
КУЛЬТУРОЛОГИЯ И ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 008

САМОБЫТНЫЙ ХАРАКТЕР РУССКОГО МОДЕРНА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Е.Л. Антонова¹⁾, Ю.В. Самофал²⁾¹⁾Белгородский государственный институт искусств и культуры²⁾МБОУ «Луценковская СОШ»^{1,2)}e-mail: E-pi-fan@yandex.ru

В статье рассматривается проблема зарождения русского модерна в первой половине XX века. Особое внимание авторы обращают на идейную направленность, новые «стилевые выразительные» принципы русского модерна, призванные формировать художественный вкус новой исторической эпохи, и изобразительные приемы и техники, которые в XX столетии перевернули представление об искусстве и месте художника в художественном процессе.

Ключевые слова: модернизм, русский модерн, модернистские течения, характерные черты, супрематизм, конструктивизм.

Изменения в политической жизни и социальных условий в первой половине XX века по-своему отразились на художественной жизни России. Одно из самых ярких феноменов означенного исторического времени – возникновение модернистских течений, в которых – как в зеркале – отразился дух времени с его революционным и бунтарским характером. Этот факт объясняется тем, что на стыке XIX–XX вв. общественное настроение фокусировалось на «духовных исканиях». Так

сложилось в русской истории, что первыми, кто попытался дать ответ на вопрос «куда и зачем идти?» художественными средствами, становятся художники-модернисты [6]. Не удивительно, что в условиях глобализации и с обострением проблемы поиска вектора развития интерес вызывает творчество художников-модернистов первой половины XX века, не только изменивших художественную практику, но и давших философское обоснование своих идей. Именно последние становятся идеологическим основанием для поддержки модернистских течений в искусстве второй половины XX века и актуального искусства современности.

Поскольку модерн вырабатывает собственную «рефлексивную базу» (кроме визуального воплощения своих идей, художники В. Иванов, В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов и др. занимались их теоретическим обоснованием в форме манифестов, комментариев или философских «эссе»), – к этой проблеме в разное время обращались С. Аверинцев, Т.И. Кондаков, О. Кривцун, Д. Сарабьянов, Г. Стернин, Н. Хренов, А. Якимович, В. Бычков, Е. Деготь и др. [4].

Рождение модернизма связывается с присущей этому времени атмосферой кризиса в искусстве как зеркального отражения общественных настроений. Осознание того факта, что грандиозные идеи, о которых воодушевленно толковали теоретики романтизма, воплотились в жизнь лишь на уровне социальных ожиданий, позволяло делать выводы о том, что романтизм проявил себя лишь как «эстетическая утопия». Поэтому первоначально, идеологически следовавший за ним модернизм, был призван не столько «перевернуть» сложившиеся в классическом искусстве художественно-изобразительные традиции, сколько направить их по новому пути к новым задачам и целям [11].

Модернизм, сложившийся к концу XIX века как направление в европейском искусстве, проникает на русскую почву лишь в начале XX века, где обретает собственные, соотнесенные с культурной традицией и общественными настроениями, характерные черты. И хотя большинство новаторских течений появляются в предвоенные – с 1907 по 1914 – годы, достигают пика расцвета в период революции 1917 года и завершают свое существование в начале 30-х годов XX века, – весь спектр модернистских течений представляет собой русский вариант модерна, получивший название «русский авангард» и свою историю.

Именно в этот период идет разработка новых «стилевыразительных» принципов, формирующих художественный вкус новой исторической эпохи, изобразительных приемов и техник, которые в XX столетии перевернут представление об искусстве и месте художника в художественном процессе.

Здесь на первый план выходит искусствоведческое измерение изобразительного искусства означенного исторического периода, демонстрировавшего эклектизм художественных практик в условиях слома эпох. С этой точки зрения интерес вызывают не только характерные черты русского изобразительного искусства конца XIX века, находившегося под влиянием европейского декаданса, но и художественный язык русского модерна, без которого говорить сегодня о существовании этого феномена было бы невозможно.

Это можно объяснить только тем, что поиски новых «стилевыразительных» средств русскими художниками-модернистами велись в культурном пространстве двух столиц – Москвы и Санкт-Петербурга, что находит выражение в многоликой разноплановости модернистских течений. Не удивительно, что практически все модернистские течения объединяло то, что они, по своей скрытой сути, были близки к романтизму. Но не к тому романтизму начала XIX, ставшего преодоленным феноменом под натиском реализма, а к «национальному» романтизму, «имеющ[ему] самобытную основу и свободный от исторических отсылок» [8] характер. Последнее, в конечном счете, и позволило выявить у них общие черты.

