

Е. ИО. Турчинская

Экспрессионизм как большой стиль в отечественной живописи первой половины XX века

Попытка сформулировать новое прочтение процесса стилесложения русской живописи 1900-х–1930-х гг. сквозь призму экспрессионизма сегодня представляется чрезвычайно важным, так же как и проследить экспрессионистическую линию развития русского искусства в XX в. Она обнаруживает себя не только в первой, но и во второй половине столетия в произведениях официального и неофициального искусства, а при ближайшем рассмотрении оказывается тесно связанной с судьбой развития отечественного и европейского изобразительного искусства вплоть до настоящего времени. Поэтому экспрессионизм может претендовать на роль большого стиля в искусстве XX в.

Ключевые слова: экспрессионизм; русский экспрессионизм; стилесложение; стиль; большой стиль; отечественная живопись XX в.; отечественное искусство XX в.

Elena Turchinskaya
**Expressionism as a Grand Style in Russian Art
of the First Half of the 20th Century**

An attempt to formulate a new interpretation of the process of style development in the Russian painting of the 1900s – 1930s through the prism of expressionism is extremely important, as well as to trace the expressionistic line of development of Russian art in the 20th century. It reveals itself not only in the first, but also in the second half of the century in the works of official and unofficial art, and on closer examination it turns out to be closely related

to the fate of the development of domestic and European fine art up to the present time. Therefore, expressionism can claim to be a grand style in the art of the 20th century.

Keywords: expressionism; Russian expressionism; style developing; style; grand style; Russian painting of the 20th century; Russian art of the 20th century

Современный взгляд позволяет увидеть в перспективе истории искусства первой половины XX в. типологические черты экспрессионизма в русском авангардном движении, как его национальные особенности, так и черты, свойственные ему в целом. Элементы экспрессионистического стиля были (и остаются до сих пор) присущими живописному искусству не только первой половины, но и всему XX в., в стилевом многообразии изобразительного искусства они доминировали и продолжают доминировать. Тем не менее в настоящее время экспрессионизм преимущественно трактуется как стилевое направление. «Если попытаться выявить доминанты пластического мышления в истории искусства, то таковыми, конечно же, будут большие мировые стили и художественные направления – барокко, классицизм, романтизм, реализм, импрессионизм, экспрессионизм, кубизм» [11, с. 31]. Но существуют и другие точки зрения на природу экспрессионизма, например, представление об экспрессионизме как большом стиле. «Поздний символизм и, казалось бы, давным-давно исчерпанный натурализм, акмеизм, эго- и кубофутуризм, имажинизм, дадаизм, сюрреализм – все эти течения вобрал в себя экспрессионизм, став единым и единственным мощным литературно-художественным движением первой трети века» [22, с. 6]. Но подобная точка зрения свойственна в большей степени литератороведам. В области изобразительного искусства единого мнения на этот счет до сих пор не сложилось: экспрессионизм в отечественной живописи чаще всего трактуется либо как направление «со сдвигом... в сторону Германии» [12, с. 84], либо его существование в России вовсе отрицается. И только в прозрениях Н. Н. Пунина о положении дел в отечественном искусстве начала 1910-х гг. мы встречаемся с такой мыслью: «Тогда мы еще не знали, что футуризм – только направление и что все, стремившиеся

туда, в конце концов попадали в экспрессионизм» [12, с. 80–81]. И в 1960-е гг. Д. В. Сарабьянов, который раньше других авторов начал анализировать экспрессионизм в системе «экспрессионизм– примитивизм», 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» [14, с. 152].

Большие стили носят наднациональный характер, охватывают не только разные виды искусства, но и разные области человеческой деятельности. Экспрессионизм, сначала в форме чисто художественного движения, и притом исключительно живописного, принял к концу 1910-х гг. форму культурной системы, претендующей на свое особое и самостоятельное, всеохватывающее мировоззрение. В это время появляется экспрессионизм музыкальный, литературный, философский, архитектурный. Сам факт, что через экспрессионизм прошли практически все русские художники первой половины XX в., свидетельствует о масштабе его влияния. И при всей многовариантности проявлений тем не менее он выступает как большой стиль с характерными для него признаками: универсальности, всеобщности и, конечно, национальными особенностями. При этом не важно, как экспрессионизм называется сегодня в разных странах: фовизм, примитивизм, даализм, сюрреализм и т. д., – важен сам факт его существования. Поэтому мы будем называть экспрессионизм термином, утвердившимся в XX в.

