

Философия русского авангарда в контексте соотношения человека и общества

© И.П. Кавинова

МГТУ им. Н.Э. Баумана, Москва, 105005, Россия

Рассмотрена мозаичная философия русского авангарда первой половины XX в., акцент сделан на изучение живописных полотен авангардистов «первой волны» (выставка 1913 г.), на их поэзию, статьи в журналах и газетах, а также на футуристический конструктивизм и фотоживопись 1930-х годов. Обнаружены смысловые параллели супрематизма, конструктивизма, футуризма и фовизма с философией космизма, ницшеанством, метамодернистскими исканиями трансгуманистов как прошлого, так и настоящего времени. Сделаны выводы о том, что русский авангардизм является областью множества нераскрытых смыслов, а также недооцененным провокатором особого восприятия человеком себя в техносфере. Безусловным подтверждением данного вывода является большое количество посвященных русскому авангарду выставок, проводимых сегодня как в крупных городах России, так и на периферии и имеющих неизменный успех у зрителя.

Ключевые слова: супрематизм, конструктивизм, русский авангард, Малевич, Гончарова, Родченко, трансгуманизм, метамодерн, цветопись, бесконечность, лучизм

*Самое большое удовлетворение
в творчестве — быть
ни на что не похожим.
О. Розанова*

Сегодня вновь становится актуальной тема авангарда. Это направление возникло в начале XX столетия, в 1913 г. состоялась первая серьезная выставка русского авангарда. Достижения в экономике, полученные царской Россией к этому году, в советское время было принято сравнивать с рядом достижений эпохи СССР. В настоящее время наблюдается почти полное совпадение философии авангардизма с некоторыми современными тенденциями метамодерна и вызревающего внутри него трансгуманизма.

«Супрематизм — начало новой культуры: дикий побежден, как обезьяна», — так писал Казимир Малевич (1878–1935) в 1916 г. в статье «Живопись в футуризме» [1, с. 37]. Малевич имеет в виду нового человека, рождающегося в революционной сумятице в России, при этом данная мысль практически повторяет хорошо известное высказывание трансгуманиста и эволюциониста Джулиана Хаксли

(1887–1975) о трансчеловеке будущего. В 1940-е годы Хаксли писал, что новый, еще только нарождающийся трансчеловек не идет ни в какое сравнение с современным человеком, а тот, в свою очередь, — с «пекинским человеком» («человеком умелым» — *homo habilis*) [2]. Совпадения, однако, на этом не заканчиваются, можно вспомнить популярную для современного трансгуманизма ницшеанскую символику и увидеть ницшеанского верблюда (одно из воплощений Духа у Ф. Ницше в «Так говорил Заратустра», 1883–1885 гг.), возрожденного в словесной форме у авангардиста и супрематиста Малевича в статье «От кубизма к супрематизму»: «Искусство живописи, скульптуры, слова было до сей поры верблюдом, навьюченным разным хламом одалисок, египетскими и персидскими царями Соломонами, Саломеями, принцами, принцессами с их любимыми собачками, охотами и блудом Венер» [1, с. 5; 3].

Таким образом, в этих совпадениях прорисовывается картезианская модель (по Декарту), когда философской мысли не поставлено никаких границ времени, и можно отметить, что она блуждает, как ей вздумается, следуя лишь собственной таинственной логике. Не в этом ли особая привлекательность философии и одновременно ее особая опасность? На примере философии русского авангарда художников первой половины XX в. можно рассмотреть данные «блуждания» с разных точек зрения.

Следствием картезианского подхода в исследовании философии русского авангарда начала XX в. является ряд тем, которые сегодня имеют непреходящее значение. К таким темам можно отнести искания русского *философского космизма* начала XX в., *трансгуманистическую субкультуру* как прошлого, так и настоящего времени, а также очередную интерпретацию *ницшеанства* в XXI в. Особым образом предстает тема соотносительности живописного искусства с математикой: две математические «мнимости» — *точка и ноль* — фигурируют в супрематизме, кубизме, конструктивизме, футуризме. Точка перестает подчиняться логике евклидова пространства, а ноль есть бездна, бесконечность белого цвета. «Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами», — писал Казимир Малевич [1, с. 132].

Художника Павла Филонова (1883–1941) называли конструктором сновидений, его кредо «смотреть и видеть», т. е. можно смотреть, но так ничего и не увидеть. Станные на первый взгляд живописные работы Филонова с нагромождением фигур, незавершенных форм — это осуществление философии «космизма» в красках. Художнику, по мысли русских авангардистов, должно быть дано не только смотреть на звезды и видеть космос, но также видеть из

космоса то, что на Земле, как писал Малевич, «пространство есть вместилище без измерения, в котором разум ставит свое творчество» [1, с. 5]. Яркий пример такой инверсии — картина «Петух (Лучистый этюд)» Михаила Ларионова (1881–1964) как смелая попытка создания «лучистой живописи» будущего, когда переливы красок формируют новый тип пространства, углубляют его и расширяют, манят и отталкивают. В основе «лучизма», придуманного Ларионовым, представление о том, что человеческий глаз воспринимает не сам предмет, а отраженные им лучи.

