Petr P. Kozorezenko
PhD in Arts
Associate Professor
Head of the Art History Department
Russian State University of Design and Applied Arts
Honoured Artist of the Russian Federation
e-mail: kozorezenko@mail.ru
Moscow, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-10-24

PRECURSORS OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE. HISTORICAL AND CULTURAL ASPECTS OF THE PAN-EUROPEAN ART SPACE DEVELOPMENT OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

Summary: In this article, the author explores the issue of modern interpretations of the historical and cultural aspects of the evolution of the pan-European art scene during the 19th and 20th centuries in the context of the emergence of the Russian revolutionary avant-garde of the period 1917–1920. The author illustrates that the artistic movements of the Soviet avant-garde were influenced by the philosophy of European modernism, which dismissed European Christian culture and art as incompatible with capitalist ideology. This perspective, which embodied aggressive revolutionary characteristics within the revolutionary avant-garde, was subsequently 'tempered' by drawing upon the traditions of 19th-century Russian realism (the Itinerants) in Socialist Realism painting. The author contends that the artistic-figurative system in art represents a distinct category of worldview that defines the creative individual and society at their pinnacle of moral development, reflecting the sensory-intellectual experience of the time.

Keywords: *modernism, capitalism, romanticism, positivism, realism, impressionism, symbolism, Russian avant-garde*

The coexistence of artistic movements can be regarded as a defining characteristic of art and culture during the latter half of the 19th century and the early half of the 20th century. Throughout the 19th century, the Enlightenment and classical European traditions of Romanticism, along with Realism later, influenced one another, thereby overcoming their inherent limitations. Consequently, one form of Romanticism was typical of advanced nations and was linked to a rejection of the contradictions brought about by modernisation, whereas another form of Romanticism was typical of nations experiencing slower bourgeois-liberal development. In the first type of Romanticism, the core of the artistic and aesthetic framework was a novel understanding of individuality, a new structural element of the inner world of the individual, with the primary objective being to explore the relationship between the individual and society, the unified historical process, or even the cosmos. In contrast, the second type of Romanticism shifted its focus to the individual's relationship with the national community. In this context, the nation, characterised by its unique traits and interpreted as a national personality, took precedence [2, p. 326]. The inception of Romanticism in painting as a distinct pictorial system is commonly attributed to the works of French artist Théodore Géricault (1791–1824). Although the initial indications of the Romantic artistic system emerged at the close of the 18th century in the creations of H. Fuseli, W. Blake, and the later works of F. Goya, it was Théodore Géricault who first articulated the Romantic perception of the world's conflicts through the portrayal of dramatic events and the fervour of human emotions. Subsequently, in the 1820s, Eugène Delacroix (1798–1863) emerged as the acknowledged leader of the French Romantic school.

Romanticism, as an artistic movement, fundamentally dismantled the "classical hierarchy", leading to substantial alterations in the structure of artistic and literary genres, with a distinct preference for painting and lyric poetry. In its pursuit of literary or pictorial popularisation of mediaeval works, folklore, and folk traditions, Romanticism not only revitalised but also encouraged the fusion of diverse genres and stylistic movements. The core principles of Romanticism significantly contributed to the evolution of critical realism theory in both painting and literature. Concurrently, with the emergence of the new artistic movement of realism on the historical scene, Romanticism did not entirely fade away [2, p. 326]. Certain European painters merged Romantic techniques with the foundational principles of Academicism, seemingly paying mere homage to the Romantic trend in art, while others actively advanced realistic traditions, including C. Corot and the masters of the Barbizon school, along with future realists such as Gustave Courbet and Jean-François Millet. Notably, it was from the depths of Romanticism that the works of Symbolist artists, like Gustave Moreau, as well as figures from Post-Impressionism and, broadly, Modernism of the late 19th century, also originated [2, p. 332].

The advancement of Realism during the 19th century represented a significant aesthetic milestone of global historical importance. The foremost figure of French realism in the mid-19th century was Gustave Courbet (1819–1877), who is recognised for introducing the term "realism" in 1855, when he named his exhibition in a wooden barracks the "Pavilion of Realism" and created a catalogue that detailed the essential principles of this "new art". Notably, Gustave Courbet later became an active participant in the Paris Commune of 1871, illustrating his unwavering dedication to the principles of social justice [2, p. 333]. Given that the most advanced capitalist relations during this era were established in England and France, it was in these nations that the most remarkable works of realist painting emerged. Similar to the proponents of romanticism, realist artists perceived their primary mission as opposing the prevalence of the capitalist "mercantile" spirit within the spiritual and social realms, which fundamentally fuelled the emotional intensity of their artistic creations. Realism, as an artistic movement, is intricately "genetically" connected to Romanticism and signified a new phase in the critical examination of the prevailing reality. The criticism and painting associated with realism were markedly distinct from both Romantic and Enlightenment critiques, as they were based on more concrete scientific knowledge and a profound comprehension of life in general. This, interestingly, is the source of the term "critical realism", which was used to describe 19th-century realism.

The rise of realism fundamentally represented a transformation in the core aesthetic principle of perceiving the world, signalling the end of the Romantic "dual world" and foreshadowing a shift in artistic focus towards reality in all its forms. Realist artists and writers distinguished themselves from Romantics by drawing inspiration from the mundane aspects of everyday life, striving to identify good and evil through the lens of the collective interests of humanity in any given reality. Naturally, the realists' interpretations of these interests varied significantly, yet they generally aligned more closely with the aspirations of the common populace. This is precisely why all realistic art, driven by the artists' fervent wish to free humanity and existence from all that is unjust, base, and unsightly, while promoting absolute beauty and social and spiritual harmony, objectively mirrors the necessity for a revolutionary overhaul of bourgeois society, actively engaging, whether willingly or not, in the historical process as a catalyst for revolution [2, p. 327]. In artistic realism, the basis was created for a more objective consideration than that of the Romantics of the question of man's place in the global cultural-historical process, of the relationship between the individual and society, of conscious human will and the unbridled elements of nature. Thus emerged a new artistic realism, enabling artists and writers to attain a deeper comprehension of the genuine driving forces behind the cultural-historical evolution of human progress.

It is noteworthy that, concurrently with the emergence and evolution of the artistic realistic movement within European philosophy, the philosophical doctrine of positivism, linked to the figure of Auguste Comte (1798–1857), emerged and developed. The core principle of this philosophical movement, which had a considerable impact on shaping the ideological and artistic agendas of European art, was the aspiration to acquire reliable (positive) knowledge

of the surrounding reality through empirical experience and meticulous scientific observation. Comte and his adherents operated from the premise of the close interrelation and interdependence of all natural and social phenomena, advocating for the application of natural science methods to address all socio-cultural issues of contemporary society. The positivism espoused by Comte and his dedicated followers served as the philosophical foundation for the distinctive artistic movement known as naturalism [2, p. 328]. The naturalism artistic movement intentionally amplified certain vulnerable elements found in the works of 19th-century Western European realist artists and writers. While it purports to maintain scientific objectivity and reality, primarily grounded in the positivist principle of describing and categorising phenomena, naturalism actually strays from the typification and selection of the rich diversity of factual content. Consequently, naturalism does not penetrate the essence of what is depicted and fails to artistically and aesthetically comprehend certain fundamental patterns of objective reality. In the artistic pursuits of naturalists, the scientific principle of individual determinism is largely physiological, as the inevitable "influence of the environment" is superimposed upon the equally unavoidable "influence of heredity". Thus, the excessively detailed portrayal of the pathological and the grotesque becomes an end in itself for naturalists. The emphasis on factual 'authenticity' therefore takes on a self-sufficient character in the works of naturalist artists, as the documentation of phenomena rather than the creation of an image of humanity and society emerges as one of the fundamental dogmatic principles of naturalism. Simultaneously, the religious and philosophical significances of the cultural and historical experiences of peoples were often misrepresented by an excessive 'scientific' physiology in identifying the fundamental causes of actions and the objective essence of phenomena. Nonetheless, naturalism as a method played a role in the artistic advancements of the 20th century, which, in our perspective, involved the infiltration of naturalistic tendencies into realism and various modernist movements [2, p. 328].

