

КОММУНИЗМ И КОНФОРМИЗМ

И. Е. Васильев**ОТ АВАНГАРДА К КЛАССИКЕ: КРИЗИС ЛЕВОГО ИСКУССТВА И ПРОБЛЕМА
ТВОРЧЕСКОЙ ЭВОЛЮЦИИ СОВЕТСКИХ ПОЭТОВ**

Многие русские поэты XX века прошли сложный путь обретения собственной идентичности. Этапы этого пути нередко были связаны с деятельностью модернистских объединений, союзов и групп, — часто авангардного толка. При всей разнице эстетических программ все эти объединения вознамеривались осуществить радикальное преобразование культурной жизни общества и стать разработчиками новых форм и маршрутов духовного развития человечества. Большинство из них надеялись совершить переворот, опираясь не на тематические аспекты искусства, а на его конструктивные механизмы. Само искусство, по мысли реформаторов, должно стать иным, тогда оно и станет инструментом переделки мира. Для этого им понадобились разработка новой системы эстетических представлений, создание собственного поэтического языка и использование особых средств художественного воздействия. Процесс переоценки эстетических ценностей формировал новую художественную стратегию, основанную на негативизме и глобальном недоверии к классическим традициям. Альтернативой становилась «эстетика навыворот». В пике академической приглуженности явлений традиционного искусства произведения авангардистов приобретали нарочито нескладный вид, были исполнены дисгармонических образов, несообразностей, а порой и абсурда. Этим авангард отделял себя от психологического реализма, бытописательства, воспроизведения натуры. Он вызывал недоумение, дразнил непонятностью своих артефактов, провоцировал на скандал, но одновременно открывал совершенно новые творческие и смысловые горизонты.

По прошествии некоторого времени, одна группировка сменяла другую, появлялась третья, претендующая на роль самой «крутой», а бывшие участники этих объединений со временем отходили от авангардистских принципов творчества, их письмо становилось проще, ясней, гармоничней и тяготело к классической, сложившейся еще в девятнадцатом веке парадигме художественности.

Так, бывший футурист Б. Пастернак, начавший осознавать генерирующую силу традиций и неоднократно признававшийся в нелюбви к своим ранним стихам, в конце 1920 —

начале 1930-х годов стал разрабатывать совершенно иную – «естественную», связывающую с миром эстетику, окрыленную «неслыханной простотой»:

В родстве со всем, что есть, увераясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту [16, т. 1, с. 381].

Н. Заболоцкий после горьких гротесков и кошмаров обэриутских «Столбцов» (1929) в последующие годы пишет пронзительные по силе чувства и мощные по глубине мысли стихи «Вчера, о смерти размышляя...», «Метаморфозы», «Завещание». Мир людей-уродцев, пугающий быт безликих мещан остались в прошлом, и теперь поэт требовательно спрашивает с себя, ищет контакта с человеческим общежитием: «Пишу трудно, с напряжением; многое в своих стихах самому не нравится; с годами утратил былую детскую самоуверенность, но, вероятно, немножко научился присматриваться к людям и стал любить их больше, чем раньше» [17, с. 520].

Даже А. Крученых, автор известного «Дыр бул щыл / скум / вы со бу / р л эз», отходит от принципов заумной поэзии и, издав в 1930 году последние прижизненные сборники «Ирониада» и «Рубиниада», начинает писать вполне внятные стихи. Его поэзия после 1930 года теряет крайнюю остроту формы, а в плане тематическом развивает традиционные темы любви, разлуки, одиночества — все то, что Крученых отрицал ранее [См.: 11, с. 203 – 205; 14, с. 500 – 505].

