

Е. Ю. Турчинская

**Идея русской религиозной философии о всеединстве
и движение раннего русского авангарда:
истоки русского экспрессионизма**

Пафос настоящей статьи заключается в необходимости рассмотрения основополагающей идеи русской религиозной философии о всеединстве как одном из важнейших проявлений национального менталитета в области мысли, ее роли в развитии идеи о новой человечности и ее взаимосвязи с процессом формотворчества в русском авангардном движении. В результате исследования становится понятным, каким образом экспрессионизм приобрел национальную специфику и создал наиболее выразительную форму художественного языка, благодаря которой обрел ведущее стилевое значение в отечественном художественном процессе.

Ключевые слова: русский авангард, русская религиозная философия, идея всеединства, русский экспрессионизм, экспрессионистическая живопись

Турчинская Елена Юльевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Профессор кафедры русского искусства.

Кандидат искусствоведения, доцент.

199034 Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: eturchinskaya@yandex.ru

ORCID iD 0000-0002-9196-9794

Elena Turchinskaya

**Russian Religious Philosophical Idea of Unity
and Early Russian Avant-Garde Movement:
Origins of Russian Expressionism**

The article's pathos resides in the need to consider the fundamental idea of the Russian religious philosophy of unity as one of the most important manifestations of the national mentality in the field of thought, its role in the development of the idea of a new humanity and its correlation with the process of form-making in the Russian avant-garde movement. As a research result, it becomes clear how expressionism acquired national specificity and created the most expressive form of artistic language, consequently it gained a leading stylistic significance in the artistic process in Russia.

Keywords: Russian avant-garde; Russian religious philosophy; the idea of unity; Russian expressionism; expressionistic painting

Turchinskaya, Elena

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Professor of the Department of Russian Art.

PhD in Art History, Associate Professor.
Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.
E-mail: eturchinskaya@yandex.ru
ORCID iD 0000-0002-9196-9794

О связи авангардного движения в отечественном искусстве и русской религиозной мысли начали писать уже в 1920-е гг. Например, Л. Троцкий так оценивал ее: «Единственной теорией, которая на советской почве... противопоставила себя марксизму, является, пожалуй, формальная теория искусства» [17, с. 2]. Он видел в ней «препарированного недоноски идеализма» с «печатью скороспелого поповства» [17, с. 4]. Здесь налицо принципиальные несходства политических установок представителей формального метода и государства, которые чрезвычайно важны, так как общность поколения творцов формировалась не политикой, а эстетикой [26, с. 15]. Более терпимая и даже положительная точка зрения на эту связь начинает рождаться в отечественном искусствознании во второй половине XX в., оставаясь в целом довольно осторожной. Такое стало возможным благодаря политическим и общественным изменениям в стране начиная с конца 1980-х гг. [12; 14; 27]. Как правило, эта проблема взаимосвязи авангардного движения и русской философской мысли конца XIX – начала XX в. рассматривалась авторами в разных аспектах: как отражение библейских заповедей в жизнестроительном проекте будущей реальности (М. Эпштейн, И. Роднянская); как параллельные процессы в русской философии и авангардном искусстве (Д. Сарабьянов); как оценка эстетических принципов художников-авангардистов русскими религиозными философами. Но преимущественно все сводилось к сродству русской религиозной философии и авангардных устремлений в целом. Первым к этой проблеме обратился Д. Сарабьянов. В своей статье «Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли» он пишет, что «суждения религиозных философов по поводу творчества вообще и современного им искусства в частности, дают возможность предположить, что грань между религиозной философией и художественным авангардом не была непроходимой», и даже можно заметить некоторый параллелизм и точки соприкосновения – не только полемического свойства.

И потому не стоит искать непосредственного воздействия этих концепций на чье-либо творчество (Н. Федоров – В. Чекрыгин: исключение) [14]. Подводя итог, автор очень осторожно говорит о том, что имела место некоторая близость идей, порожденная «общим воздухом, питавшим философию и искусство, испокон века воспринимавшихся как сферы человеческой деятельности, (находящиеся „в ведении“ интеллектуальной интуиции и потому)... способные, в обход здравого смысла, постигать сущность современного бытия» [14]. В конце статьи он делает вывод, что «вся реальная деятельность главных художников-новаторов, работавших в России в 1910-е гг., была фактически подготовлена русской религиозной философией и эстетикой символизма и во многом на них основывалась» [14]. Так имела место близость этих двух явлений, или русская религиозная мысль спровоцировала появление авангардного движения?