Напрашивается аналогия — у Г. Лейбница (1646–1716) в релятивистской модели пространства «природа не терпит пустоты» вместо пустоты — сосуществование событий, объектов, предметов. В «лучизме» вместо заполнения чистого пространства холста (листа), требующего от художника работы с перспективой, — чередование красок, лишь намекающих на форму. Не менее интересна живопись соратницы и подруги Ларионова Натальи Гончаровой (1881–1962), ее краски завораживают: свечение изнутри в картине 1911 г. «Богоматерь с младенцем» действительно космическое. В отличие от других авангардистов, в живописи Гончаровой происходит синтез невозможного — прошлого с будущим, испанского танца с русским балетом (дягилевские сезоны в Испании 1916 г.), иконописи с современными абстракциями, сценического костюма с глубокими смыслами. Подтверждением этой смысловой эклектики служит «Литургия», неосуществленный Дягилевым балет, в сюжетной основе которого эпизоды из жизни Христа. Гончарова, пытаясь следовать строгой каноничности средневекового искусства, предполагала исполнение костюмов к этой постановке из жестких материалов, ограничивающих движения танцовщиков. Таким образом, костюм менял весь характер танца и даже более широко — всего действия.

Русский авангард вошел, даже «влетел» в будущее с мыслями о *самоценности творчества*. После окончания Второй мировой войны тема обретения человеком себя в творчестве будет популярной в европейском экзистенциализме, хотя закончится у многих экзистенциальных философов разочарованием и суицидальными настроениями. Авангардисты могли повторить вслед за Малевичем: «Мы живое сердце природы. Мы самая ценная конструкция этой гигантской живой картины» [1, с. 21]. И здесь, безусловно, возникает аллюзия с работой экзистенциалиста Мартина Хайдеггера «К вопросу о технике» (1954). У Хайдеггера (1889–1976) природа «приоткрывает дверь» и манит человека-исследователя к раскрытию ее технической сути, ее «потаенности», скрытой в техничности ее оснований, техничности ее скелета, когда любое человеческое изобретение есть *переизобретение* того, чем давно в совершенстве владеет она сама — природа (мир) [4].

Переизобретая себя самого, человек (художник) в живописи русского авангарда прежде всего пытается *поймать «движение»*. Наступивший и ошеломивший творческих людей век машин и движения подталкивал художников к идее: «Реалисты же, перенося на холст живые вещи, лишают их жизни движения. И наши академики не живописные, а мертвописные» [1, с. 30]. В этой цитате из статьи Малевича о супрематизме как будто слышится голос русского космиста Николая Федорова (1829–1903), утверждавшего, что любой музей — это лишь кладбище, история — бесконечное описание мертвецов, и только в церкви «у Бога все живы», и там нет ощущения мертвичины [5]. В статье «От кубизма и футуризма к супрематизму» Малевич, обращаясь «к молодым силам», писал еще определеннее: «Тела их летают на аэропланах, а искусство и жизнь прикрывают старыми халатами Неронов и Тицианов» [1, с. 16].

Родоначальником термина «русский авангард» считается художник и критик Александр Бенуа (1870–1960), который весной 1910 г. разделил всех живописцев, участвовавших в выставке Союза русских художников, на авангард, центр и арьергард. И хотя на выставке русского авангарда 1913 г. были представлены не только картины и разнообразие конструкций, но и литературные произведения, а также художественные фильмы, именно живопись привлекла особое внимание и спровоцировала дискуссии.

Оппонентом Казимира Малевича по большинству вопросов выступил конструктивист Владимир Татлин (1885–1953). Если Малевич в супрематизме делал акцент на беспредметности и скрытой логике цвета, то Татлин, напротив, строил конструкции разнообразных видов движения, используя прежде всего форму вещи, или *скрытую логику форм*. Такова была башня-памятник III Интернационалу, нереализованный проект Татлина начала XX в. Гигантская 400-метровая спиральная башня из стали и стекла с наклоном, подобным земной оси, должна была вмещать вращающиеся залы для законодательной (куб), исполнительной (пирамида) и информационной (цилиндр) власти. Форма башни представляла собой двойную спираль из стального каркаса, символизирующую *прогрессивное движение человечества к объединению* и «прозрачность» всех видов постреволюционной власти. Наклон башни предполагалось сделать параллельным оси Земли, высоту (400 м) — кратной земному меридиану (1:100 000), при этом куб должен был совершать 1 оборот в год (законодательное собрание), пирамида — 1 оборот в месяц (исполнительная власть), цилиндр — 1 оборот в день (информационное бюро, радио, телеграф, антенны, устремленные к Полярной звезде) [6].

