

В. В. Колпакова

## Отечественное изобразительное искусство XX в. в контексте идей экзистенциализма

Статья посвящена проблеме интерпретации экзистенциальных мотивов в изобразительном искусстве России. Рассматриваются особенности отечественного варианта философии экзистенциализма. Прослеживается развитие художественных течений живописи XX в. Выявляются основные темы, проблематика и образы искусства в контексте философии Н. Бердяева и Л. Шестова.

Ключевые слова: экзистенциализм, богословие, гностицизм, экспрессионизм, супрематизм, авангард, абстракционизм, неконформистское искусство, «неосимволизм», неоэкспрессионизм, концептуализм

Varvara V. Kolpakova

## Russian fine art of XX century in the context of the ideas of existentialism

The article is devoted to the problem of interpretation of the existential motives in Russian fine arts. The research considers special features of Russian's existentialism. The study examines the development of the artistic currents of art of XX century. The article identifies general themes, issues and images of art in the context of the philosophy by N. Berdyayev and L. Shestov.

Keywords: existentialism, theology, gnosticism, expressionism, suprematism, avant-garde, abstractionism, non-conformist art, neo-symbolism, neo-expressionism, conceptualism

В русском обществе... и в самой России – как-то особенно сосредоточенно и напряженно ставится ныне вопрос о смысле и ценности европейской культуры, о «путях России» и взаимоотношении России и Европы. Различные мотивы определяют напряженность этой темы, различные решения связываются с ней, но самая тема не снимается, а скорее заостряется и углубляется...<sup>1</sup>

В. Зеньковский

В начале XX в. в Германии, Италии, Франции и других европейских странах возникает философское течение, ставшее рациональной реакцией на регрессирующее культурное и нравственное состояние общества. В каждой из стран экзистенциализм проявился в своеобразной вариативности, объединяющим моментом которой порой было лишь понятие «экзистенция».

Русский вариант философии существования формировался в определенной степени независимо и параллельно с западноевропейским. В России учение об экзистенции изначально сформировалось как религиозная философская концепция. Этим русский экзистенциализм качественно отличается от западноевропейского<sup>2</sup>. Являясь неотъемлемой частью отечественной религиозно-философской традиции, экзистенциальная философия Н. Бердяева и Л. Шестова не могла не воспринять «идейного багажа», связанного с православной традицией, прежде всего мистического богословия святителей православной церкви (труды Василия Великого, Григория Нисского, Иоанна Дамаскина и др.)<sup>3</sup>. Немаловажную роль для русской религиозной

мысли (и русского религиозного экзистенциализма, в частности) сыграло учение гностиков.

Подобный вывод можно встретить в рассуждениях немецкого исследователя Г. Йонеса<sup>4</sup>. Проводя параллель между европейским экзистенциализмом и гностицизмом, он вводит для их определения такие понятия, как «древний» и «современный нигилизм», где основными мотивами явились важность осознания человеком его реального положения, а именно чуждость, заброшенность существа в материальном мире. Свобода здесь может быть достигнута только через прохождение испытания ужасом.

На формирование экзистенциальной философии, в том числе и европейского варианта, влияние оказала философская проза Ф. Достоевского. По замечанию Н. Бердяева, все мыслители «русского религиозно-философского ренессанса... зачаты в его духе»<sup>5</sup>.

Рассуждения Ф. Достоевского на тему свободы, существования, добра и зла, смерти и бессмертия человека послужили фундаментом для многих философских течений. Н. Бердяев утверждал: «В. Розанов, Мережковский, „Новый путь“, неохристиане, Булгаков, неоидеалисты,

Л. Шестов, А. Белый, В. Иванов – все связаны с Достоевским, все зачаты в его духе, все решают поставленные им темы»<sup>6</sup>.

