

УДК 7.01  
ББК 87.8

**Устюгова Елена Николаевна**

Доктор философских наук, профессор, кафедра культурологии,  
философии культуры и эстетики, Санкт-Петербургский государственный  
университет, 199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9  
ORCID ID: 0000-0001-7453-2585  
ResearcherID: V-1276-2017  
Scopus Author ID: 57195838121  
elena.ust@gmail.com

**Ключевые слова:** творчество, жизнестроение, форма, утопия,  
универсализм, эстетическое, искусство, символ

Устюгова Елена Николаевна

# Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов



This is an open access article distributed under  
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

**DOI: 10.51678/2226-0072-2024-1-12-33**

**Для цит.:** Устюгова Е.Н. Идея «творящей формы» в эстетике русского авангарда 1920-х годов // Художественная культура. 2024. № 1. С. 12–33.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>.

**For cit.:** Ustyugova E.N. The Idea of the “Creative Form” in the Aesthetics of the Russian Avant-garde of the 1920s.  
*Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2024, no. 1, pp. 12–33.  
<https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-12-33>. (In Russian)

#### **Ustyugova Elena N.**

D.Sc. (in Philosophy), Professor, Department of Cultural Studies,  
Philosophy of Culture and Aesthetics, St. Petersburg State University,  
7–9 Universitetskaya Emb., St. Petersburg, 199034, Russia  
ORCID ID: 0000–0001–7453–2585  
ResearcherID: V-1276–2017  
Scopus Author ID: 57195838121  
[elena.ust@gmail.com](mailto:elena.ust@gmail.com)

**Keywords:** creativity, life-building, form, utopia, universalism,  
aesthetic, art, symbol

#### **Ustyugova Elena N.**

The Idea of the “Creative Form” in the Aesthetics  
of the Russian Avant-garde of the 1920s

**Аннотация.** 1920-е годы в России — время кризиса утопического мышления в теоретической эстетике и в искусстве. Утопизм авангардного проекта состоял в неосуществимости возложенной на искусство миссии тотального преобразования реальности и человека эстетическими средствами воздействия. Ключевой идеей эстетических концептов авангарда была действенность творящей формы, создающей целостность творческой материи жизни. Концепт «творящей формы» разрабатывался по разным направлениям: от концепции единого стиля во всех сферах жизни и теории синтеза искусств до эстетики функционально целесообразных форм предметной среды. Символический язык стиля являл собой универсальное эстетическое претворение метафизических идей в чувственно-онтологический образ целостности бытия; в синтезе искусств видели способ выражения изначальной целостности космического бытия, а функционально целесообразная форма предметности понималась как средство вовлечения человека, вызывающее его действенный творческий отклик. Утопизм идеи «творящей формы» обусловил ее быстрый конец, имеющий комплекс мировоззренческих, социальных, политических, человеческих причин. Главные из них — тотальность проекта целостности, недооценка творческой свободы индивидуального художественного субъекта, отказ от содержательной духовно-ценностной трактовки культуры, надежды на возможность эстетическим воздействием преобразовать человека массы в творческого субъекта, сужение потенциальных возможностей утопического проекта попыткой превратить его в методологию действия, стремление к реализации, отсекающей разрастание его внутреннего потенциала, недооценка реальных условий его осуществления.

**Abstract.** The Russian avant-garde of the 1920s was a time of a utopian thinking crisis in theoretical aesthetics and in art. The utopianism of the avant-garde project consisted in the impracticability of the mission of art to totally transform reality and man through aesthetic means. The key idea of the avant-garde aesthetic concepts was the effectiveness of the creative form building the integrity of the life creative matter. The concept of the “creative form” was developed in different directions: from the concept of a single style in all spheres of life and the theory of synthesis of arts to the aesthetics of functionally appropriate forms of the objective environment. The symbolic language of style was a universal aesthetic translation of metaphysical ideas into sensual ontological image of the wholeness of being; synthesis of arts was seen as a means of expressing the initial wholeness of cosmic being; and a functionally appropriate form of the objective environment was understood as a means of direct involvement of man, spontaneously causing his active creative response. The utopianism of the idea of the “creative form” determined its rapid demise, which had a complex of philosophical, social, political and human reasons. The major of them included the totality of the wholeness project, the undervaluation of the individual artistic subject’s creative freedom, the rejection of a substantial spiritual and value-based interpretation of culture, the hope that the aesthetic influence might transform the masses into creative subjects, the narrowing of the potentialities of the utopian project by the attempt to turn it into a methodology of action, the pursuit of realization that limited the growth of its inner potential, and the undervaluation of the real conditions for its implementation.

## Введение

Художественно-эстетическая жизнь 1920-х годов — период исторической турбулентности, когда деятели культуры ощущали себя внутри потока становления нового мира и пытались действенно этому способствовать. В это время произошла судьбоносная и драматичная встреча эстетического проекта русского авангарда с социальной и жизненной реальностью. Трансформация представлений о творческом саморазвитии универсума как потенциале креативности реального жизненного мира в проекты реализации этой цели художественно-эстетическими средствами показала утопичность такого подхода, присущего эстетике авангарда того времени. Концептуальной основой эстетических проектов стала идея творящей активности художественной формы, спонтанно преобразующей человека в творческого субъекта действия, освобождая его от оков практической действительности и императивов предшествующей культуры.