In the final third of the 19th century, a novel artistic movement arose within European fine art: Impressionism. Despite its brief duration of merely 12 years, spanning from its inaugural exhibition in 1874 to its concluding one in 1886, Impressionism had a significant impact on the future evolution of global painting and artistic culture. The roots of this movement can be traced back to both Romanticism, which sought individual, nearly imperceptible self-expression, and Realism, which aimed for the artistic and aesthetic representation of the objective and authentic. From the outset, the agenda of the Salon of the Refusés — organised by E. Manet, C. Pissarro, P. Cézanne, C. Monet, A. Renoir, E. Degas, and others — entailed a steadfast rejection of any artistic conventions and dogmatic restrictions, whether they be classicism, academicism, or romanticism. The fundamental criterion for artistic and aesthetic values, which shaped the ideological and artistic frameworks of Impressionist painting, was the authentic, natural reality, accurately captured through the artist's human perception. The relationship between humanity and the surrounding environment is encapsulated in the term "impression", which embodies the objective, spiritual foundation for the artist's sensory experiences. According to the Impressionists, impression is both subjective and objective, and it cannot remain constant even within a single individual, as both the object and the subject exist in a state of perpetual change. This is precisely why the initial, unprejudiced, spontaneous impression is deemed the most valuable, as it often uncovers something unexpected and novel about the object [2, p. 336].

The works of the Impressionists are characterised by a unique pictorial style, utilising the intentional technique of deconstructing complex tones into several "simpler" pure colours, which are then unified by the viewer, who "assembles" the individual, multiple colouristic and compositional "impressions". This style of painting, founded on the interaction of diverse brushstrokes, renders the paint layer of the artwork vibrant and lively, imparting a sense of unfinished, incomplete perception. This approach reached its logical culmination in the creations of the Neo-Impressionist (Divisionist or Pointillist) artists, J. Seurat and P. Signac, who even endeavoured to formulate a scientific theory of light. A further evolution of this painting style was the Post-Impressionism movement, whose most notable figures included P. Cézanne, V. van Gogh, and P. Gauguin. Although these artists were not bound by a shared programme or methodology, they progressively transcended the empiricism of Impressionism and aimed to express more enduring states and more stable ideological and artistic objectives. The finest works of these masters vividly showcase the concreteness and materiality of the human form (P. Cézanne), intensified expression and heightened sensitivity (Van Gogh), and the coherence and clarity of artistic representations (P. Gauguin). It was these artists who firmly connected the painting of the declining 19th century with the nascent new art of the 20th century [2, p. 337].

The candid disillusionment experienced by artists and writers regarding the naturalistic and "positivistic" evaluation of humanity and reality during the late 19th and early 20th centuries prompted the emergence of new non-realistic movements in European and Russian art, linked to the notion of "decadence" (French: *decadence* — "decline") or the art of the "fin de siècle". As creatively talented artists discerned the unmistakable signs of a crisis within the depths of naturalism, reflecting the broader issues of the capitalist "modernist" culture of that era, a reaction of decadence emerged in response to the deadlock that the "positivist" approach of the naturalist movement had imposed on the cultural and artistic landscape of European art. This reaction was primarily tied to the perception of the conclusion of a crude and mundane, yet still stable, order of existence, which thoroughly infused the entirety of European culture in the late 19th century, resulting in a variety of distinct and at times diametrically opposed ideological and artistic expressions in art. On one hand, this context facilitated the evolution of artistic realism, which, during the late 19th and early 20th centuries, managed to transcend the positivist influence and naturalistic constraints through the social pathos inherent in communist ideology. On the other hand, it also gave rise to a multitude of new "decadent" tendencies, stemming from the anticipation of an impending pan-European catastrophe [2, p. 329].

The late 19th and early 20th centuries represented a multifaceted era in the evolution of fine art in Western Europe and Russia, characterised by the simultaneous and parallel existence of several stylistic movements collectively referred to as decadence. Within this movement, a variety of stylistically nuanced variations were able to coexist. Among the numerous and diverse movements of this vibrant period, Symbolism is particularly notable for its complexity and multifaceted nature. Initially arising as a distinct literary and artistic movement, with notable figures such as Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, and Maeterlinck, Symbolism cultivated its own unique aesthetic principles and made its mark not only in literature but also in the visual arts, theatre, and music. Symbolism, embodying the spirit of its time, emerged as a response to the constraints of positivist aesthetics, naturalism, and the increasingly superficial artistic realism that followed. Originating in France as a reaction to the challenges posed by naturalism and, in part, as a logical extension of late Romanticism, Symbolism did not manifest as a singular style but rather as a movement in art that unified various forms under a common, original worldview. The theoretical basis of Symbolism as a means of artistically interpreting the world is widely regarded to have been established in September 1886, with the publication of Jean Moréas's renowned *Manifesto of Symbolism* in Le Figaro Littéraire.

Undoubtedly, this manifesto significantly shaped the new modes of expression within Symbolist art. However, the connection between Symbolism in painting and literature is not as profound as its link with philosophy, which, during this era, began to firmly reject the rigid logic of positivism. Thinkers such as Friedrich Nietzsche [3, p. 17], Henri Bergson, and Ernst Cassirer, with their 'philosophy of life', champion the 'free spirit' of intuitionism, addressing philosophical dilemmas not through logical-rational frameworks and mental constructs, but via an intuitive approach (the path of illumination). Consequently, Bergson [4, p. 17] perceived life as a singular metaphysical-cosmic process, a true and original superreality, where the essence of this reality is duration, understood solely through inner intuition, which stands in stark contrast to intellect. The facets of this metaphysical-cosmic activity primarily encompass matter, consciousness, memory, and spirit. Given that the entirety of life cannot be fully grasped, only intuition can approximate its understanding. This is precisely why intuition unveils new, previously uncharted avenues for art to engage with the fundamental truths of existence. We observe the ancient Neoplatonic doctrine of Plotinus, which asserts that 'we become attached to the external appearance of things, not realising that we are concerned with what is hidden within them', being 'reborn' at a new historical juncture. The aesthetics of Symbolism is rooted in the ancient Gnostic notion of dual worlds, which posits that the entire real world of phenomena is secondary, merely a shadow, a reflection of the true ideal world — the realm of ideas. The realm of pure ideas (pure logoi), existing beyond space and time, is

primary, authentic, and eternal, thus transcending time. If we were to identify the most defining characteristics of this worldview, we could assert that, in general, Symbolism is marked by:

— a metaphysical and mystical reflection on the cosmos and humanity;

— a yearning to understand "eternal pure ideas" via symbols;

— the profound individualism of the "enlightened" Symbolist in advocating for their own identity;

— a quest for synthesis in general, and for the wholeness of art specifically, which indeed influences many of the technical aspects of Symbolist poetry and painting;

— extreme refinement (even sophistication) in perspective and, consequently, in the methods of artistic reproduction to convey nuances and gradations;

— a strong affinity for music and rhythm, thus declaring musicality as the fundamental harmonic principle in the selection of artistic means and techniques, and, in relation to this, the development of a new poetic and artistic language and style.