Вяч. Иванов писал о феномене воздействия Ф. Достоевского на сознание своих современников: «Он как бы переместил планетную систему: он принес нам откровение личности... мы не знали ни человека из подполья, ни сверхчеловеков, вроде Раскольникова и Кириллова, представителей идеалистического индивидуализма, центральных солнц вселенной на чердаках и задних дворах Петербурга, личностей-полюсов, вокруг которых движется не только весь отрицающий их строй жизни, но и весь отрицаемый ими мир... Мы не знали, что проблема страдания может быть поставлена сама по себе, независимо от внешних условий, вызывающих страдание... что красота имеет Содомскую бездну, что вера и неверие не два различных объяснения мира или два различных руководства в жизни, но два разноприродных бытия»<sup>7</sup>. Так Вяч. Иванов определяет круг идей, обозначивших не только искания творческой интеллигенции начала XX в., но и меру их внутреннего развития и внешнего поведения.

Проблема духовного кризиса, трудности человека перед выбором, который он делает во избежание метафизического отчаяния, – основная проблема экзистенциализма. Во время душевного упадка обостряются такие ощущения, как страх, «экзистенциальная тревога», тошнота, скука. Теперь открывается вся необъятная бездна бытия. Повседневная жизнь теряет привычное спокойствие. Таким предстает перед человеком «подлинное существование», «спокойно – трагическое в духе религиозного экзистенциализма и безнадежно трагическое в мире атеистического экзистенциализма»<sup>8</sup>.

Существование личности в бесконечно враждебно ей мире стало вопросом не только философского характера, но и общекультурного, социального плана. И если экзистенциализм возник как реакция на страшные потрясения<sup>9</sup>, затронувшие все сферы человеческой деятельности (в первую очередь культурную и нравственно-ценностную), то отголоски основных его идей, несомненно, отобразились и в искусстве. Для того чтобы проанализировать изменения, происходившие в искусстве того времени, а также для того, чтобы проследить в какой мере аспекты философии экзистенциализма получили свое отражение в нем, вновь обратимся к трудам Н. Бердяева: «Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически-прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его

образам. Искусство судорожно стремится выйти за свои пределы... Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия...»<sup>10</sup>.

И в самом деле, уже в конце XIX в. у М. Врубеля (картины «Демон (сидящий)», 1890 г., Третьяковская галерея, Москва; «Демон поверженный», 1902 г., Третьяковская галерея, Москва) намечается тот самый переход от классического искусства к живописи «метафизических» терзаний.

«Старое» изобразительное искусство характеризовалось устойчивостью оформленной материи, изображением воплощенного физического мира. С начала XX в. художественные практики начинают переживать небывалую «перестройку». Если глубже вникнуть в этот кризис, то становится ясно, что художественные образы начинают тяготеть к дематериализации, к так называемому «развоплощению»<sup>11</sup>. Живопись теряет свою оформленность, твердость, погружается в материю и окончательно расщепляет ее.

Этот переход к беспредметности у русских художников XX в. можно считать подсознательным действием против «насильственно воздействующей на личность системы объективной реальности», которую так критиковал Н. Бердяев<sup>12</sup>. По мнению философа, мир видимости не является истинной реальностью. Познать ее можно лишь через духовный опыт, но никак не через объективирование.

В этом контексте интересно рассмотреть творчество В. Кандинского. В картинах художника начала XX в. сосуществуют принципы предметности и беспредметности. Достаточно вспомнить его картину «Озеро» (1910 г., Третьяковская галерея, Москва). В пространстве холста довольно легко различается лодка, гребцы, весла, силуэт замка. Другие элементы, составляющие композицию, глубоко ассоциативны. Они «заставляют» зрителя домысливать образ. Цветовая драматургия приобретает самостоятельность. Акт восприятия и акт творчества сопряжены у художника с возможностью различать предмет, узнавать его, а потом вновь разрушать реальность. Распределенные по полотнам «Композиций», «Импровизаций», «Импрессий» узнаваемые детали, возбуждают различные ассоциативные связи. Многие из этих ассоциаций связаны с апокалиптическими мотивами трубы, падающей башни, скачущей лошади, силуэта города.

