

УДК: 7.03

ББК: 94.3(2)

А43

DOI: 10.18688/aa177-10-74

А. Г. Бойко

## **Тектоника формализма в искусствознании периода методологических странностей. О выставках, антологии и дискуссиях второй половины 2010-х годов**

Выход в свет трехтомного сборника «Формальный метод: антология русского модернизма» [23; 24; 25] — событие, восприятие масштаба которого в полной мере зависит от контекстов, нашего их осознания и актуализации<sup>1</sup>. Приключенческий роман (*adventure jakobson, sit venia verbo*) идей и трудов русской гуманитарной мысли, представленный международным исследовательским коллективом? Очередной эффективный инструмент для испытателей и испытываемых на университетских кафедрах филологической и искусствоведческой направленности? «Химическое вещество» для новых реакций в современной науке?.. Любому выбору под стать весомые аргументы, и все они вместе взятые выглядят средством для укоренения локальной позиции на фоне едва ли запланированной актуальности издания среди явлений современного искусства.

На музейных и галерейных экспозициях второй половины 2000-х — 2010-х годов в чести чистая геометрия арт-объектов, как новосозданных, так и уже исторических (Дональд Джадд, Лесли Хьюит, Сет Камерон, Александр Михайлович Юликов и др.), складывается представление о пространстве русского неформализма [30]. Благодаря выставкам в ряде городов (Тольятти, Саранске, Санкт-Петербурге) концептуально оформился петербургский структурализм — многосоставное художественное течение, истоки которого восходят к петроградскому авангарду, в наше время заявившее о взаимосвязанности своих программ и авторских практик (от К. С. Малевича, П. Н. Филонова через В. В. Стерлигова, П. М. Кондратьева, Г. Я. Длугача к последующим поколениям художников) [20]. Наконец, выставка «Структуры» в Мраморном дворце Русского музея зримо выявила кураторский взгляд: «онтологическая и экзистенциальная проблематика, с которой так хорошо справляется эстетически ориентированный „новый формализм“, сегодня не менее важна и не менее актуальна, нежели прямая тематическая, социальная и концептуальная активность искусства» [7]. Взаимосвязь предметно-образных структур и арт-формализма в текущем художественном процессе словно узаконила

<sup>1</sup> В издание включены тексты В. Шкловского, С. Эйзенштейна, Ю. Тынянова, К. Малевича, А. Гана (т. I); Дз. Вертова, С. Третьякова, Б. Эйхенбаума, А. Родченко (т. II); Л. Лисицкого, Р. Якобсона, В. Мейерхольда, О. Брика, В. Татлина (т. III).

новейшая респектабельная «Дискуссия о формализме» по мотивам выставки «Структуры» [5], в самом своем начале открестившаяся от приснопамятного одноименного «спектакля» 1936 года. Исследовательский научный проект, реализованный в монументальном трехтомном издании, воленс-ноленс соединился с заметными тенденциями в художественной жизни. Таковой, впрочем, была и судьба исторических текстов, вошедших в рецензируемую публикацию: формальная школа и формальный метод неотделимы, как известно, от поисков и обретений в художественной литературе и искусствоведении 1920-х годов. Чтение антологии с позиций участника художественного процесса — ещё не вполне оцененная российским творческим сообществом возможность.

Кто бы ни обратился к трехтомнику, перед ним раскроется прежде всего умная книга странностей и читательских удивлений. Замысел составителя и научного редактора антологии Сергея Александровича Ушакина, антрополога, профессора кафедры славянских языков и литератур Принстонского университета, впечатляет после первых трех-четырёх перелистываний томов, одного за другим. Под каждой обложкой собраны сочинения, представляющие разные виды искусства, и именно их взаимная дополняемость обеспечивает желанный интеллектуально-творческий эффект в сознании вдумчивого читателя: ему и надлежит «читать в столкновении, чтобы обнаружить в Татлине следы Мейерхольда. А в Шкловском — отзвуки Лисицкого. Ну, или кого получится» [13]. Указанный путь освоения наследия необходим, по мысли проф. Ушакина, чтобы преодолеть локализацию формализма в рамках отдельных дисциплин и воспринять его в качестве метода, исходно обладающего жанровым разнообразием [14]. Однако, если задача высвобождения формализма из высокостенных дисциплинарных лабиринтов может быть глубоко обоснованной и увлекательной применительно к лингвистике, литературоведению, то в искусствоведении (теории, истории изобразительного искусства и художественной критике...) она едва ли столь же заметна и ощутима. Наоборот, здесь только наступает время обнаружения и осмысления взаимосвязей, параллелей между идеями, исследовательскими технологиями формалистов и искусствоведческой мыслью их современников. Их только лишь ставят в один ряд<sup>2</sup>, находят между ними типологическую близость<sup>3</sup>, намечают интерпретацию теоретических положений о визуальном искусстве в контексте преемственности гуманитарной науки второй половины XX в. от приемов и стратегий формального метода<sup>4</sup>. В искусствоведении и философии наконец пристальному анализу подвергается деятельность ГАХН [28; 26] — Государственной Академии художественных наук, на площадке которой в первые годы после Октября-