Художественный стиль – это феномен, способный быть манифестацией общих тенденций культуры как целого. Каждая эпоха определяет себя в стиле, предстает только с ей присущей иерархией ценностей. Отмечая господство в исторической эпохе того или иного стиля, мы тем самым фиксируем наличие в ней особых формообразующих начал, которые существуют в культуре еще до момента рождения произведения искусства и вторжение

которых способно определять характер его выразительности. То есть историко-культурная сила влияния художественного стиля такова, что зачастую не столько стиль принадлежит художнику, сколько художник ему: власть созидательного потенциала стиля проникает исподволь, рассеяна в интенциях исторического сознания эпохи.

Если экспрессионизм претендует быть большим стилем, то он должен обладать определенными родовыми свойствами, которые не обязывают к конкретной художественно-стилевой общности, но эта общность существует и допускает разнообразие внутри себя. Таковыми признаками экспрессионизма являются:

– Экспрессивность. Экспрессионизм был самым ранним – уже с конца XIX в. – проявлением резкого усиления выразительности искусства, ставшей одной из основных характеристик художественного процесса XX в. и проявившейся в творчестве таких художников, как Ван Гог, Э. Мунк, О. Кокошка, Э. Шилле, Д. Энсдор, М. Врубель, Н. Ге и др. В экспрессионизме изобразительность заменяется выразительностью, то есть экспрессионистическое произведение искусства качественно изменяется, усиливается его образность и эмоциональная окрашенность. (В таком контексте произведение классического искусства воспринимается нейтральным – «как видим».) Экспрессивные реакции являются внешним проявлением эмоций и чувств человека, они использовались в искусстве всегда в мимике, пантомимике и жестах героев картин. И в самом широком смысле экспрессионизм – это такая форма искусства, в которой осуществляется поворот от идеала изображения действительности к идеалу предельного выражения. Кроме чувства страха, который преследовал в начале века «голого человека на голой земле», существование в экстремальной ситуации всегда связано с высочайшим напряжением духа. Потому экспрессионизм – это не просто «искусство кричать» [21], но кричать и от ужаса, и от восторга. Таким образом, экспрессионизм принес с собой резко выраженные приемы и средства воплощения умонастроения, основанные на подчеркнутой экспрессивности творческого акта: свободу творчества, полное игнорирование на-

турной формы, что, в свою очередь, приводило к расширению выразительных возможностей самой живописи.

– Абстрагирование (концептуальность). «В них (произведениях экспрессионистов. – *E. T.*) всегда есть второй план – эмоциональный подтекст вещи, который может в соответствии с субъективным произволом автора толковаться как символ или как сверхчувственное, „метафизическое“ содержание» [25, с. 18–19]. Подобная нагруженность произведений художников-экспрессионистов метафизическими идеями демонстрирует интерес экспрессионизма к скрытой сущности (но сущности действительности). Абстрагирование мотивировано попыткой увидеть во всем тленном, временном (явления природы, человеческая жизнь, исторические события) символы и знаки вечного, духовного, божественного [6, с. 102], вневременного. Среди всех художественных направлений начала XX в. экспрессионизм наиболее трагичен, так как он всегда направлен на утверждение идеала, на недостижимый абсолют. «Добро для него остается добром, зло – злом, поиски истины – высшей целью» [19, с. 84], потому экспрессионизм – единственное из авангардных направлений, сохранившее, несмотря ни на что, веру в светлое будущее. Конкретный факт действительности рассматривается автором экспрессионистического произведения как проявление общих законов бытия (глубинное смотрение). Прозаичность бытия становится декорацией для мировых потрясений, бытовые ситуации служат сценой для изображения мировой скорби. При этом бытие видится целостным единством внешнего и сущностного, поэтому действительность выступает «воплощенным парадоксом» (как говорили русские религиозные философы, выступает «во всей полноте своего бытия») [7]. Такое стремление к «полноте жизни», свойственное только отечественному экспрессионизму, придавало экспрессионистической тенденции в русском искусстве более сложную природу.

