с интуиционизмом и витализмом Бергсона. Кроме того, на ранний авангард оказывал определяющее воздействие спиритуализм с культом бессознательного начала, что обусловило апологию сюрреалистами психоанализа З. Фрейда. Философия Ницше была для революционных авангардистов не столько теоретической базой, сколько источником вдохновения

(идеи романтизма). Революционный авангард воспринял ницшеанский призыв к «переоценке всех ценностей» как призыв к разрушению изобразительного канона: «Учение Ницше во многом трансформировало эстетику и обусловило ту духовную атмосферу, в которой зародилось одно из самых радикальных течений в искусстве XX века — футуризм. Связь ницшеанства с футуризмом очевидна, так как в последнем находят отклик идеи немецкого философа: учение о сверхчеловеке, нигилизм, витализм, “вечное возвращение” и “вечное становление” [7. С. 24]. Разрыв с подражанием природе, обусловивший формирование беспредметного искусства, был прямо связан с идеей Ницше, что подражание — «рабство и симптом ограниченности» [20. С. 139], и что следует вернуться к первобытной дикости: «Дикий человек... это возврат к природе и, в известном смысле, восстановление человека, его излечение от культуры» [11. С. 324]. Высказывание «Бог умер! Бог не воскреснет! И мы его убили!» [12. С. 593] стало манифестом нового искусства, причем Аполлинер, идеолог кубизма, понимал «смерть Бога» в первую очередь как «смерть традиции» платоновской академии в Кареджи, на которой строилась культура со времени Возрождения (кубизм как антитрадиция): в его манифесте раздавались «розы одобрения» «новаторам» — Т. Маринетти, П. Пикассо, Р. Делоне, самому себе и другим, а проклятия посылались А. Данте, Л. да Винчи, У. Шекспиру, И.В. Гете и другим «классикам мертвого прошлого». Последняя часть высказывания об «убийстве Бога» интерпретировалась, с одной стороны, как и футуристами, — как уничтожение музеев и библиотек, памяти о прошлом, с другой — как «аналитическое убийство формы» в новом искусстве.

В античной традиции боги и титаны противопоставлялись: боги рождены от богов и богинь, в них разделены мужское и женское начала, так как в космосе все дифференцировано и симметрично; титаны имели «в себе только один принцип», принадлежа хаосу [5. С. 38]. Ницше изменил концепт титанизма, создав новый, используемый авангардистами: он отождествил в «Рождении трагедии из духа музыки» дионисийское и титаническое, связав «мир варваров», людей «доаполлоновской поры», со временем титанов, еще не поверженных богами [12. С. 82]. В его системе боги, персонифицирующие порядок и совершенство, и титаны, представляющие «первозданную иерархию ужаса» [12. С. 77] пребывают в неразрешимом конфликте. Другая идея Ницше, регулярно воспроизводившаяся в революционном авангарде, — о способности художника «вырасти в титана» и завоевать право «принуждения богов», поскольку сверхчеловек — титан [12. С. 114]. Титаническая тема была развита в футуризме, в том числе советском, где титаническое заменило божественное. Так, Маринетти в «Манифесте футуризма» в качестве титана современности утверждал машину, покоряющую время и пространство; сверхчеловек Ницше представлен в советском футуризме А.К. Гастева, В.Э. Мейерхольда, В.Е. Татлина в образе «человека-машины» как коллек-

тивного существа, созданного революцией, что ближе к понятию «единого мирового существа» Ницше [12. С. 116]. Такое превращение человека в «машину» или в один из ее винтиков Лифшиц и называл «растворением индивидуального сознания в слепой коллективности», хотя авангардисты понимали его в ницшеанском ключе — превращение в сверхчеловека, титана современности.

Идея раннего авангарда о возвращении к примордиальности коллективного, в котором все растворяется, также производна от идеи Ницше: «Вечное возвращение есть... созвучие космической воле, восприятие бытия... как единого целого, не делимого на оппозиции добра и зла, красоты и уродства» [7. С. 25]. При этом восприятие единого целого как «не поддающегося рациональному описанию и объяснению» происходит от концепта «дионисийского состояния» у Ницше, ставшего «правдой современного искусства», где «непостижимое... рождает в душе художника то чувство возвышенного, которое позволяет ему отрицать “буржуазную” действительность» [16. С. 121].