Это при том, что, по мнению Я. Тугенхольд, русские модернистские течения конца XIX века объединяли такие признаки европейского модерна, как:

- преобладание абстрактного изображения над «предметным»;
- восприятие объектов сквозь призму чувственных переживаний [10];
- формирование модерна как искусства ассоциаций, что означало перенос внимания с внешней «сферы» человеческого существования («план выражения») на внутреннюю («план содержания»).

От себя добавим, что русский авангард – как русский вариант модерна – в большей степени, чем европейский, выступал в ипостаси «манифест-искусства», выходявшего за рамки игры в эпатаж.

Этим самым, модернизм проявлял себя как явление противоречивое, что, как минимум, находит выражение в изменении структуры художественной формы, а как максимум – в противоречивой «разноплановости» своего воплощения, вплоть до тщательно продуманной беспредметности. Но именно этот «букет» противоречий, по мнению А.К. Якимовича, позволяет понять свойственную художникам-модернистам идейную направленность, которая у каждого художника была своя:

- «иррациональность и разумность;
- интуитивизм и научный расчет;
- орнаментальность и функциональность;
- восхищение техникой и боязнь механизации и др.» [13].

Сказанное объясняет перманентное столкновение в модернизме художественного с «антихудожественным». Именно последнее не позволяло просматривать перспективу модернизма исключительно сквозь «классическую» призму истории художественного процесса. Тем более, что означенное противоречие не являлись феноменом исключительно искусства начала XX века, в котором они проявились особенно ярко.

Ранее столкновение художественного и антихудожественного в изобразительном искусстве наблюдалось в маньеризме – своеобразном «модерне» эпохи позднего Возрождения, но, в отличие от модернизма начала XX века, их столкновение было «мгновением кратким» – «сжатым» в исторически кратком временном промежутке завершения «жизненного цикла» итальянского Возрождения. Для русского модернизма начала XX века факт «мирного сосуществования» в нем художественного с «антихудожественным» становится наиболее характерной чертой – в нем **образ** замещается разного рода **«мысле-формами»**, не только органично «сращенными» с техниками, но и в «ипостаси» самих техник.

Не удивительно, что «мирное сосуществование» художественного с «антихудожественным» [11] в модернизме изменяет не только отношение к искусству самих художников-модернистов, воспринимавших «бинарность» последнего как художественный прогресс, но и объясняет причину «двойственности» в восприятии действительности ими самими. Так или иначе, изменение художественно-эстетических критериев оценки в искусстве модерна начала XX века искренне начинает восприниматься

не иначе, как результат прогресса, напрямую определявшего содержательное наполнение – с точки зрения художников-модернистов, исторически назревших – преобразований.

Показательно, что в среде русских художников начала XX века на первый план выходит насущная проблема «принятия-неприятия» новой – модернистской – картины мира, где прежняя концепция «искусство для искусства» окончательно утрачивает актуальность. Не удивительно поэтому, что в русском изобразительном искусстве наблюдается «революционная» по своей сути «эволюция художественного сознания» в сторону принятия т.н. «эстетического утопизма». Ничего, что «эстетический утопизм», свойственный русскому модернизму [12], при столкновении с реальной жизнью, разочаровывал своей противоречивой двойственностью не только зрелых художников, но и теоретиков классического искусства этого не менее противоречивого исторического времени. Наиболее остро означенные противоречия в русском изобразительном искусстве проявили себя в период революции 1917 года.

А пока – начиная с 1904 г. – творческая деятельность начинающих русских художников-модернистов, основывавшаяся на постоянных поисках и экспериментах, порождает не только новые течения и объединения, но и т.н. «художественные кружки». Но поскольку «эстетический утопизм» как новая эстетика русского модернизма требовал идейного обоснования, – художники-модернисты К. Малевич, В. Кандинский, а затем В. Татлин и др. ищут философские и/или теоретические обоснования своих творческих исканий. Последние были необходимы для того, чтобы донести скрытый смысл «мысле-форм» своих произведений не столько до непосвященного зрителя как стороннего наблюдателя, сколько до будущих поколений художников и художественных критиков. Без этого поиск и «отработка» характерных черт русского модернизма начала XX века мог оказаться для них «непосильным трудом»: революционные преобразования предреволюционной эпохи могли исказить не просто истинный смысл художественных исканий, но и «лицо» самой эпохи [11].

