

Экспрессионистические составляющие русского футуризма: стилевые тенденции

В данной статье делается попытка рассмотрения процесса стилиеобразования в русском авангарде 1900-х – 1910-х гг., связанного в первую очередь со сложением футуризма – первого этапа раннего русского авангардного движения, а также выявления разнообразия стилевых форм, сыгравших значительную роль в его формировании. При ближайшем рассмотрении оказывается, что русский футуризм имеет в своей основе мощную экспрессионистическую составляющую.

Ключевые слова: русский футуризм; экспрессионизм; русский экспрессионизм; русский авангард; стиль; стилесложение; русское искусство начала XX в.

Elena Turchinskaya

Expressionistic Components of Russian Futurism: Style Trends

This article attempts to consider the process of style formation in Russian avant-garde of the 1900–1910s. This process is associated primarily with futurism formation - the first stage of the early Russian avant-garde. The article identifies the variety of stylistic forms, played a significant role in its formation. On closer examination, the Russian futurism turns out to be based on a powerful expressionistic component.

Keywords: Russian futurism; expressionism; Russian expressionism; Russian avant-garde; style; style formation; Russian art of the early 20th century

В современном отечественном искусствознании сложилась весьма запутанная картина процесса стилиеобразования в раннем русском авангарде, из-за чего многие процессы и направления искусства,

в частности экспрессионизм, тонут в авангардном движении, так как именно на уровне стилевой общности экспрессионизм и авангардные направления схожи. Особенно это проявлялось на первом этапе существования отечественного авангарда – в русском футуризме (конец 1900-х – первая половина 1910-х гг., до беспредметности включительно).

Наиболее глубокое и всестороннее теоретическое осмысление экспрессионизма в отечественном изобразительном искусстве с позиций современного знания художественных процессов было предпринято в сборнике «Русский авангард 1910-х – 1920-х гг. и проблемы экспрессионизма» [26]. Наибольший интерес представляет статья И. Вакар, где автор соглашается с существованием экспрессионизма в России и пытается систематизировать общие тенденции авангардного искусства, сводя их к кубизму и экспрессионизму: «экспрессионистическая тенденция спорадически возникает в русской живописи задолго до возникновения авангарда и после его угасания, и на разных этапах ее развития получает разное оформление» [26, с. 27]. И. Сахно, напротив, говорит об экспрессионизме как о «доминантной стилевой тенденции живописного и поэтического авангарда и метаязыке культуры начала XX века» [26, с. 145]. В монографии «Станция без остановки» О. Юшкова утверждает, что все стилевое многообразие русского футуризма можно свести к кубизму и примитивизму [39].

Русский футуризм был явлением оригинальным¹, противоречивым, сложным, стилистически многовариантным и, по сути, схожим с экспрессионизмом. Пунин позже напишет об этом: «На футуризм, громыхая, все время проходили поезда... Тогда мы еще не знали, что *футуризм – только направление, и что все, стремившиеся туда, в конце концов попадали в экспрессионизм*» [24, с. 174]. По сути, Пунин невольно подтверждает масштаб распространения в отечественном искусстве экспрессионизма («футуризм – только направление»), что в какой-то степени проясняет картину его распространения в отечественном искусстве 1910-х гг., а также значимость экспрессионизма и его масштаб. Подобные предположения высказывал и А. В. Луначарский. Так, характеризуя творчество В. В. Маяковского, он утверж-

дал, что в русской литературе под маской футуризма вполне может скрываться чистейшей воды экспрессионизм [18, с. 415].

Пик популярности экспрессионизма в первой половине XX в.в целом, и в частности в России, приходится на 1910-е – 1920-е гг. Это было время, когда экспрессионизм шел путем поиска и создал свою собственную художественную систему, «исходящую из идеи прямого ударного воздействия на читателя, слушателя или зрителя» [28, с. 80], которой были свойственны следующие самые существенные черты: экспрессивность, абстрагирование и максимальная субъективность. В свою очередь, эти сущностные категории экспрессионизма рождали особенности его живописной пластики, из которой мы выделим также только основные признаки стиля: динамизм формы, произвольное отношение к объекту изображения и «варварские» краски [31].

Экспрессионизм в своем развитии проходит две стадии: «внешней экспрессии» (1900-е – первая половина 1910-х гг.) и «внутренней экспрессии» (начиная с 1910-х гг. в творчестве Кандинского, а в целом в отечественном искусстве – с 1915-го до середины 1920-х гг.).

Экспрессионизм на стадии «внешней экспрессии», в примитивистском виде, доступнее для восприятия: он еще сюжетен². Довольно ядовито сказал об этом качестве экспрессионизма Пунин: «...Гоголь заглядывал в чужие освещенные окна; в чужие окна заглядывает современный экспрессионизм, и таинственными ему кажутся рязанские поручики!» [24, с. 177]. «Здесь сказала...определенная укорененность элементов экспрессионизма в русской традиции, как в содержательно-эмоциональном, так и в формальном плане. Личностное эмоциональное искусство, в особенности окрашенное темой страдания, а еще лучше – мотивами бунтарства – постигалось в России легче и органичнее; формальное экспериментаторство, напротив, подозревали в бездушии. В. Ван Гог и М. А. Врубель входили в сознание быстрее, чем П. Сезанн; П. Пикассо – разрушитель и бунтарь – легче, чем его детище – кубизм. Художественные средства нового искусства – деформация, диссонанс, алогизм, гротеск – могли приниматься в экспрессионизме, в отличие от