Хотя башня Татлина так и не была построена, она стала легендарной благодаря своим динамичным формам и необычному *космическому*

символизму, предвосхищавшему архитектурные находки футуристов начала XX в.

Можно подытожить: причина революционных настроений для образованного человека начала XX в. кроется не столько в оппозиции к власти, сколько в осознании присутствия человечества *в космосе*. Рациональная мысль как бы отодвигалась, «пасовала» перед абсурдизмом интуиций художников-космистов и конструкторов — архитекторов будущего. Позже (в 1930-е годы) многие из авангардистов впадут в уныние и разочарование, эйфория космических ощущений сменится на примирение с обыденщиной, трудной, совсем невеселой и во многом бесчеловечной постреволюционной эпохой в России. Однако след от «полета» художественной мысли все-таки остался. И теперь, больше чем сто лет спустя, необходимо разобраться в смыслах этого короткого, но яркого «полета».

Космическая тема для авангарда имеет минимум две стороны: человек в космосе и человечество в космосе. Человек и его естество (природа), безусловно, подверглись в начале XX в. тщательному революционному пересмотру, а также попыткам преобразования (условно) от радикальных экспериментов профессора Преображенского (литературный персонаж в повести М.А. Булгакова «Собачье сердце») до трансгуманистических идей (термин «трансгуманизм» окончательно оформится лишь в 40-е годы XX в.) перехода к новому человеку будущего, меняющего весь ход биологической эволюции. Художественным экспериментом на заданную тему можно считать «Композицию с фигурами (Две фигуры)» 1913 г. Любови Поповой (1889–1924). Женщину и мужчину в этой паре можно угадать только по их атрибутике: бусы, веер, волна волос, мягкий профиль — это женщина; гитара, брутальные плечи, мужской профиль и голый череп — мужчина. Молодой Карл Маркс (1818–1883) в «Тезисах о Л. Фейербахе» в 1845 г. (опубликовано после его смерти Ф. Энгельсом) писал о том, что сущность человека «есть совокупность всех общественных отношений» [7, с. 1–4]. У русского авангарда, как и у Маркса, на «пороге» двухсюжетной (февральская и октябрьская) революции 1917 г. сущностью человека в кубизме выступает неживая атрибутика одежды, тела (его безусловная пластика), но никак не внутренний мир. Однако с искусствоведческой точки зрения предметная форма у Поповой *провоцирует зрителя на работу его воображения*, когда зритель по существу становится соучастником, достраивающим картину вместе с художником. Считается, что «амазонке русского авангарда» (Поповой) удавалось так организовать пространство, разложив его на геометрические фигуры, что они начинали двигаться и вращаться, превращая статику в динамику.

Художница с трагической судьбой, ушедшая на взлете своего таланта, прошла путь от сезаннизма, через кубизм и футуризм к супрематизму, а затем конструктивизму, и от станковой живописи к промышленному искусству. Попова новаторски применяла идеи русского авангарда в различных областях: оформляла обложки журналов и нот, придумывала оригинальные шрифтовые композиции, рисовала театральные декорации и костюмы, разрабатывала текстиль и модели одежды, даже создала авангардный эскиз для росписи фарфоровой посуды [8].

В современном метамодерне во главу угла ставится диалог, на примере Любви Поповой можно отметить, что русский авангард (она была участницей всех значительных выставок русского авангарда) опередил свое время именно в *провокации зрителя на диалог* с автором. Кажущаяся бездуховность геометрических форм обернулась у талантливых художников-авангардистов импульсом к развитию воображения и самостоятельного мышления. Импульс к воображению и самостоятельному мышлению — это то, чего так не хватает современному миру, окунувшемуся в диалог с машинным интеллектом на всех уровнях — от мобильных телефонов до ИИ.

Не менее любопытна по пластике угловатых форм быта картина «Керосинка» (1915) Ольги Розановой (1886–1918). Все начинается с простого, словно говорит зрителю художница, с затертого предмета быта — керосинки, а вырастает в новый мир техники — высотных домов, разнообразных механизмов, то, что сегодня люди, не особенно над этим задумываясь, называют техносферой. «Гениальное — удельный вес того, что есть подлинная жизненность», писала О. Розанова в статье «Супрематизм и критика» (газета «Анархия», 1918 г.) [9]. «Были ли такие случаи, чтобы наши критики сразу оценили и поддержали выдающееся и самобытное дарование или направление в нашем искусстве? Заморское им импонирует. И стыдно смотреть на это отсутствие такта и самоуважения, с которым они забегают перед Западом и оплевыывают или умалчивают обо всем том самобытном, чем ценно наше родное искусство», — вопрошала и одновременно утверждала художница Розанова [9]. Эпидемия дифтерии унесла жизнь еще одной «амазонки русского авангарда» в самом расцвете ее таланта, после нее остались странные стихи и завораживающие своей самобытностью картины. Шедевром супрематизма стала «Зеленая полоса» Розановой, эта картина сродни «Черному квадрату» К. Малевича. Стихотворение Розановой «Альбом» (1917) прекрасно передает супрематистское восприятие художницей прошлого во всех его аспектах:

*Бабушки, тетки, племянницы
Глаза точками в желтеющей дымке
Из столетий смотрят
Шуршат робронами
Столетия умерли,
Когда были дети...*

*В складках времен укутаны
Украдкой высматривают
Делают вид, что живут
Улыбаются не доверяют взглядом
Советуются с дедушками
И втихомолку целуются
В темноте альбома
Сложенные к листу листом.
<1916> [9].*

К парадоксальности в изображении человека в русском авангарде примыкает также «Портрет песнебойца футуриста Василия Каменского» (1916) кисти Давида Бурлюка (1882–1967). Песнебоек с двумя глазами на одной стороне лица существует в перевернутом мире, где дома и улица встраиваются в пространство картины как-то боком, зато вместо перспективы с солнцем вверху полотна располагается обнаженная женщина, похожая на расплывающееся в небе облако. Цветовая гамма картины — весенняя (зелено-желтая, немного красная, оранжевая, ярко-голубая), она как будто примиряет зрителя с абсурдизмом форм. Картина раздражающе парадоксальна. В самом понятии «песнебоек» (не песенник, не песнопевец) ощущается нотка агрессивности и революционного «выпада» против всего отжившего и отживающего в искусстве и жизни. Отец кубофутуризма Давид Бурлюк был ключевой фигурой в этом движении, а его статья «Русские дикие» в альманахе «Синий всадник» (1912) популяризировала это понятие.

«Дикими» (от фр. *fauves*) критик Луи Воксель назвал участников парижского Осеннего художественного салона 1905 г., они бросили вызов классической традиции, поразили публику грубыми формами, пренебрежением к законам перспективы, а главное — дерзко-ядовитыми красками картин, дразнящими и одновременно приковывающими внимание зрителя. Фовизм как явление французской живописи начала XX в. возвел на трон художника со всей его размашисто дикой субъективностью, подчиняющей себе реальность: не раб реальности, а ее творец. Лидером фовистов был французский художник и скульптор Анри Матисс, к нему примкнули Рауль Дюфи, Кес ван Донген, Отон Фриез, Жорж Брак, Жан Пюи и Жорж Руо.

Наиболее известны сегодня Анри Матисс, Андре Дерен и Морис де Вламинк.

Творческие поиски русских авангардистов оказались созвучными с идеями европейских живописцев, чьи работы они могли видеть в путешествиях, на выставках и в салонах, а также в легендарных коллекциях Сергея Щукина и Ивана Морозова [10]. Сегодня работы «диких» художников — Матисса и Давида Бурлюка, Петра Кончаловского и Анри Ле Фоконье вполне гармонично уживаются на стенах музеев живописи XX в., они не вызывают ни шока, ни отторжения, а только естественный интерес к тому, что еще полностью не раскрыто, смыслы чего еще требуют понимания, как сундук, полный неразобранных сокровищ.

Однако *субъективизм* в живописи первой половины XX в. был в то время созвучен «дикому» субъективизму и в других областях человеческой самореализации, в частности, в философских учениях анархистов, экзистенциалистов, ницшеанцев всех мастей, а также в радикализме русского большевизма. Вместе с Ольгой Розановой живописцы русского авангарда могли повторить: «Никогда рабское повторение образцов природы не передаст <ее> во всей ее полноте. Пора, наконец, сознаться в этом и открыто и раз навсегда заявить, что нужны иные пути, иные приемы для передачи Мира» [9].

Социальный философ О. Шпенглер (1880–1936) тонко подметил в работе «Закат Европы» (1918), что культура в стадии расцвета всегда аристократична, цивилизация в стадии старения культуры, напротив, — демократична [11]. «Дикие», если подразумевать под этим весь русский авангард живописцев, оказались аристократичнее многих художников-академистов, и в настоящее время зрители считают философские смыслы в их работах, которые воспринимаются на редкость свежо.

Потеря смыслов философией начала XXI в., метамодернизм, пронизывающий науку и искусство настоящего времени, неизбежно приводят к пересмотру субъективизма XX в. Живопись русских авангардистов, «диких» художников становится глотком чистой свежей воды, сохраняющей в искусстве прежде всего *автора*, творца собственной реальности, казалось бы, напрочь утерянного постмодерном.