Показательно, что к 1910-му году господствующее положение в течении модернизма занимает Россия. Это время, когда все самое новаторское создается не только в самой России, но и теми немногими

русскими художниками, которые проживали за границей. Они не только окончательно освобождаются от «академических оков», но и с головой погружаются в мир европейского модернистского искусства конца XIX – начала XX века. Здесь показательным примером выступает «русский импрессионист» К.А. Коровин, посвятивший себя «изображению» Парижа [11].

Истины ради, нельзя не обращать внимание на еще одну характерную черту русского модерна: несмотря на большое разнообразие модернистских течений в европейской живописи конца XIX – начала XX века, не все из них прижились на русской культурной почве. Такие течения как дадаизм и фовизм остаются актуальными лишь в Европе, но развивая течения футуризма и кубизма русские художники-модернисты «выходят» на уровень абстракционизма и супрематизма. Здесь интерес представляют личности В. Кандинского и К. Малевича как идеологов и теоретиков русского модерна, которые эмоционально «подпитывались» от жанра примитивизма, уходившего корнями в традиционное («народное») искусство. Можно предположить, что именно это обстоятельство становится причиной того, что творчество В. Борисова-Мусатова, М. Шагала и т.д. – по западным меркам – воспринималось как традиционное, а в русской художественной среде – как новаторское [8].

1914 год становится переломным в русском искусстве и культуре. Наиболее ярко этот «перелом» проявился в творчестве К. Малевича и В. Татлина, а также художников, которые входили в их окружение. С него начинается 1) окончательный переход к так называемой «беспредметной» живописи (К. Малевич) и 2) «закладывается фундамент» для появления новых течений в русском модерне (В. Татлин), которые только спустя время найдут свое продолжение в западном искусстве. В частности, речь идет о конструктивизме, первые шаги в котором делает В. Татлин [12].

Появление новых течений в русском модерне можно объяснить как разрыв культурных связей с западным миром с началом Первой мировой войны, так и тем, что творческий потенциал русских художников оказался на непостижимом (а, значит, и недостижимом) для европейских художников уровне художественной рефлексии. Как бы там ни было, но можно сказать, что сам дух времени способствовал

появлению «аутентичных» модернистских течений в русском изобразительном искусстве.

После революции 1917 года, новаторство и экспериментальность в изобразительном искусстве из закрытого пространства художественных мастерских выходит в открытое пространство площадей и улиц. А поскольку «бунтарские настроения» художников-модернистов совпадают с революционным настроением народных масс, – художественная жизнь становится органичной частью революционного процесса, что находит своеобразное выражение в живописи художников-беспредметников [5].

Супрематизм К. Малевича как «новый реализм в искусстве» – наиболее полно соответствовавший понятию «русский авангард» – настолько органично вписывался в палитру революционного времени, что он авторитетно заявляет о наступлении «времени» супрематизма. И хотя значение термина «супрематизм» сегодня трактуется как высшая стадия живописи с главенствующей ролью цвета в ней, – практика его применения свидетельствует о разложении живописи на «элементарные частицы» [12], утверждая, тем самым, приоритет элементарных форм и цвета как основы живописи будущего. По сути, супрематизм олицетворял собой выход в беспредметность, за которым стояла идея свободы не только всех форм художественного творчества, но и искусства в целом, от какой бы то ни было идеологии.

Такой подход потребовал теоретических обоснований, которые опережали бы наличную практику в живописи. В соответствии с этим, изменялись и сами критерии художественности – эстетика и этика переставали быть ее неотъемлемой частью. Так, множество манифестов, провозглашаемых группами художников 1910-1920-х годов заявляли об открытии новых закономерностей в изобразительном искусстве [12].

А поскольку идейный подтекст «зрелого» русского модерна был нацелен на закрепление «новых закономерностей в изобразительном искусстве», – манифесты художников-модернистов превращались в «рекламное продвижение» собственных теорий и практик, в котором сами «рекламные продукты», по сути, становились новыми символами «художественной» веры, что в реальности означало добровольное отречение последних от изначального целеполагания и характерных черт «русского авангарда» как «идейного течения».