В отличие от основополагающего для марксизма принципа детерминации культуры социально-экономическим базисом, авангардисты исходили из того, что красота, эстетическое чувство, художественное творчество сами станут детерминировать социальную реальность, преодолевая ее косность. Авангардисты намеренно избегали при этом понятие *культура* вместе со всем его содержательным (нравственным, религиозным, интеллектуальным) наполнением, предпочитая ему понятие *жизнь*, и полагали до-культурное (изначальное) происхождение новой эстетической онтологии, создаваемой творящей формой, подвергая критике предшествующую историю культуры и искусства. Будучи наследниками философии романтизма, русские авангардисты, говоря о духовности, имели в виду космическую, а не гуманитарную духовность. Они хотели создать человека действия, но не человека сознания и самосознания, человека без права выбора, стихийно отдающегося во власть тотальной формотворческой энергии.

## Идея творящей формы в европейской эстетике

Теоретические истоки художественно-эстетических проектов раннего русского авангарда обнаруживаются еще в философии Просвещения и дальше на протяжении всего XIX века в русле становления проек-

та модерна. И. Кант впервые провозгласил эстетическое сознание сферой творческой свободы активного субъекта, преодолевающего императивы традиционной культуры. Следующий шаг в этом направлении был сделан Ф. Шиллером, который считал, что именно в эстетической сфере возможно преодолеть возникший в результате разделения труда исторический разрыв изначальной целостности человеческой природы: «Переход от страдательного состояния ощущения к деятельному состоянию мышления и воли совершается не иначе, как при посредстве среднего состояния эстетической свободы... Здесь дух радуется уже не тому, что он воспринимает, а тому, что производит. Само собой разумеется, что здесь речь идет лишь об эстетической видимости, отличной от действительности и истины» [23, с. 344]. Возвращение человеку утраченной гармонии с собственными способностями и с миром происходит, по Шиллеру, в сфере искусства, где художник является подлинным творцом формы: «Истинной эстетической свободы можно ожидать только от формы, т.к. только форма действует на всего человека в целом» [23, с. 325–326]. Ю. Хабермас обращает внимание на то, что Шиллер не стремился проецировать универсализм эстетического творчества на всю сферу жизнетворчества, растворяя искусство в жизни. Напротив, он указывал на автономность сферы эстетической видимости, так как «видимость сохраняется лишь в течение того времени, пока она лишена какого-либо содействия со стороны реальности, пока она остается чисто эстетической» [20, с. 53].

Но уже в философии романтизма эстетический универсализм приобрел значимость Абсолюта, что нашло свое разрешение в концепции художественного мифотворчества: «Искусство есть для философа наивысшее именно потому, что оно открывает его взору святая святых, где как бы пламенеет в вечном и изначальном единении то, что в природе и в истории разделено, что в жизни и в деятельности так же, как в мышлении, вечно должно избегать друг друга» [22, с. 484].

В романтической мифологии красота осознается как цель всей духовной деятельности, поскольку она «есть не просто видимая форма воспринимаемых вещей, а форма как идея, явленная в отображении, как воплощение идеального в реальном, бесконечного в конечном, всеобщего в особенном» [10, с. 317]. Непосредственно воздействуя на всеобщее восприятие и осуществляя полное освобождение духа

человечества, «такая Красота способна упразднить собственное конкретное содержание, чтобы привести искусство к Абсолюту и одновременно превзойти форму конкретного произведения и получить произведение абсолютное, выражающее все искусство» [9, с. 317].

Дальнейшее развитие идея творящей формы получила в европейской эстетике в конце XIX — начале XX века при несомненном лидерстве теоретиков немецко-австрийского искусствознания, поставивших проблему имманентного источника эволюции художественных форм. Форме отводилась роль выражения самой сущности художественной деятельности, которую К. Фидлер обозначил как «принцип производства действительности» в самом широком диапазоне, выходящем за собственные пределы искусства [8, с. 47]. По мысли Г. Вельфлина, развитие художественных форм имеет свою собственную, внутреннюю логику, поскольку «формальная фантазия есть специфический орган, обладающий собственной историей» [8, с. 53]. Еще отчетливей мысль о действии энергии надличностной формы прозвучала в концепции «художественной воли» А. Ригля, который говорил уже не о внутренней логике развития форм видения (Вельфлин), а о наличии иррационального «имманентного художественного стремления» (*Kunstwollen*) как активности творящей искусство мысли, не зависящей от материальных факторов, а диктующей и подчиняющей себе направленность формообразования [8, с. 69].

Такой ход мысли затем был подхвачен О. Шпенглером, утверждавшим, что в основе целостности культуры заложено некое метафизическое чувство формы как непреложной судьбы, которая стихийно выстраивает все тело культуры, осуществляя действие формообразующей энергии, подобной демоническому порыву к символизации. Идея судьбы не поддается «познанию, описанию, определению, а лишь чувствованию и внутреннему переживанию... Судьба предстает доподлинным способом существования первофеномена, в котором созерцающему непосредственно открывается живая идея становления» [25, с. 277]. Прасимвол культуры «пульсирует в чувстве формы каждого человека, каждой общности, стадии, эпохи и диктует им стиль всей совокупности жизненных проявлений» [25, с. 338]. По мысли Шпенглера, источником тотального формотворчества является искусство, от которого символический импульс передается всем сферам культуры: «Идея судьбы требует опыта жизни, а не научного

опыта, силы созерцания, а не калькуляции, глубины, а не ума...», поэтому «идею судьбы можно сообщить, только будучи художником», самым актом творения [25, с. 273]. Шпенглер вывел трактовку формотворчества в культуре за пределы рациональности, придав ей мистическую и универсальную значимость.

