

Т.А. ТЕРНОВА, кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник кафедры русской литературы XX века Воронежского государственного университета
Тел. (4732) 208-941, ternova@phil.vsu.ru

АВАНГАРД ФУТУРИСТИЧЕСКОЙ ЛИНИИ РАЗВИТИЯ КАК ЦЕЛОСТНОЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ЯВЛЕНИЕ

В статье литературный авангард футуристической линии развития рассматривается как единый конгломерат. В качестве одного из объединяющих признаков для разных авангардных группировок названа литературная маргинальность, аспектами которой являются антропологический, жанровый, общекультурный. Определено рубежное место имажинизма в развитии русского литературного авангарда первой трети XX века.

Ключевые слова: авангард, имажинизм, маргинальность.

Первая треть XX века была специфическим явлением в истории русской литературы, когда на смену монистической концепции реализма пришел авангард, предполагавший множественность взглядов на мир и бесконечную вариативность эстетических решений. Плюралистические установки зафиксированы в программах практически всех авангардных литературных направлений. Так, вывод об эстетическом плюрализме, свойственном имажинизму, на основании манифестов, деклараций, литературной работы представителей направления делает И.В. Павлова. Вместе с тем она отмечает, что, несмотря на эту особенность, «при общем взгляде на творчество поэтов-имажинистов легко выявляются сходные особенности, и не только в приемах поэтики, но и на уровне мировоззрения, в чертах характера лирического героя, в пафосе, в философской и этической подоплеке стихов» [13, с. 75]. Установка на эстетический плюрализм зафиксирована и в Декларации ОБЭРИУ: «Говорят о случайном объединении различных людей. Видимо, полагают, что литературная школа — это вроде монастыря, где монахи на одно лицо. Наше объединение свободное и добровольное, оно соединяет мастеров, а не подмастерьев, художников, а не маляров. Каждый знает самого себя, и каждый знает, чем он связан с остальными» [12, с. 454].

Все вышесказанное убеждает не только в эстетической открытости авангарда первой трети XX века, но и в том, что он может быть рассмотрен как единый лагерь. Принципиальная эстетическая открытость может быть соответственно расценена как одна из ведущих его характеристик. Целью нашей работы будет описание ряда критериев, которые позволяют рассмотреть авангардные группировки под единым углом зрения, а также выявление этапности в развитии авангарда первой трети XX века.

С этой целью необходимо уточнить границы авангарда как эстетического явления. Существует несколько точек зрения на его хронологические рамки. Д.Н. Сарабьянов, например, считает началом авангарда 1900 г. [16, с. 83]. Для Н.И. Харджиева же авангард начинается в 1907 г. [24, с. 131]. Эту же дату называет и А. Крусанов: «Отсчет истории русского авангарда как общественного феномена следует, по-видимому, вести с зимы 1907–1908 гг. — времени первых выставочных объединений молодых художников, хотя истоки и предпосылки нового художественного мышления в

творчестве отдельных представителей авангардистского искусства, возможно, уходят глубже» [8, с. 110].

Равно дискуSSIONно и завершение авангардного процесса в первой трети XX века. Д.Н. Сарабьянов утверждает, что весь XX век принес существенные эстетические и мировоззренческие перемены и, по сути, может быть осмыслен как авангард. Он же отмечает, что разговор об авангарде осложнен тем, что термину нередко придается метафорический смысл для обозначения любого рода новизны. Термин иногда наделяется и дополнительными смыслами, изначально не заложенными в нем, например, становится знаком эстетического качества.

Вяч. Иванов не делает столь глобальных обобщений, но тем не менее считает авангард «основным <...> стилистическим ориентиром» XX века, «сказавшимся и на тех авторах, которые иногда (особенно в поздние периоды жизни, как Пастернак и Т.С. Элиот) склонялись к более традиционным формам» [6, с. 345].