Философия Бергсона не в меньшей степени инспирировала революционный авангард, поскольку он «раньше других... поставил вопрос об отречении разума от его наследственных прав. С этого времени все изменилось в царстве идей. На первый план вышли бароны витальной силы и жизненной активности» [9. С. 19]. Для авангарда интуиционизм Бергсона стал продолжением и логическим расширением дионисийства Ницше: в концепции Бергсона авангардистов прежде всего привлекала «иррационалистическая концепция интуиции как альтернативы интеллекту» [8. С. 56] — что рассудок «обездвиживает» реальность, превращая «непрерывный поток бытия» (*flux*) в «застывшие кадры». В отличие от такого отчуждения от подлинной реальности, постижение единого целого возможно в философии Бергсона лишь через интуицию: кубисты понимали свою живопись как попытку посредством обращения к интуиции освободиться от кинематографического обмана, порожденного рассудком. Если перспектива в реалистической живописи — мгновенный срез, статичная точка зрения, основанная на восприятии посредством рассудка, то кубистическая полифония ракурсов (когда образ воспринимается одновременно в фас и профиль) утверждалась как визуализация бергсоновской длительности (*durée*) как подлинной ткани реальности, недоступная аналитическому расчленению. Также, согласно философии Бергсона, утверждалось, что художник нового искусства не описывает объект, а сливается с ним через интуицию, объединяя впечатления в одно целое, т.е. кубизм пытался передать в живописи «жизненный порыв» (*élan vital*), само становление в смысле Бергсона. Так, Пикассо и Брак разворачивали плоскости объекта так, будто он видится одновременно со всех сторон; художники кубизма стремились передать не «оптическую ил-

люзию» объекта, не его «фотографию», а интуитивное постижение его как единого целого. Интуиционизм в авангарде понимался как переход от «искусства как зеркала» к «искусству как прямому переживанию жизни». Причем бергсоновская интуиция как основа раннего авангарда — «сводный брат» медиумического транса в спиритизме [8. С. 56] (кстати, Бергсон возглавлял одно время «Общество психических исследований», изучавшее гипноз, телепатию и спиритизм).

Во влиянии Бергсона на авангард отмечали и политический аспект: он был ключевой фигурой, обеспечившей проникновение реакционных идей в авангардную социальную среду. Так, в «Истории западной философии» Б. Рассела утверждались «политические коннотации» концепции Бергсона: воздействие его философии «согласовывалось с движением, достигшим кульминации в Виши. Близкая движению “фелькише” в Германии, впитавшая в себя идеи... романтизма... данная традиция давала стимулы... для пробуждавшегося интереса к оккультному» [16. С. 216–218].

Отметив философские системы, идейно обосновавшие «авангард титанов», необходимо указать и не совместимые с ним системы. Для авангарда, воспринимавшего современность гностически и апокалиптически, как конец «старого света» и «сотворение» нового, была характерна «борьба с метафизикой... идеалистическими системами, находящими в мире “смысл” и “гармонию” [16. С. 22], поэтому ему была, например, чужда теодицея с онтологическим оптимизмом Г. Лейбница, агностицизм — критическая философия, построенная на рефлексии и сомнениях, присутствующая уже у Р. Декарта и ставшая отличительной чертой философии Канта: «Мыслители около 1900 года... не хотят верить предупреждениям Канта, который находил стремления к познанию “вещей в себе» наивными и нефилософскими”. Ранний авангард «дружно пытается избавиться от метафизических, этических, идеологических и иных конструктов... Налицо целая плеяда умов... которые хотят думать о первичном, витальном, интуитивном, подсознательном, элементарном и избавиться от... метафизик и абсолютных ценностей» [20. С. 53]. Категорически не принимался ориентированным на возвращение в «первобытность» ранним авангардом эволюционизм и прогрессизм, характерный для почти всей философии и социологии XIX века [16. С. 131], что созвучно стремлению декаданса, выраженному еще Ш. Бодлером: «Существует одно ходячее заблуждение, которого я боюсь как огня... Нелепая идея прогресса, расцветшая на гнилой почве нынешнего самодовольства, сняла с нас бремя ответственности, освободила волю от всех уз, которые накладывало на нее стремление к совершенству» [16. С. 134].