<sup>2</sup> «Пропагандисты нового и революционного эстетического критерия, цвет этого поколения, такие искусствоведы, как Борис Арватов, Николай Чужак, Эрик Голлербах и, прежде всего, Пунин и Тарабукин, заслуживают того, чтобы стоять в одном ряду с их более известными литературными коллегами» [1, с. 387].

<sup>3</sup> «...есть основание говорить о «формальном методе» Кандинского, даже если его непосредственные контакты с литературными формалистами или его ссылки на формализм, кажется, были минимальными...» [1, с. 393].

<sup>4</sup> «Проблематика творческого восприятия мира, свойственная русской формальной школе, обретает в „теории прибавочного элемента“ Малевича характер семиотического визуального исследования. (...) Малевич прибегает к концепции „сдвига“ русского кубофутуризма и формальной школы. У Крученых, Шкловского, Тынянова „сдвиг“ обозначает изменение смысла, новое формообразование по отношению к устоявшемуся, традиционному» [19, с. 77–78].

ской революции были поставлены проблемы междисциплинарного и синтетического знания об искусстве, применения новейших средств его постижения, и, следовательно, наличествовали условия и для объединения формалистских научно-критических и творческих практик. На фоне значимых и все же начальных шагов искусствознания на этом направлении широкое включение художнических текстов в антологию под редакцией проф. Ушакина (Родченко, Степанова, Малевич, Ган, Эль Лисицкий, Татлин) вызывает двойное, как минимум, удивление, замешенное на основательной массе профессиональных надежд.

Во-первых, несмотря на очевидную (визуальную в том числе) обоснованность интеграции, родовая искусствоведческая осторожность побуждает задаться вопросом наивно-близорокуго свойства: неужели все они там, в пространстве формального метода, хорошо помещаются и размещаются? Захватывающее сопоставительно-сталкивающее чтение свидетельствует, скорее, в пользу антропологической оптики проф. Ушакина, нежели поддерживает дисциплинарный консерватизм. Во-вторых, какой-то необыкновенной нано-скальпельной по тонкости исполнением работой кажется опережающее использование текстов художников, а не искусствоведов для определения общей территории формального метода. Представленные в антологии труды авангардистов отражают ключевую тенденцию в развитии искусства 1910–1920-х годов: теоретические, (научно-)экспериментальные, художественно-творческие практики нередко составляли единый процесс авторской работы, поддерживая друг друга на основе воистину нелинейных закономерностей взаимообусловливания. И все же опубликование работ Н. Н. Пунина<sup>5</sup>, Н. М. Тарабукина [11], А. А. Сидорова (например, [18]), А. Г. Габричевского и даже П. А. Флоренского (сравнение научных взглядов см.: [16]) позволило бы значительно обогатить создаваемую картину, усложнив ее конструкцию благодаря явной тогда коллизии формального метода собственно в искусствознании, его претворения (через труды А. Гильдебранда, Г. Вёльфлина) и одновременно полемики с ним [15]. Впрочем, С. А. Ушакин анонсировал начало работы над четвертым томом антологии...