Частотно мнение, согласно которому авангард ограничивают 1910–1920-ми гг. Такую точку зрения высказывает, в частности, Е.В. Тырышкина [23].

При ином подходе 10–20-е гг. XX века оказываются лишь ранним этапом развития авангарда. К примеру, Н.И. Харджиев называет период с 1907 по 1917 г. «боевым десятилетием» [24, с. 131]. Аналогична точка зрения Т.В. Казариной, которая выделяет три этапа в развитии авангарда XX века. Первый она связывает с зарождением и функционированием футуризма, имея в виду доминантную для направления «идею «слияния» предметности, языка и авторской воли» [7, с. 7]. В нашей работе будет учтена данная типология и предметом рассмотрения станет литературная деятельность направлений, восходящих к футуризму.

Попытки выявления критерия для описания авангарда как единого целого неоднократно предпринимались. Так, Д.Н. Сарабьянов называет в этом качестве «обязательность художественного открытия», «идею постоянного самообновления», «программность, проектный характер искусства, его манифестное сопровождение», ведущее к «утверждению новой концепции художественного творчества», «новой реальности» [16]. Идею преобразования как основную в авангардном мировидении называет также Н. Гурьянова («Вся теория искусства раннего авангарда исходит из похожей

идеи «преобразования»» [1, с. 95]. Она же указывает на специфику пафоса авангардных текстов, являющихся реализацией эстетики бунта.

В.Н. Терехина в качестве объединяющего начала для ряда авангардных группировок указывает ориентацию на экспрессионизм: «некоторые положения Декларации эмоционалистов перекликаются с высказываниями Ипполита Соколова. Например, «движение», сопряженное с творчеством, в программе эмоционалистов и «динамика восприятия и мышления» у экспрессионистов. Сближение биологических и художественных законов, отмеченное у И. Соколова, выступает и в строках М. Кузмина <...> В основе подобных совпадений, вероятно, непредумышленных, <...> была общая для них ориентация на экспрессионизм» [22, с. 35].

Т.В. Казарина указывает на значимость коммуникативной стратегии, реализуемой представителями авангарда, а также говорит о специфическом соотношении искусства и реальности: «авангард отождествляет творческое и продуктивное» [7, с. 7], «фиксирует преодоление фундаментального разрыва между материально-практической и знаковой областями действительности» [7, с. 6].

Во всех названных случаях не без оснований суммируются содержательные и формальные (приемы) характеристики авангарда.

Мы считаем необходимым упомянуть еще один значимый критерий авангардного художественного мышления — маргинальность, полагая, что это явление также может быть рассмотрено на разных уровнях: антропологическом, жанровом, общекультурном. Остановимся вкратце на этих позициях.

1. Антропологическая маргинальность. Значимыми в описании антропологической маргинальности являются решение представителями авангардных группировок вопроса о национальном; поэтологический ракурс, выявляемый через систему автометаописаний; исследование богоборческого пафоса авангардных текстов:

а) для авангардных групп в целом характерен отказ от национального в пользу эстетического либо выход на иные национальные ориентиры в противовес традиционным (эмоционалисты М. Кузмина с их ориентиром на немецкую литературную традицию);

б) частотным у авангардистов становится образ поэта-трикстера, занимающего специфическое

положение в социуме. Занимая низовое положение, он «ругается миру», на деле возвышаясь над ним. Поэзия наделяется традиционной профетической функцией с той поправкой, что акт творения разворачивается на глазах читателя (см.: В. Хлебников «Труба марсиан»);

в) богоборчество становится не просто обозначением места человека в мире, но и одним из основных приемов миромоделирования, которое осуществляется по воле и усилиями человека, помещаемого актом творения в центр мироздания. Наиболее показательны в этом случае примеры из литературной деятельности футуристов (В. Маяковский «Послушайте!», Д. Бурлюк «Мертвое небо»).