Нетерпимость раннего революционного авангарда — показатель его мессианского и фанатичного характера, что противоречит образу более позднего «американизированного» авангарда Гринберга. Его статьи «зре-

лого периода» подводят к заключению, что новое искусство дополняло традиционное, допуская сосуществование с ним [4. С. 157–163], поэтому он осуждал «фанатичных поборников» обоих: «Осуждать течения бессмысленно — осуждать можно лишь отдельные произведения» [4. С. 192]. Однако такая плюралистическая картина не соответствует действительности — авангардное искусство заменяло реалистическое, а не дополняло его. Авангардисты-революционеры не допускали мысли о сосуществовании с иным направлением, обращаясь к марксистской идее диктатуры пролетариата. В первые годы советской власти, до начала 1930-х годов, диктатура авангарда в культуре понималась как продолжение диктатуры пролетариата в политике, поскольку авангард был объявлен новым пролетарским искусством: «Составляя меньшинство в художественном мире, но наиболее активное... левые получили государственную власть над искусством... футуристам импонировала решимость большевиков в деле коренного переустройства социальной жизни»; последние же руководствовались идеей, что «в буржуазном государстве искусство буржуазное, а в пролетарском государстве должно быть создано свое пролетарское искусство» [19. С. 455]. Оно должно было создаваться на основе только идей авангарда, поскольку в «пролетарском искусстве не должно быть ни одной старой традиционной формы... поощрения и осуществления достойны только проекты, свободные от тяжелого груза старых стилей, эпох, ушедших в историю» [19. С. 457]. Как писал Лифшиц о насаждении авангардного искусства в СССР в 1920-е — начале 1930-х годов, «модернисты были очень сильны в революционной России, и они охотно пускали в ход палку... Разве не устраивались в некоторых музеях во время второй волны ультралевой чистки культурного наследия... специальные “черные стены”, на которых вешали произведения художников более или менее реального направления как образцы искусства классово чуждого и даже вредного?» [9. С. 25, 39–40]. Пикассо выражал недовольство, что в «революционных странах» существуют музеи и в образовании остается место традиционному искусству: «Нам нужна тотальная диктатура, диктатура художников... чтобы уничтожить тех, кто обманывал нас... уничтожить историю и всю остальную кучу хлама» [9. С. 24].

Фанатизм революционного авангарда можно объяснить и социально-психологически — Беньямин описал социальный тип большинства декадентов и ранних авангардистов: «алхимики революции» и «профессиональные заговорщики» как тип сформировались еще к середине XIX века в политике и в искусстве. Маркс отмечал, что чертой представителей этого типа было сочетание тяги к сверхъестественному с уверенностью в собственном превосходстве, из чего вытекало нежелание просвещать презируемый рабочий класс: «разрушение смыслов и ценностей без позитивной цели... этот тип склонен к магическому воздействию на окружающих

и сам готов к гипнотическому воздействию на себя. Он жаждет чудесного, иррационального, волшебного преобразования реальности посредством стремительных, импульсивных, насильственных действий; рациональные построения ему чужды и неприятны» [20. С. 240–241; 3. С. 9–11]. Для пролетарской революции такой тип, с одной стороны, считался вредным ввиду неуправляемости, с другой — полезным, так как его представители, направляемые «кровожадной яростью», первыми строили баррикады и были «готовы на все ради революции». Как писал Бодлер: «Да здравствует революция! Да здравствует кара! Да здравствует смерть! Я был бы счастлив как жертва, от роли палача тоже не отказался бы — чтобы ощутить революцию с обеих сторон!» [3. С. 11]. Представители этого социально-психического типа способны быстро менять политическую полярность, превращаться из крайне левых в крайне правых, и наоборот: «Есть такая среда, в которой сходятся радикалы... где совершаются постоянные переходы от формулы “революция есть бунт” к шовинизму» [9. С. 40].

Выше отмечалось, что чертой революционеров-авангардистов было тяготение к спиритуализму, влечение к мистике, пусть и часто скрытое на публичном уровне. Об общей особенности романтизма и декаданса, названной мистицизмом, писал еще Нордау, и ранний революционный авангард унаследовал эту черту: художник раннего авангарда имел обычно два лица — социальное и экстатическое, «магическое» [20. С. 183], поскольку в новом искусстве художники «исходят не из человеческой меры, а из бесконечности Вселенной» [20. С. 139]. Спиритуализм выражался в разной степени и формах: так, Кандинский открыто позиционировал себя как последователя антропософии Р. Штайнера, его библиотека в Мюнхене «содержала много книг по оккультизму и спиритизму» [20. С. 145]; открытым спиритуалистом был первопроходец авангардизма в архитектуре Ф.Л. Райт. Его концепция «великого Мы» в «органической архитектуре» прямо апеллировала к теософии, из которой он взял идею, что «новый художник... это не своевольное Я... гения, а своего рода вселенское и родовое творящее Мы. Он сам — некое множество языков и почерков. Он разнообразен, в нем не одна душа, а целая совокупность душ, восприятий, языков и перспектив» [20. С. 106]. Малевич трактовал свое супрематистское искусство как «поиск выхода к духовному Абсолюту» и находился под воздействием идей «четвертого измерения» П.Д. Успенского. Адорно в этой связи писал о «регрессе искусства, превращающегося в магию» [1. С. 82]: в его представлении само обращение к духовности было попыткой прикрыть «пустоту реального мира», а «бесконечность Вселенной» у Аполлинера — это не расширение горизонтов, а капитуляция художника перед лицом социальной машины.