Особое место занимает в русском авангарде фотоживопись с неожиданными ракурсами Александра Родченко (1891–1956), его умение растворить человека в интерьере и при этом обозначить совершенно новое для своего времени восприятие мира техники, его необычный документализм. Можно отметить, что синтез философии метамодерна с трансгуманистической субкультурой в работах Родченко проявляется наиболее ярко. «Автор умер, да здравствует Автор!» — так можно перефразировать знаменитую фразу: «Король

умер, да здравствует король!», если имеются в виду *художественные эксперименты* Родченко.

Интересно обозначен авторский волонтаризм «светописи» Александра Родченко в лекции Антона Горбачева, прочитанной им в библиотеке ЗИЛа в 2018 г. Лекция называлась «Александр Родченко и фотографический горизонт русского авангарда». Совершенно справедливо лектор заострил внимание на том, что русский авангард, как бы ни складывались судьбы его участников, организовал жизнь современных людей в тех формах, к которым они настолько привыкли, что перестали их замечать. Однако формы предметов, по мысли Горбачева, от конфигураций стульев, столов до разных подходов в кинематографе, фотографии, театральной декорации и дизайне — все это спровоцировано русским авангардом в разных его ипостасях. То, что было в начале XX в. абсолютно новым и небывалым, стало частью повседневности всего человечества. В этом сопоставлении нового и старого нет преувеличения, как бы пафосно это ни звучало [12].

Представляется важным подчеркнуть, что у *русского авангарда*, как у *двуликого Януса*, два лица. Один авангард ощущает себя как создатель самого Творца, поэтому отношения с реальностью у него трепетные: Казимир Малевич, нарисовав черный квадрат, от сильного внутреннего переживания теряет сознание, Наталья Гончарова завещает русской галерее картину-икону Богородицы, написанную ею вне привычных канонов иконописи, но с огромной силой катарсиса, Ольга Розанова пишет стихи-откровения, Любовь Попова вступает в диалог со зрителем, будоража его фантазию мозаичностью изображенных человеческих фигур, она формирует в зрителе соавтора. Однако есть другой авангард, не менее талантливый, не менее изобретательный, но более подверженный человеческой гордыне, для него главное — найти нечто небывалое, абсолютно новое в средствах самовыражения, тогда можно менять ракурс фотомодели так, что не видно ее лица, а если и видно, то оно нарочито уродливо, как в портретах пионеров у Родченко. Можно снимать несчастных обреченных на смерть работников Беломорканала вкупе с музыкантами, «помогающими» им работать, вне чувства сострадания (серия документальных фотографий Родченко начала 1930-х годов). Можно сделать фотографию человека на лестнице в таком ракурсе, что до конца непонятно, мужчина это или женщина, а можно задокументировать вскрытие мощей Святого (Сергия Радонежского) вне сакральности (спортивные фотозарисовки Родченко, документальное кино, монтаж Дзиги Вертова (1896–1954)).

Приемы Родченко, которые он использует в фотоживописи, переключаются, например, с некоторыми работами Лени Рифеншталь (нацистская Германия 1930-х годов), но при этом, как справедливо отмечено в лекции Горбачева, проект будущего у них все-таки радикально разнится [12].

Наследниками какого авангарда являются люди XXI в., определить довольно проблематично, однозначно ответить на этот вопрос, имея в виду современную многополярную социальную реальность, пока не получается.

Еще один многосмысловый аспект русского авангарда связан с изображением *движения*, что перекликается не только с космической темой, не только с идеей революционного преображения человека и переходом его в новое социальное состояние, но также с особенностью восприятия различными художниками-авангардистами ритмики танца. *Танец*, в частности, *русский балет* начала XX в., оказал серьезное влияние на живопись Натальи Гончаровой, хотя не только ее динамичная живопись, посвященная Испании, фламенко, гибким испанкам (серия карандашных рисунков), обнаруживает это созвучие музыкальной пластики и живописного изображения. Весь русский авангард «танцует», и в этом проявляется ницшеанство, созвучное как русскому балету («русские сезоны»), так и русской авангардной живописи. Можно отметить, что ницшеанский дионисизм («дикий») вытесняет из этих видов искусства гармоничный и самодостаточный аполлонизм. В частности, в живописи жгучие краски и грубоватые изломы фигур на полотнах авангардистов вытесняют выверенные спокойные позы фигур на портретах старых мастеров.

Например, Родченко в фотоживописи особенно интересуют «пляшущие ракурсы»: сверху вниз и снизу вверх — этот прием популярен сегодня, а в 1920-е годы стал настоящей революцией в фотоискусстве. Родченко также использует в своих фотографиях *диагональ*, которая помимо конструктивной нагрузки несет в себе необходимую динамику, статичная композиция ему претит. В работах Гончаровой, возможно, именно танцы фламенко, соединяющие строгость четких поз и экспрессию движения, стали для нее ключом к нахождению компромисса между стремлением к жесткому конструктивному костюму и необходимостью его адаптации к балету [13].