2. Жанровая маргинальность может быть проиллюстрирована литературным опытом имажинистов, в творчестве которых востребованы антижанр («Принцип басни» В. Шершеневича из сборника «Лошадь как лошадь»), фрагмент («Роман без вранья» А. Мариенгофа), новые жанровые модели («невеселая комедия» «Шут Балакирев» А. Мариенгофа, «поэма причащения» «Коевангелиеран» А. Кусикова).

3. Общекультурная маргинальность. Авангардное искусство балансирует на грани элитарного и массового, точнее, использует штампы и стереотипы массового искусства для иных целей, рефлексировав над ними в процессе создания текста. Отчасти эта специфика уловлена применительно к имажинизму И. Соколовым, который в «Хартии» называет представителей направления «газетными имажинистами», имея в виду вторичность их поэтики по отношению к футуризму и ориентацию на востребованность широкой аудиторией: «их имажизм не дороже имажизма газетных фельетонов» [20, с. 50]. В манифесте люминистов имажинизм также воспринят как явление массового искусства, использующего читательские и зрительские ожидания: «И вот на эстраду, колеблемую ветром оркестра, с грацией опытной шансонетки в «облатке обольстительных фраз и поз» выпорхнул Имажинизм. Помесь Маяковского с Северяниным, т.е. тигра с канарейкой. Имажинизм, чтобы поднять свои акции на поэзо-бирже, прежде всего поспешил обхвать футуризм <...> начал фабриковать словесные ходули» [15, с. 287].

Понятие «маргинальность», безусловно, шире понятия «авангард» и на этом основании может быть использовано как один из ведущих, но не

единственный критерий при описании авангардных эстетических явлений. На основании сделанных замечаний перечислим ведущие критерии, определяющие базовые характеристики авангарда: специфическое соотношение искусства и реальности (искусство объявляется единственной реальностью), проективность, эстетический радикализм, маргинальность (в аксиологическом, жанрово-стилевым, общекультурном аспектах).

Говоря об авангарде как едином эстетическом явлении, необходимо уточнить *состав* авангардного движения первого периода — возможность рассмотрения в его рамках тех или иных литературных направлений. С нашей точки зрения, в качестве авангардных могут быть осмыслены течения и направления, восходящие к футуризму, а именно: имажинизм, экспрессионизм, люминизм, конструктивизм, движение ничевоков и люминистов. За рамками нашего внимания окажется ЛЕФ не на основании художественных приемов, которые, безусловно, восходят к авангарду, а на основании мировоззренческих позиций (идеологической ориентированности, которая принципиально невозможна в рамках авангардных мировоззренческих установок). Сам же футуризм мы рассматриваем как неоднородное с точки зрения метода явление, выводя за рамки авангарда эгофутуризм с его ценностной эстетической ориентацией — представлением о красоте — и индивидуальную литературную работу Е. Гуро и В. Каменского, характеризующуюся аксиологической ориентированностью художественного мира (тема детства, родины и т.п.).

Состав авангардного движения в очередной раз позволяет рассматривать авангард футуристической линии развития как единый лагерь. В доказательство можно привести целый ряд фактов взаимоперетекания авангардных групп. Оно было характерно для факультативных футуристических объединений. К примеру, Павел Широков, член «ареопага» «Интуитивной ассоциации Эго-Футуризм», публиковал свои тексты в альманахах групп «Мезонин поэзии» и «Центрифуга». Константин Большаков после распада «Мезонина» сотрудничал с «Центрифугой». Приведем также одно из документальных свидетельств аморфности авангардного движения — «Декрет о ничевоках поэзии»: «Настоящий декрет 17 апреля 1921 года подписан в Москве экспрессионистом Борисом Земенковым, перешедшим в Российское Станови-

ще Ничевоков и вошедшим в состав Творничбюро» [3, с. 294].