Примеры можно множить далее, но тенденция очевидна. Этот возврат к реалистическому письму не может не наводить на размышления об его причинах. Вариантов ответа здесь несколько. Чаще всего положение дел объясняют взрослением автора. Молодой поэт, начиная свой творческий путь, стремится к новым горизонтам, он полон надежд и светлых планов, его идеалы и юношеские представления еще не прошли апробацию жизненными условиями и социальными обстоятельствами. Молодости свойственно неприятие стереотипов. В протесте против всего привычного, активизме и пафосе новаторства смыкаются устремления молодежи разных поколений и эпох. Человек в молодости ищет своего места в жизни, пробует, дерзает. Обретая творческую зрелость, поэт избавляется от юношеского максимализма. Он вписывает себя в общий ход жизненных событий, присоединяется к традициям, разделяет судьбу большинства художников, чей бунт нейтрализуется поиском примирения и согласия. Линия такого движения, общая многим людям, а не только артистическим натурам, прослежена писателями в «романах воспитания», сюжеты которых давали как относительно нейтральные варианты «обыкновенной истории» («Обыкновенная

история» И. Гончарова), так и компромиссно-конформистские (вспомним судьбы бальзаковского Растиньяка, чеховского Ионыча), а также драматические исходы (смертельный выбор Жюльена Сореля из «Красного и черного» Стендаля).

Такого рода траекторию с переходом на реалистические рельсы, как уже говорилось, мы видим в творческой биографии Н. Заболоцкого, который в 1948 году дал недвусмысленную оценку неприемлемой авангардной практике:

И в бессмыслице скомканной речи
Изошренность известная есть.
Но возможно ль мечты человечьи
В жертву этим забавам принести?
.....
Нет! Поэзия ставит преграды
Нашим выдумкам, ибо она
Не для тех, кто, играя в шарады,
Надевает колпак колдуна [5, т. 1, с. 230].

Эта суровая бескомпромиссная оценка вполне в духе морализаторства позднего Заболоцкого, отринувшего обэриутские игры молодости. Но отметим и проникновенность в стихах-воспоминаниях о друзьях, с которыми начинал когда-то свою литературную деятельность:

В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадями своих стихотворений,
Давным-давно рассыпались вы в прах,
Как ветки облетевшие сирени.
.....
Спокойно ль вам, товарищи мои?
Легко ли вам? И все ли вы забыли?
Теперь вам братья – корни, муравьи,
Травинки, вздохи, столбики из пыли [5, т. 1, с. 249].

А с другой стороны, разве не сам Н. Заболоцкий, еще совсем юный, не напечатавший ни единой стихотворной строчки (если не считать публикации в машинописном студенческом журнале «Мысль» ученического стихотворения «Сердце-пустырь») выступил с решительной критикой бессмыслицы как программного положения поэтики А. Введенского, будущего лидера «Обэриу», в открытом письме «Мои возражения А. И. Введенскому, авторитету бессмыслицы»? В этом письме, в частности, давалась следующая характеристика стихов Введенского, разъясняющая причины их неприятия: «Стихи не стоят на земле, на той, на которой живем мы. Стихи не повествуют о жизни, происходящей вне пределов нашего наблюдения и опыта, — у них нет композиционных стержней» [3, т. 2, с. 176].

Да, Заболоцкий мужал. Да, муза его постепенно крепла и изменялась. Но начинающий автор с самого начала не принимал поэтических крайностей своих друзей и со време-