Чертой революционеров-авангардистов было тяготение к спиритуализму, или влечение к мистике. Не только в раннем авангарде, но и в том,

что существовал после середины XX века, такое влечение присутствует, хотя часто скрыто от публики. Пример навязывания творчества под созданный канон – работы любимого художника К. Гринберга Д. Поллока, «дриппинг» которого родственен «чистому психическому автоматизму» А. Бретона. Поллок в объяснении своего творчества обращался не к Канту, а к «коллективному бессознательному» Юнга и «архаичным» ритуалам индейцев навахо.

Влияние спиритуализма в новом искусстве выразилось и в технике автоматического письма. Эта важнейшая для авангарда художественная практика основывалась на том, что художник имеет природу не мага, как в искусстве традиционном, а медиума и шута, а его творчество экстатично и комично. Авангардисты, как и ранее декаденты, заимствовали из магнетизма и спиритуализма концепцию медиумизма. Первоначально в магнетизме медиум выступал в качестве инструмента «магнетизера», психический строй которого считался противоположным (субъект с сильной волей; позже такой тип отношений перешел в психоанализ). Авангардное искусство отвергло такой иерархический тип отношений, заимствовав для образа художника спиритистский вариант независимого медиума, действующего автоматически. В авангарде медиум ментально пассивен, но способен в результате отключения волевого начала на озарения, исходящие из духовного мира. Уже в импрессионизме художник, уподобляясь медиуму, мыслился в качестве зеркала, отражающего влияния психической коллективной сферы, онтологический статус которой не прояснялся, — характерны «советы Моне начинающим художникам... не думать о том, что именно они пишут» [20. С. 56]; А. Матисс также практиковал автоматическое рисование, считая, что «контроль сознания может лишь повредить искусству», и рисовать надо, пребывая как бы в трансе, «двигая рукой по холсту или бумаге автоматически» [20. С. 120]. По крайней мере некоторые авангардисты, как и декаденты, прибегали к алкоголю и наркотикам, воспринимая их как средство отключения сознательного контроля как черты сухой аполлонийской традиции.

Для авангардизма как представителя романтического/дионисийского направления уподобление художника медиуму, психическому автомату, закономерно, а отказ от сознательно-волевого, индивидуального начала воспринимался как жертва во имя искусства. Как считал Аполлинер, мастер нового искусства должен работать с точностью машины, что освобождает искусство от сентиментальности и превращает творчество в пророчество. Лифшиц со свойственным ему критицизмом также заметил главную особенность художественного метода сюрреалистов, как, впрочем, и всего раннего авангарда — «подавление сознательности» [9. С. 27], что Беньямин назвал «возвращением в материнское лоно» (обозначение «бессознательного» сюрреализма [20. С. 238]). Если

традиционное искусство для Беньямина — активное, волевое, следующее мужскому принципу, то новое искусство — переход к пассивности художника, соответствующей женскому началу. Растворение чувственных форм и субъекта сравнивалось с погружением в сон или со смертью: так, К.Г. Юнг понимал творчество Пикассо, точнее его «Голубые картины», как погружение в коллективное бессознательное, описывая их как своего рода воспоминания из «царства мертвых» [20. С. 124]. Он считал, что Пикассо не выдумывал формы, а был медиумом, через которого выражалось коллективное бессознательное («*abaissement du niveau mental*» — понижение уровня ментальности — как необходимое для творчества в кубизме и сюрреализме).

В этом контексте Бретон писал о бессознательном как «внерелигиозной святине». «Святое без религии» — ключевая интуиция сюрреалистов, с которой связана тема «небожественного сакрального». Стремление сюрреалистов ее выразить в дискурсе привело их к Французской социологической школе и в итоге к созданию «Коллежа социологии».