Вариации П.Н. Филонова на тему «Мужчина и женщина» также изображают танцующие фигуры, причем во всех картинах ощущается гротесковость образов, их апокалиптический характер. Единство и гармония нарушены: современные Адам и Ева — это люди, вкусившие плод цивилизации XX в. По мнению специалистов, Филонов воспроизводит в изломанных фигурах прародителей человечества двойственную природу добра, которому в современном мире всегда сопутствует зло, так же как жизни сопутствует смерть, а красоте — безобразие [14].

Замечателен своим скрытым динамизмом «Портрет философа» (1915) Любови Поповой. На портрете изображен брат художницы Павел Сергеевич Попов (1892–1964), окончивший юридический факультет Московского университета, увлекавшийся философией,

психологией, античной литературой, в 1920-е годы преподававший в Государственных высших театральных мастерских, руководимых В. Мейерхольдом. Именно он сохранил творческое наследие Поповой [15]. Искусствоведы отмечают, что в этой работе художницы окружающие предметы и фон однородны, лишены пространства и глубины. Недописанные слова в картине — это своеобразный шифр, провоцирующий зрителя на его разгадывание. Форма тела, головы, предметов строится одинаково, т. е. Попова не делает различия между человеком, вещью и воздухом, подготавливая себе переход к беспредметной живописи [15]. Беспредметная живопись также вызывает ассоциации с ритмом танца, но только выстраивается она в ритме «светописи».

Возвращаясь к теме космизма в беспредметной живописи, хотелось бы остановиться на одной особенности, а именно на работе авангардистов с *метафизическим пространством*, или *бесконечностью*.

В 1917 г. Розанова начинает работать в направлении цветописи (иногда ее называют светописью) и создает свой шедевр беспредметной живописи под названием «Зеленая полоса (Распыленный свет)». Считая цвет прерогативой нематериального мирового пространства, Розанова освобождает его от влияния предметной среды. *Зеленая полоса продлевается в бесконечность*, а произведение становится принципиально незаконченным. Тоновые прозрачные лессировки зеленого создают ощущение, что цвет превращается в световой луч [16]. В этом произведении Розанова выходит за пределы видимого измерения, а цвет в картине становится главным действующим состоянием. Малевич только обозначил эту проблему в супрематизме, а Розанова ее решила.

«В данный момент путь человека лежит через пространство; супрематизм, семафор цвета — в его бесконечной бездне», — так писал Малевич в 1915 г. [1, с. 131]. Далее он разъяснял: «Преображая мир, я иду к своему преображению, и, может быть, в последний день моего переустройства я перейду в новую форму, оставив свой нынешний образ в угасающем зеленом животном мире» [1, с. 139]. Кажется, что это написано сегодня, хотя прошло более ста лет, трансгуманистические мотивы очевидны и с моральной точки зрения довольно опасны.

Тема преобразования человека будущего вплоть до «воскрешения всех мертвых» (философия «общего дела» Н. Федорова) звучит мощным аккордом в картинах Павла Филонова. Он писал об идеях, которые будоражат его воображение художника, «о невидимых процессах, происходящих в каждом атоме, материи, воздухе, человеческом теле, в любом предмете» [17]. Выстраивая картину как бы из одной точки, Филонов создавал многомерные «кристаллические» образы, и они заполняли все пространство его полотен. Из точки рождалось бесконечное разнообразие форм, образов, цветовых фрагментов, про

Филонова говорили, что он рисует атомами, в его «аналитическом искусстве» (термин самого художника) картина развивается, как живой организм. Таковы картины «Перерождение интеллигента (Перерождение человека)» (1914–1915), «Введение в мировой расцвет» (1915), «Люди» (1930-е годы) и ряд других полотен. Углубляет эту тему полотно «Зверь (Животные)» (1925–1926), в нем открывается еще одна из сторон художественного космоса Филонова. Можно интерпретировать изображение антропоморфных зверей с человеческим выражением глаз как следствие преобразования всего мира «обновленным» человеком. Однако именно в этой картине ощущается трагичность происходящего, обновление несет с собой страдание плоти.

Филонов умер от голода в блокадном Ленинграде, от репрессий 1930-х годов пострадали его пасынки, его отношение к новому человеку, рожденному революцией, «вождю мирового пролетариата» Сталину, как и все его творчество, парадоксально.

Таким образом, философия русского авангарда (особенно периода терминологической неопределенности — 1910–1914 гг.) во многом построена на художественных интуициях, чувственном абсурдизме, она перекликается с разнообразными философскими тенденциями, но при этом сохраняет самобытность и некую загадочную недосказанность.