Closely associated with the theory of symbolism is the so-called correspondence theory, which posits that all natural phenomena (colours, sounds, scents) serve as unique symbols, echoes of the ideal realm of "logoi", which arose from its emanation (projection) from the world of ideas into the realm of phenomena. In the works of the Symbolists, these phenomena transform into polysemantic images, mirroring their prototypes (logoi), through which the "enlightened" poet and artist intuitively and associatively perceive and reflect the highest spiritual reality. From the viewpoint of Symbolism, the universe can be seen as a type of cypher (a spiritual maze), wherein all our thoughts and language are similarly encoded. [7] A symbol is a specific image, made up of various components, which nonetheless signifies something more profound than the mere aggregation of its individual elements. It is not by chance that one of the most significant philosophical thinkers of the previous century, A. Losev, advocated the following stance: "Symbolism is apophaticism, and apophaticism is symbolism. By distinguishing these two realms, we arrive at either agnosticism with its infamous 'things in themselves', which no cognitive effort of the human intellect can influence, resulting in everything that truly manifests being either converted into an impenetrable fog of illusions or into a creation of the human subjective mind; or we encounter a grotesque positivism, which regards every phenomenon as an essence in itself…" [8, p. 110].

According to these particular perspectives, the Symbolists perceived the primary objective of art, of course, not as the representation of reality, but rather as the deep (spiritual) understanding and portrayal of the realm of ideas, aiming to express the utmost spiritual significance, the essence of existence. A symbolist poet, as articulated by A. Rimbaud, is required to "…explore the unseen, listen to the unheard" [6, p. 5]. One of the essential pillars of the aesthetics of symbolism, which embodies a religious and philosophical mindset, is undoubtedly the theory of the symbol. This theory posits that "true" knowledge and representation of the realm of ideas can only be achieved through a symbol (a multi-faceted artistic image), which possesses the capacity to conventionally signify the essence of a phenomenon rather than its specific figurative representation. In other words, it acts as a guiding bridge to the realm of another existence. Through the use of a symbol, a poet or artist endeavours to communicate the resonances of the elevated spiritual realm (the domain of pure logos). During this period in the visual arts, symbolism did not hold a predominant role, and it is impossible to categorise all artists linked to this movement into a singular group. Painters distinctly illustrated the saying of poet Verlaine: "…as numerous as there are symbolists, so many symbols" [4, p. 110]. The sole aspect that brought together all symbolists was their aspiration to attain the ideal of Beauty, which became an object of its veneration, as the artist, being the creator of Beauty, possesses the ability to "recreate" life rather than merely produce a symbolic representation. If Charles Baudelaire served as the precursor of symbolism in poetry, then Pierre Puvis de Chavannes and Gustave Moreau assumed a similar role in painting, while in the realm of plastic arts, notable theorists such as Albert Aurier, Paul Sérusier, and Maurice Denis provided the theoretical foundation for the explorations and ambitions of symbolist artists. Consequently, in the article "Paul Gauguin: Symbolism in Painting", published in the Mercure de France in March 1891, A. Aurier articulated five fundamental principles of symbolism in art: "Firstly, the work must be ideological, as its sole ideal is the expression of an idea; secondly, it must be symbolic, since this idea is conveyed through forms; thirdly, it must be synthetic, as the design of its forms and the outline of its signs correspond to a generalised understanding; fourthly, it must be subjective, as its object should be regarded not as an object, but as a sign perceived by the subject; and fifthly, as a consequence of the aforementioned points, it must be decorative, for decorative painting, in the perspective of the Egyptians, and likely also the Greeks and primitives, is merely a form of art that is subjective, synthetic, symbolic, and ideological simultaneously" [10, pp. 36–40].

In other words, to become "an exponent of absolute essences", the artist must "simplify the outline of signs". Aurier identifies two trends in the history of art: "one is a result of keen observation, while the other stems from the inner vision described by Swedenborg; the first trend is realistic, and the second is deistic". Disregarding the scientific critique of I. Taine, Aurier appeals to the authorities of Charles Baudelaire, Swedenborg, and encapsulates his perspective with the quote from Plotinus: "We become attached to the external side of things, not realising that we are actually concerned with what lies hidden within them". It was Aurier who declared P. Gauguin as the herald of "… a return to the creators of Assyrian and Egyptian myths", viewing the Symbolists as worthy competitors to the Japanese [10, p. 38]. Symbolist artists contended that objective knowledge can only be attained by an adept through his own subjective understanding of the Truth. Typically, they referenced the well-known words of Socrates: "Know thyself and you shall know the universe and the Gods".

Internally aligning with this thesis, they aimed to investigate the connection between desires and our concepts, while deliberately avoiding any dogmatic stances, including those founded on rigorous logical evidence. The reflection of such a perspective is distinctly evident in the works of Gustave Moreau, who, by integrating various painting techniques, endeavoured to forge a unique "third" path in art, as if reviving the long-lost essence of ancient pantheism. By expressing the mysteries that inspire his creativity, Moreau engages in free experimentation with colour pairings and the amalgamation of different techniques, accumulating and, in a sense, amplifying numerous visual elements. This innovative method of representation significantly shaped his impact on A. Matisse, J. Rouault, A. Marquet, and even the early W. Kandinsky. Notably, during his time in Paris in 1904, the latter developed a rather intriguing relationship with artist Alexis Merodack-Jeanneau, who led the monthly publication, The New Trends. Merodack-Jeanneau was closely associated with the Fauvist movement and, along with the symbolists Matisse, Rouault, Marquet, and Manguin, frequently visited Gustave Moreau's studio. Furthermore, it was Merodack-Jeanneau and Gustave Moreau who facilitated the inaugural exhibition of Kandinsky in Paris in 1904 [11, p. 375]. Kandinsky's close associations with the New Trends journal and the aforementioned circle were established back in 1904, precisely when he participated in the Second International Salon (Union Internationale), organised under the auspices of the Les Tendances Nouvelles journal. In May-June 1907, during the exhibition at the People's Museum (Musée du Peuple) in Angers (Hôtel de Chemellier), it was reported that 109 works by Kandinsky were displayed; these associations deepened further, resulting in the release of a distinct series of engravings by Kandinsky in the Les Tendances Nouvelles monthly publication. It is believed that around the same period, Kandinsky joined the International Union of Artists, which was established alongside the journal and comprised approximately two thousand members [11, p. 376]. Subsequently, in 1908, the Les Tendances Nouvelles publishing house produced a special album featuring engravings by Wassily Kandinsky, with a print run of about a thousand copies, accompanied by a rather enthusiastic preface from the renowned French art critic, Jerome Mass [11, p. 375].