В заботах об искусствоведении не забудем и об особенностях трактовки базового понятия для данного издания — метод, формальный метод. Кроме «формального метода», в отечественной теории и истории изобразительного искусства трудно, пожалуй, найти термин, составные части которого были бы так до изжоги дискредитированы злонамеренными истолкованиями и забутованы, ошкурены пустопорожними квазинаучными разъяснениями. Причем всему, что относилось к «формальному», придавался негативный призыв; все же, связанное с методом, оказывалось на внушительном постаменте для приветственного обозрения. Может быть, именно идеологическое «выжигание» и не позволило термину «формальный метод» получить распространение в советском искусствоведческом дискурсе за пределами строго ограниченной темы: кон-

<sup>5</sup> См.: «Особенно запомнился семинар по анализу художественных произведений, который он вел уже на нашем курсе и который был прерван его арестом. (Между прочим, еще в 1919–1925 гг. Н. Пунин преподавал „Историю художественных форм“ в Петроградских Свободных мастерских, а в Институте художественной культуры возглавлял лабораторию по „изучению закономерностей пластического формообразования и восприятия художественной формы“)» [12].

кретный метод изучения, интерпретации художественных образов и стилей. Тем значительнее возможность современному искусствоведению выучить, так сказать, антропологический урок и увидеть перспективы для встраивания актуального широко трактуемого понятия в собственный активный тезаурус. Рецензируемое издание дарует на этом направлении поиска ситуацию оживленного мышления, продуктивного вопрошания, но ни в коем случае не снабжает науку готовым глоссарием. Действительно, формальный метод здесь накрепко привязан к культурной эпохе, системе цивилизационных ценностей (модернизм), совместному опыту современников (речь идет о поколении формального метода) [22]. Он экстраполирован на широкий круг явлений, обнаруживая в них свой конструктивный потенциал, ибо «антология формального метода — это попытка проследить, как в раннесоветской России стихийное разложение и сознательная деконструкция языковых и пластических средств на их „первоначальные множители“ сменялись созданием новых художественных систем. <...> Нам нужно построить не старую культуру, а новую, и ей научиться нельзя» [27]. Новой культуре учились в процессе ее строительства. Разумеется, литературой эта «учеба на производстве» не ограничивалась: Эль Лисицкий выпустит в Германии книгу, посвященную «реконструкции» архитектуры в Советском Союзе, Сергей Третьяков займется организацией сети рабочих корреспондентов, а Всеволод Мейерхольд начнет в буквальном смысле стройку своего театра» [22, с. 21]. Внедряясь в науку, искусство, дизайн (как сказали бы ныне), строительство и архитектуру, кинематограф, формальный метод оказывается (в обложках трехтомного издания, по крайней мере) культуротворчеством, причем в сложнейшем сочленении с действенностью власти и идеологии. Например, в автопортрете 1933 г. «Малевич вновь сочетает супрематизм с натурализмом, переплетая цитаты из великих мастеров прошлого с господствующими эстетическими догматами сталинизма: художник представлен в напряженной позе, воспроизводящей выступающего с трибуны оратора... <...> Малевич, бывший некогда победителем солнца, берет теперь на вооружение важнейшую роль из предписанного соцреалистического репертуара, проецируя себя в ораторскую позу отца народов, напрямую обращаясь к вождю-солнцу и бросая ему вызов» [6, с. 720]. Превращение «Черного квадрата» в прообраз куба как монумента Ленину и вместе с тем в третий наряду с красной звездой и свастикой солярный знак социального пути и воли; понимание идеологической цели творчества Эля Лисицкого — модерниста (пробудить зрителя от его векового летаргического сна) [2, с. 20]; трактовка модели как совершенного для Татлина эстетического объекта, в котором сбалансированы субстанция, форма и идеология, абстрактное и предметное, материальное и идеальное, настоящее и будущее [3, с. 874], — эти и иные примеры из текстов формалистов и вводных статей к ним находят обобщение в теоретическом выводе: «...во времена революции искусство может осознать свою идеологическую задачу именно посредством работы с формой. ...разведение „формы“ и „содержания“ ...оказывается неадекватным, как только в центре внимания оказывается идеология» [2, с. 20]. Сколь созвучен этот вывод взглядам куратора современной выставки «Структуры», отмеченным в начале рецензии!

Для организации разноречивых характеристик формального метода воспользуемся понятием, положенным в основу сочинения А. Гана и введения к нему: тектоника

[10]. Кристин Ромберг выявила четыре источника понимания тектоники в 1920-е годы: 1) история и теория архитектуры, в рамках которой тектоника представляет структурную организацию строений; 2) декоративно-прикладное искусство (ДПИ) — наделение красивой формой утилитарных предметов; 3) принцип построения композиции картины в трудах Г.Вёльфлина; 4) геология — смещение геологических пластов [14, с. 852–853].