В данной статье автор не обращается к авангардному движению в целом, а пытается рассмотреть истоки (причины) появления русского экспрессионизма в нашей стране, о существовании которого в отечественном в изобразительном искусстве все еще идут споры. Автор считает, что во многом благодаря именно религиозной философии появление экспрессионистической тенденции в форматворческом процессе, который в начале XX в. шел чрезвычайно активно, было неизбежно и не только получило философское обоснование в лице русских религиозных философов, но дало возможность понять национальные особенности экспрессионистической стилиевой тенденции в отечественном искусстве и объяснить ее доминирующую роль в стилевом многообразии европейского искусства XX в.

Центральной идеей русской религиозной философии была идея о положительном всеединстве и софийности, выдвинутая Владимиром Соловьевым в конце XIX в. и в разной мере развитая его последователями уже в начале XX в. Именно в ней, как считал Д. Сарабьянов, и состояло чуть ли ни в единственной сродство русской религиозной философии и авангардных устремлений, которые русские художники так рельефно и объемно пытались выразить в своих произведениях. К ней причастно большинство

русских мыслителей. К ней подводят и в ней разрешаются и тема соборности, и особенно тема цельного знания (разума, духа). Ведь и соборность – это своего рода всеединство и цельное знание, уже в силу своей цельности призванное отразить единство в многообразии или многообразие в единстве.

Начнем с рассмотрения идеи В. Соловьева и попытаемся ответить на вопрос, что он дал как основоположник и главное лицо русской религиозной философии. По мнению раннего С. Булгакова: «Целостное и последовательно развитое христианское мирозерцание – вот что дает современному сознанию философия Соловьева. И в этом мирозерцании одни потребности духа не подавляются во имя других, здесь царит полная духовная свобода, в нем находят свое место и современная философия, и наука, и запросы практической жизни, и все это освещается одним общим светом. Философия Соловьева, следовательно, отвечает самым глубоким и высоким запросам человеческого духа – стремлению к цельному мирозерцанию, которое было бы не только теоретическим, но и практическим» [6, с. 446]. Таким образом (по Булгакову), философия Соловьева «играет некую учительскую роль, отвечая на все запросы человеческого духа и имея отношение к „практике“, т. е. ко всей человеческой жизни в целом» [13, с. 471]. В результате получается, что христианское мирозерцание, разработанное Соловьевым, возвращает нас в «чисто секулярный мир человека вообще, обращающегося к христианству как к средству своего чисто секулярного устроения» [13, с. 471]. Таким образом, Соловьев определил и наметил основную направленность русской философской мысли – необходимость осознания новой человечности.

Но человечность – это качество системы, целого, а не частного. Потому, благодаря своей предельной субъективности, генезис и формирование экспрессионизма в отечественном искусстве можно рассматривать как процесс самопознания общества и человека. Ведь человек – в центре внимания именно экспрессиониста. Он – часть мира, его жертва, орудие зла и орудие добра. Василий Розанов так говорит о человеке конца XIX – начала XX в.: «Он одинок и свободен, страшно свободен и страшно одинок» [24,

с. 153]. Эту присущую экспрессионизму человечность, интерес к «духовной» наготе мы встречаем уже в образе юродивого, широко распространенном на Руси как в жизни, так и в иконописи с XV в.¹ Юродивый на иконе не только вызывает к состраданию, но и внушает восхищение своим подвигом, для зрителей он персонафицирует «пафос наготы», освобождая каждого из нас от «чувства собственного совершенства». В лучших образцах отечественного иконописания в образе юродивого отражена идея добровольного мученичества, вселенского страдания во имя общего человеческого покаяния и духовного преображения (что было чрезвычайно актуально для рубежного времени). Становление, расцвет и закат этого образа протекают с XII по XVIII в., а на рубеже XIX–XX вв. в отечественной иконописи происходит его возрождение. За это время в исторической реальности и в истории искусства юродивый проходит стадии от обличителя общественного строя до помощника в изживании «язв общества» (И. Репин «Отказ от исповеди», «Не ждали»). Одновременно в картине Репина «Не ждали» мы чувствуем, ощущаем, что «каждый человек более не индивид, привязанный к долгу, морали, обществу, семье. Он становится человеком» [21, с. 130]. Юродивый – это непохожая на других самостоятельная и ответственная личность. Маргинал общества становится святым маргиналом в пространстве церкви и берет на себя функции человека Средневековья в возвышенном толковании. Образ юродивого во Христе позиционирует «икону духа» русского человека, то есть человека с развитой способностью к сопереживанию.