– Максимальная субъективность. Субъективизация реальности (предельная) – еще одно качество, на котором возникает экспрессионизм. Происходит рождение феномена рефлексии. Экспрессия, о которой речь шла выше, есть проявление чувств,

настроений, мыслей, неповторимых свойств каждого человека, его бытия здесь и сейчас, то есть экзистенции. При этом не существует экспрессия без экзистенции или экзистенция без экспрессии, и по этой причине каждый художник становится «стихийным» экзистенциалистом [5, с. 13]. Ни одну из философских доктрин рубежа XIX–XX вв. нельзя назвать непосредственной вдохновительницей стиля, но практически нет ни одной концепции, которая не получила бы резонанс в искусстве экспрессионизма. Тем не менее существенную роль в его появлении сыграли феноменология Э. Гуссерля и русская религиозная философия, особенно в ее экзистенциально-религиозном варианте, где искусство толкуется как способ переживания. Именно в искусстве, по мнению философов, происходит страстная драматическая, отчаянная встреча мира и человека, его катастрофическое столкновение с реальностью, выраженное в художественных образах и символах. Подчеркнутая субъективность творческого акта в этом случае необходима, так как только при этом условии индивидуальный стиль является самоидентификацией субъекта культуры как со-участника в процессе духовного творения в мире, культуре, в собственном осуществлении. Таким образом, экспрессионизм надо рассматривать с точки зрения внутреннего пафоса, который и превращает его в некое целостное движение всего европейского искусства. Так экспрессионизм выражал тревогу за судьбу человека.

— Динамизм формы. Этот признак — самый важный в экспрессионистическом пластическом языке. Это и есть пластически выраженная деструкция по отношению к видимому. Как показало последующее развитие русского футуризма, художников интересовало движение, но не во времени в протяженном пространстве (итальянский футуризм), а движение как признак постоянно изменяющегося мира, движение как форма жизни («мировой жизненный поток»). Именно из этого интереса происходит лучизм Ларионова, произведения Матюшина, Кандинского и т. д. Передача беспокойства времени через беспокойство формы. При этом экспрессионизм настаивает на предельной, безмерной выразительности (преувеличении). Ведь он возникает в условиях, которые

в экзистенциализме называются «пограничными ситуациями», когда надо переступить через «нормальное» состояние. Поэтика экспрессионизма рождается тогда, когда классическая художественная форма «не работает», оказывается слишком эпически спокойной, эстетически созерцательной. Экспрессионизм там, где безмерность энергетики творческого процесса выходит за пределы формы. Такая страсть присуща не только отдельным художникам, она сродни миоощущению русского народа с его тягой не только к опыту чувственному, но и к высшим его формам.

— Произвольное отношение к объекту изображения. По Винкельману, существуют «правильные» и «неправильные» стили. «Неправильным» стилем было Средневековье с искаженными формами и пропорциями, барокко. Экспрессионизм, в соответствии с теорией Винкельмана, был бы тоже «неправильным» стилем, так как его конструктивный принцип по отношению к классическому искусству это деструкция. То есть «непредметно оно [изображение] по отношению предметного в традиционном чувственно-вещественном понимании этого слова (только видимое)» [25, с. 147]. Поэтому можно сказать, что экспрессионизм — это относительная «непредметность» (а также и реалистичность). Это свойство экспрессионизма в настоящее время трактуется как «деформация» и прочитывается как основной признак экспрессионизма: «самое важное в объекте предельно заострялось, результатом чего был эффект специфического экспрессионистического искажения» [13, с. 37], которое можно обозначить как произвольное отношение к объекту изображения. Такой подход дает возможность не только исказить отображаемый объект, но и заменить на какой-либо другой, каковым тот изначально не является. Если на стадии фигуративного экспрессионизма эта особенность искажала реалистическое изображение, против которого новая живопись была агрессивно настроена, то позднее, на стадии беспредметности, объект стало возможно легко заменить знаком квадрата (Малевич), цветным пятном (Кандинский), условным знаком луча (Ларионов), а позже и на готовую вещь. Это уже не деформация, а замещение, имеющее другую природу существования.

