

Т. С. ПАНИОТОВА, М. А. РОМАНЕНКО

КРИВЫЕ ЗЕРКАЛА АВАНГАРДА УТОПИЧЕСКИЕ ПРОЕКЦИИ СОВЕТСКОЙ ЦИВИЛИЗАЦИИ¹

Авторы рассматривают искусство русского авангарда 1920-х гг. как своеобразный депозит «мест» и «пространств» памяти становящейся советской цивилизации. Такой ракурс исследования стал возможен на стыке двух парадигм: утопической и парадигмы памяти. Первая позволила проанализировать дискурс, сформированный утопическими идеями авангардистов о «новом мире»; вторая – рассмотреть культурные тексты авангардистов в качестве «мест» (П. Нора) и «пространств» (А. Асманн) памяти о рождении советской цивилизации как «нового мира». В статье представлены образы-модели нового мироустройства: общинно-патриархального, при этом технократического и находящегося в удивительном первозданном единении с природой сверхгосударства (В. Хлебников), совершенного беспредметного мира, созданного на основе нивелирования индивидуальных черт (К. Малевич), а также конструктивистские концепции гармонично организованной среды обитания и нового типа жилища как важнейшего условия становления нового общества и формирования «нового человека». Искусство авангарда, став «пространством памяти» о Еще-Не-Бытии, но реально-возможном (Э. Блох), в символической и функциональной формах отражало процесс становления советской цивилизации.

Ключевые слова: русский авангард, утопия, советская цивилизация, «места памяти», «пространства памяти»

Так мотивы мест памяти кружатся вокруг самих себя,
множась в кривых зеркалах, являющихся их истиной.

Пьер Нора

В наши дни на уровне массового и теоретического сознания заметен растущий интерес к реалиям советской эпохи. Позитивно наполненный слоган «сделано в СССР» настойчиво пробивает себе дорогу в сфере массового потребления и массовой культуры. Сегодня рецепция реального социализма как своеобразного «потерянного рая» начинает теснить постперестроечную трактовку социализма как тоталитарной антиутопии. Хотя с известной долей условности можно утверждать, что вся советская эпоха была временем реализации самой грандиозной утопии XX столетия, обладавшей чертами как евтопии («совершенное», «благое» место), так и утопии («казарменного коммунизма»).

Однако много ли знает нынешнее молодое поколение о советской эпохе? Что говорят молодым людям пока еще сохранившиеся старые названия многих улиц и площадей, отсылающие к революционным событиям и действующим лицам той, относительно недалекой поры? Имеют ли они представление, о какой, собственно, революции идет речь, когда само событие уже не является «красным днем календаря»?

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-311-90062.

Учебники истории многократно переписаны в соответствии с политическим заказом, а информационное пространство заполнено продукцией контрафактической истории и совершенно фантастическими «фактами». Впрочем, как заметил Пьер Нора, история всегда есть делегитимизация пережитого прошлого: «Движение истории, амбиции историков не являются воскрешением того, что действительно произошло, но полным его уничтожением». Что же в таком случае позволяет пусть неполно, но реконструировать историю, понимать логику ее развития? Это укорененная «в пространстве, жесте, образе и объекте» память, точнее, «места памяти», «то, что скрывает, облачает, устанавливает, создает, декретирует, поддерживает с помощью искусства и воли сообщество, глубоко вовлеченное в процесс трансформации и обновления, сообщество, которое по природе своей ценит новое выше старого, молодое выше дряхлого, будущее выше прошлого»². Россия после 1917 г. была обществом, глубоко вовлеченным в процесс социальных трансформаций, полем рождения новой, советской цивилизации, которую «облачало», «декретировало» и представляло в художественных образах искусство. Поэтому культурные тексты (картины, плакаты, скульптурные композиции и т.п.), воспроизводящие рождение советской цивилизации, могут служить теми «местами» и «пространствами» памяти, которые позволяют реконструировать и сохранять историю.

Наша цель – обратившись к искусству, точнее к авангарду 20-х гг., рассмотреть его как своеобразный депозит «мест» и «пространств» памяти становящейся советской цивилизации, при этом акцентируя внимание на его утопическом измерении. Высокая идеальность искусства всегда позволяла усматривать в нем аналог утопии, а иногда – ставить между ними знак равенства. Подобно искусству, утопия тяготеет к предельности идеальной цели, а утопический максимализм содержит допущение чуда, что также сближает его с искусством. К тому же утопическая мысль постигает мир в образах-концепциях; ее образность близка эстетическому видению, а объект утопического творчества зачастую имеет художественную структуру. «В авангардной культуре и, шире, в культуре модернизма этот утопический импульс, скрытый в художественном творчестве, приобретает программный характер»³.

Исследование основано на стыке нескольких эпистемологий. Так, обращение к утопической природе авангарда даст возможность проанализировать утопический дискурс, продуцируемый представителями авангардистских течений 1900–1920-х гг. Утопия как дискурс создает ряд высказываний, мыслительных категорий и эмпирический опыт на основе образа нового социального бытия, которое возводится в абсолют

² Нора 1999. С. 21, 25.