Это относится не только к образам художественных произведений. Начиная с рубежа веков жизнь и творчество самого художника довольно часто позиционируются как образ юродивого, где главной представляется идея добровольного мученичества, вселенского страдания во имя духовного преображения человека: сознательный отказ от импрессионизма И. Репина (баловство), в искусстве рубежа веков трагически одинокая («безумная») фигура М. Врубеля, позднее творчество Н. Ге, уже в эпоху расцвета экспрессионизма – Р. Фальк², П. Филонов, С. Калмыков.

Современные исследователи русской религиозной философии преимущественно считают, что подобный взрыв философской мысли в России был не столько философией, сколько мифологией. «Сохраняя имманентно-человеческую позицию, русская мысль встретила в результате своих религиозных исканий с другой имманентно-человеческой реальностью, которой является миф. Их мифология строилась на основе христианских тем. Это, по сути, была мифологизированная публицистика» [13, с. 477]. Таким образом, в искусстве с точки зрения смысловой наполненности возникает сотериологическая линия. Именно через Образ Христа разрабатывается в отечественном искусстве идеал новой человечности. По существу, Соловьев (а далее Л. П. Карсавин), разрабатывая идею всеединства, воспроизводит «логику универсальной связи всего со всем, когда каждая отдельно взятая реальность заведомо входит в некоторую систему в качестве ее момента (элемента), и в то же время сама есть система со своими элементами» [13, с. 378]. И потому экспрессионизм с его предельной субъективностью входит в идею всеединства в качестве элемента и одновременно сам есть эта система. Об этом же говорил, но значительно раньше поэт Ф. И. Тютчев: «Все во мне, и я во всем!..» [22]. Эта идея о всеединстве мироздания присутствует и во всечестве, объявленном Ильей Зданевичем новым направлением в современном искусстве в 1913 г., использующим всю полноту изобразительных средств и обладавшим «вневременностью и внепространственностью» [5, с. 28]. Провозглашая всечество, Зданевич формулирует идею о новой природе творчества: прежде всего идею свободы творчества (идея всеединства обогащается идеей свободы творчества, которое, в свою очередь, получает название). Обретение этого нового качества жизни и искусства происходит обязательно через насилие: «Неведомое обуревают мастеров, невиданным кажется остервенение, с которым проводят они свое дело в жизнь, противодействие, что оказывают новаторам – насилие, кажется, впервые стало спутником эстетики» [5, с. 196].

Позже, уже в середине XX в., Н. Лосский назовет это ощущение (всеединства и всечества) «полнотой бытия» [7], что будет

еще точнее передавать природу идеи всеединства. Полнота бытия означает состояние, в котором ни одно измерение человеческой жизни не забыто и не осталось недоразвитым (отсюда происходит и всечество). Человек и мир многомерны. Разобранный на свои одномерные проекции в эпоху субъективизма, мир предстает как удел потерь и страданий. Восстановление целостности мира – это и есть восстановление полноты бытия каждого отдельного человека и всех вместе [10]. «Полнота бытия не может быть достигнута эмпирически. Ведь, действительно, физически или эмпирически нельзя собрать все осколки зеркала, в которых мы существуем и отражаемся. Но можно организовать свое бытие определенным образом через предоставляемые нам средства, а такими средствами являются произведения искусства, произведения мысли, культурные произведения. Благодаря им и через их символы, и через их небуквальный смысл мы можем жить человечески» [9]. «Соборность творчества состоит не в том, что все деятели творят однообразно одно и то же, а, наоборот, в том, что каждый деятель вносит от себя нечто единственное, своеобразное, неповторимое и незаменимое... то есть индивидуальное, но каждый такой вклад гармонически соотнесен с деятельностью других членов Царства Божия, и потому результат их творчества есть совершенное органическое целое, бесконечно богатое содержанием» [8, с. 25]. Таким образом, обозначилась проблема душевной гармонии, которую и пытались решить художники-авангардисты средствами искусства, нашедшая выход в экспрессионизме.