В 1911 г. В. Кандинский вместе с немецким живописцем Ф. Марком создает в Германии художественное объединение «Синий всадник». В группу вступают П. Клее, А. Маке, а также уже известные в России художники

А. Явленский и М. Веревкина. В это время понятие «экспрессионизм» начинает употребляться по отношению к литературе, кино и другим областям творчества. Тогда же распространяется идея прямого эмоционального воздействия художника на зрителя, чувства приобретают гиперболизированный оттенок. Выражение начинает довлеть над изображением. Усиливается перцепция общего критически-трагичного бытия, что выражается «зловещим» колоритом картин экспрессионистов.

Истоки иного мироощущения скрываются в смене рациональных воззрений иррациональными теориями: интуитивизмом А. Бергсона, А. Шопенгауэра, Н. Лосского, персонализмом Э. Мунье, В. Штерна и философией экзистенциализма. Драматическое мировосприятие оказалось близким русскому человеку. Как считал Ф. Гюбнер, «Россия привила экспрессионизму недостающую силу – мистицизм вольной веры Л. Толстого и Ф. Достоевского»<sup>13</sup>.

Так же как и многие из художников, обратившихся к беспредметному искусству, К. Малевич отвергал внешнюю оболочку реальных вещей, избегая реминисценций вещественности. Неотъемлемым приемом построения его картин становится некая «белая среда», создающая необычное пространство, напоминающее нам неуловимую, необъятную, но видимую субстанцию. («Супрематизм (Супрема № 58)», 1916 г., Третьяковская галерея, Москва; «Супрематизм: автопортрет в двух измерениях», 1915 г., Третьяковская галерея, Москва).

Композиции К. Малевича, порождение свободы творческого акта, свидетельствуют о своем «неземном» появлении: «Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена, как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение „отрыва от шара Земли“, – писал живописец<sup>14</sup>. В бесцветном, безвестном космическом измерении – «бытии» (если говорить на языке экзистенциализма) – погружены геометрические фигуры, вращающиеся в белой бездне, будто соблюдая законы динамики и статики.

К рубежу 1920–1930-х гг. жесткие цензурные рамки, распространенные на «нереалистические» направления в живописи, ставят художников перед нелегким выбором: одни были вынуждены уехать за границу, другие – репрессированы или, из необходимости, оставили авангардные поиски. С этого момента искусство России четко разделяется на «официальное» и «неофициальное».

Неофициальное искусство (или нонкон-

формизм) явилось на тот момент основным выразителем экзистенциальных мотивов, больше за счет смыслового характера, чем средств художественной выразительности. Созвучно мировому искусству XX в. экзистенциальный бунт нонконформизма основывался на идеалистическом представлении о внутреннем «Я» художника как источнике прекрасного. В самом этом представлении уже содержался протест против «объективированного» мира. Преодолеть пропасть между субъективностью и объективностью – вот главная цель, которая привела к выражению проблемы бытия в тревожных и необычных формах. В основе «демарша» неофициальной живописи лежала угроза утраты своей индивидуальности. Общемировая тревога XX в. по поводу того, что созданный человеком мир объектов подчиняет себе того, кто его создал и кто, находясь внутри этого мира, утрачивает свою субъективность и вместе с тем личностные особенности (об этом не раз говорили не только западные – С. Керкегор, М. Хайдеггер, но и русские экзистенциалисты – Н. Бердяев), в Советском Союзе усиливалась за счет повышенного интереса власти к коллективизму.