нем отошел от «Обэриу». Кроме того, не будем забывать, что Заболоцкому, как и многим другим, изрядно досталось от вульгарной проработочной критики: положительных отзывов на его первую поэтическую книгу было всего несколько (рецензии Н. Степанова, Л. Тимофеева, М. Зенкевича), зато отрицательных — предостаточно (среди авторов А. Амстердам, В. Вихлянцев, А. Горелов, П. Незнамов, А. Селивановский). Через несколько лет прокатилась вторая волна критики, связанная с публикацией поэмы «Торжество Земледелия». Появились разгромные статьи В. Ермилова в «Правде», Е. Усиевич в «Литературном критике», А. Тарасенкова в «Красной нови». За Заболоцким закрепляются определения «замаскировавшийся враг», «юродствующий», «кулацкий поэт», ориентирующий «на гнилой Запад». В этих условиях, видимо, не оставалось ничего другого, как перестраивать свою художественную систему, основанную на игре, смехе и иронии. И вот уже во время очередной массовой чистки писательских рядов и борьбы с «формализмом» покаянное выступление Н. Заболоцкого благосклонно одобряется, равно как и новые стихи, написанные уже с учетом требований времени: «Хороший пример самокритики показал нам поэт Заболоцкий, слово которого прозвучало убедительно лишь потому, что до этого слышали и читали новые его стихи, в которых он безжалостно отказался от всех своих прежних ошибок» [1, с. 2]. Но покаянные позы и просоветские стихи не спасли поэта от ареста, основанием которого явились как ложные политические обвинения, так и публикации ранних стихов (в частности поэмы «Торжество Земледелия»¹), а также статьи-доносы 1930-х годов. А после была ссылка, разлука с семьей, отлучение от литературы. Ничего удивительного, что поздний Заболоцкий «вздрагивал», когда кто-нибудь вспоминал его обэриутское прошлое, принесшее ему столько неприятностей. Вот как об это пишет его сын Никита, характеризуя причину охлаждения отношений Заболоцкого с Юрием Лебединским, с семьей которого поэт отдыхал в санатории: «...Однажды Юрий Николаевич в столовой стал громко и выразительно читать стихи из «Столбцов». Ему нравились ранние произведения Заболоцкого и хотелось показать, что он знает их наизусть. А Николой Алексеевич, как всегда в подобных случаях, боялся подвоха, невольной провокации. Подсознательно выработанная реакция заставила его насторожиться и замкнуться» [7, с. 473]. Правда, с близкими людьми Н. Заболоцкий оставался искренним и признавался в значимости для него своих поэтических исканий молодости. Н. А. Роскина, с которой Н. А. Заболоцкий пытался сойтись на склоне лет, например, вспоминала: «Именно эти искания, эти годы провозглашения его поэтической личности оставались в его памяти лучшими» [7, с. 501]. Таким образом, отношения Н. Заболоцкого со своим прошлым были непростыми: по-

¹ «В особую вину мне ставилась моя поэма "Торжество Земледелия"..." - вспоминал Н. Заболоцкий [4, с. 4].

эт в своей творческой эволюции сам отталкивался от обэриутского экспериментаторства, но и окружающие условия побуждали его к переменам.

Иной тип взаимоотношения со своим авангардистским прошлым демонстрирует В. Маяковский, творчество которого пришлось на другой, более ранний исторический период. Это обстоятельство, а также тип личности поэта позволили ему приспособить дореволюционную футуристическую эстетику к нуждам нового времени без ее (эстетики) решительной ломки. Первоначально после революции политические интересы Маяковского связаны с социал-анархизмом, но вскоре поэт начинает осознавать все выгоды и преимущества дружбы с большевиками и начинает утверждать себя поэтом пролетарской революции, выразителем ее целей и задач.

Свое творчество советского периода Маяковский называл тенденциозным реализмом. Такая аттестация предполагала утверждение социально полезного, действенного искусства, выполняющего революционный долг. Это искусство руководствуется идеей служения пролетариату, большевистской партии и задачам построения социализма. Маяковский не только осознавал, но и отстаивал его партийный характер. Никаких колебаний, сомнений в праведности революции, верности ее целей, справедливости дела социализма и способов его реального осуществления у Маяковского не возникало. Безгранично доверяя власти, Маяковский выступал ее представителем. Он обращался к народным массам и просвещал их, наставлял, разъяснял политику партии, ведущей, как казалось поэту, единственно правильным путем. Вся большевистская риторика находила себе броское выражение в митингово-ораторской, газетно-публицистической поэзии Маяковского. Высоко ценивший ранние стихи и поэмы Маяковского и не принимавший его послереволюционной поэзии Б. Пастернак написал горькие и резкие строки в автобиографических заметках «Люди и положения»: «За вычетом предсмертного и бессмертного документа «Во весь голос», позднейший Маяковский, начиная с «Мистерии-буфф», недоступен мне. До меня не доходят эти неуклюже зарифмованные прописи, эта изощренная бессодержательность, эти общие места и избитые истины, изложенные так искусственно, запутанно и неостроумно. Это, на мой взгляд, Маяковский никакой, несуществующий. И удивительно, что никакой Маяковский стал считаться революционным» [16, т. 4, с. 337]. Между тем поэт в соответствии с взятой на себя ролью водителя народных масс совершенно искренне утверждал и защищал ценности советского общества. И делал это активно, как и раньше, во времена футуристического прошлого, когда с волевым напором, свойственным поэту-бунтарю, воинственно отстаивал авангардистский тренд. Его самоубийство контрастировало с оптимистическим строем лиры, настроенной на официальный лад. Трагический исход знамена-

тельно рифмовался с драматической судьбой авангарда в целом. Очертим ее основные контуры в пореволюционную пору.