³ Бобринская 2010. С. 35.

и является целью, и по ее достижении ход времени прекращается. Для понимания природы утопии мы обратимся к теории Эрнста Блоха, расширившего представление об утопии до универсального феномена бытия. Это наиболее полно отражает утопическую суть авангарда, где утопия касалась не только практической сферы и предвидения будущего, но создавала мировоззренческие ориентиры, выступая и онтологическим, и гносеологическим принципом. Поскольку мировая материя, по Блоху, находится в постоянном становлении и открыта изменению, то утопия – В-Возможности-Сущее – предстает в виде материи, направленной вперед, в будущее. Одной из форм, в которой может проявляться Еще-Не-Бытие, но реально-возможное, является искусство, «... лаборатория и одновременно праздник осуществленных возможностей вместе с содержащимися в них понятиями альтернативами, причем и осуществление, и результат существуют как фундированная видимость, а именно — как мирское совершенство предвидения»⁴.

Что касается авангарда, то под ним, вслед за Ю.Н. Гириным, мы понимаем не разрозненные художественные течения, а некий эстетико-социальный комплекс, разноуровневые проявления которого «в совокупности образуют культурный текст эпохи, единую картину мира, имеющую общую онтологическую основность»⁵. Именно это обстоятельство позволяет рассматривать авангард в контексте парадигмы памяти. В качестве исходной позиции в рамках парадигмы памяти мы обратимся к теории П. Нора о «местах памяти», в которых «память кристаллизуется и находит свое убежище»⁶. Функционирование мест памяти как таковых возможно благодаря трем аспектам: материальному, символическому и функциональному, которые, органично соединяясь, наделяют какой-либо объект статусом места памяти. Мы будем использовать и понятие «пространство памяти», введенное Алейдой Ассманн. Различая понятия «пространство» и «место», она отмечает, что первое представляет собой сферу «человеческого планирования, созидания и покорения», а второе – сферу ставшего и свершенного, а потому имеет место дело с воспоминаниями и эмоциями по поводу свершившегося. «Понятие пространства содержит в себе потенциал планирования, нацеленный в будущее; понятие места несет в себе знание, относящееся к прошлому»⁷.

Считать авангард «пространством» или «местом» — зависит от временной перспективы рассмотрения. Рассмотренный «изнутри» эпохи, с позиции своих идейных представителей авангард, олицетворяющий и реализующий мечту о новом мире, является «пространством»

⁴ Блох 1991. С. 71.

⁵ Гирин 2013. С. 7.

⁶ Нора 1999. С. 17.

⁷ Ассман 2014. С. 136-137.

памяти о Еще-Не-Бытии, но реально-возможном, предвосхищающим благо. Для нас в силу временной дистанции авангард является уже «местом», несущим в себе память об экспериментах по созданию «нового мира» — советской цивилизации. Исследуя «пространства» памяти следует вычлениить и проанализировать три аспекта — символичность, функциональность и материальность. Поскольку последний аспект не является содержательно важным, мы опустим его в дальнейших рассуждениях с оговоркой, что это условие соблюдено во всех рассматриваемых нами концепциях — формой воплощения утопических идей стали тексты культуры (в широком смысле слова).

В 1922 г. Эль Лисицкий заявил, что «Октябрьская революция в искусстве произошла задолго до 1917 года». Под революцией в искусстве он подразумевал первые манифестации авангарда начала XX века, происходившие на фоне других, не менее значимых (и знаковых) событий. Первое из них — революция в естествознании. Открытия, сделанные в физике, привели к признанию несостоятельности ньютоновских представлений о вещественной природе материи, об абсолютности пространства и времени, о прочности материальных форм бытия. Пространство и время навсегда перестали быть тем, чем были прежде, квант и атом обрели реальность, масса стала одной из форм энергии. Каскад научных открытий изменил и картину мира в целом. В науке утверждается неклассический тип мышления, в философии — неклассические формы рефлексии, в искусстве — новый тип творчества. Лозунг «Искусство как наука» в общем контексте культуры становится необычайно популярным. Найденный наукой выход из кризиса послужил для представителей авангарда примером. Наука замкнулась в лабораториях — и модернисты закрывались в собственных творческих мастерских. Наука исследовала невидимые сущности — и искусство стало превращаться в беспредметное. Отказ модернистов от образности сопровождался поворотом к выражению внутренних субъективных переживаний художников. Смысл этого поворота в судьбах искусства XX в., Х. Ортега-и-Гассет определил так: «От изображения предметов перешли к изображению идей: художник ослеп для внешнего мира и повернул свой зрачок вовнутрь, в сторону субъективного ландшафта»⁸. Однако на этом авангард не остановился: следующим шагом стал переход от выражения субъективных переживаний — к изображению идей в виде «зашифрованных» культурных текстов, ключ к которым знает только сам автор.

В целом поиски авангардистов могут быть поняты как рецепции открытой наукой новой структуры реальности, в которой «сосуществуют хаотическое смешение всего и вся и строгая геометрия, банальность и элитарность, грубый материализм и экзальтированный спиритуа-

⁸ Ортега-и-Гассет 1991. С. 252.