В художественной мифологии символизма искусству отводилась основополагающая роль образного проявления в культуре изначальной сущностной бытийности: «Теургия — искусство, творящее иной мир, иное бытие, иную жизнь, красоту как сущее» [3, с. 235]. Искусство провидит в акте символизации прообраз бытийной теургии, когда сам символ понимается как откровение и импульс к творчеству как прообразу самой жизни: «Жизнь надо подчинить творчеству... Искусство есть начало плавления жизни» [2, с. 154]. В претворении хаотического мира в красоту главная формообразующая сила — мировая воля, а чувство формы — проявление тотальной потребности бытия символизировать, придавать жизни формы. При такой постановке вопроса, по сути, исчезали границы между художественным творчеством и мифотворчеством, что осознавали и сами символисты: «В круге искусства символического символ естественно раскрывается как потенциал и зародыш мифа. Органический ход развития превращает символизм в мифотворчество», но его результатом, как отмечал Н.А. Бердяев, все же не стало создание новой онтологии, поскольку они творили «...идеальное, а не реальное, символические ценности, а не бытие» [3, с. 218]. Итак, можно видеть, что в период от Просвещения до начала XX века нарастала значимость идеи творящей формы, пройдя путь от общефилософской постановки вопроса о формотворческой активности субъекта до почти мистического представления о потенциальной силе символотворческой деятельности в становлении иного, идеального мира. Все эти представления, несомненно, повлияли на идейную платформу русского авангарда 1920-х годов.

### **Трансформация идеи творящей формы на пути от мифотворчества к утопии**

В то время как мыслители XVIII–XIX веков мечтали о целостном мировосприятии в слиянии с гармонией Природы как об «утраченном

рае» и искали идеальный мир прежде всего для отдельного человека, приоритеты XX века были связаны с уверенностью в реальном наступлении новой эры человечества как переломе европейской культурной традиции, исчерпавшей, как казалось, свой творческий потенциал. Эта уверенность подпитывалась успехами технического прогресса и ощущением мощи исторической динамики, влиявшими не только на судьбу отдельного человека, но охватывающими все общество и культуру. Иллюзия прекрасного прошлого вытесняется утопией активного действия по конструированию и внедрению в реальную жизнь идеала прекрасного будущего.

Утопическому мышлению присущи не только мечты о возможном и желанном, но и придание универсальному идеалу статуса всеобщей цели, а также — вера в ее достижимость, а это уже требовало разработки программы действенного преобразования всей жизни. Именно практическая установка на реализацию отличает утопию от мифотворчества. По справедливому утверждению С.П. Батраковой, «утопии можно условно разделить на утопии-образы и утопии-программы... Различие этих способов определяет характер утопических программ (собственно социальные, социально-эстетические, социально-педагогические и т.д.)» [1, с. 5–6]. Но в проектах русского авангарда 1920-х годов эти способы совмещались — его эстетические идеалы, связанные с уверенностью в реальной осуществимости идеи «творящей формы», были наполнены практическим проективным энтузиазмом. Создаются специальные институты для разработки принципов и форм интеграции теории и практики. К ним относятся, например, ГАХН, ИНХУК, а также объединения теоретиков и художников под эгидой конструктивизма и «производственного искусства». Различные художественные сообщества (художников, писателей, музыкантов) разрабатывали свои творческие программы и публиковали их принципы в виде манифестов.

### **Эстетическая универсализация идеи творящей формы**

Соединение утопий-образов и утопий-программ обусловило общую установку на выработку научной и всеобъемлющей платформы художественного жизнестроения для действенного осуществления универсализации идеи творящей формы. Основными векторами этой

платформы стали разработки концепции единого стиля времени, теории синтеза искусств и креативности функционально-целесообразных форм предметного мира.

*Теория синтеза искусств.* Целью созданной в 1921 году Государственной академии художественных наук (ГАХН) стало интегративное исследование искусства гуманитарными, естественными и социальными науками во взаимодействии теории с художественными экспериментами. В. Кандинский призывал к созыву конгресса деятелей искусства всех стран во имя построения «всемирного здания искусств» [11, с. 32], а также предложил проект Новой науки об искусстве для создания универсальной языковой парадигмы культуры и искусства. Первостепенной задачей виделось совместное изучение проблемы синтеза «элементов искусства» силами художников, представителей естествознания и сферы производства. Результатом такого взаимодействия должна была стать «Энциклопедия искусствознания», систематизирующая все дискурсы об искусстве.

В соответствии с пониманием художественного творчества как полного синтеза субъективного и объективного, духовного и чувственного, Кандинский, как и его единомышленники, считал, что в самой природе искусства заложен язык, творящий смыслы и формы, и объединяющий людей в процессе художественного восприятия. В основу концепции «монументального искусства», или «искусства в целом», он положил теорию синтеза искусств, согласно которой художественный язык выстраивает гармонию контрапунктов как образ мировой гармонии. Исследование взаимодействия языков пространственных и временных искусств (живописи, музыки, поэзии, танца, театра) было направлено на открытие их общего «внутреннего смысла», который художник творит по принципу симфонического контрапункта: «Поиск художественных форм, призванных... выразить с наибольшей силой только лишь необходимое, то есть стремление к художественному синтезу, представляется нам решением, духовно консолидирующим круг художников» [цит. по: 18, с. 63]. Под внутренним смыслом понимались как имманентная необходимость организации всех форм опыта, пережитого художником, так и целостность самого художественного произведения, подобная целостности живого организма. Распространенное в это время уподобление жизни целостности организма приводило к пониманию науки об искусстве