Революционный 1917 год открыл для авангарда широкие возможности. Авангард, воинственно настроенный по отношению к «старым» культурным формам, воспринял революцию в родственном ключе — как разрыв с прошлым. Авангардисты считали себя революционерами в искусстве, теперь они получили возможность продолжить эксперимент на более широком поле и трансформировать свои творческие принципы в программу реального преобразования жизни. Сближение искусства с политикой легитимировалось задачами жизнестроения, корректирующимися новой исторической конъюнктурой.

Революцию осознали как освобождение, приняли и выразили готовность ей служить поэты Н. Асеев, Д. Бурлюк, В. Маяковский, В. Каменский, А. Крученых, Б. Пастернак, С. Третьяков, В. Хлебников и др., художники Н. Альтман, И. Клюн, К. Малевич, Л. Попова, А. Родченко, В. Степанова, В. Татлин, теоретики искусства Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер, И. Тарабукин, режиссеры В. Мейерхольд, И. Терентьев и др. Их искусство, сохраняющее экспериментальную авангардную составляющую, стали называть «левым». Как и в политике, «левые» враждовали с «правыми» (сторонниками классики, реализма). «Правые» не принимали новаций, отмечали непонятность произведений «левых» художников, их разрушительные наклонности, нигилизм по отношению к искусству и культуре. «Левые» отождествляли свои эксперименты с революционными изменениями в обществе, обвиняли «правых» в устарелости, буржуазности, недееспособности в изменившихся условиях.

Революционаристски настроенные «левые» шли даже дальше большевиков. Они полагали, что ни февральская, ни октябрьская революция не решили всех проблем: «Старый строй держался на трех китах. Рабство политическое, рабство социальное, рабство духовное. Февральская революция уничтожила рабство политическое. Черными перьями двуглавого орла устлана дорога в Тобольск. Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков. И только стоит неколебимый третий кит — рабство Духа» [22, с. 62]. Футуристы призывали сокрушить духовное рабство: «Мы пролетарии искусства — зовем пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа» [22, с. 63]. Они надеялись возглавить эту борьбу в силу своего исключительного положения, которое не исчерпывалось, как им представлялось, цеховой принадлежностью.

Так, в воспоминаниях Д. Бурлюка, написанных в конце 1920-х годов, читаем: «Футуризм не школа. Это новое мироощущение» [2, с. 63]. Эти слова созвучны с еще более ра-

дикальным суждением Н. Пунина, высказанным в революционные годы: «Футуризм не только художественное движение, это целое мировоззрение, лишь базирующееся на коммунизме, но в итоге оставляющее его, как культуру, позади; футуризм — движение, углубляющее и расширяющее культурную базу коммунизма» [21, с. 2]. Аналогичные мысли высказывали и последователи другого авангардного течения того времени — открытого К. Малевичем супрематизма: «...И если сегодня коммунизм, поставивший владыкой труд, и супрематизм, выдвинувший квадрат творчества, идут вместе, то в дальнейшем движении коммунизм должен будет отстать, ибо супрематизм, охватив всю жизнь, выведет всех из владычества труда, владычества бьющегося сердца, освободит всех в творчество и выведет мир к чистому действию совершенства. Это действие мы ждем от Казимира Малевича. Так, на смену ветхому завету пришел новый, на смену новому — коммунистический и на смену коммунистическому идет завет супрематический» [12, с. 43].