По мнению о. Сергия Булгакова, идея всеединства нужна была обществу, так как: «В чем современное сознание нуждается больше всего, какова духовная жажда современного человека?... Оно жаждет более всего того, что составляет основное начало всей философии Соловьева, ее альфу и омегу, – положительного всеединства» [цит. по: 14]. Идея положительного всеединства, восходящая к античным истокам, позволила Соловьеву сконструировать систему миропорядка, в котором все элементы духовного и материального мира устремлены к Абсолюту и оживотворены. Это всеединство мыслилось Соловьевым в виде Софии – премудрости Божией. Если

идея всеединства ставила философа на грань пантеизма, то «софийный идеализм» А. Лосева коренился в мистике гносиса и Якова Беме. Крайности тянулись к центру, где происходил некий синтез божественного и земного, духа и материи. Но были и радикальные трактовки всеединства. Например, у Шестова бытийствует только человек, индивид со своими «радостями и печальями, упованиями, надеждами, отчаяниями». Индивид у Шестова каждый раз как бы говорит себе: «попробуй, рискни, не рискни даже, а решишь, скажи „да, так оно и должно быть, а значит, так и будет“, и не медли, не оглядываясь, вперед к...» «Вперед к...» у Шестова обыкновенно подразумевается или проговаривается как «вперед к Богу». «Бог – это значит все возможно», – говорил Шестов. И можно продолжить: «Бог – это значит все возможно для человека» [13, с. 241]. Но не жизнь в Боге привлекает внимание Шестова. Ему подавай «страсть и страстность» [13, с. 247]. Об этом же, рассуждая о живописных работах на религиозную тему М. Нестерова, В. Розанов пишет: «...это „наше“, „мы“; т.е. высшее, чем мы, но все же глубокочеловеческое, а не одно и поглощающе-небесное» [24, с. 155]. Так Нестеров «в эпические тихие воды» вносит личное начало.

Кроме онтологического аспекта, теория всеединства имела и гносеологический. Путь к постижению сущего Соловьев видел в органическом синтезе разных способов познания – эмпирического, философски-рационального и мистического. Эта мысль является чрезвычайно важной именно для развития искусства. То есть привести к истине может только синтез науки, философии и откровения. На пути к истине они восполняют взаимные изъяны – эмпиризм, отвлеченность, необъяснимость – и вооружают той «онтологической гносеологией» – по выражению Соловьева, «свободной теологией» или «системой цельного знания», – которая одна лишь и способна обеспечить успех. И онтологический, и гносеологический аспекты соловьевского учения о положительном всеединстве обретают отзвук в искусстве русского авангарда, и прежде всего в экспрессионизме. Гносеологический аспект своеобразно отражен в устремлении к синтетичности творческого метода, характерном для большинства живописцев-авангардистов. Пересоздание реальности

шло у них в условиях удивительного и чрезвычайно контрастного (парадоксального) сочетания интуиции, озарения и рационального осмысления собственных построений³. Художники-авангардисты много говорили об интуиции как творящем начале: К. Малевич, О. Розанова, В. Кандинский, И. Клюн, Л. Попова – все они отводили интуиции решающую роль в процессе создания нового художественного мира. Художественному мышлению всегда свойственно соединение интуитивного и рационального, это было во все времена. Но никогда ранее это не было столь обнажено, столь противоречиво и парадоксально. Д. Сарабьянов обозначает это несочетаемое сочетание «лед и пламень», мы можем назвать это полюсами какого-либо явления (плюс и минус одновременно).