по аналогии с натурфилософией, поэтому Кандинский привлек к деятельности ИНХУКа представителей не только разных видов искусства, но и ученых: физиков, психологов, физиологов, химиков, историков, искусствоведов, композиторов, архитекторов. Работа над проектом «монументального искусства», задуманным Кандинским и продолженным в стенах ГАХН А.Г. Габричевским, В.П. Зубовым, Д.С. Недовичем, не была завершена по многим причинам, прежде всего из-за отсутствия взаимопонимания между теоретиками искусства, учеными-естественниками и художниками-практиками.

*Единый стиль эпохи.* Наряду с теорией синтеза искусств в программные цели ИНХУКа входила разработка концепции Большого стиля времени как универсального воплощения идеи «творящей формы». Стиль мыслился как внутренняя форма целостности, символически выражающая общий дух времени и организующая энергетически и ритмически весь творческий процесс. Единоформие представлялось своего рода аксиомой программы активной эстетической универсализации жизни. По мысли К. Малевича, «...единство всего человечества необходимо, ибо нужен единый человек действия. Мы хотим себя выстроить... по-новому, так, чтобы вся стихия природы соединилась с человеком и образовала единый всесильный лик, объединяющий обособленные индивидуальности» [15, с. 210]. Авангардисты не сомневались, что прообраз единого стиля мог возникнуть только в искусстве, способном возвысить материальную и социальную жизнь до духа красоты и превратить ее в художественную, эстетическую жизнь.

В едином художественном стиле видели и форму целостности, и выражение «духа нового времени» особым строением языка искусства и всех сфер жизни. Единый стиль предполагал наполненность всех форм действенной энергией жизнестроения, оказывающей эмоционально-организующее воздействие на массы. В символической природе языка стиля виделось эстетическое разрешение утопизма метафизического мышления в чувственно-онтологическом художественном образе целостности бытия, сознания, надличностного и личностного, как синтезе всех средств воплощения целостности жизненного мира: «Власть утопии — это власть символа над человеческой жизнью, вторичная реальность, соединяющая несоединимое, науку и легенду» [21, с. 19]. Согласно представлениям теоретиков

и практиков искусства, единый стиль времени должен выражаться языком символических монументальных форм, определяющим общую поэтику всех видов искусства. Универсальность символического языка стиля обусловлена активизацией целой гаммы творческих возможностей эстетического восприятия: чувственной реактивности, воображения, интуитивного схватывания целостности образа. Чувственно-смысловая аура стиля возникает благодаря эстетической выразительности языка, присущей самой природе искусства и транслируемой им во все сферы жизнедеятельности человека. Поэтому проблеме стиля как глубинного символического уровня творящей формы придавалось такое значение в глобальном эстетическом проекте авангарда, явно перекликающемся с идеями Шпенглера о стиле как прасимволе душевного выражения культурной эпохи.

Поиски тотальных основ организации художественного языка выдвигали также и вопросы практических способов соорганизации индивидуальностей в едином творческом процессе. В документах одного из заметных художественных объединений «Круг художников», руководствующегося целью выработки единого стиля времени, была сформулирована задача обеспечения «принципа тесного сплоченного коллектива, осуществляющего как общее художественно-идеологическое воспитание своих членов, так и руководство их практической работой» [24, с. 298]. С самого начала встала проблема совмещения индивидуального творчества художника с коллективной идейной соорганизацией, что впоследствии привело к созданию института творческих союзов, предназначенных для обеспечения уже непосредственного идеологического руководства деятельностью своих членов.

В дискуссиях, проходивших в эстетике и искусствознании 1920-х годов, в которых участвовали П.Н. Сакулин, И. Маца, А.Ф. Лосев, В.М. Фриче, В. Гаузенштейн, Ф.И. Шмит, И.И. Иоффе, отводилось большое место категории стиля как метаформы, интегрирующей отдельные художественные произведения в целостность. Но по мнению ряда теоретиков, корни стиля эпохи как принципа тотальной организации культуры происходят не столько из идеологической цели создания нового общества и нового человека, сколько из бессознательных глубин народной жизни. Как отметил А.В. Рыков, генезис тотального формообразования, по мнению И.И. Иоффе, восходит к присущему

ранним культурам синтетическому способу восприятия, поскольку в изначальной целостности человека не существует границ между мыслью и действием, сознательным и бессознательным, внутренним и внешним. Иоффе полагал, что идеальное коммунистическое общество как абсолютное единство коллективистской действительности энергетически спаяно на биологически чувственном уровне [19, с. 164–169]. Не случайно для авангардистов столь значимой была идея изначальности как утраченной в ходе истории до-культурной целостности бытия человека в мире. Еще Шиллер в духе просветительского тезиса Ж.-Ж. Руссо «назад к природе» видел в такой целостности залог творческой активности человека, которая более всего проявляется в эстетическом формообразовании.