Эти и подобные заявления обнаруживали, что жизнестроительные устремления авангарда, возникшие еще до революции, ничуть не поубавились и стали приобретать довольно небезопасные формы полемичности по отношению к большевистским властям, не признающим никакого соперничества. Возможно, именно подобные притязания на первые роли наряду с другими обстоятельствами послужили причинами вытеснения авангарда из зоны легитимной культурной практики. Но это позже, а пока, в первые революционные годы, новому режиму было не до искусства и это позволяло авангардным группировкам претендовать на роль общественных демиургов, чья деятельность комплементарна партийно-правительственной (сюда относятся попытки объявить футуризм «государственным искусством»¹, использовать в качестве «пятой колонны» организацию «коммунисты-футуристы»²).

Процитированные выше строки о революции духа - это выдержки из «Манифеста летучей федерации футуристов», опубликованного 15 марта 1918 года в «Газете футуристов» и подписанного Д. Бурлюком, В. Каменским, В. Маяковским. Там же были опубликованы стихи, а также «Декрет № 1 о демократизации искусства (заборная литература и площадная живопись)», которым был взят курс на общественно-полезное, нужное народным массам искусство. Футуризм занял лидирующее положение с одобрения властей, рассчитывавших, подобно А. В. Луначарскому, на его молодежный максимализм и восприимчивость к большевистским нововведениям. Устанавливалась некая параллель: большевики

¹Адептом этой концепции выступил Н. Пунин, осознававший, что футуризму легче завоевывать позиции, если опираться на государственную поддержку [См.: 20].

²Попытки создания собственной политической структуры (внутрипартийного отряда футуристов) в форме дочерней организации коммунистической партии с целью внедрения своих идей от лица партии предпринимались в начале 1919 и 1921 годов [10, т. 2, кн. 1, с. 189 – 190, 215 – 216].

совершали революцию в политике и экономике, а футуристы — в духовной сфере, они — большевики в литературе и искусстве¹. В заслугу футуризму Маяковский ставил широкий тематический масштаб, взрывной дух, и ратовал за динамизм, энергию, напористое движение: «Мы спугнули безоблачное небо особняков зевами заводских зарев. Мы прорвали любовный шепот засамоваренных веранд тысяченогим шагом столетий. Это наши размеры — какофония войн и революций» [13, т. 12, с. 12 – 13].

Характеризуя общественно-политическую и культурную ситуацию сразу после революции 1917 г., критик В. П. Полонский писал о месте в ней футуризма: «Футуризм был литературной группировкой, самой угнетаемой в буржуазном обществе; он ничего не имел в настоящем и мечтал все получить в будущем. Ему нечего было терять. Приобрести же он мог много. Оттого-то с первых дней Октября русский футуризм оказался на стороне революционной власти. А так как власть нуждалась в организаторах и руководителях первого, разрушительного периода работа — эта роль оказалась в руках футуризма. Из подвалов богемы русские футуристы перенеслись в роскошные залы академий. Футуристы оказались у власти. Она попала им по праву, так как они были достаточно насыщены ненавистью к прошлому, чтобы без жалости произвести те радикальные перемены, которых требовала революция» [18, с. 388].

Деятели левого футуристического искусства вошли в состав Народного комиссариата просвещения (то есть в правительство): Н. Альтман, О. Брик, Д. Штеренберг, Н. Пунин заняли ответственные посты. Сблизившиеся с новой властью авангардисты стали себя называть «пролетариями искусства» и потребовали уравнительного распределения наличных «эстетических запасов» освобожденного от государственной зависимости искусства. Был выдвинут лозунг «Искусство — в массы». Разумеется, речь шла о футуристическом искусстве. Футуристы стали сотрудничать с газетой «Искусство коммуны», созданной при участии В. Маяковского, О. Брика, Н. Пунина. Именно в ней Маяковский опубликовал ряд дерзко-разрушительных произведений, в которых сказался нигилистический пафос, связывающий идею духовного освобождения с отказом от «старой культуры». («Приказ по армии искусства», «Радоваться рано» — 1918). Критика со стороны властных инстанций (в частности, наркома просвещения А.В. Луначарского) несколько приглушила радикаль-