In the realm of theoretical concepts, the publications of the Les Tendances Nouvelles periodical played a significant role in deepening the understanding of symbolism and the symbolic direction of the Neo-Impressionists. Notably, this is the reason why the journal's cover was designed by Merodack-Jeanneau in the Art Nouveau style. As researcher N. Avtonomova points out, the interest in Divisionism stemmed from the application of a specific symbolic code in Neo-Impressionist painting, which was realised through the scientific method [11, p. 377]. However, the conviction in the objective processes occurring within art, the potential for a theoretical foundation of the relationship between science and art, and the endeavour for a scientific approach to interpreting artistic practice undoubtedly captured the interest of Kandinsky. According to Natalia Avtonomova, Kandinsky's works stylistically evolved into a symbolic interpretation of the Divisionist technique [11, p. 377]. It is known that during

his Parisian period, Kandinsky devoted considerable attention to the scientific approach in his later theoretical works regarding the use of expressive means in art [9]. Clearly influenced by the Symbolists, Kandinsky concentrated on the fundamental elements of painting, meticulously analysing graphic and colour forms in his work, *The Basic Elements of Painting. Their Essence and Value*. Like many Symbolists, Kandinsky attributed particular importance to the "dot" (one of the fundamental elements of painting), which he believed to be the origin of all other forms, given its infinite quantity [11, p. 377]. Ultimately, all things in the universe are interconnected and exist in a specific "correspondence", facilitated by the dualities of "yes and no", "light and darkness", among others. As decadent artists posited, this phenomenon arises only when a symbolic comprehension of existence is maintained through equal consideration of each of its components, while simultaneously ensuring that truth is not obscured by dogmatic "prejudices". Furthermore, symbolism is not exempt from the risk of descending into occultism, which frequently accompanies esoteric explorations of both this world and the next. In alignment with this tradition, Symbolist artists appeared to delve into various layers of symbolism in their creations, seemingly addressing a task articulated by Spinoza: "You assert that you have selected an idea because it is correct. Therefore, understand that you deem it correct precisely because you have chosen it" [10, p. 39].

In conclusion, it is important to emphasise that the artistic-figurative system within art represents a distinct category of worldview that defines both the creative individual and society at their pinnacle of moral development, particularly regarding the sensory-intellectual existence of an era. The concept of a higher purpose manifests itself to us as a system of factors related to anthropogenesis and cosmogenesis, the unity of embodied images, and the principles of artistic design. These elements form the basis for the phenomenology of figurative interpretation, establishing its rigorous pragmatic role for individuals and society. In this context, the artistic object, as an artistic aim and a unique moral indicator, serves a singular function across different periods: the artistic and aesthetic reflection of an ideal state of mind.

REFERENCES:

1. Yu. A. Vasilchuk. "Human Social Development in the 20th Century". 2001. *Social Sciences and Modernity*, No. 1.
2. Cultural Studies: Theory and History of Culture: Monograph. Ed. by O. Yu. Usacheva, L.I. Meshcheryakova. 2003. Lipetsk: LGTU, p. 354.
3. F. Nietzsche. Works. In 2 volumes. 1990. Moscow, vol. 2, p. 17.
4. A. Bergson. Collected Works. In 4 volumes. 1992. Moscow, vol. 1.
5. Paul Verlaine. *Quinze jours en Hollande*. Paris: Vanier, p. 100.
6. Jean Cassou, et al. Encyclopedia of Symbolism. 1998. P. 5.
7. Losev, A.F. *History of Ancient Aesthetics. Late Hellenism*. 2000. Moscow: Folio Publishing House, p. 958. / Losev, A.F. *History of Ancient Aesthetics. History of a Thousand-Year Development*. Book 1. 1992. Moscow, p. 650, p. 255.
8. Losev, A.F. *Philosophy of the Name*; Losev, A.F. *The Very Thing: Works*. 1999. Moscow: EKSMO-Press, p. 110.
9. Kandinsky, V.V. *On the Spiritual in Art*; Kandinsky, V.V. *Selected Works on the History of Art*. In 2 vols. 2nd ed. corr. and add. Editorial board and compiled by N.B. Avtonomova (chief editor), D.V. Sarabyanov, V.S. Turchin. 2008. Moscow: Gileya, vol. 1, p. 74.
10. Okladnikova E.A. *Sociology of Culture: Textbook*. 2008. St. Petersburg: SPbGIUE, p. 312.
11. Avtonomova N. *The Parisian 'Trace' in the Early Works of Wassily Kandinsky. Paris, circa 1900. Acts of the Rose Cross by Joseph Péladan* / compiled and edited by I. Svetlov, K. Lukicheva, M. Arias-Vakhil. 2023. St. Petersburg: Aleteia, p. 480, ill. p. 369, p. 378.

Петр Петрович Козорезенко
Кандидат искусствоведения,
заслуженный художник РФ, профессор,
заведующий кафедрой «Искусство графики»
Российского государственного
художественно-промышленного
университета им. С.Г. Строганова
e-mail: kozorezenko@mail.ru
Москва, Россия

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-5-10-24

ПРЕДТЕЧИ РУССКОГО АВАНГАРДА. ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ АСПЕКТЫ РАЗВИТИЯ ОБЩЕЕВРОПЕЙСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПРОСТРАНСТВА XIX–XX ВЕКОВ

Аннотация: В данной статье автор рассматривает проблему современной интерпретации историко-культурных аспектов развития общеевропейского художественного пространства XIX–XX веков в контексте возникновения русского революционного авангарда периода 1917–1920-х годов. Автор доказывает, что художественные направления советского авангарда взросли на почве философии европейского модернизма отвергающего европейскую христианскую культуру и искусство, как чуждую идеологии капитализма. Этот подход, содержавший в себе агрессивные революционные черты в революционном авангарде, позднее был «смягчен» опорой на традиции русского реализма XIX столетия (передвижничества) в живописи социалистического реализма. Автор доказывает, что художественно-образная система в искусстве — это особая категория миропредставления, которая характеризует самого творческого человека и общество в наиболее высокой нравственной точке, в аспекте чувственно-интеллектуального бытия эпохи.

Ключевые слова: модернизм, капитализм, романтизм, позитивизм, реализм, импрессионизм, символизм, русский авангард

Характерной чертой искусства и культуры вообще второй половины XIX и первой половины XX века можно смело считать сосуществование художественных направлений. На протяжении всего XIX века просветительская и классическая европейские традиции романтизма, а позднее и реализма взаимно влияли друг на друга, преодолевая свою односторонность. Так, один тип *романтизма* был характерен для передовых стран и был связан с отторжением противоречий модернизации, то романтизм второго типа был характерен для стран с замедленным буржуазно-либеральным развитием. Если в романтизме первого типа центром художественно-эстетической системы являлось новое понимание личности, новая структурная составляющая внутреннего мира индивида, а главная задача состояла в изучении взаимоотношений личности с обществом, с единым историческим процессом или даже с космосом, то в романтизме второго типа центр сместился в сторону взаимоотношений личности с национальной общностью. Здесь на передний план выдвигалась нация с ее особым характером, которая трактовалась как национальная личность [2, с. 326]. Начало романтизма в живописи как особой изобразительной системе было положено, как принято считать, творчеством французского художника Теодора Жерико (1791–1824). Хотя первые признаки романтической художественной системы появляются еще в конце XVIII века в творчестве И.Г. Фюсли, У. Блейка и поздних работах Ф. Гойи,

Василий Кандинский. Im Blau. 1925. Холст, масло. Фрагмент

именно Т. Жерико был тем первым художником, который выразил романтическое чувство конфликтности мира через изображение драматических событий и накала человеческих страстей. Позднее, уже в 20-е годы XIX столетия, признанным главой французской романтической школы стал Эжен Делакруа (1798–1863).