Уверенность в жизнетворческой силе искусства исходила из веры в действенную силу творящей формы как проводника энергетического воздействия мироздания на сознание художника. По словам Малевича, «живопись — краска, цвет заложены внутри нашего организма... Моя нервная система окрашена ими. Мозг мой горит от их вспышек» [17, с. 48]. Художественная форма самопроизвольно происходит из взаимопроникновения бытия и творческой интуиции художника. Малевич полагал, что формы искусства обладают созидательной силой, поскольку, хотя они и «произошли от интуитивной энергии», но «...всё же имеют рациональное назначение гигиены претворения хаоса в гармонию красоты» [14, с. 276], поэтому художник не только транслирует мировую формотворческую энергию, но и благодаря ей является творцом языка искусства.

Для Кандинского же особенно важно было выявить проводящую роль формы между мироощущением художника и душой воспринимающего человека, уподобленной им роялю, струны которого приводятся в целесообразную вибрацию творящим воздействием руки художника. Корнем этой связи является повелительный призыв Внутренней Необходимости чувства времени. Художник оказывается творцом вдвойне: творя художественную форму из ощущения самой жизни, он творит и нового человека, т.е. новую жизнь [12, с. 104–377]. Анализ механизмов воздействия искусства на человеческую психику стал одним из главных направлений исследований ИНХУКа и ГАХНа, в подтексте которых просматривалась первичность действия творящей формы как объективной и необходимой основы, конституирующей

восприятие и диктующей механизмы воздействия искусства на сознание и чувства человека. И Кандинский, и Малевич недаром говорили о внутренней необходимости, с которой форма возникает в сознании художника, имея в виду энергийный канал, связывающий изначальную целостность бытия с душой и сознанием художественного Творца. В этой картине объективной и неумолимой силы формы, творящей искусство и жизненную реальность, трудно не заметить переключку с идеями венских искусствоведов о надличностной художественной воле, порождающей формы времени.

### **Идея творящей формы в проектах «практической» эстетики**

Уверенность в реальной достижимости идеального будущего всколыхнула созидательную активность деятелей культуры (и художников, и теоретиков), насыщавших свои теоретические проекты практическими программами реализации. На идею творящей формы была возложена главная концептуальная нагрузка в деле устранения разрыва между искусством и жизнью. Эта идея сыграла роль посредника между концепциями искусства метафизического крыла авангарда (в лице Кандинского и Малевича) и проектами деятелей «практической эстетики» («производственное искусство», конструктивизм), обратившихся к переустройству всей предметной среды жизни. В этом крыле авангарда идея творящей формы приобрела уже вполне материалистический смысл. Н.Н. Пунин считал, что форма, с одной стороны, является материальным субстратом культуры, но, с другой стороны, художественная деятельность, как высшая модель формотворчества, расчищает путь к раскрытию творческой природы целостного человека, а искусство реализует в полной мере свою жизнестроительную суть [см: 13, с. 148–149].

Теоретики «практической эстетики», понимая жизнь как единство социальной и материальной, художественной и жизненной реальности, искали универсальные законы формообразования, разрабатывая принципы соотношения архитектоники предметных форм и организации пространства. Сторонники концепции «производственного искусства» исходили из убеждения, что само вступление в практическое взаимодействие с творческой потенциальностью функционально целесообразной формы самопроизвольно разовьет

в человеке потребность строить свою жизнь по законам красоты и тем самым приведет к масштабной формотворческой перестройке всей жизненной практики. В основу формотворчества предлагалось положить принцип технической целесообразности, устанавливающий новые эстетические критерии, отождествляющие пользу и красоту, техническое и эстетическое, но при этом вещь трактовалась не утилитарно, а как образующий элемент новой эстетической среды жизнедеятельности человека. Направленность этих идей была отчасти инициирована идеями дореволюционного интернационального футуризма, так же противопоставлявшего традиционному «станковому» искусству» конструирование беспредметных форм, поэтизирующее индустриальную реальность. В России после 1917 года эти устремления совпали с началом радикальных революционных изменений всей социальной структуры и жизненного уклада, что не могло не повлиять на социальную ангажированность «практической эстетики».

Концепция конструктивизма также выдвигала универсальную для всех видов искусства общеэстетическую программу, но ее целью было создание единого стиля «интеллектуально-материального производства» будущей коммунистической эпохи на основе профессионального подхода к решению задач оформления городов и предметов бытового и производственного назначения. Правда, уже во второй половине 1920-х годов практические возможности советской индустрии показали свою неспособность к широкомасштабной реализации программы конструктивизма, что вынудило многих художников этого направления уйти в сферу прикладного искусства, выполнения отдельных дизайнерских или архитектурных заказов или даже чисто проектных вариантов в виде так называемых «бумажного дизайна» и «бумажной архитектуры».

Функционалистская трактовка идеи «творящей формы» приобрела уже вполне технологический смысл у А. Богданова в изложенной в его труде «Тектология» [4] концепции культуры как целенаправленного управления механизмами цивилизационного развития. Согласно этой концепции, в ходе исторической эволюции культура из стихийного потока превращается в универсальную технологию организационного переустройства жизни. По мнению Богданова, прогрессивная модель культурной деятельности состоит в овладении технологией интеграции единиц в организованную форму целого, в результате

чего из материала — человеческих единиц — организуется коллектив [5, с. 321–334]. Такая трактовка идеи творящей формы уже выходила за рамки утопического проекта авангарда и послужила провозвестником грядущей тоталитарной эстетики.