Русские религиозные философы вместе с художниками, по сути, создавали программу человекообожения через искусство, расширяли ее, обогащали новыми идеями. Так Кандинский перенес чувство жизни в пределы космоса, в результате чего осуществил (завершил) единство вселенского пространства. Все становится Вселенной, в том числе и природная основа форм. Малевич внес прямую линию как первородный элемент нашего (не иного) бытия, как элемент упорядочивания, то есть как проявление человеческого начала. И одновременно как «меру всей вселенной» [14]. Таким образом, «единое существует не на счет всех или в ущерб им, а в пользу всех» [15, с. 74]. И здесь, по мнению Сарабьянова, с которым невозможно не согласиться, мы видим, что перед искусством стояла «не „частная“ задача этического совершенствования, которую выдвигал на первый план реализм в лице передвижничества, а идея синтеза мира, собирания духа и материи; не просветительство, имевшее художественное выражение во многих явлениях искусства XVIII–XIX вв., а утверждение сущего, стоявшее в табели о рангах у Владимира Соловьева выше всех иных определений; не проблемы отношения человека и общества, а открытие богочеловеческого единства, онтология мира – вот общие ориентиры нового искусства, которые в борьбе со старыми представлениями о задачах художественного творчества формировались на протяжении короткого отрезка времени (от Врубелья до Малевича)» [14]. С особой отчетливостью эти идеи вос-

торжествовали в экспрессионизме и особенно в его беспредметном периоде (абстрактный экспрессионизм, лучизм, супрематизм и др.). 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» [4]. Синтетизм 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 бытия⁴. 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 человекоoboожению (именно так понимали художники-авангардисты «нового человека»).

В последнем абзаце «Критики отвлеченных начал» Владимир Соловьев пишет: «Если в нравственной области (для воли) всеединство есть абсолютное благо, если в области познавательной (для ума) оно есть абсолютная истина, то осуществление всеединства во внешней действительности, его реализация или воплощение в области чувственного, материального бытия есть абсолютная красота. Так как эта реализация всеединства еще не дана в нашей действительности, в мире человеческом и природном, а только совершается здесь, и притом совершается посредством нас самих, то она является задачей для человечества, и исполнение ее есть искусство» [16, с. 745]. Обнаруживающая роль искусства признавалась уже В. Соловьевым. Оно о многом догадывается раньше, чем философия или наука, хотя

свое знание сообщает человечеству в иных формах, пренебрегая логическими нормами. И проявляет нечто, что не известно никому, даже самому художнику. Отсюда становится понятным, что идея гармонии и красоты не исчезла из искусства, просто она перешла на другой, более глубокий уровень.

Роль искусства, а следовательно, и творца соединяется с идеей положительного всеединства с мыслями об оправдании человека творчеством, особенно ярко высказанными Н. Бердяевым в работе «Смысл творчества», когда он отождествляет труд художника и монашескую аскезу. Позже он так разъяснял свою позицию середины 1910-х гг.: «Я совсем не ставил вопрос об оправдании творчества, я ставил вопрос об оправдании творчеством. Творчество не нуждается в оправдании, оно оправдывает человека, оно есть антроподицея» [1, с. 194]. «Бог ждет от человека творческого акта как ответа человека на творческий акт Бога» [1, с. 195].

В отличие от других мыслителей Бердяев не оплакивает идеалы классического искусства, признавая абсолютную закономерность происходящих процессов. Он констатирует «дематериализацию, развоплощение живописи» [3], ее погружение в глубь материи, стремление художника «проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости» [3]. Даже в господстве машины как новом факторе жизни, влияющем на художественную культуру, Бердяев усматривает не признаки все поглотившей бесчеловечности, а возможность высвобождения духа из плена органической природы. Но при этом Бердяев считает, что все те новые задачи, которые поставило перед искусством время, не могут быть решены футуристами (самые современные художники на тот момент) – по своему мироощущению они близки старому, а не новому миру. Он пишет: «В таких самоновейших течениях, как супрематизм, остро ставится давно уже назревшая задача окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира. Живопись из чисто красочной стихии должна воссоздать новый мир, совершенно не похожий на весь природный мир. В ней не должно быть ни природы со всеми ее образами, ни человека. Это не есть только

освобождение искусства от сюжетности, это – освобождение от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего» [3]. Появившаяся позже беспредметность и стала высвобождением духа «из плена органической природы», но начал это высвобождение экспрессионизм.