И хоть модернистские течения 1920-х годов включаются в процесс индустриализации и урбанизации как специфическое «формообразующее звено», – несовместимость «эстетического утопизма» художественной практики К. Малевича, Л. Лисицкого, А. Родченко и других художников-модернистов с реалиями построения общества нового типа не позволило им занять в нем достойное место – Дух Времени требовал реализма. В итоге, «русский авангард» уступает место академическим традициям [1], что, собственно, становится главной причиной изменения вектора художественной стратегии послереволюционного времени. Художественное пространство формирует социалистический реализм.

На основании сказанного можно констатировать, что одним из самых ярких феноменов начала XX века становится возникновение в русском изобразительном искусстве модернистских течений, в которых – как в зеркале – отразился дух времени с его революционным и бунтарским характером. Рождение модернизма связывается с присущей этому времени атмосферой кризиса в искусстве – зеркального отражения общественных настроений. Модернизм проявлял себя как явление противоречивое, что, как минимум, находит свое выражение в изменении структуры художественной формы, а как максимум – в противоречивой «разноплановости» своего воплощения «мысле-формах», вплоть до беспредметности. Именно этот «букет» противоречий позволяет понять свойственную модернизму идейную направленность. «Пересаженный» на русскую почву европейский модернизм обретает новые, соотнесенные с культурной традицией и общественными настроениями, характерные черты, отчего весь спектр модернистских течений предстает как русский вариант модерна, получивший название «русский авангард». В частности, для русского модернизма начала XX века факт «мирного сосуществования» художественного с «антихудожественным» становится наиболее характерной чертой. Не удивительно поэтому, что в русском изобразительном искусстве наблюдается «революционная» по своей сути «эволюция художественного сознания» в сторону «эстетического утопизма». Теоретическое обоснование как «рекламное продвижение» собственных теорий и практик, в котором сами «рекламные продукты», по сути, становились новыми символами «художественной» веры, означало в реальности добровольное отречение художников-модернистов от изначального целеполагания и характерных черт «русского авангарда»

как «идейного течения». Собственно, последнее становится главной причиной изменения вектора художественной стратегии, когда художественное пространство начинает формировать социалистический реализм.

Список литературы

1. Великая утопия. Русский и советский авангард – 1915-1932. – М., 1993. – 832 с.
2. Гомбрих, Э. История искусства : учебное пособие. / ред. Н. А. Борисовская ; пер. с англ. В. А. Крючкова, М. И. Майская. – М. : АСТ, 2008. – 400 с.
3. Деготь, Е. Русское искусство XX века. – М., 2000. – 224 с.
4. Едошина И. А. Художественное сознание модернизма: Истоки и мифологемы. – Кострома, 2002. – 350 с.
5. Ершова, Э. Б, Веселов, А. А. Русский авангард в первой четверти XX века // Вестник ГУУ. – № 6. – 2015. – С. 333-338.
6. Журиха, А. М. Авангард в изобразительном искусстве // Молодой ученый. – 2016. – №30. – С. 413-415.
7. Крусанов, А. В. Русский авангард: 1907-1932. Т. 1. – СПб., 1996. – 206 с.
8. Сарабьянов, А. Д. Неизвестный русский авангард. – М., 1992. – 364 с.
9. Северюхин, Д. Я, Лейкинд, О. Л. Золотой век художественных объединений в России и СССР (1820-1932). Справочник. – СПб., 1992. – 400 с.
10. Тугендхольд, Я. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства : учебное пособие. – М. : Академия, 2007. – 288 с.
11. Турчин, В. С. По лабиринтам авангарда. – М. : Изд. МГУ, 1993. – 248 с.
12. Турчин, В. С. Образ двадцатого... в прошлом и настоящем. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – 648 с.
13. Якимович, А. К. Эпоха сокрушительных творений. – М. : Галарт, 2009. – 290 с.

THE ORIGINAL CHARACTER OF RUSSIAN MODERNISM OF THE FIRST HALF OF THE TWENTIETH CENTURY

E.L.Antonova¹⁾, Y.V.Samofal²⁾

¹⁾Belgorod State Institute of Arts and Culture

²⁾MBOU "SOSH Lutsenkovsky"

^{1,2)}e-mail: E-pi-fan@yandex.ru

The article deals with the problem of the origin of Russian modernism in the first half of the twentieth century. The authors pay special attention to the ideological orientation, new "stylistic" principles of Russian art Nouveau, designed to form the artistic taste of the new historical era, and visual techniques and techniques that in the twentieth century will turn the idea of art and the place of the artist in the artistic process.

Keywords: modernism, Russian modern, modernist trends, characteristic features, Suprematism, constructivism.