Библиографический список

1. Адорно Т.В. Эстетическая теория. М., 2001.
2. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1918.
3. Беньямин В. Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма. М., 2015.
4. Гринберг К. Искусство и культура. Критические очерки. М., 2025.
5. Евзлин Е. Боги и титаны Гесиода // *Studia Mythologica Slavica*. 2009. Т. XII.
6. Колленберг-Плотников Б. Климент Гринберг и Арнольд Геллен о современности искусства // *Логос*. 2015. № 4.
7. Компанеев В.В., Степаненко К.А. Философия Фридриха Ницше и русский футуризм // Вестник ВолГУ. Серия 8. 2008. № 7.
8. Крючкова В.А. Антиискусство. Теория и практика авангардистских движений. М., 1985.
9. Лифшиц М.А. Искусство и современный мир. М., 1973.
10. Лифшиц М.А., Рейенгардт Л.А. Кризис безобразия. М., 1967.
11. Ницше Ф. Воля к власти. М., 1994.
12. Ницше Ф. Сочинения. Т. 1–2. М., 1990.
13. Палья К. Личины сексуальности. Екатеринбург: У-фактория, изд-во УрФУ, 2006.
14. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
15. Плеханов Г.В. Искусство // Искусство и общественная жизнь. М., 1922.
16. Рыков А.В. Политика авангарда. М., 2019.
17. Фофанов С.А. Гринберг vs Кеменов. Иррелевантность двух культур // *Искусствознание*. 2016. № 4.
18. Чунихин К.А. «Модерн и постмодерн» Клемент Гринберга, или апология модернизма в эпоху постмодернизма // *Актуальные проблемы теории и истории искусства*. 2013. № 3.
19. Шестухина С.Н. Русский авангард в контексте революции 1917 года // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2008. Т. 180.
20. Якимович А.К. Рождение авангарда. Искусство и мысль: Дисс. д. искусствovedения. М., 1998.

The avant-garde of “titans” as a stage in the transgression of the Romantic movement*

A.E. Kapishin

RUDN University,
Miklukho-Maklaya St., 6, Moscow, 117198, Russia

(e-mail: kapishin-ae@rudn.ru)

Abstract. The article is the second part of the author’s study of the avant-garde of the early 20th century, or early avant-garde, which is considered the third stage in the development of the Romantic movement — not in the narrow art-historical sense, but in a broader social-cultural sense as an “intellectual movement”, a type of worldview defining the culture of Western society. This movement is defined as regressive due to its course toward a return to the “original” and its opposition to the ideological vector of humanism aimed at unleashing human potential in the spirit of the Enlightenment. The antagonism of these intellectual directions constitutes a social-cultural cycle divided into stages. A distinctive feature of the period initiated by “upper Romanticism” is the expansion of the Romantic movement, irreversibly changing the social-cultural landscape of the West. “High” and “late Romanticism” (decadence) were examined from the same perspective as in the first part of the study. The author interprets the avant-garde as an unprecedented “tidal wave” of the Romantic movement, the most radical in its nihilism and ambitious in its scope, which was initially perceived as the final phase in the destruction of the old culture and society and the beginning of the construction of a “new world”. The self-perception as barbarians and titans, superhuman beings of the new world, was determined by the conviction that a social-cultural upheaval was already underway. This “titanic avant-garde” was inspired by the “Dionysian” ideas of F. Nietzsche, H. Bergson, and the spiritualism of the time. Having failed to achieve its maximalist goal, the avant-garde, like the extreme political movements associated with it, integrated into Western society. As the revolution began to decline, C. Greenberg suggested a neopositivist conception of art criticism influenced by J. Ortega y Gasset’s dualistic theory of “new art”, merging rationalism with vitalism. Greenberg’s formalist conception of art was opposite to the “titanic avant-garde” in terms of its conceptual foundation and social-political orientation — it determined a different, “Americanized” avant-garde with a “human face”, which integrated into Western society at the time, becoming the dominant force in Western art. While Western art historians generally “civilized” the early avant-garde, weakening or concealing its chthonic nature, Soviet art historians, on the contrary, sought to expose it, sometimes in an exaggerated form. In creating an image of the degraded art of the bourgeois world, Soviet critics believed to prove its total social crisis and decline. The principles of the “titanic avant-garde” were most fully expressed in surrealism with its psychologistic focus on the unconscious and its understanding of the artist as a medium.