«О. Рабин первый среди „неофициальных художников“ в годы „Оттепели“ с поразительной убедительностью и беспощадностью воплотил в искусстве „иное видение реальности“, в противовес повсеместно насаждавшемуся героическому символизму будней»<sup>15</sup>. Часто мотивы его картин ассоциируются с образными метафорами в графике М. Добужинского (вспомним городские серии). Так, например, в произведении «мирискусника» «Человек в очках» (1905–1906 гг., Третьяковская галерея, Москва) за спиной персонажа разворачивается городской пейзаж – задворки со складами, огородами, унылыми заборами и сараями, заводскими трубами. Дома гроздятся друг на друга, оставляя впечатление уродливости. Герой картины нервно сжимает пальцами правой руки левый локоть, выражая этим жестом напряженное внутреннее состояние.

Дворы, узкие закоулки, скользкие крыши, глухие заборы, вывески, мрачные голые стены, обломки и обрывки предметов, изображенные на картинах О. Рабина, таят в себе такое же ощущение враждебной действительности.

Мрачные образы «замусоренного» мира с пытающимися найти пропитание голодными котами, отсылают к рисункам австрийского художника (близкого экспрессионизму) А. Кубина<sup>16</sup>. (О. Рабин: «Помойка № 8», 1958 г.; «Социалистический город», 1959 г.; «Композиция», 1964 г.;

«Белый дом», 1965 г.; «Новые дома с синим небом», 1967 г.; «Весеннее время», 1968 г., Частное собрание.) Слово призрак животных, изображаемых австрийским графиком, «снизошли» на картины советского нонконформиста (А. Кубин: «Призрак убитой кошки», 1912 г.; «Призраки животных», 1940 г., Государственное графическое собрание в венской Альбертине).

Примечателен колорит монохромных городских «зарисовок» О. Рабина: мрачные, грязные, холодные оттенки пропитывают безлюдные интерьеры и пейзажи, подчеркивая безысходность, отчаяние, враждебность изображаемого мира. Даже натюрморты сохраняют в себе отталкивающе-зловещие образы-вещи, навевают на зрителя экзистенциальную тоску («Натюрморт с рыбой и „Старкой“», 1965 г.; «Керосиновая лампа и платок», 1974 г., Частное собрание).

В тесной идейной и художественной связи с О. Рабиным находились А. Арефьев, В. Ситников, А. Зверев, В. Яковлев, Л. Кропивницкий, И. Иванов. Все эти живописцы в своих картинах передали экзистенциальные настроения советского человека: тоску, заброшенность, безысходность, отвращение к реальности.

Тенденция к изображению мира вещей как объектов, обладающих важным внутренним значением, проявилась в творчестве «неосимволистов»: А. Путилина, И. Тюльпанова, Д. Плавицкого, Г. Устюгова, Е. Рухина и др.

Часто художники помещают атрибуты повседневности в «свой» воображаемый мир. Для «неосимволистов» творчество служит неким посредником между Богом, Вселенной и художником (Г. Устюгов «Я слышу небесную музыку», 1988 г., Частное собрание).

Вторая половина XX в. становится своеобразным ренессансом направлений, возникших еще в конце XIX – начале XX в. Так с новой силой возрождается традиция экспрессионизма в работах М. Шемякина, О. Целкова, В. Овчинникова, А. Рапопорта, Ю. Жарких, Е. Фигуриной. Вновь вслед за Э. Мунком «закричало» от ужаса и страха русское искусство. Художники-неоэкспрессионисты часто обращаются к образу «человека из толпы». Уродливые, пугающие, мертвенные лица наполняют пространства их картин (О. Целков, «Пять лиц», до 1970 г., Частное собрание; М. Шемякин «Преступление и наказание» до 1971 г., Частное собрание).

Свой вклад в развитие экзистенциалистского ощущения действительности внесли представители «нового сюрреализма» (Э. Зеленин, М. Гробман и др.), абстракционизма (Л. Мастеркова, Р. Немухин, Г. Богомолов, Ш. Шварцман и др.), концептуализма (группы «Сретенский бульвар», «Коллективные дей-

ствия»), в некоей степени соцарта (В. Комар, А. Мелаид). Художественная атмосфера нонконформизма как нельзя лучше подтверждает слова Н. Бердяева: «Общество, нация, государство, не является личностями; человек как личность имеет большую ценность, чем они. Поэтому-то право человека и его долг защищать свою духовную свободу против государства и общества»<sup>17</sup>.