Романтизм как художественное направление, по сути, разрушив «классическую иерархию», внес в существенные изменения в структуру художественных и литературных жанров и родов, отдавая явное предпочтение живописи и лирической поэзии. Стремясь к литературной или живописной популяризации средневековых произведений, сюжетов народного творчества и фольклора романтизм не только обновлял, но способствовал смешению различных жанров и стилистических направлений. Основные положения романтизма сыграли важную конструктивную роль в формировании теории критического *реализма* и в живописи, и в литературе. При этом с приходом на историческую сцену нового художественного направления реализма сам романтизм не исчез полностью [2, с. 326]. Одни европейские живописцы совмещали приемы романтизма с базовыми принципами *академизма,* как бы просто отдавая дань романтической моде в искусстве, а другие активно развивали реалистические традиции, например, К. Коро и мастера «барбизонской школы», также будущие *реалисты* Г. Курбе и Ж. Ф. Милле. Интересно, что именно из недр романтизма впоследствии вырастают также творчество художников-символистов, например Г. Моро, а также представителей постимпрессионизма и вообще модернизма конца XIX столетия [2, с. 332].

Дальнейшее развитие реализма в XIX столетии было важнейшим эстетическим событием всемирно-исторического значения. Крупнейшим представителем французского реализма середины XIX столетия был Гюстав Курбе (1819–1877), который, как считают, и ввел в оборот термин «реализм» (1855), назвав свою экспозицию в деревянном бараке «Павильоном реализма» и составив каталог выставки с изложением основных принципов «нового искусства». Кстати, впоследствии Г. Курбе стал активным членом Парижской Коммуны 1871 года, подтвердив тем

самым на деле свою последовательную приверженность идеалам социальной справедливости [2, с. 333]. Поскольку наиболее развитые капиталистические отношения в этот период утвердились в Англии и Франции, постольку именно в этих странах и формировались наиболее выдающиеся живописные произведения реализма. Как и представители романтизма, художники реалисты видели свою основную задачу в борьбе с засильем капиталистического «торгашеского» духа в духовной и социальной сферах, что, собственно, и обеспечивало весь пафос их художественных произведений. *Реализм* как художественное течение, будучи тесно «генетически» связан с романтизмом, знаменовал собою новую ступень критического отношения к существующей действительности, при том, что реалистическая критика и живопись существенно отличались и от романтической, и от просветительской, поскольку опирались на более конкретное научное знание и более глубокое понимание жизни вообще. Отсюда, кстати, возникновение термина «*критический реализм*», который появился применительно к реализму XIX века.

Появление реализма, по сути, означало смену базового эстетического принципа отношения к миру, провозглашало разрушение романтического «двоемирия» и предвосхищало сосредоточение художественного интереса на реальности во всех ее проявлениях. Художники и писатели реалисты отличались от романтиков способностью искать опору своему творчеству в повседневности обыденной жизни, стремились распознавать добро и зло с точки зрения интересов всего человечества в любом факте действительности. Безусловно, само понимание этих интересов у реалистов было весьма различным, но более или менее приближенным к чаяниям простого народа. Именно поэтому вся реалистическая живопись, ввиду страстного желания художников освободить человека и жизнь от всего несправедливого, пошлого, уродливого и утвердить абсолютную красоту и душевную и социальную гармонию, объективно отражает необходимость революционного преобразования буржуазного общества, активно вольно или невольно участвуя в историческом процессе как революционизирующая сила [2, с. 327]. В художественном реализме была создана основа для более объективного, чем у романтиков, рассмотрения вопроса о месте человека во всемирном культурно-историческом процессе, о взаимоотношениях личности и социума, об осознанной человеческой воле и необузданной природной стихии. Так рождался новый художественный реализм, позволивший художникам и писателям приблизиться к глубочайшему постижению реальных движущих сил культурно-исторического процесса развития человеческого общества.

Интересно отметить тот факт, что параллельно со становлением и развитием художественного реалистического направления в европейской философии возникает и оформляется философское учение *позитивизма*, связанное с личностью Огюста Конта (1798–1857). Базовым пунктом этого философского направления, оказавшего довольно существенное влияние на сложение идейно-художественных программ европейского искусства, служило стремление получить достоверное (позитивное) знание окружающей действительности в опоре на эмпирический опыт и строгое научное наблюдение. О. Конт и его последователи исходили из представления о наличии тесной взаимосвязи и взаимозависимости всех природных и социальных явлений друг от друга и предлагали распространить естественно-научные методы на решение всех социально-культурных проблем современного общества. Позитивизм О. Конта и его активных последователей стал философской отправной точкой такого оригинального художественного течения, как натурализм [2, с. 328]. В художественном направлении *натурализма* были сознательно и намеренно гипертрофированы некоторые наиболее «слабые» стороны в творчестве западноевропейских художников и писателей реалистов XIX столетия. Декларируя на словах свою приверженность научной объективности и реальности, которая опиралась в основном на позитивистский принцип описания и классификации явлений, натурализм на деле отходит от типизации и отбора многообразия фактического содержания. Тем самым натурализм оказывается неспособным проникнуть в сущность изображаемого и художественно-эстетически осмыслить некоторые существенные закономерности объективной действительности. В художественном творчестве натуралистов научный принцип детерминированности отдельной личности носит, прежде всего, физиологический характер, поскольку непреодолимое «влияние среды» накладывается на столь же

непреодолимое «влияние наследственности». Отсюда вытекает то, что излишне детальное изображение патологического и безобразного у натуралистов превращается в самоцель. Ставка на фактическую «достоверность», таким образом, приобретает самодовлеющий характер в творчестве художников-натуралистов, поскольку фиксация явлений вместо создания образа человека и общества становится одним из основных догматических принципов натурализма. При этом религиозно-философские смыслы культурно-исторической жизни народов часто искажался излишним «научным» физиологизмом в определении основных причин действий и объективной сущности явлений. Тем не менее, натурализм как метод сыграл свою роль в художественных процессах XX столетия, которая заключалась, на наш взгляд, в проникновении натуралистических тенденций в реализм и в различные модернистские направления [2, с. 328].