кубизма, футуризма и т. п., потому что их рассматривали именно и только как средства: целью было высказывание о том, что лежит за пределами картины» [26, с. 37–38]. Тугендхольд находил «струю острого бытового экспрессионизма» в примитивизме Гончаровой, Ларионова, Бурлюка, Шагала [29, с. 235], иногда его даже называли «бытовым гротеском». Но Вакар видит здесь не совпадение с экспрессионистической направленностью (в примитивизме), а соединение «сниженно-бытового» изобразительного ряда с «высоким» – мифологическим, чаще всего с библейским подтекстом (это было и в барокко. – *Е. Т.*), расширяющим смысл произведения, придающим образам «огромность» (выражение Б. Л. Пастернака, отнесенное к Маяковскому). Часто это «просвечивание», неявная ассоциация (Шагал, Филонов, Кандинский, немецкие экспрессионисты – особенно Нольде). Иногда, напротив, резкое нетрадиционное толкование библейских мотивов (серии Гончаровой, некоторые работы Лентулова, Шагала) вплоть до шокирующего выворачивания наизнанку (Маяковский, «Мистерия-буфф») [26, с. 38–39]. Оба эти способа уже существовали в отечественном искусстве конца XIX в., как и зачатки экспрессионизма [31]. Экспрессионизм начала XX в. лишь продолжает эту тематическую парадоксальность, совмещение разномасштабных смысловых планов.

Второй этап раннего экспрессионизма – это время «внутренней экспрессии», которое максимально выразилось в беспредметном искусстве. Экспрессионизм был обречен на беспредметность со своим метафизическим пониманием пространства, поисками Абсолюта, Универсума и абстрагированием как его природным качеством. Он приходится на вторую половину 1910-х – начало 1920-х гг. Именно в этот период экспрессионизм обретает универсальный язык, который можно считать признаком «большого стиля». В данной статье будет рассматриваться только первый этап русского экспрессионизма, время до 1915 г.

Дерзкие формальные новации и деструкция устоявшейся нормативности, которая понималась в начале XX в. как «классичность», были обязательными качествами экспрессионистических произведений. Возникает действительно какой-то «варварский» [36, с. 155] мир

образов, порою распознаваемых, иногда предельно острых в своей эмоциональной выразительности, зачастую невнятных, как бормотание, или утративших всякую связь с предметной действительностью (из-за произвольного отношения к этой действительности).

Модернистское движение в искусстве с его принципом неопределенности вызвало к жизни дуализм (одновременное существование «да» и «нет»), выражающий, в сущности, то состояние, которое существовало в 1910-е гг. в отечественном искусстве: полному признанию свободы художника противопоставляется догма о возможности научения, т. е. систематизация правил художественного творчества, по сути, желание сформировать на основе нового искусства *новую художественно-изобразительную систему*. И страх перед грозящим субъективистским произволом экспрессионистической направленности, вероятно, способствовал тому, что эта догма получила особое развитие. «Именно о методе чаще всего шла речь... не нового искали, — искали средств, чтобы овладеть реальностью, приемов, с помощью которых можно было бы взять реальность мертвой хваткой, не терзая и не терзаясь ею», — вспоминает об этом Пунин [23, с. 88]. «Никто не хочет чувствовать, все бросились анализировать!». Главный порок экспрессионизма Пунин видел в «нарушении масштабов» за счет эмоции: искусство, переводящее в космический масштаб «гвоздь у меня в сапоге» [24, с. 176].

Тем не менее уже около 1909 г. Н. Кульбин приступил к «пикториализации» психологических процессов в духе «интимизма», или «психологического натурализма», исходящего от «экспрессий» Э. Мунка, Э. Вийяра и П. Боннара, который был широко известен в России. И Павла Филонова в 1913 г. Д. Бурлюк называл «психологическим интимистом» [11, с. 224]. Те, кого сегодня принято считать футуристами, именовали себя экспрессионистами, так как этот термин относили ко всем художникам «нового искусства» (Д. Элиасберг, Д. Сарабьянов, Г. А. Недошивин). В России экспрессионизм и понимался как «новое искусство» (так же, как и в Германии, и во Франции). Отсюда видно, что понятия «экспрессионизм» и «авангард», которые сегодня мы используем как самостоятельные, в начале XX в. были тождественны.

Среди «бесспорно больных» экспрессионизмом Н. Н. Пунин называет Кандинского, Шагала, Филонова, раннего Маяковского, в отдельные периоды Б. Пастернака, Мандельштама, Тышлера, Бабеля и др., не давая развернутых характеристик и не вычленяя каких-либо формальных качеств, способных объединить это достаточно пестрое собрание имен [26, с. 26–27].

Давид Бурлюк представителями нового экспрессионистического искусства, считал Ларионова, П. Кузнецова, Сарьяна, Денисова, Кончаловского, Машкова, Гончарову, Фонвизина, Бурлюков (брата Владимира и себя), Кнабе, Якулова и живущих за границей Жеребцову (в Париже), Кандинского, Веревкину, Явленского (все трое в Мюнхене), которые «подобно великим французским мастерам, например, Сезанну, Ван Гог, Пикассо, Дерену, Ле Фоконье, отчасти Матиссу и Руссо, открыли новые принципы прекрасного, новую дефиницию красоты в своих произведениях» [4]. В этом утверждении Бурлюка (1912) видна гордость за проделанный путь мастерами отечественного искусства, которые, наряду с учебой у европейских мастеров, создавали *свое* неповторимое искусство. На многочисленных совместных выставках в Германии, во Франции, в России, в Праге в 1910-х гг. в произведениях молодых художников уже появляется *национальное своеобразие*. Оно заключается в экзатичности, в напряженности, страстности, остроте, брутальности (прямолинейная простота), которыми веет от их полотен. Живопись перестала быть холодной, бесстрастной, нейтральной («как вижу»). Отсюда тот невероятный эклектизм, которым отличается «экспрессионистское» искусство, соединяющее в себе отзвуки прошлого с современностью, китайское влияние со Средневековьем, влияние Германии с влиянием Франции. Происходит утверждение субъективного «я» как утверждение свободы личности от гнета эмпирической действительности, и, как следствие, появляется свобода творчества.