¹Рассказывая в письме к родственнику о своей деятельности в тифлисской авангардистской группе «41°», И. Терентьев использовал именно это определение: «...не хочу пугать тебя попусту "литературным большевизмом"» [9, с. 41]. Производное от слова «большевик» использовал для групповой характеристики футуристов в своих воспоминаниях Д. Бурлюк: «...с нами шла свобода творчества, предвестие политической свободы! Мы шли, атакуя позиции старого искусства. Оно сидело в цитадели старой жизни. Порожденное ею — ею и прикрывалось. Все жандармы и деньги страны были к его услугам. Но мы выступили по-большевистски, смело» [2, с. 63]. Ср. также мнение современного исследователя: «Крайность большевистских точек зрения, неумолимая последовательность в их развитии и осуществлении, предельное бесстрашие и безоглядность большевистских декретов и действий — все это было глубоко созвучно футуристической стихии» [22, с. 30].

ность порыва Маяковского-футуриста, и он вынужден был оправдываться то императивами будущего, ради которого необходимо самоограничение в украшательстве («Той стороне»), то первоочередными задачами пролетарской революции, воспетой им в торжественной и велеречивой «Оде революции» (1918) и вооруженной лозунгами, призывами и маршами («Левый марш» — 1918).

Художники-футуристы развернули широкомасштабную работу по внедрению в революционный быт (вплоть до оформления улиц и площадей) своих идей, методов и способов творчества¹. Причем преобладали радикальные подходы, в частности беспредметничество, наиболее соответствующее, по мысли его адептов, характеру и масштабу революционных преобразований. В духе времени под такое положение подводилась классовая трактовка: «Чем свободнее народ, тем содержание играет меньшую роль. Когда же будет весь народ свободный, с повышенным культурным уровнем, не будет классов, тогда нечего будет защищать, отстаивать, порицать, форма искусства будет свободна, как свободен будет и сам народ, и старый мир, мир реальных образов будет изгнан из искусства, как ненужный балласт» [8, с. 423].

Надеждам большевиков на «мировую революцию, способную перестроить и организовать на коммунистических началах всю Землю, весь мир, соответствуют художественные поиски универсальной гармонии и вселенских смыслов в супрематических полотнах К. Малевича, абстракциях В. Кандинского, контррельефах В. Татлина (проект памятника III Интернационалу), проунах Л. Лисицкого, пьесе «Мистерия-буфф» В. Маяковского, утопической поэме В. Хлебникова «Ладомир». Авангард вслед за коммунистами и параллельно их рационально выверенным, основанным на «непобедимом» ученье К. Маркса планам строил свой проект идеального будущего и тоже базировал его на необходимом теоретическом фундаменте, авторитете научного знания, собственных эстетических разработках и лабораторных исследованиях таких новых образовательных заведений, как Свободные художественные мастерские (после 1921 г. — Вхутемас), и в таких исследовательских учреждениях, как Инхук, Гинхук.

Но ни демонстрация лояльности и союзничества по отношению к партии, ни наполнение искусства революционной проблематикой, ни попытка развивать идеи о близости с

¹ Участник авангардного движения первых лет Октября с удовлетворением вспоминал позже: «Нам была предоставлена полная свобода делать все, что нам угодно в нашей сфере: подобный случай произошел впервые в истории. Нигде в мире никогда не было ничего подобного этому. За эту веру в нас мы безоговорочно вошли в революцию... Никто не препятствовал художникам-футуристам в их декоративных ухищрениях: во время революции все заборы, все арки, все стены зданий были разукрашены самым невероятным образом и с самой невероятной фантазией. Время было фантастическое, невероятное и футуризм было самое чистое из всего, что когда-либо знал» [22, с. 430].