В последней трети XIX столетия в европейском изобразительном искусстве сложилось новое художественное направление — *импрессионизм*. Импрессионизм хотя и просуществовал в искусстве всего каких-то 12 лет, с первой выставки 1874 года и до последней в 1886 году, но оказал огромное влияние на последующее развитие всей мировой живописи и художественной культуры. Истоки этого направления можно отыскать и в романтизме с его поисками индивидуального, почти незаметного глазу, самовыражения и в реализме, который стремился к художественно-эстетическому воплощению объективного и достоверного. С самого начала программа «Салона отверженных» Э. Мане, К. Писсарро, П. Сезанна, К. Моне, О. Ренуара, Э. Дега и других, включала последовательное отрицание любых условностей и догматических ограничений в искусстве, будь то классицизм, академизм или романтизм. Главным критерием художественно-эстетических ценностей, определившим идейно-художественные программы живописи импрессионистов, выступала подлинная, естественная реальность, достоверно схваченная человеческим восприятием живописца. Связью между человеком и окружающим миром служит «впечатление», которое аккумулирует в себе объективную душевную основу для работы чувств автора. Впечатление, согласно мнению импрессионистов, столь же субъективно, сколь и объективно, и оно не может быть постоянным даже у одного человека, поскольку и объект и субъект прибывают в постоянном изменчивом состоянии. Именно поэтому наиболее ценным и представляется первое непредвзятое случайное впечатление, которое, как правило, и раскрывает в объекте нечто неожиданное и новое [2, с. 336].

В работах импрессионистов можно выделить особый живописный язык, пользующийся сознательным приемом разложения сложного тона на несколько более «простых» чистых цветов, которое соединяется воедино лишь в глазах зрителя, «собирающего» воедино отдельные множественные колористические и композиционные «впечатления». Такая живопись, построенная на игре разнообразных мазков, делает красочный слой картины живым и трепетным, оставляя ощущение незаконченной неполноты восприятия. Дальнейшее логическое завершение подобный метод нашел в творчестве художников *неоимпрессионистов* (дивизионистов или пуантилистов) Ж. Сера и П. Синьяка, которые даже пытались выстроить научную теорию света. Дальнейшее продолжение этой линии живописи стало направление *постимпрессионизма*, наиболее яркими представителями которого были П. Сезанн, В. Ван Гог и П. Гоген. Несмотря на тот факт, что эти художники не были объединены ни общей программой, ни единой методикой, они, постепенно преодолевая эмпиризм импрессионизма, стремились к передаче более длительных состояний и более устойчивых идейно-художественных целей. В лучших живописных произведениях этих мастеров активно представлена конкретность и материальность человеческого тела (П. Сезанн), повышенная экспрессия и обостренная восприимчивость (В. Ван Гог) с цельностью и отчетливостью художественных образов (П. Гоген). Именно эти художники окончательно связали живопись уходящего XIX века с наступающим новым искусством XX столетия [2, с. 337].

Откровенная разочарованность художников и писателей в натуралистической и «позитивистской» оценке человека и окружающей действительности в конце XIX — начале XX века приводит европейское и русское искусство к возникновению новых нереалистических направлений, связанных с понятием «декаданса» (от *франц.* decadence — упадок) или искусство «конца века». Поскольку уже в недрах натурализма творчески одаренные представители искусства видели явственно проявляющиеся симптомы кризиса тогдашней капиталистической «модернистской» культуры в целом, постольку возникает реакция *декаданса* на то тупиковое положение, в которое «позитивистское» направление движения натурализма завело культурно-художественную жизнь европейского искусства. Это было связано, прежде всего, с тем ощущением конца пошлого и прозаичного, но все же стабильного порядка вещей, которое буквально пронизывало всю европейскую культуру конца XIX столетия, что вызывало весьма различные и порой полярно противоположные идейно-художественные явления в искусстве. С одной стороны, такая ситуация приводила к трансформации художественного реализма, который в конце XIX — начале XX века смог преодолеть позитивистское влияние и натуралистическую ограниченность с помощью социального пафоса коммунистической идеологии, с другой стороны, это привело к возникновению новых многочисленных тенденций «декаданса», связанных с ощущением надвигающейся общеевропейской катастрофы [2, с. 329].

Конец XIX — начало XX века — период достаточно сложный в развитии западноевропейского и русского изобразительного искусства, поскольку в это время одновременно и параллельно существовало несколько стилистических направлений под общим названием «декаданс». При этом внутри этого направления могли сосуществовать разные стилистически окрашенные разновидности. Среди весьма пестрых и разнообразных направлений этого интересного времени во всей своей сложности и многогранности выделяется *символизм*. Возникнув первоначально как особое литературно-художественное направление в лице своих ярких представителей Рембо, Верлена, Малларме и Метерлинка, символизм выработал свои оригинальные эстетические принципы и утвердился, помимо литературы, в изобразительном искусстве, театре и музыке. *Символизм*, как отражение духа времени, возник как реакция на ограниченность позитивистской эстетики, натурализма и позднего измельчавшего художественного реализма. Зародившись во Франции, как ответная реакция на проблемы натурализма и являясь отчасти логическим завершением позднего романтизма, символизм не оформился как особый стиль, а скорее стал направлением в искусстве, объединившим различные его виды общностью своего оригинального мировоззрения. Датой теоретического обоснования символизма, как способа художественного познания мира, принято считать сентябрь 1886 года, когда в «Figaro litteraire» был опубликован знаменитый «Манифест символизма» Жана Мореаса.

Безусловно, во многом именно этот манифест и определил новые средства выражения в искусстве символистов, однако более глубокую и непосредственную связь символизм в живописи имел не столько с литературой, сколько с философией, которая именно в этот период времени стала категорично отрицать сухую логику позитивизма. Фридрих Ницше [3, с. 17], Анри Бергсон, Эрнст Кассирер с их «философией жизни» утверждают «вольный дух» интуитивизма, разрешая философские проблемы не логическими-рациональными схемами и умопостроениями, а интуитивным путем («путем озарения»). Так, А. Бергсон [4, с. 17], рассматривал жизнь как единый метафизически-космический процесс, как подлинную и первоначальную сверхреальность, а структура этой реальности есть длительность, постигаемая только лишь посредством внутренней интуиции, прямо противоположной интеллекту. Аспектами этой метафизически-космической деятельности являются, прежде всего, материя, сознание, память, дух. Поскольку вся полнота жизни до конца не познаваема, постольку лишь интуиция способна слегка приблизиться к пониманию жизненной полноты. Именно поэтому интуиция открывает перед искусством новые, неизвестные ранее, способы постижения глубинных жизненных основ. Перед нами как бы «возрождается» на новом историческом уровне древнее неоплатоническое учение Плотина, с его суждением о том, что «мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует то, что скрыто внутри них». В основе эстетики символизма лежит древняя, гностическая концепция «двоемирия», согласно которой весь реальный мир феноменов вторичен, он является лишь тенью, отражением истинного идеального мира — мира идей. Существующий вне пространства и времени мир чистых идей (чистых логосов) является первичным, подлинным и вечным, а потому и вневременным. Если выделить наиболее характерные черты подобного взгляда на мир, то можно сказать, что в целом для символизма наиболее характерны:

— метафизическое и мистическое созерцание космоса и человека;

— стремление через символ постигнуть «вечные чистые идеи»;

— крайний индивидуализм «просветленного» символиста в отстаивании своего собственного «я»;

— стремление к синтезу всего вообще, и к целостности искусства в частности, чем собственно и обусловлены многие технические особенности поэзии и живописи символистов;

— крайняя утонченность (даже изощренность) в мировосприятии и соответственно этому в средствах художественного воспроизведения при передаче оттенков и полутонов;

— жадное тяготение к музыке и ритмике, поэтому провозглашение музыкальности как главного гармонического принципа в выборе средств и приемов искусства, а в связи с этим создание нового поэтического и художественного языка и стиля.