лизм»⁹. Таким образом, революция в естествознании имела прямые последствия для культуры. «Если время остановимо и обратимо, – пишет Н.Р. Суродина, – то отменяется грех, отменяется единственность и абсолютная вечность истины, отменяются непроницаемые границы между культурно-историческими эпохами. Почва под ногами человечества закачалась. Релятивизация мышления затронула многие сферы деятельности человека XX столетия: исчезли разделения на жанры и стили в искусстве, добродетели превратились в результат договора, в научный дискурс внедрилась магия, в религии самыми актуальными стали экуменические идеи»¹⁰. Объявленная Ницше «смерть Бога» существенно расширила пространство утопического дискурса. Утопизмом в той или иной степени были пропитаны все направления искусства того времени, начиная с исходившего из принципа двоемирия романтизма. И родившийся на рубеже столетий авангард, «постоянно балансирующий между поиском божественного присутствия и чувством богооставленности, был... обречен на утопизм»¹¹. Утопические настроения явно или латентно присутствуют в кубизме и экспрессионизме, футуризме и абстракционизме. При этом русский авангард находился в общеевропейском культурном пространстве творческих поисков¹². Авангардистские школы возникали и распадались, на их основе рождались новые направления, как связанные с европейскими школами, так и собственные, русские.

Российское общественное сознание начала XX в. представляло собой духовно-интеллектуальный сплав идей разной степени радикализма: символистской «третьей духовной революции», «нового религиозного сознания» Мережковского, богостроительства Луначарского и Горького, философии «общего дела» Н. Федорова, теософии Е. Блаватской, христианского социализма С. Булгакова, экуменизма В. Соловьева, космогонических фантазий Циолковского, христианского анархизма Толстого и др. Авангардизм впитывает в себя идеи, которыми жила культура того времени, в том числе веру в особую миссию и предназначение России, которая была в равной степени свойственна как представителям культуры Серебряного века, так и леворадикальным политикам во главе с В. Лениным. Большевики и деятели русского авангарда разными путями шли к одной цели: к кардинальному разрушению старого (общества, искусства) и на его руинах – строительству нового мира.

Революционный импульс питался и подкреплялся судьбоносными социально-политическими событиями начала века: за 15 лет Россия пе-

⁹ Бобринская 2006. С. 13.

¹⁰ Суродина 2002. С. 6.

¹¹ Бобринская 2010. С. 36.

¹² Французский исследователь авангарда Андрей Наков подчеркивает «наднациональную общность культуры [авангарда], которую провозглашает большинство выдающихся художников во всех концах Европы...». – Наков 1997. С. 13.

режила две буржуазно-демократические и одну социалистическую революции, последовавшую за ними Гражданскую войну. Страна была втянута в глобальную социокультурную катастрофу – Первую мировую войну, которая привела к огромным материальным и людским потерям, а в духовном плане – к переоценке всех ценностей. Однако, несмотря на это, многими авангардистами война рассматривалась как «гигиена мира», а революция – как «сложный и трудный процесс, сознательное и искреннее содействие которому может и должно придать нашей жизни окончательные и высший смысл и величайшую красоту»¹³.

Таким образом, фоном и контекстом для рождения и становления авангардистских течений в Российской империи, и позже в СССР, для поиска и развития новых художественных идей «стала сама жизнь, вернее, катастрофическое крушение ее размеренного хода. Трагизм реальности, замешанный на утопии, позволил предположить возможность моделирования будущего мироустройства в соответствии с индивидуальным художественно-стилистическим видением»¹⁴.

Великая Октябрьская социалистическая революция 1917 года способствовала формированию широкого пространства для утопического творчества, в котором совпали цели социальных экспериментаторов и деятелей искусства. Большевики, в руках которых находилась государственная власть, желали до основания разрушить старый мир насилия и неравенства и на его основе построить новый. Для этого предполагалось использовать все возможные средства и формы: от диктатуры пролетариата до монументальной пропаганды средствами искусства. Представители авангарда мечтали о новом искусстве и об изменении мира с его помощью, поэтому не случайно большинство авангардистов с восторгом восприняли революцию и искренне желали служить ей. Так, например, М. Гинзбург, один из основоположников русского конструктивизма говорил о современной ему архитектуре как об оружии, которое может быть использовано на фронтах борьбы за коммунизм.

Период 1917–1932 гг. был поистине «золотым веком» для искусства. Футуристы, кубисты, супрематисты, конструктивисты и др., колеблясь между абстракцией и строгим геометризмом, реализмом и примитивизмом, включались в пропаганду идей нового социалистического порядка. Советское искусство пользовалось свободой и демонстрировало всему миру передовые культурные достижения первого в мире государства рабочих и крестьян. Не имея возможности охватить в рамках статьи все направления, остановимся на трех: кубофутуристическая утопия Велимира Хлебникова; утопические идеи супрематизма Казимира Малевича; архитектурные проекты русских конструктивистов.

¹³ Рожков 1923. С. 52.

¹⁴ Жирякова, Назаров 2015. С. 40.