Взаимовлияние авангардных литературных групп просматривается, в частности, в их программных документах. Так, например, «Предисловие к сборнику «Молниянин» («Московский Парнас») на основании использования приема стилизации напоминает «Увертюру Мезонина», который упомянут в тексте: «Читатель мой, Сударь! Обрати свое милое внимание к чудным метаморфозам российского пииты. Сей будуарный прелестник, Наркис Мезонина и Пашуканиса, как быстро ушел под ветротленные знамена “войны и злых житейских бурь!”» [9, с. 114]. Стоит заметить, что стилизация в данном случае имеет отнюдь не модернистское обоснование. Она указывает не на ценностные эстетические ориентиры представителей группы, а фиксирует их формальное мастерство. Таким образом, «Увертюра Мезонина» и «Предисловие» к «Молниянину» могут быть осмыслены с точки зрения жанровой маргинальности, поскольку содержательная сторона жанрового канона утрачивает в них свою функцию при сохранении формальной жанровой оболочки.

Помимо эстетической «оглядки» на «Мезонин» на уровне приема на примере «Предисловия к Молниянину» можно говорить и об ориентации на деятельность группы «Лирика»: «Лирный глас раздастся лишь с тех вершин, где сияют пленительные и нетленные имена наших дядюшек: Асеева, Аксенова, Bечер'а, Боброва, Ehrestein'a, Пастернака и Хлеюникова, коими ныне почти исчерпывается светлый мировой экспрессионизм» [9, с. 114–115].

На примере художественных текстов представителей разных авангардных групп можно говорить о единстве реализованной в них авангардной поэтики. Так, очевидна ориентация на имажинизм в литературной работе экспрессионистов И. Соколова. В. Терехина справедливо замечает: «В целом эти поэты были экспрессионистами с «имажинистской доминантой». В полемических выступлениях они пытались дистанцироваться от Шершеневича, от имажинистов, на практике Борис Земенков объединялся с Шершеневичем (сохраняя за собой определение «экспрессионист») в книге «От мамы на пять минут» (1920), Гурий Сидоров печатал «Ялик» в издательстве «Имажинисты», а Ипполит Соколов назвал последний из своих теоретических трудов «Имажинистика» (1922)» [22, с. 27].

В рамках данной работы мы планируем также остановиться на вопросе о *стадиальности* развития русского авангарда первого периода (футуристической линии развития). Мы считаем необходимым помимо начальной точки отсчета для этого этапа (литературной деятельности футуристов) назвать также переломную точку, знаковый момент этого периода. Нет сомнений, что в этом качестве выступает литературная деятельность имажинистов.

Ряд исследователей высказывают мнение о вторичности имажинизма как литературного явления, полагая, что его представители были не более чем эпигонами футуризма [5]. Такая точка зрения на имажинизм имела место и в пору его существования: «То, что имажисты выдают за имажизм, на самом деле есть плохой футуризм» [20, с. 50].

Тем не менее фрагменты литературных деклараций представителей ряда авангардных групп, несмотря на предопределенную жанром манифеста стилистику, убеждают в значимости имажинизма, от которого начинают отсчет своей литературной деятельности эти направления.

Наиболее показательна, хотя и не бесспорна, точка зрения на имажинизм И. Соколова, лидера группы экспрессионистов. Он толкует имажинизм расширительно, понимая его как прием («имажизм не отдельная литературная школа, а лишь технический прием» [20, с. 50]. При таком подходе имажинистами оказываются Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков. О составе движения речь также идет в «Воззвании экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского Конгресса поэтов»: «...Имажинисты: Шершеневич, Третьяков, Есенин, Мариенгоф, Эрдман, Кусиков и Моноссон» [4, с. 54]. Аналогичный ряд имен назван и в работе «Экспрессионизм»: «Имажисты Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков с 1913 г. были имажистами, а с 1916 г. стали классиками имажизма» [21, с. 56].