Подводя итоги, следует отметить, что *мозаичность философских исканий русского авангарда сродни метамодерновой «ризоме» смыслов современных философских размышлений о соотношении человека и общества*. Невозможно однозначно оценить это удивительное многоцветье *поисков нового* в живописи: вопросы поставлены — ответы за людьми уже XXI в.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Малевич К. *Черный квадрат*. Санкт-Петербург, Азбука, 2023, 288 с.
- [2] Huxley J. *New Bottles for New Wine*. London, Chat Windous, 1957, 320 p.
- [3] Ницше Ф. *Так говорил Заратустра (книга для всех и для никого)*. Санкт-Петербург, Азбука, 2015, 352 с.
- [4] Хайдеггер М. *Время и бытие*. Москва, Республика, 1993, 448 с.
- [5] Федоров Н. *Сочинения*. Москва, Мысль, 1982, 711 с.
- [6] Лашева М. История одного дизайна. Башня Татлина. Советский ответ Эйфелю. *Skillbox Media*. URL: <https://skillbox.ru/media/design/bashnya-tatlina> (дата обращения 19.01.2026).
- [7] Маркс К., Энгельс Ф. *Полное собрание сочинений. В 39 т. Т. 3*. Москва, Издательство политической литературы, 1955, с. 1–4.
- [8] Люба, Любочка, Любовь Сергеевна: 10 фактов о художнице Любове Поповой. *Москвич Mag*. URL: <https://moskvichmag.ru/gorod/lyubalyubochka-lyubov-sergeevna-10-faktov-o-hudozhnitse-lyubovi-popovoj/> (дата обращения 19.01.2026).

- [9] Гурьянова Н. *Ольга Розанова и ранний русский авангард*. Москва, Гилея, 2002, 319 с.
- [10] Русские дикие в музее русского импрессионизма. *Журнал «Коллекция»*. URL: <https://sammlung.ru/?p=88301> (дата обращения 19.01.2026).
- [11] Шпенглер О. *Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: геишальт и действительность*. Москва, Эксмо, 2024, 672 с.
- [12] Горбачев А. Александр Родченко и фотографический горизонт русского авангарда. *YouTube*. URL: https://www.youtube.com/watch?v=55csKx4_n34 (дата обращения 19.01.2026).
- [13] Илюхина Е. Испанская феерия Наталии Гончаровой. *Третьяковская галерея*, 2015, № 4. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (дата обращения 20.01.2026).
- [14] Павел Филонов — «Мужчина и женщина (Адам и Ева)». *Livejournal*. URL: <https://classic-art-ru.livejournal.com/116036.html> (дата обращения 22.01.2026).
- [15] Попова Л.С. «Портрет философа». *Виртуальный русский музей*. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/popova_l_s_portret_filosofa_1915_zhb-1456/index.php (дата обращения 22.01.2026).
- [16] Сазонов С.В. «Распыленный свет». Новые известия о «Зеленой полосе» Ольги Розановой. *Ростовская старина*, 2018, вып. 12. URL: <https://weekend.rambler.ru/places/39605356-raspylennyy-svet-novye-izvestiya-o-zelenoy-polose-olgi-rozanovoy/> (дата обращения 22.01.2026).
- [17] Наумов Е. Павел Филонов: картины для будущих поколений. *Del'arte*. URL: <https://delartemagazine.com/art/pavel-filonov-kartiny-dlya-budushhix-rokolenij> (дата обращения 09.02.2026).

Статья поступила в редакцию 31.01.2026

Ссылку на эту статью просим оформлять следующим образом:

Кавинова И.П. Философия русского авангарда в контексте соотношения человека и общества. *Гуманитарный вестник*, 2026, вып. 4. EDN PHRPUG

Кавинова Ирина Петровна — канд. филос. наук, доцент кафедры «Философия» МГТУ им. Н.Э. Баумана. e-mail iriapk@bk.ru

The Philosophy of the Russian Avant-Garde in the Context of the Relationship Between Man and Society

© I.P. Kavinova

Bauman Moscow State Technical University, Moscow, 105005, Russia

The multifaceted philosophy of the Russian avant-garde of the first half of the twentieth century is examined. Particular attention is paid to the paintings of the first-wave avant-garde artists (the 1913 exhibition), as well as to their poetry, journalistic writings, futurist constructivism, and photographic painting of the 1930s. Semantic parallels are identified between Suprematism, Constructivism, Futurism, and Fauvism and the philosophy of Cosmism, Nietzscheanism, and the metamodernist aspirations of transhumanists, both past and present. It is concluded that the Russian avant-garde remains a field of numerous unexplored meanings and an underestimated catalyst for a distinctive human perception of the self within the technosphere. This conclusion is supported by the large number of exhibitions devoted to the Russian avant-garde that continue to be held both in major Russian cities and in regional centers, attracting sustained public interest.