Key words: avant-garde; art; unconscious; romanticism; surrealism; vitalism; formalism; Marxism; cubism; spiritualism; revolution; titans

For citation: Kapishin A.E. The avant-garde of “titans” as a stage in the transgression of the romantic movement. *RUDN Journal of Sociology*. 2026; 26 (2): 329–351. (In Russ.). <https://doi.org/10.22363/2313-2272-2026-26-2-329-351> EDN: ZVISBY

*© A.E. Kapishin, 2026

The article was submitted on 04.12.2025. The article was accepted on 10.04.2026.

References

1. Adorno T.W. *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic Theory]. Moscow; 2001. (In Russ.).
2. Berdyaev N.A. *Krizis iskusstva* [The Crisis of Art]. Moscow; 1918. (In Russ.).
3. Benjamin W. *Charles Baudelaire. Poet v epokhu zrelogo kapitalizma* [Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism]. Moscow; 2015. (In Russ.).
4. Greenberg C. *Isskustvo i kultura. Kriticheskie ocherki* [Art and Culture. Critical Essays]. Moscow; 2025. (In Russ.).
5. Evzlin E. Bogi i titany Hesioda [Gods and titans of Hesiod]. *Studia Mythologica Slavica*. 2009; XII. (In Russ.).
6. Kollenberg-Plotnikov B. Clement Greenberg i Arnold Gellen o sovremennosti iskusstva [Clement Greenberg and Arnold Gellen on the modernity of art]. *Logos*. 2015; 4. (In Russ.).
7. *Kompaneets B.B., Stepanenko K.A.* Filosofiya Friedricha Nietzsche i russky futurizm [Philosophy of Friedrich Nietzsche and Russian Futurism]. *Vestnik VolGU. Seriya 8*. 2008; 7. (In Russ.).
8. Kryuchkova V.A. *Antiiskusstvo. Teoriya i praktika avangardistskih dvizheniy* [Anti-Art. Theory and Practice of Avant-Garde Movements.]. Moscow; 1985. (In Russ.).
9. Lifshitz M.A. *Iskusstvo i sovremennyy mir* [Art and Today's World]. Moscow; 1973. (In Russ.).
10. Lifshitz M.A., Reinhardt L.A. *Krizis bezobraziya* [The Crisis of Ugliness]. Moscow; 1967. (In Russ.).
11. Nietzsche F. *Volya k vlasti* [The Will to Power]. Moscow; 1994. (In Russ.).
12. Nietzsche F. *Sochineniya* [Works]. Vol. 1 –2. Moscow; 1990. (In Russ.).
13. Paglia C. *Lichiny seksualnosti* [Sexual Personae]. Yekaterinburg: U-faktoriya, izd-vo UrFU, 2006. (In Russ.).
14. Ortega y Gasset J. *Estetika. Filosofiya kultury* [Aesthetics. Philosophy of Culture]. Moscow; 1991. (In Russ.).
15. Plekhanov G.V. *Iskusstvo* [Art]. *Iskusstvo i obshchestvennaya zhizn*. Moscow; 1922. (In Russ.).
16. Rykov A.V. *Politika avangarda* [Politics of the Avant-Garde]. Moscow; 2019. (In Russ.).
17. Fofanov S.A. Greenberg vs Kemenov. Irrelevantnost dvuh kultur [Greenberg vs Kemenov. Irrelevance of two cultures]. *Iskusstvo i obshchestvennaya zhizn*. 2016; 4. (In Russ.).
18. Chunikhin K.A. “Modern i postmodern” Clementa Greenberga, ili apologiya modernizma v epokhu postmodernizma [Clement Greenberg’s “modern and postmodern”, or an apology for modernism in the era of postmodernism]. *Aktualnye Problemy Teorii i Istorii Iskusstva*. 2013; 3. (In Russ.).
19. Shestukhina S.N. Russky avangard v kontekste revolyutsii 1917 goda [Russian avant-garde in the context of the 1917 Revolution]. *Trudy Sankt-Peterburgskogo Gosudarstvennogo Instituta Kultury*. 2008; 180. (In Russ.).
20. Yakimovich A.K. *Rozhdenie avangarda. Iskusstvo i mysl* [The Birth of the Avant-Garde. Art and Thought]: Diss. d. iskusstvovedeniya. Moscow; 1998. (In Russ.).