С позиций архитектурной идеи тектоники формальный метод в изобразительном искусстве опирается, скорее всего, на собственную несущую конструкцию, фундаментом которой служат теоретизирование и эксперименты художников авангарда, а также искусствоведческая рефлексия на их творчество в единстве с гильдебранд-вёльфлиновской методологической линией в развитии *Kunstwissenschaft*.

Тектоника «по ДПИ» напомнит о ключевой роли художественных авангардных практик для становления современного дизайна и взлете, расширении прагматических применений искусствоведения в конце XX–XXI вв.

Вёльфлиновская тектоника подчеркнет инновационный потенциал формального метода: как известно, едва возникнув, концепты Вёльфлина оказались частично недееспособны в связи с наступлением поры радикального модернизма в искусстве; формальный метод в качестве основы художественной практики, сформировавшись в авангардной среде, смог через многоканальную рефлексивную интеграцию разработки Вёльфлина и обрести неуничтожимый потенциал адаптации и трансформации. Последние два процесса кратко и впечатляюще показал проф. Ушакин: «Став неотъемлемой частью западной истории модернизма, формальный метод не перестает менять свои очертания и глубину. <...> Только за последние полвека формальный метод проявился и в реконцептуализации исторического воображения в Европе (см [21].— А. Б.) на основе формалистской теории жанров в 1970-х годах, и в интересе к деконструктивистской архитектуре (см [8].— А. Б.) и постмодернистской эстетике в 1980-х годах, и в творческой переработке наследия Дзиги Вертова в „Догме 95“ в 1990-е гг. или сегодняшних *software studies*, и в „новой формалистской критике“ самых последних лет. „Спички“ формального метода, о которых говорил В. Шкловский, продолжают зажигать свои костры, но — вдали от дома. На родине судьба формального метода сложилась не очень удачно: развернуться „в пространстве“ ему удалось не совсем» [22, с. 10–11]<sup>6</sup>. Здесь же показаны диалоги московских семиотиков с работами Р.Якобсона, тартуских — с работами Ю. Тынянова [22, с. 24].

Наконец, тектоника «геологического происхождения», положенная А.Ганом в основу его концепции, возвращает нас к неувязкам, утопичности и востребованности русского авангарда, сдвинувшего с мест геологические платформы культуры, включая гуманитарные методологии.

Анализируя проявления формального метода, публикаторы усматривают в сюжетах минувшего то, что в наши дни воспринимается по-прежнему или вновь остро. Например, рассматривается творческий отклик К.С.Малевича на фабулизацию действительности и «разъедающую зрелищность сталинизма» [6, с. 717–718], и тем самым

<sup>6</sup> В тексте статьи автор привел ссылки на соответствующие источники.

высвечивается актуальный вопрос о способности и современного человека использовать научные методы, включаться в процесс творчества, освобождаясь от зашоренного движения по манипулятивным траекториям интенсивной визуальной среды.