Keywords: *suprematism, constructivism, Russian avant-garde, Kazimir Malevich; Natalia Goncharova; Alexander Rodchenko, transhumanism, metamodernism, color painting, infinity, rayonism*

REFERENCES

- [1] Malevich K. *Chernyy kvadrat* [Black Square]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2023, 288 p.
- [2] Huxley J. *New Bottles for New Wine*. London, Chatto & Windus, 1957, 320 p.
- [3] Nietzsche F. *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen*. Chemnitz, Ernst Schmeitzner, 1883–1885 [In Russ.: Nietzsche F. Tak govoril Zarathustra (kniga dlya vseh i dlya nikogo)]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2015, 352 p.].
- [4] Heidegger M. *Zeit und Sein*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1969 [In Russ.: Heidegger M. Vremya i bytie. Moscow, Respublika Publ., 1993, 448 p.].
- [5] Fedorov N. *Sochineniya* [Collected works]. Moscow, Mysl Publ., 1982, 711 p.
- [6] Lascheva M. Istoriya odnogo dizayna. Bashnya Tatlina. Sovetskiy otvet Eyfelyu [The history of a design. Tatlin's tower. The Soviet response to Eiffel]. *Skillbox Media*. Available at: <https://skillbox.ru/media/design/bashnya-tatlina> (accessed January 19, 2026).
- [7] Marx K., Engels F. *Collected works*. [In Russ.: Marx K., Engels F. Polnoe sobranie sochineniy]. In 39 vols. Vol. 3. Moscow, Izdatelstvo politicheskoy literatury, 1955, pp. 1–4.
- [8] Lyuba, Lyubochka, Lyubov Sergeevna: 10 faktov o khudozhnitse Lyubovi Popovoy [Lyuba, Lyubochka, Lyubov Sergeevna: 10 Facts about the Artist Lyubov Popova]. *Moskvich Mag*. Available at: <https://moskvichmag.ru/gorod/lyuba-lyubochka-lyubov-sergeevna-10-faktov-o-khudozhnitse-lyubovi-popovoj/> (accessed January 19, 2026).
- [9] Guryanova N. *Olga Rozanova i ranniy russkiy avangard* [Olga Rozanova and the early Russian avant-garde]. Moscow, Gileya Publ., 2002, 319 p.

- [10] Russkie dikiye v muzee russkogo impresionizma [The Russian fauves at the museum of Russian impressionism]. *Kollektsiya* [Collection]. Available at: <https://sammlung.ru/?p=88301> (accessed January 19, 2026).
- [11] Spengler O. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. Munich, C.H. Beck, 1918–1922. [In Russ.: Spengler O. Zakat Evropy. Ocherki morfologii mirovoy istorii: geshtalt i deystvitelnost. Moscow, Eksmo Publ., 2024, 672 p.]
- [12] Gorbachev A. Aleksandr Rodchenko i fotograficheskiy gorizont russkogo avangarda [Alexander Rodchenko and the photographic horizon of the Russian avant-garde]. *YouTube*. Available at: https://www.youtube.com/watch?v=55csKx4_n34 (accessed January 19, 2026).
- [13] Ilyukhina E. Ispanskaya feeriya Natalii Goncharovoy [Natalia Goncharova's Spanish extravaganza]. *Tretyakovskaya galereya* [Tretyakov gallery], 2015, no. 4. Available at: <https://www.tg-m.ru/articles/4-2015-49/ispanskaya-feeriya-natalii-goncharovoi> (accessed January 20, 2026).
- [14] Pavel Filonov — «Muzhchina i zhenschina (Adam i Eva)» [Pavel Filonov — “Man and Woman (Adam and Eve)”]. *LiveJournal*. Available at: <https://classic-art.ru.livejournal.com/116036.html> (accessed January 22, 2026).
- [15] Popova L.S. “Portret filosofa” [Portrait of a philosopher]. *Virtualnyy russkiy muzey* [Virtual Russian museum]. Available at: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/popova_l_s_portret_filosofa_1915_zhb-1456/index.php (accessed January 22, 2026).
- [16] Sazonov S.V. “Raspylennyy svet”. Novye izvestiya o «Zelenoy polose» Olgi Rozanovoy [Diffused light: new findings on Olga Rozanova's "Green stripe"]. *Rostovskaya starina*, 2018, iss. 12. Available at: <https://weekend.rambler.ru/places/39605356-raspylennyy-svet-novye-izvestiya-o-zelenoy-polose-olgi-rozanovoy/> (accessed January 22, 2026).
- [17] Naumov E. Pavel Filonov: kartiny dlya buduschikh pokoleniy [Pavel Filonov: paintings for future generations]. *Del'arte*. Available at: <https://delartemagazine.com/art/pavel-filonov-kartiny-dlya-budushhix-pokolenij> (accessed February 9, 2026).

Kavinova I.P., Cand. Sc. (Philos.), Associate Professor, Department of Philosophy, Bauman Moscow State Technical University. e-mail: iriapk@bk.ru