Теперь «действительность для экспрессиониста – парадокс; она загадочна». «Сущность бытия определяется через банальные атрибуты повседневности» [10, с. 17]. Освобождение, внутренняя творческая свобода были необходимы, так как интенсивно шел процесс творения. Россия переживала процесс творения вселен-

ского масштаба. «Это была эпоха прорыва и откровений» [40, с. 49].

«Стянутый реализмом и импрессионизмом к бытовому, к современному, к сегодняшнему, даже к сиюминутному своему аспекту, к мгновению человеческой жизни мир должен был развернуться, расшириться, продлиться в прошлое и в будущее, то есть – *обрести способность жить в большом пространстве и в большом времени* (курсив мой. – Е. Т.)» [22, с. 167]. Художники и писатели начинают предвидеть приход «иной» реальности.

Необходимо иметь в виду, что к началу XX в. в европейской культуре возникает новый тип творческой личности, который отказывается от идеологической направленности искусства и ищет во всем онтологический смысл. При этом в России отказ от идеологии в пользу онтологии происходит более решительно и откровенно, чем в Европе. Новые русские художники видят свою миссию в преодолении материальной реальности и попытках прикосновения к реальности духовной (прикосновение к тайнам мироздания – и никак не меньше)³. Кроме того, нельзя забывать, что общей тенденцией в искусстве этого времени был интерес к романтической традиции и, как следствие, «обнаружение прямой авторской экспрессии» [15, с. 275], которую можно объяснить интересом к психологии, активизирующейся в конце XIX в. Эти обе тенденции можно свести к одной существенной – к экспрессивности пластического языка [6, с. 8].

Экспрессионистические составляющие были представлены в живописи России весьма многообразно: от примитивизма до беспредметности. Не зря Л. Пастернак называет 1910-е гг. в отечественном искусстве временем «экспрессионистической вакханалии». Такая широта стиливого разнообразия, как правило, противоположного и одновременного, заставляет смотреть на явление экспрессионизма как на суммарное единство различных влияний, взаимовлияний, обмена и пр.

Как правило, стиливые признаки раннего русского авангардного движения рассматриваются независимо друг от друга, как не связанные между собой, как нечто суммарное. Очень часто

исследователи говорят о стилевой эклектике. Попробуем рассмотреть фовистскую, примитивистскую, сезаннистскую, кубистическую и собственно экспрессионистическую тенденции (причем последняя в контексте авангардного движения всегда прочитывается как немецкая [26, с. 44–45]) как экспрессионистическую⁴. Все они традиционно считаются составляющими раннего русского футуризма (в данном случае можно сказать – и авангарда в целом) и несут в себе особенности как экспрессионистического мироощущения, так и первоисточника *научения* художника новому искусству, и эта вторая составляющая чрезвычайно важна. Подражая (иногда откровенно копируя), русские художники осваивали тот или другой живописный прием – например, создание геометрического аналога фигуры с помощью приемов кубизма или передачу хронометражного движения, как делали мастера итальянского футуризма и т. п. Именно таким образом шло освоение того или иного приема как основы создания новой художественной системы. А значит, и иного пластического мышления, нового видения мира.

Итак, русский футуризм формировался под влиянием следующих стилевых составляющих.

Примитивизм (в 1910-е гг. его называли неопримитивизмом), который будем рассматривать как первую стадию экспрессионизма в России и во всем европейском искусстве, свидетельствующую не об утрате мастерства, а об обретении полной творческой свободы. И одновременно как проявление «программного» интереса к примитиву, к «инфантильному» искусству и бессознательному, к нигилизму и деструкции» [26, с. 175], благодаря которым усиливалась образная и эмоциональная окрашенность произведения, а также вырабатывался иной принцип обобщения формы⁵. Во Франции, России, Германии среди художников возникает острый интерес к искусству аборигенов, к наиву, к изобразительному фольклору. И если художникам Франции (фовистам, кубистам) понадобилось для *научения* новому языку формы искусство колониальных стран, то в России народное искусство было чрезвычайно разнообразно представлено: от русских, украинских, белорусских и др. губерний до искусства народов Севера, Сибири, Дальнего Востока и Средней

Азии. (Именно на это время приходится расцвет отечественной этнографии.)

«... Типологическая и хронологическая близость неопримитивизма и экспрессионизма... бесспорна» [26, с. 27]. С точки зрения автора данной статьи, к высказыванию И. Вакар следует добавить и стилевую близость фовизма, который можно рассматривать как французский вариант экспрессионизма (самый «мягкий» вследствие высочайшей культуры живописи). В альманахе «Синий всадник» 1912 г. в названии статей, посвященных новому искусству, их авторы, Франц Марк и Давид Бурлюк, акцентируют эту стилевую общность, называя себя «Дикие Германии» и «Дикие России» [13], тем самым подчеркивая одну природу стиля с французскими художниками, которые в то время называли себя не фовистами, а экспрессионистами.