Велимир Хлебников, один из основоположников русского футуризма, великий экспериментатор в области языка. Его утопия предполагала создание мирового социокультурного пространства, объединенного общим языком, культурой, вобравшей в себя все мысли людей земли. Он пишет о едином человеческом роде, слиянии всех наций и государств в одну общину земного шара, которая живет в гармонии с миром природы. В общине отсутствуют какие-либо социальные, культурные или геополитические конфликты. Если же случаются войны, то в качестве оружия используют только сонные пули, а в перспективе все «агрессоры», желающие воевать, будут отправлены на особый пустынный остров, где смогут это делать друг с другом столько, сколько захотят или на сколько хватит сил. Социально-экономические проблемы решаются введением «противоденег». Они будут необходимы для того, чтобы, во-первых, измерять количество труда не временем, а числом ударов сердца, и, во-вторых, чтобы измерить ценность вещи количеством ударов сердца, затраченным на ее производство. Таким образом, удар сердца превращается в денежную единицу будущего общества.

Хлебников также предвещает изобретение химического способа изготовления хлеба и мяса из глины. Другой способ борьбы с голодом – это внушение по радио вкусовых ощущений, которые позволят принимать воду за вино, а простой обед – за роскошный пир. Человек будущего виделся Хлебникову мыслителем, живущим в гармонии с природой, не покоряющим, а деликатно пользующимся ее дарами. Утопия Хлебникова предполагала постепенное восхождение человека к социальной гармонии и к совершенно новой духовной среде.

В «местах памяти», оставленных в творчестве Хлебникова, можно обнаружить и парафраз лозунга о соединении пролетариев всех стран, и отмену денег («военный коммунизм»), и рецепцию наступающего голода; в них просматривается усталость от войн и надежда на технический прогресс как способ решения социальных проблем.

Иные места и пространства памяти наблюдаем в творчестве основоположника супрематизма К. Малевича. Значение выставленного на последней футуристической выставке «0,10» (1915), ставшего программным произведением «Черный квадрат на белом фоне» сам автор объяснял так: «Мы острой гранью делим время и ставим на первой странице плоскость в виде квадрата, черного, как тайна, плоскость глядит на нас темным, как бы скрывая в себе новые страницы будущего. Она будет печатью нашего времени, куда и где бы ни повесили ее, она не затеряет лица своего»¹⁵. Отмечая важность определения как «печати нашего времени», заметим, что эта интерпретация была далеко не единственной. Позднее появятся авторские трактовки «Квадрата» как «зародыща всех

¹⁵ Малевич Т. 1. С. 112.

возможностей», как универсального воплощения принципа экономии и даже как образа Бога, «совершенного существа в новом пути сегодняшнего начала»¹⁶. Характеризуя это произведение, вызвавшее множество различных толкований, современный искусствовед Н. Стангос говорил: «Квадрат, который невозможно найти в природе, стал базовым супрематическим элементом, прародителем всех супрематических форм. Квадрат стал отрицанием мира видимостей и всего искусства прошлого»¹⁷.

После революции Малевич наполняет «Черный квадрат» и последовавшие за ним многочисленные цветные квадраты новыми смыслами. Цвет превращается в символ или знак: черный квадрат – знак экономии; красный – сигнал революции¹⁸; белый – «чистое действие», знак чистоты человеческого творчества¹⁹. В начале 1920-х гг. творчество Малевича политизируется, рождается супрематическая утопия «мира как беспредметности». Беспредметный мир – это бесконечное совершенство абсолюта. Чтобы прийти к абсолюту, нужно преодолеть предметность, под которой Малевич понимает не только частные свойства предметов, но и индивидуальные особенности людей, классовые и национальные различия и декларирует необходимость уничтожения каких-либо частных признаков или индивидуальных черт: «Как нации должны потерять все свои особенности, язык, религию, обычаи, род, расу, так и весь мир должен потерять свою особенность... ибо только тогда произойдет уничтожение воли отдельного “я” за счет единства общего»²⁰. Стирание национальных особенностей и уничтожение частной собственности тождественны процессу устранения предметности в искусстве. В книге «Мир как беспредметность» он пишет: «Под этим нужно разуметь, что если народ станет между народами, то он уже не народен, не предметен. Потерявший свою нацию, свою народность, как и предмет, ставший между-предметным, – будет беспредметным. Уничтожение собственности уже гарантирует дорогу к беспредметности»²¹. Коллектив всемирного един-

¹⁶ Малевич Т. 3. С. 339.

¹⁷ Stangos 1989. P. 117.

¹⁸ Ошибочно было бы полагать, что Малевич здесь исходит из образности и общепринятого мнения о том, что революционным должен быть непременно красный – цвет пролитой крови: «Но мне кажется, что, если бы кровь рабочих была синяя, все же революция была <бы> под знаменами красными» (Малевич. Т. 4. С.269).

¹⁹ См.: Малевич. Т. 1. С. 188–189. Малевич уделяет большое внимание цвету, перемещая его из эстетической в политическую сферу и наделяя смыслом достижения определенной цели – равенства: «Каждое сознание политической группировки имеет свой цвет. Политическое сознание не только выкрашено, но и имеет свою форму, которую называют Интернационалами. Интернационал – это уже новая палитра цветов, которые должны составить единое бесцветное тело, выйдя из всех различий к единству и равенству» (Малевич. Т. 4. С. 270).