– «Варварские краски». Выделение цвета и его активизация вели к усилению передачи психологического восприятия действительности и воздействия на зрителя. В восприятии живописного произведения начинает участвовать энергия цвета как самостоятельная единица. В этот период выработалось понимание цвета как самостоятельного средства воссоздания (и познания) жизни, что находит выход в «химических небесах» ярмарок Б. Кустодиева, «Смехе» Ф. Малявина, «Купании красного коня» К. Петрова-Водкина, восточных пейзажах М. Сарьяна, «ядовитых смесях» полотен Б. Григорьева и многих других.

Все вместе перечисленные признаки представляют некую целостность, которую и можно назвать экспрессионизмом. Более того, если рассмотреть признаки того или иного направления модернизма, то мы обнаружим в нем особенности, присущие экспрессионизму. Каждое из направлений модернизма разрабатывало возможности одного из художественных средств, так как именно начало XX в. было временем обослебления всего того, из чего делается картина: линия, пятна, мазки, фактуры, в том числе вещи, ставшие красочным материалом, – всё становится живописным инструментарием. Игра с этими средствами в дальнейшем приводит к синтезу, конструированию картины как целого, в котором звучат все разобранные элементы на равных. Таким был путь к первоформе.

Итак, родовые свойства экспрессионизма становятся программными, складывается экспрессионистический стиль. Программа в целом выдвигается на первый план и становится стилем-определяющей. При этом она содержит самые общие задачи эпохи, так как футуристична по своей природе, то есть направлена на завтрашнее открытие. (Сарабьянин назвал это свойство «проектностным мышлением» [15, с. 85].) Творческий акт истолковывается как равновеликий божественному, а художник как протестующий и юродствующий.

Специфика экспрессионизма в разных странах определялась не столько общественно-политической ситуацией, сколько особенностю национальных традиций и другими объективными

ми и субъективными факторами культурной жизни прошлого и настоящего. Необходимо иметь в виду, что экспрессионизм социален, но аполитичен. Таким образом, экспрессионизм надо изучать исходя из национальных культурных традиций России, ее нравственной и духовной составляющих. И когда А. А. Асоян в статье «Русский экспрессионизм – фантом или реальность?» противопоставляет мировоззренческое различие немецких художников с криками ужаса и вселенским чувством страха перед грядущими переменами и русский авангард, связанный с русским космизмом, устремленностью в будущее, отрицая какую-либо родственность отечественного авангарда с немецкой практикой экспрессионизма [1, с. 28], то в данном случае мы как раз и имеем дело с его национальной интерпретацией. Именно художественная система экспрессионизма позволяла сохранить целостность мироощущения при «переломе времен». Национальный вариант целостности проявляли и немецкий экспрессионизм (через романтизм, примитивизм), фовизм и кубизм во Франции (через примитивизм, народное искусство, пусть африканское, но народное) и мексиканское монументальное искусство. Таким образом, в Европе (и не только) тоже был вариант этой целостности, выражающийся через свое, народное, неклассическое искусство, как правило средневековое.

В отечественной живописи просматриваются следующие стадии становления и развития экспрессионизма:

1. Протоэкспрессионизм (вторая половина 1890-х – начало 1900-х гг.). В изобразительном искусстве отмечается переход от модерна к модернизму. Он осуществляется легко и достаточно органично (через французский импрессионизм и постимпрессионизм, древнерусскую живопись, народное искусство, и не только отечественное). «Чужое» начинает играть роль источника вдохновения, импульса (Япония и Россия, Франция и Россия, Россия и Германия, Франция и Африка и т. п.). И несмотря на то, что решающее значение в характере интерпретации имеет своя (почвенная) культурная основа, внешние импульсы способны оказывать серьезное воздействие на стилеобразование. Происходит выход художника

за пределы своего культурного кода, используются средства, обретаемые за пределами этого кода, что расширяет и область применения стиля, способного к наведению мостов между странами, народами, культурами. Художников привлекали экспрессия, первобытная память, приближавшая к началу начал, складывается экспрессионистический идеал, представляющий не просто страдающего человека, но страдающего ради других, способного на самопожертвование – экзальтированного романтического героя. Так в зарождающемся новом отечественном искусстве на первый план выходит проблема душевной гармонии.