Именно с примитивизма начинается иерархическая проблема стиля («низовая», «верхняя»). Юрий Тынянов об этой особенности художественного языка времени горько заметил: «Знак примитива стоит над европейским искусством» [34, с. 130]. «У Бенуа все время с уст слетают слова „провинциал“ „провинциализм“ – экая „столичная штучка“! – Но нам же памятно признание г. Бенуа в статье о злосчастном „Салоне“ Издебского – что Новое искусство в столице (в Питере) жить не может», – скорбел уязвленный Давид Бурлюк [3]. «Экспрессионизм и дадаизм – реминисценция искусства дикарей», – позже напишет А. Белый [1, с. 53]. При этом «русское варварство пугало не только европейцев, но и самого русского» [35, с. 127].

Молодые художники благодаря примитивизму вместо предметности стали использовать фигуративность в изображении, чтобы вернуться к художественно-продуктивной неопределенности образного языка, рождавшей новый вид восприятия (ассоциативно-психологическое) и активное сотворчество зрителя. «Точки сближения европейского экспрессионизма с русским искусством коренятся в общей экспрессионистической сущности русского примитивизма» [26, с. 7]⁶. Именно примитивизм в целом открывал путь к преодолению классической живописно-пластической системы, господствовавшей в европейском искусстве до начала

XX в., и неограниченным возможностям художественного самовыражения. Но, на наш взгляд, экспрессионистические проявления в русской живописи нельзя ограничивать одним лишь примитивизмом или трактовать его как одну из стилевых тенденций, присутствующих авангардному искусству, наряду с кубизмом, футуризмом, символизмом и т. д. Экспрессионизм занимает более важное место в стилеобразовании нового искусства.

Поиск нового языка живописи начинается в экспрессионизме с отказа от классического искусства, начиная от декоративности и заканчивая «иллюзией пространства», он формировал иную природу мышления. В каждой стране внимание к народному искусству (пусть даже чужому) спровоцировало художников сосредоточиться на национальных особенностях миропонимания и мироощущения своего народа, а архетипическая основа народного искусства сформировала глубокое чувство целостности миропонимания и новое видение мира.

Сезаннизм. Говоря о сезаннизме, мы имеем в виду то влияние, которое оказало творчество этого мастера на российское искусство⁷. В 1910-е гг. основное влияние происходило в первую очередь от французской живописи: непосредственно перед войной наибольший интерес вызывал П. Пикассо, отчасти А. Матисс, а несколько раньше французские постимпрессионисты, среди которых прежде всего П. Гоген и П. Сезанн. Но Сезанн был значим более других, хотя и воспринимался художественной общественностью неоднозначно. Тем не менее в начале 1910-х гг. именно он становится «культовой» фигурой среди мастеров русского авангарда. «То, что считалось „почерком“ „тяжеловесного“ Сезанна и судорожного Ван Гога, есть нечто большее – это откровение новых истин и путей» [4]. Сезаннизм воспринимался русскими художниками как предложение новой живописной системы, о которой мечтал Пунин, обеспечивающей связь с классическим искусством.

В своей книге «Воспоминания» Лентулов пишет, что «уже явно и очевидно нарождается новая и сильная группа с новыми идеями и новыми целеустремлениями, культивирующая методы нового французского течения экспрессионизма, представителями которо-

го были Гоген, Матисс, Ван Гог и которое завершилось влиянием великого Сезанна» [16, с. 35]. Увлеченный работами последнего, при своей очевидной нелюбви к постановочным композициям, даже Лентулов пишет натюрморты. Живопись Сезанна привлекала русских художников «неправильным» рисунком, «неправильной» перспективой, которая ассоциировалась с академической живописью. Живописная пластика сезанновских полотен строилась на противопоставлении неподвижности натуры и впечатления движения живописи, что было чрезвычайно важно с точки зрения передачи динамизма формы. Для этого он нарушил иерархию планов, придав тем самым подвижность пространству картины, которое становится активным и начинает «выходить» за пределы холста (изнутри наружу). Сезанн воспринимался как художник, чутко улавливающий изменения в природе и стремящийся запечатлеть то, что в ней неизменно, ее объективность. Это было чрезвычайно близко природе русского искусства и общей направленности поиска нового универсального художественного языка мастерами авангарда, которые хотели, избежав иллюзорности, передать многомерность и синтетичность мира, выразив пластически его закономерности. Их цель состояла не в отвлеченной гармонии (как это было в классическом искусстве), а в гармонии по законам самой природы.

Сезанн утверждал лепку живописной формы и одновременно ее упрощение. И путь обобщения формы предмета, а значит, и упрощения, казался молодым художникам многообещающим. В своих холстах Сезанн первым смог сделать зримой энергию цвета. И на смену свету в живопись приходит светоность цвета, поиски которой происходили в творчестве многих художников русской живописи этого периода: М. Матюшина, П. Филонова, К. Петрова-Водкина и многих др.

Своеобразный живописный прием Сезанна – чередование мазков и пятен, лежащих рядом друг с другом, – создает единый и энергичный ритм холста. И картина становится сплошным цветоритмом. Автором полотна переживалось поведение кисти. И на наших глазах становление живописи превращалось в становление мира (как у Врубеля) [32]. «Сезанн помогает нам овладеть

всемирным динамизмом. Он открывает нам те изменения, которые происходят от взаимодействия между предметами, считавшимися неодушевленными» [7].

В его картинах движение живописи противопоставлено статике предметов, и, что важно, существование динамического напряжения пространства создавалось исключительно методами живописи.