Идеи Богданова повлияли на развитие «практической эстетики» в социально-прагматическом направлении, связывающем эстетический проект с политической идеологией и социальной практикой. Утопичность претензий теоретиков «практической эстетики» создать на этой базе универсальную эстетику была доказана последующим опытом развития культуры. Б. Гройс в полемически остром произведении «Gesamtkunstwerk Сталин» [6] обратил внимание на то, что политическая воля и художественные проекты могут сойтись в стремлении к осуществлению, из чего он сделал вывод, будто советская социальная практика времен сталинизма являлась прямым наследованием идеологии русского авангарда, поскольку все они вдохновлялись общей идеей установления тотального единства жизни, искусства, общества и человека — только для авангарда это было утопической мечтой, а социализм реализовал данную идею практически. С этой логикой трудно согласиться, поскольку социальная и культурная политика сталинского тоталитаризма 1930–1950-х годов исходила из стремления визуализировать и внедрить политическую идеологию таким образом, чтобы она открывала путь для установления тотальной власти государства над всей жизнью общества и человека, превратившись в унифицирующий людей коллективный «дизайн подсознательного» [7, с. 107]. Такая идеологическая установка была в корне противоположна устремлениям русского авангарда первой половины 1920-х годов, возлагавшего на искусство миссию пробуждения в человеке духа творчества, который приведет к гармоничной целостности бытия человека в мире.

### **Кризис эстетической утопии творящей формы (Вместо заключения)**

Неразрешимой проблемой на пути реализации эстетически-жизнестроительного проекта стало практическое столкновение с новым социально активным массовым субъектом, которого вывела на арену истории русская революция. Авторы проекта новой куль-

туры видели свое призвание в активизации творческого потенциала массового человека, осознающего пока только свою социально-политическую субъектность. На пути движения к цели глобального преобразования всей жизненной реальности встала задача пробудить в массовом человеке потребность и способность к творческому преобразению всего его существа, сделав из него человека культурного действия. Но массовый человек, лишенный личностного ценностного самосознания и ответственности, мог стать только элементом нового варианта массовой культуры. Авангард, ставивший вопрос о том, каким должно быть искусство в эпоху демократизации общества, по сути, сам устанавливал пределы развития своей творческой парадигмы. Предлагаемые теоретические и практические стратегии были нацелены на быстрый результат, а не на процесс постепенного развития всех предпосылок и условий осуществления замысла формирования человека-творца. Упование на пробуждение эстетической креативности *человека вообще* обернулось тем, что сам человек, на которого направлена вся эта формообразующая сила, понимался не как личность, субъект, а как некто, подобный первообразу человека с картины Малевича — т.е. своего рода прототип, лишенный лица и свободы всякого ответа. Надежда была только на эстетическую чувственность и механизмы человеческой психики.

Язык искусства как язык непосредственного чувственного вовлечения истолковывался утопистами как «„шифр освобождения“, а творческий процесс — как видимое и предметное „осуществление“ утопии не в будущем, а теперь, немедленно» [1, с. 15]. Правда, по точному замечанию С.П. Батраковой, оборотной стороной эстетического максимализма оказывалось «полное разрушение границ между искусством и жизнью, так что искусство со всеми его образными иллюзиями просто-напросто перестает существовать» [1, с. 16]. Понятно, что это стимулировало поиски эстетической выразительности на пути символически-абстрактных, конструктивных форм, в отличие от образных форм классического искусства, но этот язык не стал своим для большей части общества.

В конце 1920-х годов наступило время кризиса утопического мышления в теоретической эстетике и в искусстве. К концу десятилетия стала очевидной неосуществимость возложенной на искусство миссии тотального преобразования реальности и человека. Утопизм идеи

«творящей формы» обусловил ее быстрый конец, имеющий комплекс социальных, политических, идейных, человеческих причин. Идеал творческого человека уже не соответствовал социально-политическим реалиям начала 1930-х годов — ИНХУК был распущен в 1926 году, а ГАХН — в 1931. Утопиям всегда присущи глобальные замыслы преобразований, рассчитанные на столь же глобальные результаты. С одной стороны, убежденность в достижимости цели кардинально изменить жизнь и сознание людей столкнулась с непреодолимостью объективных условий и инертностью массового сознания. С другой стороны, в это время обнажились и внутренние противоречия утопизма, которые привели к его гибели в конце 1920-х годов. Главные из них — тотальность проекта эстетической целостности, возлагающего надежды на эстетическую природу надличностной энергии формообразования, попытка превратить проект в методологию действия, стремление к скорейшей реализации и, наконец, недооценка реальных условий его осуществления.

В идее творящей формы выразились утопические надежды на уникальные силы искусства в достижении совершенства жизненного мира. И все же русских авангардистов 1920-х годов, воодушевленных мечтой о всеобщем счастье творческого бытия человека в мире, можно считать благородными рыцарями эстетического утопизма. Возлагая на искусство миссию универсального формотворчества, они верили в его магнетическую силу формирования универсальной гармонии творческого духа, человеческой деятельности и жизни в целом, хотя их намерения оказались несовместимыми с реальностью.