²⁰ Цит. по: Горячева 2010. С. 104.

²¹ Малевич Т. 5. С. 232–233.

ства должен преодолеть все ограниченности индивидуальности²². Только устранение частных, унификация индивидуальностей, торжество коллектива смогут превратить мир в стройную организованную систему и привести к социальной гармонии. Распространение идеала беспредметности на социальную сферу закономерно дополняло «Черный квадрат» новыми смыслами: теперь это не только наиболее чистое воплощение идеи беспредметности в искусстве, но и идеала безличностного мира, где множество индивидуумов сливается в совершенном единстве коллектива. «Таким образом, – заключает он, – устремления к коллективу – поступь великой систематизации личности с ее сокровенным “я” [в] порядок единоличия мирочеловеков, наступит “ВСЕ-Я” коллектив всего индивидуализма. Это будет наивысшей точкой сути мира»²³.

Нетрудно видеть совпадение, хотя и неполное, идей Малевича с ориентацией большевиков на создание бесклассового общества во всемирном масштабе. На это обращал внимание Эль Лисицкий, говоря, что «если сегодня коммунизм, поставивший владыкой труд, и супрематизм, выдвинувший квадрат творчества, идут вместе, то в дальнейшем движении коммунизм должен будет отстать, ибо супрематизм, охватив всю жизнь, выведет всех из владычества труда... освободит всех в творчестве и выведет мир к совершенству чистого действия»²⁴.

Теория Малевича не конкретизировала детали практической стороны жизнеустройства. И уже в первые годы после революции проявился парадокс утопии и оказалось, что, как верно подметил М. Геллер, «строительству идеального общества, движению в “золотой век” мешает будущий обитатель “великолепного здания социализма”»²⁵.

Одним из ответов на проявившийся парадокс стали идеи модернизации быта, в том числе средствами искусства. Так концепция бесклассового общества и нового человека-коллективиста, который желал жить в гармонии с миром и другими людьми, требовала дополнения в виде гармонично организованной среды обитания и нового типа жилища. На решение этой задачи откликнулся конструктивизм – течение авангарда, зародившееся в 1914 г. и ставшее особенно популярным и влиятельным в 1920-е гг. Представители конструктивизма страстно верили, что с помощью архитектуры можно изменить не только привычки человека, но и саму его сущность, что здания могут служить ячейками нового обще-

²² В концепции Малевича можно довольно ясно проследить влияние учения всеединства В. Соловьева. Но Малевич не останавливается на том, что коллектив станет окончательной формой общественного бытия, в которой, несмотря на ликвидацию частных, все же сохраняются отдельные «я». Цель – «уничтожение себя» как окончательный переход к беспредметности. (Горячева 2010. С. 108–109).

²³ Цит. по: Горячева 2010. С. 102.

²⁴ Лисицкий 1991. С. 43.

²⁵ Heller 1984. С. 108.

ства, ускорителями социальных преобразований, подлинными «электростанциями коммунизма». По сути, конструктивистские здания служили материализацией идеологии нового государства, «местами памяти» рождающейся советской цивилизации, а потому наглядней и убедительней лозунгов и плакатов демонстрировали установки социализма. В изложении Б. Арватова, одного из основателей ЛЕФа, принципы, которые должен был воплотить конструктивизм, выглядели следующим образом: «...не изображать красивое тело, а воспитывать настоящего живого гармоничного человека; не рисовать лес, а выращивать парки и сады; не украшать стены картинами, а окрашивать эти стены...»²⁶.

Создавая первые проекты жилищ нового типа, архитекторы вникали идеям социалистов-утопистов, внимательно изучали произведения классиков марксизма-ленинизма. Поэтому наряду с решением технической задачи рациональной организации пространства их внимание привлекало решение трех социальных проблем: обеспечение социальной однородности, ратифицированной диктатурой пролетариата; обобществление быта, внедрение в него коллективных начал; освобождение женщины от домашнего хозяйства. Итогом поисков советских архитекторов стали проекты и постройки новых типов жилых зданий, таких как жилые комбинаты и дома-коммуны. Находилось место и для будущих поселков и городов, построенных по идеальному геометрическому плану, что вызывает прямые ассоциации с утопическим творчеством²⁷.

В СССР было построено несколько домов-коммун с разной степенью обобществления быта. Наиболее ярким примером экспериментально-утопического направления в советской архитектуре, воплотившем в жизнь наряду с принципом «жилище – машина для жилья» идею полного обобществления быта, служит студенческий дом-коммуна текстильного института в Москве (архитектор – И. Николаев, 1929 г.). Общежитие было предназначено для проживания 2000 студентов в соответствии со строгим расписанием. Студенты проживали по двое в комнатах-

²⁶ Арватов 1922. С. 73–74.