Кубизм (производное сезаннизма). С 1912 г. интерес к кубизму в России идет по нарастающей. Это увлечение можно охарактеризовать словами А. Глеза: «Кто понимает Сезанна, тот предчувствует кубизм» [7]. Вопреки сложившемуся на сегодняшний день мнению, что русские художники осваивали кубизм через творчество Пикассо и Брака, необходимо отметить, что первыми кубистами, обратившими на себя внимание именно русских художников, были А. Глез и Ж. Метценже – основатели «динамического» кубизма. Его задача – создать образ движущегося пространства без четких очертаний (как проявление неопределенности нарождающегося мира), который представляет собой «в сложном ритме на очень ограниченном пространстве соединение вещей, как в сплаве» [7]. Все предметы взаимодействуют друг с другом, и это уже не предметное, а пластическое их осознание. Так возникает *новое понимание живописной формы* и особые пространственные отношения, которые она создает. Формы, располагающиеся в этом пространстве, обладают динамикой. «Свойства формы те же, что и свойства цвета. Она гаснет или оживает от соприкосновения с другой формой, гибнет или расцветает, размножается или исчезает» [7]. Эти ее особенности существенным образом влияют на композицию картины: компоновать, конструировать, рисовать – значит регулировать собственной волей художника динамику формы. Отсюда – «беспокойство формы», кризис реалистичной формы, ее выход в принципиально иное художественное пространство. Создатели кубизма отводят важную роль и зрителю: «Нужно, чтобы некоторые формы оставались недосказанными, и чтобы местом их рождения в действительность было бы восприятие зрителя» [7].

Существенным отличием от нового понимания живописной пластики Глеза и Метценже было отношение к цвету – «Мы любим

цвет, и мы отказываемся ограничивать его: мы принимаем все возможности цвета» (в отличие от другой группы кубистов, которая отрицала всяческое многоцветье, за что Пикассо в конце концов был изгнан из их рядов).

«...Кубизм кажется мне самой высокой вершиной нашей эпохи; оттуда видны все заблуждения и все пороки современной живописи... Методы кубизма замешаны во всех течениях современного искусства», – писал Пунин. Он вспоминает, «как подымался на одну из вершин, откуда открывались: внизу – туманы экспрессионизма... кое-где сверкали снега; было холодно, но величественно». И далее: «Кубизм нашел правильные отношения между „я“ и вселенной; в сущности, он упразднил „я“, как обособленный „внутренний мир“ человека; кубизм научил отсчитывать не от себя; поднял восстание против гипертрофии личности и победил... строго говоря, личности в условиях кубистического миропонимания не дано даже страдать... *Вот почему так часты измены кубизму, и постоянные отказы от его принципов – это бунт личности*» [23, с. 36]. Несмотря на декларации художников о необходимости исключения субъективного (а тем самым передачу объективного начала бытия) из художественного произведения, личностное отношение не исчезало.

Приобщение русских к мировому художественному процессу через кубизм делает понятным поражение понимания национальности и Востока Ларионова, Гончаровой и их последователей. «Это влияние было сильным. Но оно как-то оборвалось. Запад победил», – комментировал Хармс [цит. по: 26, с. 32]. Победил не Запад, а потребность в изобразительной системе, которая, по сути, была экспрессионистической. Задача кубизма состояла в выстраивании картины, в создании новой художественной системы, которая включала бы в себя и предельный субъективизм. «Мы ищем существенное, но мы ищем его в нашей личности» [7] (доказательство тому – значительная роль цвета в построении картины, что само по себе доказывает сохранение субъективного в живописи).

Так вытеснили на второй план экспрессионистов. Все ощущали необходимость «системы». (Но экспрессионизм в это время

интенсивно осваивается и утверждается в живописи художников «Бубнового валета».) Начинают подозрительно относиться к индивидуализму.

Позже Малевич вспоминал о времени, когда работал над декорациями к «Мистерии-буфф»: «...мое отношение к постановке было кубистического характера... Я считал своей задачей создавать не ассоциации с действительностью, существующей за пределами рамп, а новую действительность» [цит. по: 26, с. 36]. Кубизм познакомил русских художников с основами нового изобразительного метода, который «обрывки свободы, добытые Курбэ, Манэ, Сезаном и импрессионистами, заменил беспредельной свободой» [7]. Под влиянием этого направления отечественные художники вырабатывают в 1910–1911 гг. геометрически упрощенный стиль живописи, получивший название «кубофутуризм» и тяготеющий к обострению экспрессивности, а следовательно, и образного начала.

Экспрессионизм «немецкой ориентации» [40], с «немецким акцентом» [26, с. 43] Немецкий искусствовед Ф. М. Гюбнер, исследуя истоки немецкого экспрессионизма, писал, что «в рождении его замешаны „славянские влияния“: Толстой, Гоголь, Достоевский и В. В. Кандинский» [36, с. 55].

Культурные контакты между Россией и Германией усиливаются уже в конце XIX в. Начинается паломничество русских художников в Германию, часто минуя Париж. Создается «русский миф» и в самой Германии, «русская тема» становится чрезвычайно актуальной. В России в это время поголовное увлечение немецкой философией (Гегель, Кант, Шеллинг, Шопенгауэр, Ницше, теории Вагнера) [26, с. 45]. В Германии чрезвычайно популярны имена Ф. Достоевского и Л. Толстого. Издаются переводы всех их новинок.

Большое значение имело впечатление от русской культуры на немецких художников, принимавших участие в выставках в России, а также видевших произведения отечественных мастеров на выставках в Германии. Два месяца провел в 1906 г. в России Э. Барлах. Особо расцвел «русизм» в Мюнхене, где сложилась большая колония русских художников во главе с В. Кандинским, А. Явленским и М. Веревкиной. Созданное там общество «Синий всадник» состояло наполовину из

русских. Чтение романов Ф. Достоевского и знакомство с философией «русского Ренессанса», во главе которого стоял Вл. Соловьев, порождали веру в темную, загадочную славянскую душу. Россия в таком восприятии – тайна, экстаз и религия. Имела значение и связь с чешской культурой, тем более что в Праге возникали объединения близкие экспрессионизму. На рубеже веков стали широко обсуждаться проблемы еврейской культуры с ее стихийным пантеизмом, фольклорностью. Знакомство с творчеством М. Шагала только убеждало в плодотворности использования национальных мотивов и поэтических образов авангарда⁸. (В Германии в это время очень сильно увлекались Шагалом. Он был почти легендарной фигурой.)