2. Стадия становления и формирования экспрессионизма в России (конец 1900-х – конец 1910-х гг.) распадается на две фазы: фигуративного («реалистичного», по определению Ларионова) экспрессионизма и беспредметного экспрессионизма, – которые можно определить по проявлению «внешней» и «внутренней» экспрессии соответственно.

Первая фаза. Фигуративный экспрессионизм. Все направления искусства эпохи находятся во взаимодействии и взаимопроникновении (примитивизм, фовизм, кубизм, футуризм, кубофутуризм, симультанизм, орфизм и др.). Они могут быть (и чаще всего) кратковременны, но единственны и значимы в ходе своего развития как один из основных его факторов. Самые активные процессы модернистского искусства происходят именно в пограничных зонах, где пересекаются и взаимодействуют различные тенденции. Но над всем – экспрессионизм. Экспрессионистическая тенденция преобладает и присутствует во всех направлениях [22] начиная с фигуративного экспрессионизма (а также фовизма, примитивизма), который уже был преображенной реальностью. Но даже в таком преображении в работах М. Ларионова, Н. Гончаровой и других был элемент творения нового мира. Художник наделял мир своей волей и не столько изображал, сколько выражал и познавал свою модель этой реальности.

Внимание многих художников к выразительным возможностям экспрессионизма свидетельствует об общей тенденции в отечественном изобразительном искусстве начала XX в. Витрины,

проститутки, красная трава и зеленое небо, экзотические танцовщицы, проповедники, агрессивные вещи, быт казарм, сцены больших городов, рабочие и сельские труженики... – такова иконография раннего экспрессионизма. Художники создавали образы-формулы и картины-метафоры, аллегории и притчи. Эстетическое кредо художников-экспрессионистов было сформулировано Д. Бурлюком в статье «„Дикие“ России»: отказ от академических правил и опора на «варварские» традиции (искусство Древнего Египта), свободный рисунок, совмещение ракурсов, закон колористического диссонанса и т. п. [2]. Так проявляется всепроникающий стиль. «Левые искали понимания у людей, неискушенных в сложившихся культурных ценностях, они вводили в свои работы черты низовой культуры для создания прямого диалога с человеком улицы» [16, с. 21]. В основе такого стиля лежит архетипическое как база образного видения мира. Именно эта особенность и делает его всепроникающим. Всё, что отрицалось как искусство до начала XX в., – древнерусская живопись, городской примитив, народное искусство (лубок, вывеска), позже первобытное искусство – начинает входить в историю искусства. Задуманные мотивы в рамках символистской, позднее модернистской эстетики, интерпретируясь, начинают вживаться, перевоплощаться, и в результате рождается новое в искусстве.

Вторая фаза. Беспредметность. По мере развития фигуративная модель мира теряла черты внешнего сходства с формами жизни, но одновременно воспринимала от жизни ее законы и важнейшие онтологические принципы, на основе которых создавалась новая реальность. Такая реальность обладала свойствами концептуальности, так как рождалась интеллектуальными усилиями. Одновременно новое искусство обретало новое восприятие – умозрительность. Наиболее последовательно эта идея реализовывалась в творчестве Кандинского, Малевича, Ларионова и Татлина в их беспредметной живописи. Каждый из них создает свой мир, несопоставимый с миром действительности, каждый имеет свою концепцию и каждый пришел к ней путем художественного опыта и интеллектуальных усилий. Возникающие образы заключают в себе неизвестные до