²⁷ Начиная с античности в утопиях геометрический план выражал социальную гомогенность, ратифицированную законом и властью правителя. Концепция человека, живущего в идеальном обществе, логически требовала дополнения в виде гармонически организованного пространства. При этом утописты следовали определенной символической схеме. Так, в европейской культурной традиции круг, квадрат были олицетворением совершенной формы и являлись важнейшим конструктивным началом художественных образов утопий. Не случайно практически все архитектурные и живописные утопии эпохи Возрождения основываются на геометрических формах круга или квадрата. По сути, здесь мы впервые встречаем объективацию духа и замысла законодателя не только в виде абстрактных общих норм и законов, но и в виде упорядоченного пейзажа и плана градостроительства. Иначе говоря, утопическая направленность мышления состоит и в создании *качественно иного* гармоничного пространства. (См.: Паниотова 2004. С.143–144).

купе размером 6 м² (всего 1008 комнат), в которых из всей мебели были только две кровати и табуреты. Все просыпались утром по сигналу и направлялись в санитарный корпус. В этом здании были залы для занятий спортом, душевые, а также гардеробные, где и хранилась одежда всех студентов. После зарядки и водных процедур студенты направлялись в столовую. После завтрака шли на занятия в институт, либо, если не было занятий, в другой корпус, где находилась библиотека, залы для детей до 3-х лет. Строгое регулирование жизни членов коммуны напоминала конвейерное производство.

В 1929 г. архитектор Д. Фридман выдвинул идею, что дальнейшее развитие процесса обобществления быта может успешно продвигаться на почве строительства не «домов-коммун», а «кварталов-коммун». Фридман разработал проект квартала-коммуны социалистического города с обобществленным бытом. Этот проект квартала-коммуны представлял собой жилой комплекс, состоящий из домов с одно- и двухкомнатными квартирами, яслей и детских садов, находящихся у каждого дома. Три или четыре таких квартала-коммуны выходили на площадь, которая была своеобразным центром. На ней находились стадион для проведения спортивных состязаний и массовых празднеств. Вблизи площади расположены школы, кинотеатры и т.д. Кроме того, такие кварталы примыкают к магистрали в виде широкого проспекта, на оси которого расположены здания различных учреждений, универмагов, гостиниц, гаражей и т.п. По другую сторону проспекта находились фабричные корпуса с безвредным и бесшумным производством.

Идея Фридмана нашла воплощение в строительстве так называемых «комбинатов для жилья», квартальных застройках во многих городах СССР, в том числе и в Ростове-на-Дону²⁸. Точно найденные пропорции формы и пространства позволяли новым «фаланстерам» быть одновременно жилым, культурным и бытовым пространством. Оно проектировалось с развитой системой коммуникаций, водяным отоплением, лифтами и мусоропроводами в каждой квартире. Пространство двора служило местом отдыха, просвещения (показ кино, чтение лекций), выполняя фактически функции клуба или парка культуры и отдыха, но только в локальных пространственных границах. В отдельном корпусе размещался спортивный зал, помещения для собраний, ясли, прачечная, баня и т.д. Дворовое пространство, наполняясь общественной функцией, обретало важнейшее социальное и символическое значение: это не просто территория для отдыха и общения жителей, а свое-

²⁸ Рецепция локального опыта авангардного градостроительства представлена в исследованиях А.Г. Токарева на примере Ростова-на-Дону и других регионов Юга России (Токарев 2015; Токарев 2016).

образная модель нового общества. Таким образом, архитекторы самой планировочной структурой создавали пространство, стимулирующее возникновение и социальных контактов жителей дома, и формирование коллективного быта. Эта идея оказалась жизнеспособной и продуктивной в той мере, в какой не принимала радикальных форм и сохраняла определенную степень свободы для индивида.

Ортодоксально-социалистическая максимально функциональная эгалитарная модель господствовала в архитектуре недолго. Уже в начале 1930-х гг. эпохе коммун приходит конец. Партия большевиков дает новую установку, соответствующую образу всемогущего государства: народ совершал революцию не для того, чтобы жить «в скучных коробках для обуви», как охарактеризовала конструктивистские проекты Н.К. Крупская. Начинается второй этап утопического творчества: теперь утопия должна была воплощать идеал всемогущего государства. На призыв партии художники ответили многочисленными проектами новых «дворцов» и «храмов»: Дворец Труда, Дворец Культуры, Дворец Спорта, Храм Науки. Знаковым событием стал конкурс проектов Дворца Советов, ставший символической границей между двух утопий.

Изложенные концепции наиболее ярких представителей авангардных течений позволяют нам сделать вывод о том, что их новаторские идеи воплощались в конкретные утопии, формируя «пространство памяти» о совершенном Еще-Не-Бытии, но реально-Возможном мире.

Структура этого пространства будет выглядеть следующим образом. В его символическом поле образы-модели нового мироустройства: общинно-патриархального сверхгосударства без социальных, национальных и политических противоречий, при этом технократического и находящегося в удивительном первозданном единении с природой (В. Хлебников) и совершенного мира, созданного на основе категории беспредметности, требующей нивелирования каких-либо индивидуальных черт (К. Малевич). В практическом плане функцию по формированию «нового человека» выполняли конструктивистские концепции градостроительства, создавая тем самым его новое социальное бытие. Эти образы-модели демонстрировали бескрайние горизонты человеческих возможностей на пути совершенствования мира, провозглашая это единственно верной целью. В соответствии с новым видением мира искусство стало главным методом освоения и изменения реальности, поэтому в функциональном аспекте эти концепции составляют некую «семантическую основу мессианского языка, который в своих установках никогда не спускается с вершин абсолюта»²⁹.