Идеология немецкого экспрессионизма была близка традициям русского искусства и литературы, мессианским идеям в обществе, а также эмоционально-образной экспрессии, характеризующей творчество Достоевского, Толстого, Ге, Врубеля, Мусоргского, Скрябина. Это был бунт против дегуманизации общества и утверждение онтологической ценности духа.

В начале 1913 г. немецких художников уже не приглашают, так как начинается время формирования оригинального национального своеобразия пластического языка живописи.

Итальянский футуризм. Взаимосвязи с итальянским футуризмом были довольно слабыми. В основном они выражались в постижении способов изображения движения в пространстве, похожее на пошаговое воспроизведение движения при замедленном показе видеосъемки. («Точильщик» Малевича, «Поезд», «Аэроплан над поездом» Гончаровой и др.). Однако, как показало последующее развитие русского футуризма, художников интересовало движение, но не во времени в протяженном пространстве, а движение как признак постоянно изменяющегося мира, движение как форма жизни. Основным в живописи была передача динамизма художественной формы. Именно из этого интереса происходит и лучизм Ларионова, который традиционно связывается с теорией силовых линий Боччони [41, 17, 9]. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что лучизм теснейшим образом связан с русской иконой. Художника в лучистской живописи в первую очередь занимала выразительность

пространства и его целостность. При этом была важна не конфигурация, а мобильность этого пространства, его внутренний динамизм, а также воображаемые вариации, к которым побуждает открытое пространство. У итальянских футуристов силовые линии всегда связаны с предметом, его движением и пребыванием в пространстве. Их манифесты не предлагают рассматривать «силы» сами по себе, как самодостаточные, покоящиеся в себе абстракции. При этом главной творящей силой у Ларионова выступает свет, а не линия [30].

Древнерусская живописная традиция. Рассмотрим характерные для древнерусского искусства особенности, как они перекликаются с основополагающими принципами поисков нового языка искусства, как смысловыми, так и формальными. По мнению автора статьи, это был скорее путь переосмысления традиций, чем их продолжение. В начале XX в. икону считали примитивной живописью. Сергей Маковский на волне интереса к древнерусскому «примитиву», задумал издание журнала «Русская икона» (1913), который вышел в свет при участии «Общества изучения древнерусской иконописи» (вышло всего три выпуска, 1914). Древнерусское искусство, по словам Волошина, «сейчас так ярко, так современно, дает столько ярких и непосредственных ответов на современные задачи живописи». «Целью нового искусства были не телесные идеальные образы, через материальную красоту и соразмерность которых достигалось нечто более высокое и возвышающее, целью были духовные индивидуальности, что противопоставлялось повседневности понятие интеллектуально и этически более высокого человечества», – так говорил Дворжак о Средневековье по отношению к античному искусству [8], но такое понимание абсолютно идентично тому, что происходило в начале XX в. и как трактовали идею «нового человека» молодые художники.

Древнерусское начало имеет непосредственную связь с византийским искусством, а следовательно, в основе своей содержит античную традицию с ее мифотворческим началом, которая синтезирует на индивидуальное и коллективное, что для отечественного искусства начала XX в. имело принципиальное значение (как, впрочем, и всегда, так как «русское искусство никогда

не стремилось только к эстетическому выражению» [25, с. 65]. А подлинно мифологическое искусство всегда предполагает причастность к нему народного творчества.

Икона «не только изображает, но и символически выражает то, что практически не поддается изображению»: «выражение невыразимого и изображение неизобразимого» [5]. (То есть икона экспрессионистична по своей природе.)

Средневековое искусство создавало образ прекрасного будущего человечества (божественный, райский мир), но образ прекрасного будущего человеческого общества создавало и человечество в лице авангардного движения. Авангардные художники даже претендовали на сакральность своих произведений, на их чудотворный характер (Филонов, Кандинский, Ларионов, Малевич).

Образность древнерусского искусства имеет ярко выраженный характер, она ни на кого не похожа, самобытна и оригинальна. Ее природа синтетична! Икона предлагала готовую схему будущего мира, новой реальности.

С точки зрения пластических особенностей древнерусского искусства, если обращаться не столько к иконе, сколько к системе росписей византийского или древнерусского храма, то можно сказать, что она (система) заключала в себе образ всего Универсума. В картинах же русских авангардистов дух космизма достигался практически исключительно выразительными живописными средствами – цветом, формой, ритмом линий и композиционной организацией цветоформ. То есть в иконе мы постигаем смысл через иконографию, а у авангардистов – через первоформы.

Пространство монументальной древнерусской живописи строилось, а не повторяло действительность. При этом пространственные отношения определялись мироощущением художника. И это мироощущение было активным, потому художественное пространство иконы и фрески было динамичным (например, метод развертывания пространства изнутри наружу).

Действительно, и икона, и многие направления авангарда (особенно абстрактное искусство, супрематизм, частично кубофутуризм и лучизм) достигают выражения духовной сущности

бытия исключительно живописными средствами – с помощью художественно организованных композиции, цвета, формы, линии. В иконе повышенному эстетизму способствовал иконографический канон, у авангардистов – исключительное художественное чутье каждого конкретного живописца. На уровне художественного языка между иконой и картинами авангардистов существует больше общего, чем на собственно теоретическом.