того значения, смыслы, символы, а также служат основой новой стилистики. Рождается абстрактный экспрессионизм. В живописи происходит «выход за пределы себя и за пределы данного мира». При этом понятие красоты не исчезло, оно перешло в более высокий разряд существования и понимания. Открытие такого языка живописи происходит на протяжении 1910-х гг.: Кандинский, Ларионов, Малевич, Матюшин, Попова, Экстер, Розанова (беспредметные работы), Гончарова (также беспредметные работы), Филонов, Татлин, Родченко, Степанова, Д. Штеренберг. Выразительными средствами при этом служат предельная обобщенность, экономия художественных средств (первоформа), свет (воспринимаемый умозрительно в виде белого супрематического фона, белого листа бумаги или холста). Таким образом, мы отмечаем, что русская живопись развивается от многоцветья «декоративности» к свету как творящему началу. Именно в этой форме пластического мышления более всего проявляется национальная специфика искусства с его богоискательством и идеями человекаобожения. Так через беспредметность – традицию русского авангардного движения – передавалась суть национального мироощущения. И экспрессионизм обретает универсальность и метод пластического воплощения.

3. Расцвет отечественного экспрессионизма. Конец 1910-х – 1920-е гг. Если в 1910-е гг. в отечественной живописи происходило завоевание экспрессионизмом новых областей искусства и он распространялся во всех течениях и направлениях русской живописи, то уже к началу 1920-х гг. «экспрессионизм... почти мода» [23, с. 125]. «... Экспрессионизм везде: в мышлении, искусстве, технике, быте, в походке, в жестикуляции, в манере говорить, в обстрижке ногтей», – считает поэт-экспрессионист И. Соколов [цит. по: 18]. «Экспрессионизмом забиты все углы, художники набиты им, как куклы; даже конструктивизм становится экспрессивным» [12, с. 81]. Расцвет экспрессионизма и интерес к его изучению совпал с поисками «стиля пролетарского искусства». Нарком просвещения А. В. Луначарский пытался связать с революционной идеологией не только «пролетарское искусство», но и экспрессионизм,

что было не всегда плодотворно [10]. Тем не менее до середины 1930-х гг. экспрессионизм как стиль продолжает доминировать. «Экспрессионизмом больны многие мои современники, – писал теоретик Н. Пунин, – одни – бесспорно: Кандинский, Шагал, Филонов; теперь – Тышлер и Бабель; Пастернак, написавший „Детство Люверс“ – кусок жизни, равный прозе Лермонтова, всегда томился в горячке экспрессионизма; Мандельштам, когда он напрасно проходил свой „пастернаковский период“, экспрессионистичен Шкловский в традициях Розанова, ранний Маяковский-поэт, Мейерхольд, Эренбург, теперь еще Олеша; чем дальше, тем больше, многое в современной живописи, той, которая съедена литературой, налилось и набухло экспрессионистической кровью» [12, с. 84].

В последующие десятилетия, в 1930-е–1940-е гг., экспрессионизм продолжает доминировать скорее как мироощущение (поэтому нарастает экспрессия произведений), пропитанное настроениями созидания, индустриального строительства, а затем военного противостояния. В конце 1950-х гг. начинается вторая волна экспрессионизма.

Таким образом, самобытный русский экспрессионизм стал ориентиром не только для постфутуристического крыла творческой молодежи, но и для художников и писателей других школ и направлений, что значительно расширяло горизонты его распространения и влияния. Примерно такая же ситуация была и в европейской живописи: «...обозначая интернациональный характер того искусства, которое потом, в 1920-е гг., в лице представителей Парижской школы вберет в себя черты многих художественных направлений, но преобладающим будет все же экспрессионизм. То есть можно сказать, что экспрессионизм был универсальной тенденцией нового искусства, его блуждающий флюид обнаруживается в простом формально-стилистическом соотнесении работ художников-модернистов, принадлежащих к разным направлениям и школам и совсем не обязательно знавших о творчестве друг друга» [4].