Ситуация метафизических переживаний вообще характерна для живописи России XX в. Художники разных направлений обращаются к теме страдания, отчуждения, отчаяния, свободы, выбора. Пытаясь приблизиться к ощущению трансцендентности, многие из них интересуются божественной темой. Частая ирреальность изображаемых образов и предметов выступает в творчестве художников как надежда на спасение. Экзистенциалистские мотивы прослеживаются еще до «перелома искусства». Нарастающее чувство одиночества человека в заброшенном мире дает толчок для развития многих художественных течений. При этом модернистские направления в изобразительном искусстве во многом сохраняют романтическую традицию.

В отличие от западного, русский экзистенциализм не так ярко повлиял на живописные рассматриваемого периода. Отечественные философы-экзистенциалисты весьма замкнуты в своем внутреннем пространстве, одиноки в реальном мире. Экзистенциализм в России не стал «модой», как во Франции в 1960-е гг. Но «сборность» (по Н. Бердяеву<sup>18</sup>) русского духа позволяет художникам прочувствовать основные философские и культурные перемены.

### Примечания

<sup>1</sup> Зеньковский В. В. Русские мыслители и Европа. М.: Республика, 2005. С. 9.

<sup>2</sup> Овсянников А. В. К вопросу о специфических источниках учения о сознании философии русского экзистенциализма // Российская культура глазами молодых ученых: сб. тр. молодых ученых / сост. А. А. Ахременкова. СПб.: Акад. обществ. связей, 2002. Вып. 12. С. 120.

<sup>3</sup> Там же. С. 121–124.

<sup>4</sup> Йонас Г. Гностицизм: гностическая религия / пер. К. А. Щукина. СПб.: Лань, 1998. 384 с.

<sup>5</sup> Бердяев Н. А. Миросозерцание Достоевского // Бердяев Н. А. О русских классиках. Репринт. изд. М.: Вехи, 1993. С. 214.

<sup>6</sup> Там же. С. 217.

<sup>7</sup> Иванов В. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском: творчество Достоевского в русской мысли 1881–1931 гг.: сб. ст. Репринт. изд. М.: Интерпринт, 1990. Т. 4. С. 164.

## В. В. Колпакова

<sup>8</sup> Руднев П. Словарь культуры XX в.: ключевые понятия и тексты. URL: <http://booksite.ru> (дата обращения: 20. 10. 2015).

<sup>9</sup> Здесь имеются в виду мировые войны, социальный и политический кризис.

<sup>10</sup> Бердяев Н. А. Кризис искусства. Репринт. изд. М.: Интерпринт, 1990. С. 4.

<sup>11</sup> Здесь понимается как отход от реальных форм.

<sup>12</sup> Лосский Н. О. История русской философии. М.: Акад. проект, 2007. С. 312.

<sup>13</sup> Гюбнер Ф. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: сб. ст. Пг.; М.: НРГИ, 1923. С. 55.

<sup>14</sup> Малевич К. С. Письмо к М. В. Матюшину / публ. Е. Ф. Ковтун // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 г. Л., 1976. С. 191.

<sup>15</sup> Джанян Л. Н. «Вторая жизнь» Оскара Рабина: формы репрезентации советского «посюстороннего парадиза»: контекстуал. анализ // Общество: философия, история, культура. 2012. № 1. С. 72–79. URL: <http://dom-hors.ru> (дата обращения: 20. 10. 2015).

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Лосский Н. О. Указ. соч. С. 315.

<sup>18</sup> Бердяев Н. А. О назначении человека. Репринт. изд. М.: Путь, 1993. 480 с.