## Список литературы:

- 1 Батракова С.П. Искусство и утопия. Из истории западной живописи и архитектуры XX в. М.: Наука, 1990. 304 с.
- 2 Белый А. Символизм как миропонимание / Авт. вступ. ст. и примеч. Л. Сугай. М.: Республика, 1994. 528 с.
- 3 Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 608 с.
- 4 Богданов А.А. Тектология: всеобщая организационная наука: в двух книгах. Кн. 2. М.: Экономика, 1989. 351 с.
- 5 Богданов А.А. Программа культуры // Богданов А.А. Вопросы социализма: Работы разных лет. М.: Политиздат, 1990. С. 321–334.
- 6 Гройс Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. 168 с.
- 7 Гройс Б. Утопия и обмен: Стиль Сталин. О Новом. Статьи. М.: Знак, 1993. 375 с.
- 8 История европейского искусствознания / Отв. ред. Б.Р. Виппер, Т.Н. Ливанова. Вторая половина XIX – начало XX века: В двух книгах. Кн. 1. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1969. 472 с.
- 9 История красоты / Под редакцией Умберто Эко; перевод с итал. А.А. Сабашниковой. М.: Слово/Slovo, 2005. 440 с.
- 10 История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик. СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2011. 815 с.
- 11 Кандинский В.В. О Великой утопии // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Отв. ред. Н.Б. Автономова. Т. 2. М.: Гилея, 2001. С. 30–34.
- 12 Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. / Отв. ред. Н.Б. Автономова. Т. 1. М.: Гилея, 2001. С. 104–377.
- 13 Мазаев А.И. Концепция «производственного искусства» 20-х годов: Историко-критический очерк. М.: Наука, 1975. 270 с.
- 14 Малевич К.С. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 35–55.
- 15 Малевич К.С. К вопросу изобразительного искусства // Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 208–222.
- 16 Малевич К.С. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой // Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 3. М.: Гилея, 2000. С. 69–327.
- 17 Малевич К.С. Архитектура как степень наибольшего освобождения человека от веса // Малевич К.С. Собрание сочинений: в 5 т. / Общ. ред., вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.С. Шатских. Т. 4. М.: Гилея, 2003. С. 273–285.
- 18 Подземская Н.П. Наука об искусстве в ГАХН и теоретический проект В.В. Кандинского // Искусство как язык – языки искусства: Государственная Академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов / Под ред. Н.С. Плотникова, Н.П. Подземской при участии Ю.Н. Якименко. В 2 т. Т. 1. М.: Новое литературное обозрение, 2017. С. 44–78.

- 19 *Рыков А.В.* Иеремия Иоффе как теоретик искусства // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 12 (86). Часть I. С. 164–169.
- 20 *Хабермас Ю.* Философский дискурс о модерне. Двенадцать лекций / Пер. с нем. М.М. Беляев и др. 2-е изд., испр. М.: Весь Мир, 2008. 416 с.
- 21 *Чаликова В.А.* Предисловие // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы / Пер. с англ., нем., фр. и др. яз.; сост., общ. ред. и предисл. В.А. Чаликовой. М.: Прогресс, 1991. С. 3–20.
- 22 *Шеллинг Ф.* Сочинения: в 2 т. / Сост., ред., авт. вступ. ст. А.В. Гулыга. Т. 1. М.: Мысль, 1987. 637 с.
- 23 *Шиллер Ф.* Собрание сочинений: в 7 т. / Под общ. ред. Н.Н. Вильмонта и Р.М. Самарина. Т. 6: Статьи по эстетике. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1957. 791 с.
- 24 *Сихарева О.И.* К истории общества «Круг художников» // Советское искусствознание – 82. Вып. 1 (16). М.: Советский художник, 1983. С. 297–326.
- 25 *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. М.: Мысль, 1993. 663 с.

## References:

- 1 Batrakova S.P. *Iskusstvo i utopiya. Iz istorii zapadnoi zhivopisi i arkhitektury XX v.* [Art and Utopia. From the History of Western Painting and Architecture of the 20<sup>th</sup> Century]. Moscow, Nauka Publ., 1990. 304 p. (In Russian)
- 2 Belyi A. *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a Worldview], author of intr. article, comments L. Sugai. Moscow, Respublika Publ., 1994. 528 p. (In Russian)
- 3 Berdyaev N.A. *Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva* [Philosophy of Freedom. The Meaning of Creativity]. Moscow, Pravda Publ., 1989. 608 p. (In Russian)
- 4 Bogdanov A.A. *Tektologiya: vseobshchaya organizatsionnaya nauka: v dvukh knigakh* [Tectology: Universal Organizational Science: In 2 Books]. Book 2. Moscow, Ehkonomika Publ., 1989. 351 p. (In Russian)
- 5 Bogdanov A.A. Programma kul'tury [Program of Culture]. Bogdanov A.A. *Voprosy sotsializma: Raboty raznykh let* [Questions of Socialism: Works of Different Years]. Moscow, Politizdat Publ., 1990, pp. 321–334. (In Russian)
- 6 Grois B. *Gesamtkunstwerk Stalin* [Gesamtkunstwerk Stalin]. Moscow, ООО “Ad Marginem Press” Publ., 1987. 168 p. (In Russian)
- 7 Grois B. *Utopiya i obmen: Stil' Stalin. O Novom. Stat'i* [Utopia and Exchange: Stalin Style. About the New. Articles]. Moscow, Znak Publ., 1993. 375 p. (In Russian)
- 8 *Istoriya evropeiskogo iskusstvoznaniya* [The History of European Art Studies], eds. B.R. Vipser, T.N. Livanova. Vtoraya polovina XIX – nachalo XX veka: V dvukh knigakh [The Second Half of the 19<sup>th</sup> – the Early 20<sup>th</sup> Century: In 2 books]. Book 1. Moscow, Izd-vo Akademii nauk SSSR Publ., 1969. 472 p. (In Russian)
- 9 *Istoriya krasoty* [The History of Beauty], ed. Umberto Eco, transl. from Italian A.A. Sabashnikova. Moscow, Slovo Publ., 2005. 440 p. (In Russian)
- 10 *Istoriya ehstetiki: Uchebnoe posobie* [The History of Aesthetics: A Textbook], eds. V.V. Prozersky, N.V. Golik. St. Petersburg, Izd-vo Russkoi khristianskoi gumanitarnoi akademii, 2011. 815 p. (In Russian)
- 11 Kandinskii V.V. O Velikoi utopii [About the Great Utopia]. Kandinskii V.V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: V 2 t.* [Selected Works on the Theory of Art: In 2 vols.], ed. N.B. Avtonomova. Vol. 2. Moscow, Gileya Publ., 2001, pp. 30–34. (In Russian)
- 12 Kandinskii V.V. O dukhovnom v iskusstve [On the Spiritual in Art]. Kandinskii V.V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva: V 2 t.* [Selected Works on the Theory of Art: in 2 vols.], ed. N.B. Avtonomova. Vol. 1. Moscow, Gileya Publ., 2001, pp. 104–377. (In Russian)
- 13 Mazaev A.I. *Kontseptsiya “proizvodstvennogo iskusstva” 20-kh godov: Istoriko-kriticheskii ocherk* [The Concept of “Production Art” of the 20s: A Historical and Critical Essay]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 270 p. (In Russian)
- 14 Malevich K.S. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu [From Cubism and Futurism to Suprematism]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.], general ed., intr. art., prep. texts and comments A.S. Shatskikh. Vol. 1. Moscow, Gileya Publ., 1995, pp. 35–55. (In Russian)
- 15 Malevich K.S. K voprosu izobrazitel'nogo iskusstva [On the Question of Fine Art]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.], general ed., intr. art., prep. texts and comments A.S. Shatskikh. Vol. 1. Moscow, Gileya Publ., 1995, pp. 208–222. (In Russian)