Такой взгляд на имажинизм исходит у И. Соколова из футуристических ориентиров на формальное искусство и демонстрирует его отношение к имажинизму как не более чем ответвлению футуризма: «В аморфном русском футуризме существовало четыре определенных течения: имажизм, ритмизм, кубизм и евфонизм» [21, с. 56]. За каждым из ответвлений единого, с точки зрения Соколова, эстетического явления усматривается определен-

ная формальная доминанта: «Каждая фракция футуристов культивировала что-нибудь одно: имажисты — образ, кубисты — новый синтаксис и новую этимологию, центрифугисты — ритм и евфонисты — рифму и ассо-диссонанс» [20, 50].

В работе «Имажинистика» (1921) круг приемов имажинистской поэтики увиден более широко: «Средства: тропы («Сущность тропы в том, чтобы наиболее интенсивно репродуцировать ощущения» [19, с. 248]), краткие сравнения, оригинальные. «Имажинисты не боятся неестественных сравнений» [19, с. 248], «имажинисты не боятся катахрезы. В имажинистской фразе не может быть подразделения на основную тропу, на тропу первого, второго и третьего порядка» [19, с. 249], «политропизм — это максимум неожиданности и новизны в комбинациях образов» [19, с. 249], «монотропизм — это полный, точный, симметрично развернутый на обе части образ» [19, с. 250], «имажинисты не употребляют абстрактных образов, они употребляют только конкретные образы» [19, с. 252]. В «Хартии экспрессионистов», пусть и в негативном ключе, упоминался еще один показательный, с точки зрения Соколова, прием — гипербола: «Они не имажисты, а гиперболисты» [20, с. 50].

Отмечая эстетическую новизну и заслуги имажинизма («Группа имажистов пыталась сдвинуть левую поэзию с мертвой точки»), И. Соколов говорит о нем как о «вчерашнем дне»: «Имажизм — не сегодняшшний, а вчерашний день. Имажизм в 1919 году — анахронизм» [20, с. 50]. Он полагает, что открытия в русле поэтики образа уже состоялись в 1913–15 гг.: «Классики имажизма Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков достигли такой высоты, что после 1915 года можно только им подражать, но нельзя их продолжать (доказательство: хотя бы вирши сегодняшних имажистов)» [20, с. 50].

Имажинизм провозглашается в ряде манифестов и деклараций авангардных литературных групп как точка отсчета для выработки их собственной эстетической платформы. Так, экспрессионисты, дискуссионно выстраивающие свои позиции по отношению к имажинизму в целом, тем не менее берут на вооружение выработанные имажинистами приемы создания стиха наряду с достижениями других своих литературных предшественников, которые предполагают синтезировать: «Мы, экспрессионисты, не отрицаем никого из наших

предшественников. Но один имажизм или один кубизм, или один только ритмизм нам узок» [20, с. 50].

В самом общем виде такая установка экспрессионистов перекликается с имажинистскими позициями, особенно в варианте В. Шершеневича, и предполагает, что, как таковая, эстетическая новизна на современном этапе развития искусства невозможна, она может заключаться лишь в неожиданной комбинации прежде разработанных приемов. Показателен также космополитизм экспрессионистов, демонстрируемый ими в поле эстетики. В качестве объектов синтеза они мыслят достижения не только русских, но и западных школ и направлений: «Мы синтезируем в поэзии все достижения четырех течений русского футуризма (имажизма, ритмизма, кубизма и эвфонизма) <...>, имажизма Уиндгэма Люиса» [18, с. 61]. В определенном смысле эта идея также перекликается с имажинистским тезисом о том, что «национальная поэзия — это абсурд, ерунда. <...> Нет искусства классового, и нет искусства национального» [25, с. 64–65].

Руководствуясь установкой на синтез приемов, выработанных литературными предшественниками, в конечном итоге экспрессионисты планируют занять в литературе специфическое место — «значительно левее футуристов и имажинистов» [20, с. 50].

В рецензии на сборник представителя группы «Московский Парнас» М. Тэ С. Бобров также говорит о том, что в его творчестве просматривается ряд авангардных претекстов, в том числе имажинистский: «М. Тэ, видимо, читал и Н. Асеева, и Б. Пастернака, и имажинистов» [22, с. 484].