С теорией символа тесно связана так называемая «теория соответствий», согласно которой все явления природы (цвета, звуки, запахи) — это своеобразные символы, отголоски идеального мира «логосов», которые появились в результате его эманации (проекции) из мира идей в мир феноменов. В произведениях символистов эти явления и феномены становятся многозначными образами, отражающими свои первообразы (логосы), с помощью которых «просветленный» поэт и художник интуитивно и ассоциативно познают и отражают высшую духовную реальность. С точки зрения символизма, мир — это некий шифр (духовный лабиринт), которым также зашифрованы и все наши мысли, и наш язык. [7]. Символ — это некий образ, состоящий из различных элементов, который, однако, являет собой нечто большее, чем просто сумма составляющих его отдельных частей. Не случайно один из величайших философских умов минувшего столетия А. Ф. Лосев отстаивал следующее положение: «Символизм есть апофатизм, и апофатизм есть символизм. Разорвав эти две сферы, мы получим или *агностицизм* с пресловутыми «вещами в себе», которых не может коснуться ни один познавательный жест человеческого ума, так что все реально являющееся превращается или в беспросветное марево иллюзий, или в порождение человеческого субъективного разума, или получим уродливый *позитивизм*, для которого всякое явление и есть само по себе сущность...» [8, с. 110].

Исходя из этих специфических взглядов, основную задачу искусства символисты видели, естественно, не в изображении действительности, а в глубинной (духовном) постижении и отображении мира идей, в выражении высшего духовного смысла, сути мира. Поэт-символист, как считал А. Рэмбо, должен «...исследовать незримое, слышать неслыханное» [6, с. 5]. Одной из фундаментальных базовых основ такой эстетики символизма, как религиозно-философского образа мыслей, несомненно, является теория символа. Смысл этой теории заключается в том, что «подлинное» познание и отображение мира идей возможно только лишь с помощью символа (многозначного художественного образа), который обладает способностью условно обозначать сущность явления вместо его конкретно-образного выражения. Другими словами, служит путеводным мостом в мир инобытия. С помощью символа поэт или художник пытается передать отголоски высшего духовного мира (мира чистых логосов). В изобразительном искусстве этого времени символизм не имел определяющего значения, и невозможно объединить в одну группу всех связанных с этим направлением художников. Живописцы наглядно демонстрировали фразу поэта Верлена: «...сколько символистов, столько же и символов». [4, p. 110]. Единственное, что роднило всех символистов, это стремление достичь идеала Красоты, превратившейся в предмет его обожествления, поскольку художник, как творец Красоты, способен «пересоздать» жизнь, а не только создать образ-символ. Если предтечей символизма в поэзии явилась фигура Шарля Бодлера, то в живописи подобную роль на себя возложили Пьер Пюви де Шаванн и Гюстав Моро, а в сфере пластических искусств значительными теоретиками были Альбер Орье, Поль Серюзье и Морис Дени, обосновавшие поиски и устремления художников-символистов. Так, в статье «Поль Гоген: символизм в живописи», опубликованной в «Меркюр де Франс» в марте 1891 года, А. Орье сформулировал пять основных принципов символизма в искусстве: «Произведение должно быть, во-первых, идейным, ибо единственный его идеал — выражение идеи; во-вторых, символическим, поскольку эта идея получает выражение в формах; в-третьих, синтетичным, поскольку рисунок его форм, начертание его знаков соответствует обобщенному способу понимания; в-четвертых, субъективным, поскольку его объект должен рассматриваться не как объект, но как знак, воспринимаемый субъектом; в-пятых, вследствие сказанного, оно должно быть декоративным, ибо декоративная живопись, как таковая, в представлении египтян, а также, весьма вероятно, и греков, и примитивов, — не что иное, как вид искусства, субъективный, синтетический, символический и идейный одновременно» [10, с. 36–40].

Другими словами, для того чтобы стать «выразителем абсолютных сущностей», художнику следует «упростить начертание знаков». В истории искусства А. Орье различает две тенденции: «одна из них — производное остроты глаза, другая — плод того внутреннего зрения, о котором говорит Сведенборг; первая тенденция — реалистическая, вторая — деистическая». Отвергая научную критику И. Тэна, А. Орье ссылается на авторитеты Ш. Бодлера, Сведенборга и как резюме своей мысли приводит фразу Плотина: «Мы привязываемся к внешней стороне вещей, не зная, что нас волнует как раз то, что скрыто внутри них». Именно А. Орье провозгласил П. Гогена провозвестником «...возвращения к создателям ассирийских и египетских мифов», видя в символистах достойных соперников японцам [10, с. 38]. Художники-символисты утверждали, что объективное познание может быть получено адептом только через свое, субъективное постижение Истины. Обычно при этом они приводили известные слова Сократа: «Познай себя, и тогда ты познаешь мир и богов».

Внутренне соглашаясь с этим тезисом, они стремились исследовать взаимосвязь между желаниями и нашими представлениями, но исключали при этом любые догматические положения, даже те, которые основаны на строгих логических доказательствах. Отражение подобного мировоззрения явно прослеживается в работах Гюстава Моро, который, комбинируя различные техники живописи, пытался проложить некий «третий» путь в искусстве, словно бы воскрешая давно забытый дух древнего пантеизма. Передавая тайны, волнующие его воображение, Г. Моро вольно экспериментирует с колористическими сочетаниями, с комбинациями различных техник, для чего он нагромождает и как бы нагнетает множество изобразительных деталей. Такой оригинальный подход к изобразительности во многом и определял его влияние на А. Матисса, Ж. Руо, А. Марке и даже раннего В. Кандинского. Кстати, у последнего еще во время его пребывания в Париже с 1904 года сложились довольно интересные взаимоотношения с художником Алексисом Мередаком-Жанно (Alexis Merodack-Jeanneau), возглавлявшим ежемесячный журнал «Новые тенденции». Сам Мередак-Жанно, в свою очередь, был весьма близок к фовистскому движению и вместе с символистами Матиссом, Руо, Маркесом, Мангеном довольно часто посещал студию Гюстава Моро. Кстати, именно Мередак-Жанно и Гюстав Моро организовали первую выставку В. Кандинского в Париже в 1904 году [11, с. 375]. Тесные контакты В. Кандинского с журналом «Новые тенденции» и с кругом вышеперечисленных лиц установились еще с 1904 года, именно тогда, когда он стал участником Второго Международного салона (*Union Internationale*), организованного под эгидой журнала «Les Tendances Nouvelles». Позднее, уже в мае-июне 1907 года, на выставке Народного музея» (*Musee du Peuple*) в Анже (*Hotel de Chemellier*) предположительно было выставлено 109 произведений Кандинского, эти связи стали еще более тесными и привели к публикации отдельного цикла гравюр В. Кандинского в ежемесячном журнале «Les Tendances Nouvelles». Предположительно в это же время Кандинский стал членом Международного союза художников, созданного при журнале и насчитывающего около двух тысяч членов [11, с. 376]. Спустя еще некоторое время в 1908 году издательством «Les Tendances Nouvelles» был выпущен специальный альбом гравюр Василия Кандинского тиражом порядка тысячи экземпляров с довольно восторженным предисловием известного французского художественного критика Жерома Месса [11, с. 375].