- 16 Malevich K.S. Suprematism. Mir kak bespredmetnost', ili Vechnyi pokoi [Suprematism. The World as Non-Objective, or Eternal Peace]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.], general ed., intr. art., prep. texts and comments A.S. Shatskikh. Vol. 3. Moscow, Gileya Publ., 2000, pp. 69–327. (In Russian)
- 17 Malevich K.S. Arkhitektura kak stepen' naibol'shego osvobozhdeniya cheloveka ot vesa [Architecture as the Degree of the Greatest Liberation of a Person from Weight]. Malevich K.S. *Sobranie sochinenii: v 5 t.* [Collected Works: in 5 vols.], general ed., intr. art., prep. texts and comments A.S. Shatskikh. Vol. 4. Moscow, Gileya Publ., 2003, pp. 273–285. (In Russian)
- 18 Podzemskaya N.P. Nauka ob iskusstve v GAKHN i teoreticheskii proekt V.V. Kandinskogo [The Science of Art in the GAKHN and the Theoretical Project of V.V. Kandinsky]. *Iskusstvo kak yazyk — yazyki iskusstva: Gosudarstvennaya Akademiya khudozhestvennykh nauk i ehsteticheskaya teoriya 1920-kh godov* [Art as a Language — Languages of Art: The State Academy of Art Sciences and Aesthetic Theory of the 1920s], eds. N.S. Plotnikov, N.P. Podzemskaya with the participation of Yu.N. Yakimenko. In 2 vols. Vol. 1. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2017, pp. 44–78. (In Russian)
- 19 Rykov A.V. Ieremiya loffe kak teoretik iskusstva [Jeremiah Ioffe as an Art Theorist]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*, 2017, no. 12 (86), part I, pp. 164–169. (In Russian)
- 20 Habermas J. *Filosofskii diskurs o moderne. Dvenadtsat' lektsiy* [Philosophical Discourse on Modernity. Twelve Lectures], transl. from German M.M. Belyaev et al. 2<sup>nd</sup> ed., revis. Moscow, Ves' Mir Publ., 2008. 416 p. (In Russian)
- 21 Chalikova V.A. Predislovie [Preface]. *Utopiya i utopicheskoe myshlenie: Antologiya zarubezhnoi literatury* [Utopia and Utopian Thinking: An Anthology of Foreign Literature], transl. from English, German, French and other lang.; comp., general ed., preface V.A. Chalikova. Moscow, Progress Publ., 1991, pp. 3–20. (In Russian)
- 22 Shelling F. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols.], comp., ed., author of intr. article A.V. Gulyga. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1987. 637 p. (In Russian)
- 23 Shiller F. *Sobranie sochinenii: v 7 t.* [Collected Works: in 7 vols.], general ed. N.N. Vilmont, R.M. Samarin. Vol. 6: Stat'i po ehstetike [Articles on Aesthetics]. Moscow, Gos. izd-vo khudozhestvennoi literatury Publ., 1957. 791 p. (In Russian)
- 24 Shikhareva O.I. K istorii obshchestva "Krug khudozhnikov" [On the History of "The Circle of Artists" Society]. *Sovetskoe iskusstvoznanie* — 82, issue 1 (16). Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1983, pp. 297–326. (In Russian)
- 25 Spengler O. *Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoi istorii* [The Decline of Europe. Essays on the Morphology of World History]. Vol. 1. Geshtal't i deistvitel'nost' [Gestalt and Reality], transl. from German, intr. article, notes K.A. Svasyan. Moscow, Mysl' Publ., 1993. 663 p. (In Russian)