Очевидно, что учет предшествующих литературных позиций может осуществляться как в плане преемственности, так и в варианте преодоления. Показателен в этом смысле опыт ничевоков. Ключевой метафорой манифеста ничевоков становится шаг, означающий собой движение от старого к новому. Эта метафора вообще частотна для манифестов и деклараций. В данном случае она становится визуализированной и поддерживается приемом градации, разводящей разные темпы движения: «...сзади шамкают ногами дерзкие из дерзких умершей поэзии: футуристы всех мастей, имажисты, экспрессионисты, группы, группки, группки» [10, с. 291]. Воздавая должное литературным предшественникам, ничевоки отмечают исчерпан-

ность их поэтики: «О, великий поэт, гигант и титан, последний борец из бывшей армии славных, Вадим Шершеневич, радуйся и передай твою радость своему другу, автору высокочтимой «Магдалины» Мариенгофу, шепни на ухо Есенину о том, что ни тебе, ни твоим потомкам не придется:

Вадим Шершеневич пред толпой безликой

Выжимает, как атлет, стопудовую гирию моей головы» [10, с. 292].

Манифесты ничевоков свидетельствуют о дискуссионном отношении к имажинизму: признавая его значение в поэзии, ничевоки констатируют его истощенность, предполагая заимствовать отдельные находки-достижения имажинизма: «Единственное пока что жизненное течение в поэзии — имажинизм нами принимается как частичный метод» [3, с. 293].

В манифесте неоклассиков также присутствует семантика движения, но его этапы осмыслены иначе: «Неоклассицизм есть течение прогрессивное, идущее от классицизма к современности, в отличие от некоторых литературных течений, которые идут от левых формальных достижений (имажинизм, конструктивизм и пр.) к чистому классицизму, т.е. регрессивно [2, с. 307].

Об этапности развития левой поэзии говорят футуристы, используя при этом образ некоей нулевой творческой точки, с которой начнется последую-

щее творение: «Ни зги на российских эстрадах, продавленных копытами всевозможных имажинистов» [14, с. 319]. Сам образ нулевого творческого пространства восходит к футуристам (хлебниковская идея Зачеловека), а его наполнение подготовлено литературной работой самих имажинистов (см. сб. В. Шершеневича «Лошадь как лошадь»). На обилие конских образов у имажинистов указывал также И. Грузинов в статье ««Конь: анализ образа» (см. об этом: [11, с. 215]).

В манифесте биокосмистов также осуществляется акт преодоления имажинизма: «Мы не обралоносцы, но речетворцы» [17, с. 279]. Тем не менее сама отсылка к имажинизму здесь весьма показательна. Имажинизм воспринимается как знаковый момент авангардного литературного процесса.

Сделанные наблюдения позволяют прийти к следующим выводам:

1. Литературный авангард первой трети XX века является единым конгломератом.

2. Одним из объединяющих признаков для разных авангардных группировок становится литературная маргинальность, аспектами которой являются антропологический, жанровый, общекультурный.

3. Рубежное место в развитии русского литературного авангарда первой трети XX века занимает имажинизм.