пролетариатом как революционным классом¹, ни перевод искусства и литературы на конструктивистские рельсы производственничества и левовскую агитационно-пропагандистскую стратегию творчества не смогли предотвратить поражения авангарда: по мере того как проект мировой революции перерождался в рутинные сталинские планы построения социализма в его казарменно-бюрократическом воплощении и происходил переход от «культуры Один» к «культуре Два» [См.: 15] авангард неуклонно терял свои позиции. Терял он их и потому, что выполнил, как подметил В. Полонский, свою разрушительную задачу, и — главное — не нашел языка современности, понятного неграмотным массам². С авангардом случилось то, что часто бывает (вспомним крылатую фразу Дантона: «Революция пожирает своих детей»). Сбылось пророчество давнего оппонента авангарда А. Бенуа, который еще в середине 1910-х годов предрек гибель адептам нового искусства: «...Они только послужат к огрублению и упрощению художественного вкуса, сами же станут первыми жертвами этого огрубления». Однако приведенная фраза только часть суждений мэтра, имеется и знаменательное продолжение: «Они сведут в глубину и погибнут. Но зато там, «на дне», начнется новое творчество и новое восхождение» [22, с. 278]. О том, что жертва авангарда оказалась искупительной, свидетельствует устойчивый интерес общественности к авангардным открытиям, начавшийся со второй половины XX века.

Список литературы и источников

1. Беспалов В. Большой литературе — большие требования // Литературный Ленинград. 1936. № 19.
2. Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. — СПб.: Пушкинский фонд, 1994. — 383с.
3. Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. — М.: Гилея, 1993. Т. 2. — 271 с.
4. Заболоцкий Н.А. История моего заключения // «Странная» поэзия и «странная» проза. — М.: Пятая страна, 2003. — С. 3 – 13.
5. Заболоцкий Н. А. Собр. соч.: В 3 т. — М.: Художественная литература, 1983.
6. Заболоцкий Н. А. «Огонь, мерцающий в сосуде»: Стихотворения и поэмы. Переводы. Письма и статьи. Жизнеописание. Воспоминания современников. Анализ творчества. — М.: Педагогика-Пресс, 1995. — 945 с.

¹ Выступая на дискуссии «Пролетарий и искусство» в декабре 1918 года, Маяковский заявил (в пересказе газеты «Искусство коммуны»): «Внеклассового искусства нет. Новое создает только пролетариат, и только у нас, футуристов, общая с пролетариатом дорога» [13, т. 12, с. 452].

² Современник авангарда констатировал: «Никогда пропасть взаимного непонимания, разделявшая художника и зрителя, не была более глубокой, чем в настоящее время. Над этим не мешает призадуматься» [19, с. 12].

7. Заболоцкий Н.Н. Жизнь Н.А. Заболоцкого. — М.: Согласие, 1998. — 592 с.
8. Клюн И. Мой путь в искусстве. Воспоминания, статьи, дневники. — М.: Изд-во РА, литературно-художественное агентство «Русский авангард», 1999. — 555 с.
9. Кредо. — Тамбов. 1993. № 3-4.
10. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907 – 1932 (Исторический обзор): В 3 т. — М.: Новое литературное обозрение, 2003.
11. Крученых А. [Стихи] // Нева. 1986. № 11. — С. 203 – 205.
12. Лисицкий Л. Супрематизм миростроительства // Эль Лисицкий. 1890 – 1941. Государственная Третьяковская галерея. — М.: ГТГ, 1991.
13. Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. / подгот. текста и примеч. В. А. Катаняна. — М.: ГИХЛ, 1955 – 1961.
14. «Мирсконца» (Из архива А.Е. Кручёных: стихи, воспоминания, письма Б.Л. Пастернака). Обзор А.К. Пушкина // Встречи с прошлым. — М.: Советская Россия, 1990. Вып. 7. — С. 500 – 505.
15. Паперный В. Культура Два. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 408 с.
16. Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. — М.: Художественная литература, 1989-1991.
17. Письмо Н. А. Заболоцкого к В. А. Десницкому от 14 декабря 1947 года // Заболоцкий Н. А. «Огонь, мерцающий в сосуде». — С. 520.
18. Полонский В. Из «Очерков литературного движения революционной эпохи (1917 — 1927)» // Полонский В. О литературе: Избранные работы. — М.: Советский писатель, 1988. — С. 369 – 439.
19. Пумпянский Л. Октябрьские торжества и художники Петрограда // Пламя. 1919. № 35. — С. 12 – 13.
20. Пунин Н. Футуризм государственное искусство // Искусство коммуны. 1918. № 4.
21. Пунин Н. Как могло быть иначе? // Искусство коммуны. 1919. № 7.
22. Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. Терехина В. Н., Зименков А. П. — М.: Наследие, 2000. — 832 с.