В области теоретических концепций содержание публикаций издания «Les Tendances Nouvelles» способствовало более глубокому проникновению в идеи символизма и пониманию символической направленности неоимпрессионистов. Кстати, именно поэтому обложка журнала была оформлена Мередаком-Жанно в стиле Ар-нуво. Как отмечает исследователь Н. Автономова, интерес к дивизионизму был основан на использовании в живописи неоимпрессионистов определенного символического кода, воплощение которого происходило с помощью научного метода [11, с. 377]. Но вера в объективные процессы, происходящие в искусстве, возможность теоретического обоснования взаимосвязи науки и искусства, попытка научного подхода к расшифровке художественной практики не могли не заинтересовать В. Кандинского, произведения которого стилистически

развивались в символическую интерпретацию техники дивизионизма, считает Наталья Автономова [11, с. 377]. Известно, что именно под влиянием своего парижского периода Кандинский в своих дальнейших теоретических работах уделял серьезное внимание научному подходу к применению выразительных средств в искусстве [9]. Видимо, не без влияния символистов В. Кандинский акцентировал свое внимание на первичных элементах живописи, детально исследуя графическую и цветовую формы в своей работе «Основные элементы живописи. Их сущность и ценность» Кандинский особое значение, также как и многие символисты, придавал «точке» (одному из основных элементов живописи), которая, по его мнению, является источником всех других форм, поскольку ее количество неисчислимо [11, с. 377]. Ведь все в мире взаимосвязано и находится в некоем «соответствии», через дуальные связи «да и нет», «свет и тьма» и пр. Как считали художники-декаденты, это происходит лишь в тех случаях, если символическое понимание бытия будет обеспечено одинаковым вниманием к каждому из элементов этого бытия, и если при этом истина не будет утеряна в догматических «предрассудках». При этом символизм, конечно, не застрахован от сползания к оккультизму, который весьма часто сопровождает эзотерические исследования здешнего и нездешнего миров. Находясь явно в русле этой традиции, художники-символисты в своем творчестве словно исследовали различные слои символа, как бы выполняя задачу, сформулированную еще Спинозой: «Вы говорите, что вы выбрали идею, потому что она правильна. Так знайте, что вы считаете ее правильной именно потому, что ее выбрали вы» [10, с. 39].

Подводя итог, стоит отметить, что художественно-образная система в искусстве — это особая категория миропредставления, которая характеризует и самого творческого человека, и общество в наиболее высокой нравственной точке, в аспекте чувственно-интеллектуального бытия эпохи. Идея высшего предназначения открывается нам как система факторов антропогенеза и космогенеза, единства воплощаемых образов, законов художественного оформления. Эти факторы служат основой феноменологии образного прочтения, формируя его жесткую прагматическую функцию для человека и общества. В этом смысле объект искусства как художественная цель, как особый нравственный маркер в разные времена выполняет только одну функцию — художественно-эстетическое отражение совершенного состояния духа.

БИБЛИОГРАФИЯ:

1. Васильчук Ю. А. Социальное развитие человека в XX веке // Общественные науки и современность. — 2001. — № 1.
2. Культурология: Теория и история культуры: Монография / [Под ред. О. Ю. Усачевой, Л. И. Мещеряковой]. — Липецк: ЛГТУ, 2003. — С. 354.
3. Ницше Ф. Сочинения. В 2-х т. — М., 1990. — Т. 2. — С. 17.
4. Бергсон А. Собрание сочинений. В 4-х т. — М., 1992. — Т. 1.
5. Paul Verlaine. *Quinze jours en Hollande*, Vanier, Paris, France, p. 100.
6. Кассу Жан и др. Энциклопедия символизма. — И., 1998. — С. 5.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. — М.: Изд-во «Фолио», 2000. — 958 с. / Лосев А. Ф. История античной эстетики. история тысячелетнего развития. Кн. 1. — М., 1992. — С. 255.
8. Лосев А. Ф. Философия имени // Самое само: Сочинения. — М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. — С. 110.
9. Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды по истории искусства. В 2-х тт. Изд. 2-е испр. и доп. / [Редкол. и сост.: Н. Б. Автономова (отв. ред), Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчин]. — М.: Гилея, 2008. — Т. 1. — С. 74.
10. Окладникова Е. А. Социология культуры: Учеб. пособие. — СПб.: СПбГИЭУ, 2008. — 312 с.
11. Автономова Н. Парижский «след» в раннем творчестве Василия Кандинского. Париж около 900-х. «Роза + Крест» Жозефена Пеладана / [Сост. и отв. ред. И. Светлов, К. Лукичева, М. Ариас-Вахиль]. — СПб.: Алетейя, 2023. — С. 369–378.

Vitaly F. Poznin
PhD in Art History, Professor
Russian Institute of Art History
e-mail: poznin@mail.ru
St. Petersburg, Russia
ORCID ID: 0000–0002–6936–6241

Roman A. Karpov
Russian Institute of Art History
e-mail: rk_a@mail.ru
St. Petersburg, Russia

DOI: 10.36340/2071-6818-2025-21-25-40

THE IMAGE OF RUSSIA IN TRANSITION IN THE SOCIAL COMEDIES OF V. BORTKO AND Y. MAMIN

Summary: Regrettably, the field of Russian film studies has not yet investigated how the theme of the disintegration of one social order in our nation and the rise of a new one has been represented in popular genres such as social drama and social comedy. The article seeks to address this deficiency to a certain degree by analysing a particular timeframe (the 1980s and 1990s) in the works of two distinguished Lenfilm directors, Vladimir Bortko and Yuri Mamin, who created several social comedies during this era. The authors strive to uncover the conceptual and artistic features of these films and to ascertain how the themes and styles of these two directors' comedies contrast with one another. In particular, the distinction is that while Bortko's comedies, even those with fantastical narratives, are characterised by realistic cinematic techniques, Mamin's comedies are marked by a propensity for hyperbole, caricature, the grotesque, and even elements of fantasy.

Keywords: comedy, satire, social comedy, grotesque, Russian cinema of the Perestroika period, Vladimir Bortko, Yuri Mamin.

The era of the USSR's shift to a new social order, during which "all cinema parted with the romanticisation of the hero who had cut themself off from the past" [1, p. 226], is evident in numerous films produced by Russian directors. Furthermore, the vast majority of films made in the late 1980s and early 1990s are predominantly chamber dramas or crime narratives. As noted by L. Malyukova, a researcher of this period, these films can be described as a form of "films as case history, turning into philosophical epitaphs" [1, p. 227], striving to depict the anamnestics of the recent past on screen.

The sole exception, perhaps, lies in the works of Lenfilm directors Vladimir Bortko and Yuri Mamin created during this timeframe. Their films can be categorised as "social comedies" that provide insight into the realities of the late 1980s and early 1990s through a humorous perspective.

The culture of laughter is generally characterised as "a method of producing, transmitting, and consuming humour as an emotional reaction to the exposure of absurdities, stereotypes, illusions, life phenomena, and situations" [2, p. 136]. Nevertheless, it is important to recognise that a wide array of phenomena and situations can serve as the basis for comic effect.

Regarding the creators of social comedies, their primary focus is on various social concerns. However, in contrast to social dramas, which depict painful social issues in a stark and often tragic manner, the authors of social comedies, by interpreting societal problems through a humorous lens, construct a largely fictional world on screen, characterised by paradoxical situations and eccentric characters.

A well-crafted social comedy appears to embody a dual coding: on one side, it serves as entertainment