Живопись всегда стремилась найти приемы, которые могли бы создать на холсте некий эквивалент мировой целостности. Важнейший шаг на этом пути сделал Сезанн. Его живописная система утверждала однородность мира, божественную общность «Природы-творения» [1]. «Сезанн на пороге XX столетия увидел мир словно сотворенным по законам единства множества и одухотворил его первоэлементы» [14]. Русскому живописному авангарду предстояло развить сезанновские начинания (по сути, экспрессионистические) [19]. Наиболее последовательно на последней стадии развития экспрессионизма [20] шли к своеобразному «живописному всеединству» те художники, которые вырабатывали свои оригинальные концепции живописи, опираясь на природное начало и как бы находя способ жизни органических форм в новых условиях беспредметности. Василий Кандинский и Михаил Ларионов первыми завершили этот процесс. В близких направлениях развивались поиски у Елены Гуро, Михаила Матюшина и его последователей. Кто-то не успел достичь рубежа беспредметности, иные же овладели им лишь тогда, когда пошли за первопроходцами, что позволило воспользоваться достижениями последних.

Ближе всего из русских философов к идее всеединства, объясняющей и появление экспрессионизма, подошел в своих рассуждениях Флоренский в работе «У водоразделов мысли», приводя слова Гете:

«„Что есть общее?“

– Отдельный случай.

„Что есть особенное?“

– Миллион случаев» [25, с. 147].

И далее Флоренский пишет: «...эта формула Гете есть как бы тайна всех религиозных богоявлений; приблизительное осуществление ее есть основной закон художественного творчества,

и в частности только художественной формы» [25, с. 147]. Здесь подчеркнута онтологическая сущность художественного явления, которое образуется не путем «типизации», сложения, вычитания или каких-то иных манипуляций, а прямым постижением и пребывает как реальность. «Отдельный случай» – не случайность, а бытийственная реальность образа. Он потому и отдельный, что содержит в себе нераспадающуюся цельность, которая не может быть разделена на составные части. Кроме того, слова Гете «что есть особенное» раскрывают природу экспрессионистического откровения каждой отдельной личности, которая неотделима от реальности. Что подтверждает мысль Бердяева о том, что «в одиночестве может быть больше универсального духа, чем в стадной общности» [2, с. 380–381]. В этом и состоят ценность экспрессионистического начала в искусстве и его значимость как предельно субъективного начала в искусстве.

Таким образом, размышляя об идее всеединства Владимира Соловьева, мы видим, что, по сути, это – универсальная идея, раскрывающая особенности национального мироощущения, которая впоследствии распадется (разовьется) на множество идей, раскрывающих основную идею во всем многообразии и многовариантности: о свободе творчества, о личностном начале, об Абсолюте (Боге, который стоит рядом с человеком «плечом к плечу» или даже о человеческой природе Бога). Более того, русская религиозная мысль часто решает не столько вопросы философии, сколько эстетики, а зачастую и теории искусства. И основные идеи формального метода русских авангардистов были во многом подготовлены именно русскими философами. И не случайно теоретическая мысль авангардного искусства осуществлялась после практического воплощения поисков художников в их собственных произведениях. Общие черты и философии, и искусства следует искать в явлениях, таивших в себе национальное своеобразие, отличавшихся неповторимостью на фоне всемирной мысли и соответствовавших российскому менталитету, таковыми были русский экспрессионизм и русская религиозная философия. Именно поэтому 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. Через экспрессионизм на практике прошли все русские художники первой половины XX в. В это же время появляется экспрессионизм музыкальный, литературный, философский, архитектурный. Все это свидетельствует о масштабе его влияния. Благодаря особому мироощущению, о котором размышляли русские философы, русский экспрессионизм обретает универсальность, явленную в художественной системе лучизма Ларионова, супрематизма Малевича или абстрактного экспрессионизма Кандинского, и полноту бытия – состояние, в котором ни одно измерение человеческой жизни не забыто.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Юродство появляется на Руси в XII в., а образ юродства – с XV в. [17].

² «В живописи Фалька, при всех его сомнениях и колебаниях, ощутим некий крепкий нравственный настой, „чувство божественного предназначения“. Недаром его человеческий и художественный образ представляется близким к архетипу древнерусского юродивого» [23, с. 76].

³ Позже Н. Лосский назовет это «интуитивным идеализмом» [7].