Погружение в сложную реальность формального метода актуализирует главный вопрос — о прагматичности его ревитализации в настоящее время. Антология, выросшая из семинарских занятий в университете, вобрала в себя мысли и игры разума талантливых молодых людей эпохи модернизма и по большей части адресована тем, кто ныне чувствует в себе гибкость и высокий тонус натренированного мышления. Прямо на страницах объемистого издания разыграна методологическая драма. В одном из ее актов наследие Эля Лисицкого интерпретировано со всеми необходимыми отсылками к классическим монографиям о мастере, социологическим трудам и пр., но — главное — постановка и решение исследовательских вопросов опирается непосредственно на формальный метод. «Можем ли мы говорить о „нескольких“ Лисицких одновременно? Лисицкий — еврейский активист, Лисицкий — супрематист, наставник-функционалист, график-дизайнер рекламы. Советский пропагандист, теоретик абстрактного искусства — это лишь некоторые из его многочисленных идентичностей. <...> Или, напротив, нам стоит заняться поиском общего знаменателя, который мог бы свести воедино многоаспектность его работ и обозначить ту преемственность, которая скрывается за видимыми разрывами в работах художника? Можем ли мы сделать из Лисицкого одного „автора“?» [2, с. 9]. В высшей степени содержательная статья представляет собой математически выверенный анализ этапов творчества как, по сути, самостоятельных форм биографии художника. Принципиальное изменение в деятельности маркировано также со всей определенностью аналитического наблюдения: «В этом переходе от вертикального положения картины к горизонтальному положению документа я бы и локализовал смену парадигм в работе Лисицкого. <...> „Горизонтальное положение платформы соотносится с конструированием, так же, как вертикальное положение плоскости картин эпохи Возрождения связано со зрительным восприятием“ (Л. Стейнберг)» [29; 1, с. 36–37]. Разумеется, формальный метод применен здесь не в чистом виде, не субстанционально, а в продуманной смеси с другим исследовательским инструментарием, и, тем не менее, эта нацеленность на новую его пригодность служит дополнительным аргументом в пользу исторически ценного метода. Наряду с утверждением работоспособности чистого метода именно методологическая интеграция и составляет содержание рассматриваемой драмы. Все в той же статье об Эле Лисицком автор сличает и выбирает метод изучения в присутствии читателя: «Попытка деполитизировать творчество Лисицкого (Л2) через сведение значения его политических произведений (как, например, „Бей белых“) к их частным контекстам может привести только в тупик, поскольку этот метод остается исключительно иконологическим. Лишь „риторический“ анализ способен по-настоящему объяснить различные смысловые уровни этих работ и их идеологическое содержание (а также, в свою очередь, показать, как срабатывают на уровне идеологии „неполитические“ работы)» [2, с. 24]. В целом после плотного сцепления формальных штудий с решением идеологической задачи в творчестве формалистов (см. выше) не вызывает недоумения единство формального и риторического методов в современных исследованиях. Предпочтение риторического анализа иконологии *per se* особенно плодотворно

в связи с визуальными образами, поскольку риторика визуальных образов опирается на осознаваемые и неосознаваемые в процессе визуального мышления структуры и процессы (саккады, паттерны, гештальты, др.), аттрактивность и влияние которых ничуть не уступает объектам формального изучения. Не случайно в уже приведенном анализе последнего автопортрета Малевича был намечен и риторический аспект: «Перевертывая эту культурно обусловленную визуальную терминологию (социалистического реализма. — А.Б.) и присваивая присущую ей перформативную мощь, художник тем не менее сходу отбрасывает ее, показывая себя с отведенным в сторону взглядом и парадоксально сомкнутыми губами. Малевич-оратор говорит не словами, и его речь хоть и не слышна, но видима: мощь ораторской жестикуляции фокусируется в руке художника. Таким образом, при помощи многочисленных цитат из истории изобразительного искусства, портретист / модель автопортрета предлагает свой комментарий по поводу реальности, оставшейся за пределами холста» [6, с. 720]. Глубинное внутреннее родство визуально-риторического анализа и формального метода исследования искусства, выявленное в рамках антологии под редакцией проф. Ушакина, настраивает и на ожидание обогащения формальным методом современных исследований по иконической риторике в изобразительном искусстве<sup>7</sup>.

Многим авторам поколения формального метода не откажешь «в стремлении контролировать интерпретационные рамки своего творчества в будущем» [6, с. 710]. Уже в годы своей победительной молодости они творили облако мифов о себе, более того, «формальная школа самими ее основателями тактически во многом оформлялась как легенда — некий научно-авангардистский PR-проект» [4, с. 755]. Антология потому и приковывает к себе неослабевающее внимание читателя, что позволяет спокойно и всерьез освоить крупномасштабное явление отечественной культуры в неразрывной связи имиджей и самосознания создававших его формалистов, их творческой, проектной деятельности, диалога с ними ученых-гуманитариев начала XXI в. Все три нормативные черты антологии — избирательность, репрезентативность материала и целостность издания — в полной мере присущи трёхтомнику под ред. проф. Ушакина.

## Литература

1. Боулт Дж. Э. Василий Кандинский и формальный метод // Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание: Коллективная монография / Сост. Я. Левченко, И. Пильщиков. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — С. 385–397.
2. Буа И.-А. Эль Лисицкий: радикальная обратимость // Формальный метод: Антология русского модернизма. — Т. III. Технологии / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — С. 9–42.
3. Вайнгурт Ю. Владимир Татлин: культура материала // Формальный метод: Антология русского модернизма. — Т. III. Технологии / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — С. 863–874.
4. Векшин Г. «Ходы» Осипа Брика // Формальный метод: Антология русского модернизма. — Т. III. Технологии / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — С. 755–782.
5. Дискуссия о формализме // Канал Русский музей / The State Russian Museum на хостинге YouTube. URL: <https://clck.ru/BVifq> (дата обращения: 24.07.2017).