Библиографический список

1. Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда / Н. Гурьянова // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 92–108.
2. Декларация неоклассиков // Литературные манифесты: «От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. — М.: Аграф, 2001. — С. 306–309.
3. Декрет о ничевоках поэзии // Литературные манифесты: «От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. — М.: Аграф, 2001. — С. 292–294.
4. Земенков Б., Сидоров Г., Соколов И. Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского Конгресса поэтов / Б. Земенков и др. // Русский экспрессионизм / Сост. В.Н. Терехина. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 52–54.
5. Иванова Е.А. Творчество В. Шершеневича: теоретические декларации и поэтическая практика: Дис. ... канд. филол. наук / Е.А. Иванова. — Саратов, 2005. — 202 с.
6. Иванов Вяч. Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Вяч. Вс. Иванов Избранные труды по семиотике и истории культуры. — Т. 4. — М.: Языки славянских культур, 2007. — С. 345–347.
7. Казарина Т.В. Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов. Автореф. ... д.ф.н. / Т.В. Казарина. — Самара, 2005. — 37 с.
8. Крусанов А.В. Самозванное искусство // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 109–119.
9. Лапин Б., Габрилович Е. Предисловие к сборнику «Молниянин» / Б. Лапин, Е. Габрилович // Русский экспрессионизм / Сост. В.Н. Терехина. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 114–115.
10. Манифест от ничевоков // Литературные манифесты: «От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. — М.: Аграф, 2001. — С. 291–292.
11. Марков В. Гостиница для путешествующих в прекрасном / В. Марков // Звезда. — 2005. — № 2. — С. 211–219.
12. ОБЭРИУ (Декларация) // Ванна Архимеда: Сб. — Л.: Худ. лит. — С. 453–461.

13. Павлова И.В. Общие свойства лирического сознания и пафоса в поэзии имажинистов / И.В. Павлова // Русский имажинизм: история, теория, практика / Под ред. В.А. Дроздова, А.Н. Захарова, Савченко Т.К. — М.: ЛИНОР, 2003. — С. 75–95.
14. Перелешин Б. Фуисты / Б. Перелешин // Литературные манифесты: «От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. — М.: Аграф, 2001. — С. 319–320.
15. Провозвестие люминизма // Там же. — С. 285–290.
16. Сарабьянов Д.Н. К ограничению понятия «авангард» / Д.Н. Сарабьянов // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева / Под ред. М.Б. Мейлаха и Д.В. Сарабьянова. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 83–91.
17. Святогор А. Биокосмическая поэтика / А. Святогор // Литературные манифесты: «От символизма до «Октября» / сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. — М.: Аграф, 2001. — С. 275–283.
18. Соколов И. Бедкер по экспрессионизму / И. Соколов // Русский экспрессионизм / Сост. В.Н. Терехина. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 61–63.
19. Соколов И. Имажинистика / И. Соколов // Литературные манифесты: «От символизма до «Октября» / Сост. Н.Л. Бродский и Н.П. Сидоров. — М.: Аграф, 2001. — С. 245–252.
20. Соколов И. Хартия экспрессиониста / И. Соколов // Русский экспрессионизм / Сост. В.Н. Терехина. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — С. 50–52.
21. Соколов И. Экспрессионизм / И. Соколов // Там же. — С. 55–57.
22. Русский экспрессионизм // Русский экспрессионизм / Сост. В.Н. Терехина. — М.: ИМЛИ РАН, 2005. — 512 с.
23. Тырышкина Е.В. Русская литература 1890-х — начала 1920-х гг., от декаданса к авангарду: Литературный процесс в единстве теории и практики: Диссертация ... д.ф.н. / Е.В. Тырышкина. — Новосибирск, 2002. — 345 с.
24. Харджиев Н.И. К истории русского авангарда = The Russian avant-gard / Н. Харджиев, К. Малевич, М. Матюшин. — Stockholm: Hylaea prints: Almqvist a. Wiksell intern, 1976. — 189 с.
25. Шершеневич В.Г. Листы имажиниста / В.Г. Шершеневич. — Ярославль, 1997. — 526 с.

T.A. TERNOVA

AVANT-GARDE FUTURISTIC LINES OF DEVELOPMENT AS A COHERENT AESTHETIC PHENOMENON

In this article the literary avant-garde futuristic lines of development is considered as a single conglomerate. As one of the unifying characteristics for different groups called avant-garde literary marginality, aspects of which are anthropological, genre, general cultural. Defined Imagism's place in the development of Russian literary avant-garde of the first third of the twentieth century.

Key words: *avant-garde, Imagism, marginality.*