⁴ Именно поэтому авангардное искусство нельзя обвинять в иконоборчестве – это было богоискательство.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Бердяев Н. Самопознание. М. : Международные отношения, 1990. 334 с.
2. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. Приложение к журналу «Вопросы философии». М. : Правда, 1989. 610 с.
3. Бердяев Н. Кризис искусства. М. : Издание Г. А. Лемана и С. И. Сазарова, 1918. 28 с. // Розановский центр. Ольга Розанова и авангард. URL: <https://rozanova.net/article/463.html> (дата обращения: 27.09.2024).
4. Дмитриев В. В. Проблемы бытия в русской религиозной философии // Основы философии / В. В. Дмитриев. URL: <https://fil.wikireading.ru/hi1ZE9Y8MG> (дата обращения: 18.12.2021).
5. Зданевич И. Футуризм и всечество 1912–1914. В 2 т. Т. 1. М. : Гилея, 2014. 320 с.
6. Книга о Владимире Соловьеве. М. : Советский писатель, 1991. 511 с.
7. Лосский Н. О. Условия абсолютного добра. М. : Политиздат, 1991. 368 с.

8. *Лосский Н. О.* Мир как осуществление красоты. Основы эстетики. М. : Прогресс-Традиция, 1998. 416 с.
9. *Мамардашвили М.* Введение в философию. Полнота бытия и собранный субъект. URL: <http://www.philosophy.ru/library/mmk/vved.html> (дата обращения: 18.12.2021).
10. *Марк, митр. Рязанский и Михайловский.* Программа «Слово Архипастыря» // Рязанское епархиальное радио. URL: <https://rer102-5fm.ru/index.php/archiv-pederach/item/1181-slovo-arkhipastyrya-arkhiv> (дата обращения: 26.09.2024).
11. *Мурина Е. Б.* «Концепция природы» Сезанна // Советское искусствознание : Сборник статей. Вып. 23: Проблемы пространственных искусств. М. : Советский художник, 1988. С. 168–206.
12. *Роднянская И.* Заметки к спору // Новый мир. 1989. № 12. С. 245–249.
13. *Сапронов П. А.* Русская философия. Проблема своеобразия и основные линии развития. СПб. : Гуманитарная Академия, 2008. 480 с.
14. *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Общественная академия эстетики и свободных искусств им. Ю. Б. Борева. URL: www.independent-academy.net (дата обращения: 30.09.2024).
15. *Соловьев В. С.* Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. 1897–1900. В 10 т. Т. 7. СПб. : Просвещение, 1914. 389 с.
16. *Соловьев В. С.* Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1988. Т. 1. 892 с.
17. *Троцкий Л.* Формальная школа поэзии и марксизм // Правда. 1923. 26 июля. С. 2.
18. *Туминская О. А.* Образ юродивого во Христе в русском искусстве конца XV – начала XX века. : автореф. дис. ... докт. искусствоведения. СПб., 2014. // Диссертации по гуманитарным наукам. [URL:] www.dslib.net/muzee-vedenie/obraz-jurodivogo-vo-hriste-v-russkom-iskusstve-konca-xv-nachala-xx-veka.html (дата обращения: 21.07.2021).
19. *Турчинская Е. Ю.* Экспрессионистические составляющие русского футуризма: стилевые тенденции // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 56. Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2021. С. 129–151.
20. *Турчинская Е. Ю.* Экспрессионизм в отечественной живописи первой трети XX века: стадии развития // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. Вып. 60. Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2022. С. 98–124.
21. *Тынянов Ю. Н.* Записки о западной литературе // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 574 с.
22. *Тютчев Ф. И.* Стихотворения // Русская виртуальная библиотека. URL: <https://rvb.ru/19vek/tyutchev/bp/poems/109.html> (дата обращения: 12.09.2024).

23. *Фальк Р. Р.* Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. / Сост. и прим. А. В. Щекин-Кротовой. М. : Советский художник, 1981. 256 с.

24. Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. Вып. 1. Сокровищница русской религиозной мысли. М. : Прогресс: Культура, 1993. 400 с.

25. *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли. Приложение к журналу «Вопросы философии». Т. 2. М. : Правда, 1990. 448 с.

26. Формальный метод. Антология русского модернизма. Под ред. С. Ушакина. В 3 т. Т. 1. Системы. М. – Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. 960 с.

27. *Эшитейн М.* Искусство авангарда и религиозное сознание // Новый мир. 1989. № 12. С. 222–235.