Синтетизм мировосприятия указывал на планетарность видения мира в системе «Бог – человек – общество» и резко отделял русское искусство от западноевропейского. Это определило важнейшие аспекты творчества художников: стремление к познанию богочеловеческого двуединства, принципов соборности, сформировало особый тип мышления, основанный на сотериологическом понимании человека – его жизни как совместного богочеловеческого делания со стремлением к человекоoboжению (именно так понимали художники-авангардисты «нового человека»). Были художники, которые в своем творчестве непосредственно отталкивались от иконы, например, В. А. Комаровский.

Таким образом, мы видим, что русский футуризм, по сути, складывался под влиянием разнообразных направлений, как отечественных, так и европейских (имеющих в разных странах различные названия), но имеющих в своей основе экспрессионистическую природу. Эволюция экспрессионистического начала в отечественной живописи 1910-х гг. свидетельствует о развитии именно экспрессивности, абстрагированности, максимальной субъективности, что в пластическом выражении влекло за собой нарастание динамизма формы, произвольное отношение к объекту изображения и предельную активность цвета.

Экспрессия образов и форм на рубеже веков во многом определялась способностью живописца или поэта к дополнительному восприятию окружающего мира (визуальному, слуховому, тактильному и др.), сопровождавшемуся раскрепощением живописной техники. Таким образом, экспрессионизм принес с собой резко выраженные приемы и средства воплощения умонастроения, основанные на подчеркнутой экспрессивности творческого акта:

свободу творчества, полное игнорирование натурной формы, что, в свою очередь, приводило к расширению выразительных возможностей самой живописи. Осваивание экспрессионистического видения мира через различные стилевые тенденции в отечественной живописи шло постепенно и по нарастающей: от метафизических идей до интереса к скрытой сущности действительности; от интереса к христианскому искусству до «искусства создания образов, проявляющих в реальный мир одухотворенную красоту „мира невидимого“» [14, с. 29]. И внутренней устремленностью, и устремленностью к прорыву в новые сферы жизни, к изменению мира, к абсолютным нравственным ценностям, и с точки зрения внутреннего пафоса экспрессионизм объединяет в некое целостное движение все европейское искусство. «Художественные поиски России и Запада в первые десятилетия XX века отмечены рядоположенностью, фактически параллельностью живописных инициатив» [21, с. 22].

Таким образом, экспрессионизм занимает более важное место в стилеобразовании нового отечественного искусства. Он выступает как «большой стиль» с присущими ему признаками универсальности, всеобщности (в смысле распространения), но обладающий в отечественном искусстве национальными особенностями. И прав был Н. Н. Пунин, который писал о положении дел в отечественном искусстве начала 1910-х гг: «Тогда мы еще не знали, что футуризм – только направление, и что все, стремившиеся туда, в конце концов попадали в экспрессионизм» [24, с. 174]. Особенности его формирования в отечественном искусстве фактически выступают предпосылками формирования модернистской программы в художественной традиции русского авангарда как таковой.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русский футуризм – это не русский вариант итальянского футуризма, а абсолютно самостоятельное явление. Они были только тезками, а не близнецами. К сожалению, до сих пор в искусствоведческой литературе он так часто и рассматривается.

² В связи с этим необходимо вспомнить высокую оценку Александром Бенуа творчества Гончаровой или серии «Расеи» Б. Д. Григорьева – и его

же статью «Кубизм или кукишизм?», а также пронизательные суждения Ф. М. Эфроса и Я. А. Тугендхольда о Шагале [38]. «Его визионерство целиком живет в пределах простейшего быта, а его быт весь визионерен» [37, с. 182]. «Закон деформации, дающий такой странный облик творчеству Шагала, тот же самый, которым движутся небылицы и странности детских сказок, вымыслов и страхов, – тот же, которым создается фантасмагорический мир национальной еврейской мистики, пытавшейся в движении хасидизма преобразить нищенский и мучительный быт местечкового существования» [37, с. 183].

³ Однажды в беседе со своим подопечным по Баухаусу Л. Шрайером Кандинский сказал: «Святой Дух нельзя передать вещественно, только беспредметно. Вот моя цель: Свет от Света, струящийся свет Божества, воплощение Святого Духа» [12, с. 272].

⁴ Экспрессионистическая концепция творчества в России в конце 1900-х – начале 1910-х гг. уже была ведущей [31]. Мысли об этом ранее высказывались в отечественном искусствознании. Так, в 1960-е гг. Д. В. Сарабьянов говорил, что «русскую живопись 1910-х гг. можно разделить на две тенденции: одна так или иначе тяготела к экспрессионистической концепции творчества, хотя проявления этой концепции были весьма разнообразны; другая шла через кубизм»; в свою очередь кубистические принципы соединялись с примитивизмом, «который, в конечном счете, был вариантом экспрессионистической концепции творчества» [27, с. 152].

⁵ В русской живописи иной навык обобщения формы, кроме классического искусства, был приобретен в эпоху модерна через проблему орнамента.

⁶ При этом автор данной статьи не согласен с мнением Сарабьянова, считающего, что неопримитивизм «вывел русское искусство из-под власти намечавшегося, но, в конце концов, не состоявшегося экспрессионизма» [26, с. 12], который, напротив, в 1910-е гг. был стилиобразующей тенденцией, во многом определяющей формирование нового языка искусства [33].

⁷ Г. Г. Поспелов считает, что сезаннистское движение приходилось в России на 1910-е – 1920-е гг. [20, с. 159]. Ограничиваться только этим периодом представляется несправедливым и не соответствующим действительности [32].