²⁹ Наков 1997. С. 17.

БИБЛИОГРАФИЯ / REFERENCES

- Арватов Б. На путях к пролетарскому искусству // Печать и революция. Книга первая. М., 1922. С.73–74 [Arvatov B. Na putyakh k proletarskomu iskusstvu // Pechat' i revolyuciya. Kniga pervaya. M., 1922. S.73–74]
- Ассманн А. Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика / пер. с нем. М.: НЛО, 2014. 328 с. [Assmann A. Dlinnaya ten' proshlogo: Memorial'naya kul'tura i istoricheskaya politika / per. s nem. Borisa Nlebnikova. M.: NLO, 2014. 328 s.]
- Блох Э. Принцип надежды // Утопия и утопическое мышление: антология зарубежн. лит.: / Сост., общ. ред. и предисл. В.А. Чаликовой. М.: Прогресс, 1991. С. 49–78 [Bloch E. Princyp nadezhdy // Utopiya i utopicheskoe myshlenie: antologiya zarubezhn. lit.: Per. s razn. yuz. / Sost., obshch. red. i predisl. V.A. Chalikovoy. M.: Progress, 1991. S. 49–78]
- Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М.: НЛО, 2006. 304 с. [Bobrinskaya E. Russkij avangard: granicy iskusstva. M.: NLO, 2006. 304 s.]
- Бобринская Е.А. Русский авангард как историко-культурный феномен / Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. / [под ред. Ю.Н. Гирина]. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 5–65 [Bobrinskaya E.A. Russkij avangard kak istoriko-kul'turnyj fenomen / Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika: v 2 kn. / [pod red. Yu.N. Girina]. Kn. 2. M.: IMLI RAN, 2010. S. 5–65]
- Гирин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. М.: ИМЛИ РАН, 2013. 400 с. [Girin Yu.N. Kartina mira epohi avangarda. Avangard kak sistemnaya celostnost'. M.: IMLI RAN, 2013. 400 s.]
- Горячева Т.В. Утопии в искусстве русского авангарда: футуризм и супрематизм / Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика. Кн. 2. М.: ИМЛИ РАН, 2010. С. 66–138 [Goryacheva T.V. Utopii v iskusstve russkogo avangarda: futurizm i suprematizm / Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930 gg.): Teoriya. Istoriya. Poetika: v 2 kn. / [pod red. Yu.N. Girina]. Kn. 2. M.: IMLI RAN, 2010. S. 66–138]
- Жирикова А.Д., Назаров Ю.В. Мироздание и жизнеустройство в концепциях формообразования К.С. Малевича и В.Е. Татлина // Вестник Оренбургского государственн. ун-та. 2015. №1 (176). С. 40–46 [Zhiryikova A.D., Nazarov Yu.V. Mirozdanie i zhizneustrojstvo v koncepciyah formoobrazovaniya K.S. Malevicha i V.E. Tatlina // Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta. 2015. №1 (176). S. 40–46]
- Лисицкий Л. Супрематизм миростроительства // Эль Лисицкий. 1890–1941. Государственная Третьяковская галерея. М.: ГТГ, 1991. 213 с. [Lisickij L. Suprematizm mirostroitel'stva // El' Lisickij. 1890–1941. Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya galereya. M.: GTG, 1991. 213 s.]
- Малевич К. Из книги о беспредметности // Малевич К. Собр. соч.: в 5 тт. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 206–241 [Malevich K. Iz knigi o bespredmetnosti // Malevich K. Sobr. soch.: v 5 tt. T. 5. M.: «Gileya», 2004. S. 206–241]
- Малевич К. Родоначало супрематизма // Малевич К. Собр. соч.: в 5 тт. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 110–112 [Malevich K. Rodonachalo suprematizma // Malevich K. Sobr. soch.: v 5 tt. T. 1. M.: Gileya, 1995. S. 110–112]
- Малевич К. Свет и цвет // Собр. соч.: в 5 тт. Т. 4. М.: Гилея, 2003. С. 239–272 [Malevich K. Svet i cvet // Malevich K. Sobr. soch.: v 5 tt. T. 4. M.: Gileya, 2003. S. 239–272]
- Малевич К. Собр. соч.: в 5 тт. Т. 3. Приложение: Письма К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918–1924). М.: Гилея, 2000. С. 327–353 [Prilozhenie: Pis'ma K.S. Malevicha k M.O. Gershenzonu (1918–1924) // Sobr. soch.: v 5 tt. T. 3. M.: Gileya, 2000. S. 327–353]
- Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Малевич К. Собр. соч.: в 5 тт. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 185–207 [Malevich K. Suprematizm. 34 risunka // Malevich K. Sobr. soch.: v 5 t. T. 1. M.: Gileya, 1995. S. 185–207]
- Наков А. Беспредметный мир: абстрактное и конкретное искусство: Россия и Польша / Пер. с фр. М.: Искусство, 1997. 416 с. [Nakov A. Bespredmetnyj mir: abstraktnoe i konkretное iskusstvo: Rossiya i Pol'sha / Per. s fr. E.M. Titarenko. M.: Iskusstvo, 1997. 416 s.]
- Нора П. Между историей и памятью. Проблематика мест памяти // Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Пуимезж, М. Винок. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. С. 17–50 [Nora P. Mezhd u istoriej i pamjat'yu. Problematika mest pamjati // Franciya-pamjat' / P. Nora, M. Ozuf, Zh. de Pyuimezh, M. Vinok; Per. s fr. D. Napaevoj; Nauch. kons. per. N. Kopusov. SPb.: Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 1999. S. 17–50]

- Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. М.: Политиздат, 1991. С. 230–267 [Ortega y Gasset J. Degumanizaciya iskusstva // Samosoznanie evropejskoj kul'tury XX veka: Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'tury v sovremennom obshchestve. M.: Politizdat, 1991. S. 230–267]
- Паниотова Т.С. Утопия в пространстве диалога культур / Пер. предисл. с исп. Ростов-н/Д. Изд-во Рост.ун-та, 2004. 304 с. [Paniotova T.S. Utopiya v prostranstve dialoga kultur / Per. predisl. s isp. T.S.Paniotovoy, E.Rodriges. Rostov-na-Donu. Izd-vo Rost-un-ta, 2004. 304 s.]
- Рожков Н.А. Смысл и красота жизни: этюд из практической философии. Пг.: Книга, 1923. 52 с. [Rozhkov N.A. Smysl i krasota zhizni: etyud iz prakticheskoj filosofii. Pg.; M., 1923]
- Суродина Н.Р. Культурная интроспекция XX столетия и современности. Волгоград, 2002 [Surodina N.R. Kul'turnaya introspekciya XX stoletiya i sovremennosti. Volgograd, 2002]
- Токарев А.Г. Архитектура Ростова-на-Дону первых пятилеток (1920–1930-е гг.). 2-е изд., перераб. и доп. Академия архитектуры и искусств ЮФУ. Ростов-н/Д., 2015. 408 с. [Tokarev A.G. Arhitektura Rostova-na-Donu pervyh pyatiletok (1920–1930-ee gg.): monografiya. 2-e izd. Akademiya arhitektury i iskusstv YuFU. Rostov-n/D., 2015. 408 s.]
- Токарев А.Г. Архитектура Юга России эпохи авангарда. Ростов-н/Д.: Академия архитектуры и искусств ЮФУ, 2016. 416 с. [Tokarev A.G. Arhitektura Yuga Rossii ehpoi avangarda: monografiya. Rostov-n/D.: Akademiya arhitektury i iskusstv YuFU, 2016. 416 s.]
- Heller M. Утопия в советской идеологии // Revue des études slaves. 1984. V.56. №1. P. 105–113.
- Stangos N. Conceptos del arte moderno. Madrid: Alianza editorial, 1989.

Паниотова Таисия Сергеевна, доктор философских наук, профессор, Институт философии и социально-политических наук ЮФУ; tspaniotova@mail.ru

Романенко Максим Андреевич, аспирант, младший научный сотрудник, Институт философии и социально-политических наук ЮФУ; maks291193@gmail.com

Distorting mirrors of the avant-garde: utopian projections of Soviet civilization³⁰

The article considers the Russian avant-garde of the 1920s as a special deposit of “sites” and “spaces” of the memory of the emerging Soviet civilization. This view of the study is possible at the junction of two paradigms: the utopian one and the paradigm of memory. The first one allowed to analyze the discourse formed by the utopian ideas of the avant-garde about the “new world”; the second one – to consider the cultural texts of the avant-garde as “sites” (P. Nora) and “spaces” (A. Assmann) of memory of the birth of Soviet civilization as the “new world”. The article deals with the images-models of the new world order: communal, patriarchal and technocratic and superstate achieving the pristine union with nature (V. Khlebnikov); ideal non-objective world created on the basis of leveling any individual traits (K. Malevich); constructivist concepts of harmoniously organized habitat and a new type of housing as the most important conditions for the formation of a new society and a “new man”. The authors suggest that the art of the avant-garde, having become a “space of memory” about Not-Yet-Being but the Really-Possible world (E. Bloch), reflected the process of formation of the Soviet civilization in symbolic and functional forms.

Keywords: the Russian Avant-Garde, utopia, the Soviet civilization, “sites of memory”, “spaces of memory”

Taisia S. Paniotova, Doctor of Science (Philosophy), Professor, Chair of Theory of Culture, Ethics, and Aesthetics, Institute of Philosophy and Social and Political Sciences, Southern Federal University; tspaniotova@mail.ru

Maxim A. Romanenko, MA in Cultural Studies, Postgraduate student, Chair of Theory of Culture, Ethics, and Aesthetics, Institute of Philosophy and Social and Political Sciences Southern Federal University; maks291193@gmail.com

³⁰ The reported study was funded by RFBR, project number 19-311-90062.