«Согласно классическому толкованию, стиль принадлежал к числу качественных характеристик культуры, служил одним из

ее нормативных регуляторов. Он толковался как форма встречи объективного, всеобщего с конкретно-предметным, как структура, придающая культуре единство, стабильность, определенность. В основе современной мировоззренческой картины находится не реконструкция объективной реальности, а рефлексия субъекта, осмысливающего бытие как собственную субъективную реальность, образованную взаимосоотнесением множества индивидуальных и коллективных миров; суть постижения культуры выражается не объяснением, а пониманием, направленным не на поиск истины, а на поиск смыслов» [24, с. 5]. Таким образом, можно сказать, что экспрессионизм – это не стиль направления, а стиль эпохи, «как интуиция некой целостности, но не ее имя» [9, с. 329]. Стиль точно соответствует характеру самоидентификации субъекта культуры этой эпохи, то есть процессу разгадывания, но не разгадке, следовательно, он не может существовать в виде формулы, шифрового ключа. Интересно сравнить стиль барокко и экспрессионизм, так как у них много общего. Стиль эпохи экспрессионизма (как и барокко) можно охарактеризовать такими чертами, как метафоричность, артистичность (свобода творчества), остроумие (ирония), приверженность метаморфозам и игре, то есть чертами процессуальности, а не статичности и определенности формы. Эпоху экспрессионизма (как и барокко) можно считать культурой большого стиля – уникальной культурной целостностью, обладающей оригинальным смысловым полем и выраженным (хотя и не поименованным) характером субъекта – творца этой культуры. Точнее было бы сказать, что «эпоха экспрессионизма не обладает стилем, но явлена в стилевом образе» [24, с. 5]. Экспрессионизм, как и барокко, не мог быть рационально осознанным творческим ориентиром, он не сложился как код, формула, он не укладывался в систему правил, которому должен был следовать всякий участник культурного созидания. Различие заключается в том, что экспрессионизм предельно субъективен. Поэтому именно в экспрессионизме индивидуальность утверждала свою значимость тем, как она воспроизводила общий формализм, доводя его до эталонного совершенства (супрематизм Малевича). Личность, за-

нимаящаяся творчеством, не скрывала свою индивидуальность, а ценила ее как возможный способ предъявления своей версии высшего смысла (отсюда алогизм, раскрывающий парадоксальную сущность искусства и обнаруживающий его связь с онтологическими закономерностями).

Большой стиль должен соответствовать различному содержанию. «...Стиль как особая художественная система, как особый системный способ художественной интерпретации объектов искусства тяготеет к универсальности. Каждый стиль стремится выразить своими средствами любое (доступное стилю) содержание и тем утвердить свою полноценность» [17, с. 34]. Благодаря особому мироощущению русский экспрессионизм обретает универсальность, явленную в художественной системе супрематизма Малевича или абстрактного экспрессионизма Кандинского, и полноту бытия – состояние, в котором ни одно измерение человеческой жизни не забыто. В русском мироощущении неустранимо чувство сопричастности человека и его внутреннего мира чему-то, что превышает способности людей и возможности конечного бытия, неустранимо ощущение того, что «мы в нашем бытии и через него непосредственно связаны с бытием как таковым, существуем в нем и обладаем им совершенно непосредственно – не через познающее сознание, а через первичное переживание». «Именно поэтому русская религиозная философия, питающаяся соками русского мироощущения, тяготеет к онтологизму, а не к той или иной форме субъективного идеализма» [3]. Синтезизм мировосприятия указывал на планетарность видения мира в системе «Бог – человек – общество» и резко отделял русское искусство от западноевропейского. Именно бытие в Боге – суть русской религиозности, которая определила философское решение темы бытия. Религиозный онтологизм стал основанием философского онтологизма и мироощущения художников. Это определило важнейшие аспекты их творчества: 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 человекообожению (именно так понимали художники-авангардисты «нового человека»).

Возможно, смысл развития экспрессионизма как стиля заключен в потребности усвоить и объединить культуру трех континентов. «Все противоречия, все сложности и парадоксы эволюции выразились с пластической отчетливостью» [8, с. 62]. И экспрессионизм был проявлением исторического одиночества европейской цивилизации, которое было характерно и для Западной Европы (голый человек на голой земле), и для СССР (творение новой реальности – вперед в неизвестное).