<sup>7</sup> См., например: [17] и другие публикации А. Г. Сечина.

6. *Кацнельсон А. В.* Казимир Малевич: беспредметность // Формальный метод: Антология русского модернизма. — Т. I. Системы / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — С. 705–721.
7. *Карасик И.* Структуры: элементы — взаимосвязи — целостность // Структуры: каталог. — СПб.: Palace Editions, 2017. — С. 4–16
8. *Кикодзе Е., Мизиано В.* Урбанистический формализм. — М.: WAM, 2007. — 64 с.
9. *Курчанова Н.* Варвара Степанова // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. II. Материалы / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — С. 817–845.
10. *Лаврентьев А.* Ракурсы Родченко // Формальный метод: Антология русского модернизма. Т. II. Материалы / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — С. 681–716.
11. *Николай Михайлович Тарабукин (1889–1956).* URL: <http://www.danuvius.orthodoxy.ru/Tarabuk.htm> (дата обращения: 24.07.2017).
12. *Островский Г.* Небезызвестный Формалист. URL: <http://zerkalo-litart.com/?cat=100> (дата обращения: 24.07.2017).
13. Отклонение от формы: Разговор с Сергеем Ушакиным // Воскресный мелиоратор. URL: <https://clck.ru/BWAY4> (дата обращения: 24.07.2017).
14. *Ромберг К.* Алексей Ган: введение в тектонику // Формальный метод: Антология русского модернизма. — Т. I. Системы / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — С. 845–858.
15. *Рыков А. В.* Формализм, авангард, классика. Генрих Вёльфлин как теоретик искусства // Классика в искусстве сквозь века: сб. науч. ст. / под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, Е. А. Скворцовой. — СПб.: СПбГУ, 2015. — С. 155–160. — (Труды Исторического факультета Санкт-Петербургского университета. Т. 22).
16. *Самарина Т. А.* Онтологические основы теории искусства (П. А. Флоренский и Г. А. Габричевский) // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. — 2008. — № 60. — С. 239–244.
17. *Сечин А. Г.* Три синтагмы иконической риторики на основе парадигмы контраста // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. — 2016. — № 3 (44). — С. 200–209.
18. *Сидоров А. А.* Основоположения истории искусств // Жизнь. — 1922. — № 1. — С. 176–181.
19. *Смолянская Н. В.* Искусство как таковое: «сдвигология» Казимира Малевича («Теория прибавочного элемента» в контексте русского кубофутуризма и формализма) // Русский формализм (1913–2013): Международный конгресс к 100-летию русской формальной школы Москва, 25–29 августа 2013 г.: тезисы докладов. — М.: Ин-т славяноведения РАН, 2013. — С. 77–79.
20. Структурированное искусство конца XX — начала XXI в.: каталог. — Тольятти: Парк Отель, 2015. — 259 с.
21. *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX в. — Екатеринбург: изд-во Урал ун-та, 2002. — 528 с.
22. *Ушакин С.* «Не взлетевшие самолеты мечты»: о поколении формального метода // Формальный метод: Антология русского модернизма. — Т. I. Системы / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — С. 9–60.
23. Формальный метод: Антология русского модернизма. — Т. I. Системы / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — 956 с., илл.
24. Формальный метод: Антология русского модернизма. — Т. II. Материалы / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — 934 с., илл.
25. Формальный метод: Антология русского модернизма. — Том III. Технологии / под ред. С. А. Ушакина. — Екатеринбург; М.: Кабинетный ученый, 2016. — 906 с., илл.
26. *Чубаров И. М.* Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда. — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. — 334 с.
27. *Шкловский В.* Новооткрытый Пушкин // Шкловский В. Поденщина. — Л.: изд-во писателей в Ленинграде, 1930. — 182 с.
28. Эстетические дискуссии 1920-х годов: из истории ГАХН [раздел] // Новое литературное обозрение. — 2015. — № 4 (134). URL: <http://www.nlobooks.ru/node/6391> (дата обращения: 24.07.2017).
29. *Steinberg L.* Other Criteria // Other Criteria — Confrontations with Twentieth-Century Art. — London: Oxford University Press, 1972. — P. 84–90.
30. *Turkina O.* Modus R: Russian Formalism Today // Modus R = Russian Formalism Today: 20 Russian Artists / Ed. E. Kikodze et al. — Moscow: WAM, 2006. — С. 18–27.