⁸ Позже, уже в 1920-е гг. русская культура использовала Германию как выставочную площадку, и стала интенсивно влиять на немецкую художественную среду, став важным фактором немецкой художественной жизни.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Белый А.* Европа и Россия // Звезда. 1924. № 3. С. 53.
2. *Бенуа А.* Кубизм или кукушизм? // Розановский центр. Ольга Розанова и русский авангард. URL: https://rozanova.net/second_page.pl?id=39&catid=14 (дата обращения: 07.09.2020).
3. *Бурлюк Д.* Галдящие «Бенуа» и новое русское национальное искусство // Театральная библиотека Сергеева. URL: <http://teatr-lib.ru> (дата обращения: 24.08.2019).
4. *Бурлюк Д.* «Дикие» России // Кандинский Василий Васильевич. Жизнь и творчество. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik5.html> (дата обращения: 24.08.2019).
5. *Бычков В. В.* Икона и русский авангард начала XX века. Библиотека Гумер – культурология. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov/_Ikona.php (дата обращения: 05.05.2019).
6. *Виявина И. Ю.* Художественные искания русского экспрессионизма. М., : МПГУ, 2004.
7. *Глез А., Метценже Ж.* О кубизме // Художник Алексей Бабенко. http://newart-paintab.blogspot.com/p/blog-page_31.html (дата обращения: 29.10.2020)
8. *Дворжак М.* История искусства как история духа. СПб. : Гуманитарное агентство «Академический проект», 2001 // 6lib : онлайн-библиотека. URL: <http://www.6lib.ru/books/istoria-iskusstva-kak-istoria-duha-189380.html> (дата обращения: 25.08.2017).
9. *Доронченков И. А.* Итальянский футуризм в России 1910-х годов: контакты и восприятие // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 37: Проблемы развития зарубежного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2016. С. 201–210.
10. *Дранов А. В.* Поэзия экспрессионизма к вопросу о методе. М. : изд-во МГУ, 1980.
11. Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977. Л., 1979.
12. *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства : в 2 т. М. : Гилея, 2001. Т. 1.
13. Кандинский Василий Васильевич. Жизнь и творчество. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/siniy-vsadnik5.html> (дата обращения: 24.08.2019)
14. *Канин И. Д.* «Сакральный экспрессионизм»: концепция художественной системы. М. : Спутник, 2011.
15. *Левин В. Д.* Проза начала века (1900–1920) // История русской литературы: XX век: Серебряный век. М. : Прогресс ; Литера, 1995.

16. *Лентулов А. В.* Воспоминания. СПб. : Петроний, 2014.
17. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Воспоминания. М. : Худож. лит., 1991. 350 с.
18. *Луначарский А.В.* Собр. соч.: в 8 т. Т. 5. М. : Худож. лит., 1965.
19. *Малевич К. С.* Заметки об архитектуре // Казимир Малевич, 1878–1935. Каталог выставок 1988–1989 гг. в Русском музее, Третьяковской галерее и Стеделик музеум (Амстердам). Л. ; М.; Амстердам, 1989. 280 с.
20. *Поль Сезанн и русский авангард начала XX века* : Каталог. СПб. : Славия, 1998.
21. *Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии* / отв. ред. О. А. Кривцун. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019. 352 с.
22. *Прокофьев В. Н.* Об искусстве и искусствоведении. М. : Сов. художник, 1985.
23. *Пунин Н. Н.* В борьбе за новейшее искусство (искусство и революция). М. : Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2018. 256 с.
24. *Пунин Н. Н.* Квартира № 5 / Предисл., публ. и прим. И. Н. Пуниной // Панорама искусств. Вып. 12. М., 1989.
25. *Пунин Н. Н.* Русское и советское искусство. М. : Сов. художник, 1976.
26. *Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма.* М. : Наука, 2003.
27. *Сарабьянов Д.* Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Сов. искусствоведение 80. № 1. М., 1981. С. 152.
28. *Тонер П. М.* Экспрессионизм как культурный феномен Новейшего времени // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм / ред.-сост. В. Ф. Колязин. М. : РОССПЭН, 2008. С.71–90.
29. *Тугендхольд Я. А.* Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М. : Сов. художник, 1987.
30. *Турчинская Е. Ю.* Лучизм как национальный вариант абстрактного экспрессионизма // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 48: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2019. С.141–161.
31. *Турчинская Е. Ю.* Тенденции экспрессионизма в отечественном искусстве второй половины XIX – начале XX века // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 47: Вопросы теории культуры. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2018. С. 148– 168.

32. *Турчинская Е. Ю.* Сезаннизм и отечественная живопись XX века // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 24: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2013. С. 131 – 137.
33. *Турчинская Е. Ю.* Примитивизм как стилиобразующий фактор русской авангардной живописи 1900-х – начала 1910-х гг. // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 8: Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2009. С. 127 – 141.
34. *Тынянов Ю. Н.* Записки о западной литературе // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. С. 124–131.
35. *Хренов Н.* Русская культура на перекрестке Запада и Востока // Искусствознание. 2013. № 3/4. М. : Государственный институт искусствознания, 2013. С. 110–148.
36. Экспрессионизм : сб. статей. Пг. ; М. : Всемирная литература, 1923.
37. *Эфрос А.* Профили. Очерки о русских художниках. СПб. : Азбука-классика, 2007.
38. *Эфрос А., Тугендхольд Я.* Искусство Марка Шагала. М. : 1918.
39. *Юшкова О. А.* Станция без остановки. Русский авангард 1910–1920-е годы. М. : «Галарт», 2008.
40. *Якимович А. К.* Василий Кандинский. М. : Молодая гвардия, 2019. 270 с.
41. *Douglas Ch.* The New Russian Art and Italian Futurism // Art Journal. Vol. XXXIV. Spring 1975.