В экспрессионизме мы имеем как модернистский, так и классический компонент модернизма. Отсюда рождается отношение к стилю как к формализованной программе художественной системы, то есть экспрессионизм можно рассматривать как методологическую основу авангардного искусства. Речь идет о постижении иных основ гармонии, а стиль выступает в ней как стилевая система. Но одновременно и как факт преемственности в истории искусства. Таким образом, можно предположить, что экспрессионизм является большим стилем, в тонкостях существования которого нам еще предстоит разобраться, так как процесс художественного стилесложения в отечественном изобразительном искусстве в первой половине XX в. выглядит как смена различных состояний экспрессионистического стиля. А экспрессионизм осмысливает себя прежде всего как предел возможностей субъективности.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Асоян А. А. Русский экспрессионизм: фантом или реальность? // Культурология. Дайджест. 2014. № 1(68). М. : ИНИОН РАН, 2014. С. 27–41.
2. 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).
3. Дмитриев В. В. Проблемы бытия в русской религиозной философии // ВикиЧтение. Дмитриев В. В. Основы философии. URL: <https://fil.wikireading.ru/h1ZE9Y8MG> (дата обращения: 18.12.2021).

4. Ериков Г. Экспрессионизм по-русски // ApTerritoria. URL: https://arterritory.com/ru/teksti/recenzii/7753-jekspressionizm_po-russki (дата обращения: 03.01.2020).
5. Кривцун О. Основные понятия теории искусства. Энциклопедический словарь. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2018.
6. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М. : Наука, 1979.
7. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. М. : Политиздат, 1991.
8. Малинина Т. Г. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М. : Пинакотека, 2005.
9. Михайлов А. В. Проблема стиля и этапы развития литературы Нового времени // Теория литературный стилей. Современные аспекты изучения / редкол.: Л. Б. Баженов и др. М. : Наука, 1982.
10. Морозов А. Социалистический реализм – фабрика нового человека // Искусство. 2003. №6. URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200300602> (дата обращения: 21.03.2021).
11. Пластическое мышление в живописи, архитектуре, кино и фотографии / отв. ред. О. А. Кривцун. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2019.
12. Пунин Н. Н. В борьбе за новейшее искусство. (Искусство и революция). М. : Глобал Эксперт энд Сервис Тим, 2018.
13. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М. : Аграф, 1997.
14. Сарабьянов Д. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Советское искусствознание. 80. №1. М., 1981. С. 117–161.
15. Сарабьянов Д. В. К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись : Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 83–91.
16. Степанян Н. С. Встреча «нового» с «новейшим» // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. М. : Наука, 2000. С. 17–26.
17. Стригальев А. Теоретические и прагматические аспекты стиля // Проблемы формализации. М. : ВНИИТЭ, 1980.
18. Терехина В. Н. Бедекер по русскому экспрессионизму // Стихи.ру. <https://stihi.ru/2009/08/26/4118> (дата обращения: 24.05.2020).
19. Топор 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.
20. Топоров В. Л. Послесловие к антологии «Сумерки человечества». М. : Московский рабочий, 1990.

21. *Турчин В. С.* Экспрессионизм. Драма личности // Изосфера. URL: <http://izosfera.ru/MasterClass/ekspressionizm.-drama-lichnosti> (дата обращения: 12.04.2016).
22. *Турчинская Е. Ю.* Экспрессионистические составляющие русского футуризма: стилевые тенденции // Научные труды. Вып. 56 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина, 2021. С. 129–151.
23. *Тынянов Ю. Н.* Записки о западной литературе // Викитека. URL: <https://ru.wikisource.org/wiki> (дата обращения: 24.05.2019).
24. *Устюгова Е. Н.* Стиль и культура: Опыт построения общей теории стиля. СПб. : Изд-во С.-Петербургского гос. университета, 2006.
25. Экспрессионизм : сб. статей. Пг. ; М. : ГИЗ, 1923.