**Название статьи.** Тектоника формализма в искусствознании периода методологических странностей. О выставках, антологиях и дискуссиях второй половины 2010-х годов.

**Сведения об авторе.** Бойко Алексей Григорьевич — кандидат искусствоведения, ведущий методист по музейно-образовательной деятельности. Государственный Русский музей, Инженерная ул., д. 4, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 191186; доцент. Санкт-Петербургский государственный университет, Университетская наб., д. 7/9, Санкт-Петербург, Российская Федерация, 199034. boyco.rusmuseum@gmail.com

**Аннотация.** Издание «Формальный метод. Антология русского модернизма» с предельной точностью соответствует востребованности на современной арт-сцене структур и форм, раскрывающих собственно визуальное художественное мышление XXI в.; материалы антологии могут быть восприняты изнутри актуального художественного процесса. Трехтомный труд охарактеризован в целом как умная книга странностей и читательских удивлений (что соответствует мироощущению русского формализма). Ей присущи целостность, обоснованная избирательность и репрезентативность благодаря замыслу и воле научного редактора антологии профессора С. Ушакина. Показаны неравномерность освоения и отдачи метода формализма в теории и истории изобразительного искусства, литературоведении и лингвистике. Российское искусствоведение в настоящее время готово к реинтерпретации формального метода и включения его основных понятий в собственный активный тезаурус. На страницах рецензируемой книги формальный метод представлен как культуротворческая практика с широким спектром применений. Его специфика раскрыта в свете четырех трактовок понятия «тектоника», выявленных К. Ромберг в ходе исследования деятельности Алексея Гана. Обращено внимание на возможности формального метода вооружать исследователя защитой от манипуляций в области идеологии и постигать художественные явления, практики в ее контексте, хотя, как правило, данная перспектива не связывается с формализмом в искусстве и искусствознании. Обнаружены признаки прагматичности ревитализации формального метода в настоящее время.

**Ключевые слова:** формальный метод; русский авангард; радикальный модернизм; искусствоведение; антропология; антология.

**Title.** Tectonics of Formalism in the Art Criticism of the Period of Methodological Oddities: On Exhibitions, Anthology and Discussions of the Second Half of the 2010s.

**Author.** Boiko, Aleksei Grigor'evich — Ph.D., leading methodologist of museum education activity. The State Russian Museum, Inzhenernaia ul., 4, 191186 St. Petersburg, Russian Federation; associate professor. Saint Petersburg State University, Universitetskaia nab., 7/9, 199034 St. Petersburg, Russian Federation. boyco.rusmuseum@gmail.com

**Abstract.** The article is devoted to the three-volume edition of *The Formal Method. An Anthology of Russian Modernism* which conforms to the demand of the contemporary art scene for structures and forms that reveal the actual visual artistic thinking of the 21<sup>st</sup> century; the contents of the anthology can be grasped from the inside of the actual artistic process. This work of the international collective of authors can be described, in general, as a clever book of oddities and readers surprises, which corresponds to the attitude of Russian formalism. The integrity and the appearance of the book was achieved by the design and the will of Professor S. Oushakin, the scientific editor of the anthology. The book shows the uneven development and the impact of the method of formalism in the theory and the history of fine arts, literary studies, and linguistics. Russian art historians are ready to reinterpret the formal method and include its main concepts in the active thesaurus. The formal method is represented on the pages of the reviewed book as a cultural practice with a wide range of applications. Its specificity is disclosed in the light of four interpretations of the concept of tectonics, identified by K. Romberg during the research of Aleksei Gan's activities. The article considers the formal method as the protection of a researcher in the field of ideology and the means of understanding artistic phenomena and practices, although this term is not associated with formalism in art and art history. It has been concluded that the symptoms of the pragmatic revitalization of the formal method can be detected at the present time.

**Keywords:** formal method; Russian Avant-Garde; radical modernism; art history; anthropology; anthology.

## References

Bowl J. (ed.). *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism*. New York, Thames and Hudson Publ., 1988. 416 p.

- Chubarov I. M. *Kollektivnaia chuvstvennost': Teorii i praktiki levogo avangarda (Collective Sensibility: Theories and Practices of Left Avant-Garde)*. Moscow, Higher School of Economics Publ., 2014. 334 p. (in Russian).
- Erllich V. *Russian Formalism: History and Doctrine*. New Haven, Yale University Publ., 1981. 311 p.
- Karasik I. Structures: Elements — Interconnections — Wholeness. *Struktury. Katalog (Structures. Catalogue)*. Saint Petersburg, Palace Editions Publ., 2017, pp. 4–16 (in Russian).
- Kikodze E.; Miziano V. *Urbanisticheskii Formalizm (Urbanistic Formalism)*. Moscow, WAM Publ., 2007. 64 p. (in Russian).
- Konadeikin V. (ed.). *Strukturirovannoe iskusstvo kontsa XX — nachala XXI v. Katalog. (Structured Art of the Late 20<sup>th</sup> — Early 21<sup>st</sup> Century. Catalogue)*. Tolyatti, Park Otel' Publ., 2015. 259 p. (in Russian).
- Krauss R. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., MIT Press Publ., 1985. 320 p.
- Levchenko J.; Pilshchikov I. *Epokha "ostraneniia". Russkii formalizm i sovremennoe gumanitarnoe znanie: Kollektivnaia monografiia (The Era of "Estrangement". Russian Formalism and Contemporary Humanitarian Knowledge: A Collective Monograph)*. Moscow, New Literary Observer Publ., 2017. 672 p. (in Russian).
- Lodder C.; Kokkori M.; Mileeva M. (eds.). *Utopian Reality: Reconstructing Culture in Revolutionary Russia and Beyond*. Leiden, Brill Academic Publ., 2013. 295 p.
- Oushakin S. (ed.). *Formal'nyi metod: Antologiiia russkogo modernizma. Tom 1. Sistemy (The Formal Method. An Anthology of Russian Modernism. Vol. I. Systems)*. Moscow; Ekaterinburg, Armchair Scientist Publ., 2016. 960 p. (in Russian).
- Oushakin S. (ed.). *Formal'nyi metod: Antologiiia russkogo modernizma. Tom 2. Materialy (The Formal Method. An Anthology of Russian Modernism. Vol. 2. Materials)*. Moscow; Ekaterinburg, Armchair Scientist Publ., 2016. 936 p. (in Russian).
- Oushakin S. (ed.). *Formal'nyi metod: Antologiiia russkogo modernizma. Tom 3. Tekhnologii (The Formal Method. An Anthology of Russian Modernism. Vol. 3. Technologies)*. Moscow; Ekaterinburg, Armchair Scientist Publ., 2016. 912 p. (in Russian).
- Romberg K. *Aleksei Gan's Constructivism, 1917–1928*. Columbia University, UMI Dissertation Publ., 2010. 480 p.
- Rowell M.; Wye D. (eds.). *The Russian Avant-Garde Book, 1910–1934*. New York, Museum of Modern Art Publ., 2002. 296 p.
- Rykov A. V. Formalism, Avant-garde, Classics. Heinrich Woelfflin as an Art Theorist. *Klassika v iskusstve skvoz' veka. (The Classics in Art through the Ages. Proceedings of the History Department of Saint-Petersburg University, vol. 22)*. S. Maltseva; E. Staniukovich-Denisova; E. Skvortcova (eds.). Saint Petersburg, Saint Petersburg University Publ., 2015, pp. 155–160 (in Russian).
- Samarina T. A. Ontological Bases of the Theory of Art (P. A. Florensky and G. A. Gabrichevsky). *Izvestiia RGPU im. A. I. Gertsena (Herzen University Journal of Humanities & Science)*, 2008, vol. 60, pp. 239–244 (in Russian).
- Steinberg L. Other Criteria. *Other Criteria — Confrontations with Twentieth-Century Art*. London, Oxford University Press, 1972, pp. 84–90.
- Turkina O. Modus R: Russian Formalism Today. *Modus R = Russian Formalism Today: 20 Russian Artists*. Moscow, WAM Publ., 2006, pp. 18–27.
- Zinchenko V. P. *Mysl' i slovo Gustava Shpeta (vozvrashchenie iz izgnaniia) (An Idea and a Word of Gustav Shpet (Return from Exile))*. Moscow, ROU Publ., 2000. 208 p. (in Russian).