

ТЕУРГИЯ И АВАНГАРД: ПРЕОБРАЖЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ИСКУССТВЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Д. Г. Кукарников, А. А. Волконская

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 14 ноября 2024 г.

Аннотация: данная статья посвящена исследованию теургического искусства в русской религиозной философии и его влияния на авангардное искусство начала XX в. В контексте учений В. Соловьева, П. Флоренского и Н. Бердяева рассматривается идея художника как соучастника божественного творения, способного преобразовывать мир. В условиях культурного кризиса начала прошлого века В. Кандинский и К. Малевич предлагали новое направление, вне традиционных религиозных границ, но сохраняющее глубокую духовную основу. В статье утверждается, что авангардисты продолжили линию теургического искусства, развивая ее в поисках смыслов, способных стать ответом на духовные вызовы современности.

Ключевые слова: теургия, искусство, Серебряный век, русская религиозная философия, авангард, преобразование реальности, творчество, красота, метафизический компонент искусства, супрематизм.

Abstract: this article examines the concept of theurgic art in Russian religious philosophy and its influence on avant-garde art at the beginning of the 20th century. The ideas of V. Solovyov, P. Florensky, and N. Berdyaev are explored in the context of the artist as a co-creator with divine forces, capable of transforming reality. Amid the cultural crisis of the early 20th century, V. Kandinsky and K. Malevich developed a new spiritual orientation beyond traditional religious boundaries. This article argues that the avant-garde continued the theurgic line in art, creating meaning in response to modernity's spiritual challenges.

Key words: theurgy, art, Silver age, Russian religious philosophy, avant-garde, transformation of reality, creativity, beauty, metaphysical component of art, suprematism.

В русской культуре Серебряного века искусство не только играло важную эстетическую роль, но и обладало возможностью помогать людям в их философском и духовном поиске. Данный культурный период ознаменовался глубокими размышлениями о природе искусства, его предназначении и влиянии на мир. Художники и мыслители Серебряного века видели в искусстве не просто отражение действительности, но инструмент преобразования, в котором заключен потенциал изменения духовной и социальной реальности. Особое место в этом процессе занимала идея теургического искусства, разработанная и осмысленная в религиозной философии Владимира Соловьева, Павла Флоренского и Николая Бердяева, чьи труды оказали значительное влияние на формирование концепции сакрального в искусстве.

Так, Владимир Соловьев, известный как последователь концепций Шеллинга и Гегеля в России, разработал концепцию «всеединства», где ключевую

роль играла идея гармонического соединения божественного и материального миров. В своих трудах он предлагал видение мира как единого целого, где искусство – одна из высших форм творческой деятельности – выполняет особую функцию: быть посредником между человеком и божественным началом.

Теургическое искусство в понимании Соловьева не ограничивалось эстетическим воздействием. Оно рассматривалось как способ активного вмешательства в мир, преобразующего его в соответствии с божественным замыслом. Художник в этом контексте был не просто творцом, но своего рода проводником высших духовных сил, призванным через свою работу преобразовать реальность и восстановить утраченные связи между материальным и духовным мирами.

Владимир Соловьев придавал искусству столь особое значение, поскольку связывал его конечную цель с творением красоты, подобно тому, как он трактовал любовь – процесс создания чего-то нового и возвышенного. Однако красота, по Соловьеву, – это не просто внешние черты предмета, такие как гармо-

ния пропорций или качество материала. Для него красота являлась выражением высшей реальности, проявлением идеи в мире вещей. Согласно философии всеединства, весь эмпирический мир – это воплощение идеи, которая предстает в трех аспектах: добра, истины и красоты. Особая роль в этих аспектах отводилась именно красоте, так как если добро связано с волей, а истина с разумом человека, то красота выражает идею объективно, в самих вещах и в мире чувственного бытия. Полное воплощение идеи предполагает ее присутствие не только в человеческом сознании, но и в материальном мире. Соловьев полагал, что природа не может достичь идеальной красоты самостоятельно, так как ее красота является лишь поверхностным проявлением идеального начала. Поэтому на помощь природе приходит человек, который благодаря своему разуму способен завершить этот процесс через творчество.

Человек, как самое сознательное существо природы, должен выполнить задачу, которая не под силу самой природе. Соловьев пишет: «Задача, неисполнимая средствами физической жизни, должна быть исполнена средствами человеческого творчества» [1, с. 82]. Эта задача заключается в одухотворении и преображении природной красоты посредством искусства. По Соловьеву, художник способен раскрыть скрытые смыслы природы, воспроизводя ее явления в очищенном и идеализированном виде, усиливая тем самым уже существующую природную красоту. Теургическое искусство не ограничивается промежуточными этапами одухотворения, как это делает природа. Его цель – достичь полного соединения духовного и материального, идеального и реального, что ведет к созданию «вселенского духовного организма» [там же, с. 83], воплощающего абсолютную красоту и освобождающего мир от власти материальных процессов. Высшей задачей искусства является «совершенное воплощение этой духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма» [там же]. В итоге всё должно прийти к свободной теургии – творчеству, уподобленному богу, где человек во всей возможной полноте бытия реализовывает свое божественное начало.

Вслед за Соловьевым Павел Флоренский развил и углубил идеи теургического искусства, опираясь на православное учение. Он считал, что задача христианского мыслителя состоит в том, чтобы культуру сделать предметом воцерковления. Так, Флоренский использует то, что уже было в русской философии – теургию Соловьева как священную задачу искусства. Однако он считал, что теургический характер могут иметь только сакральные искусства, среди которых особым образом выделял иконопись.

Николай Бердяев, один из крупнейших русских религиозных философов, развивал теургические идеи, опираясь на концепцию свободы и творческой активности человека. В своих трудах он подчеркивал, что искусство является важнейшей формой человеческого творчества, через которое осуществляется преображение мира и приближение его к божественному замыслу. В отличие от Соловьева и Флоренского Бердяев делал акцент на свободе личности в акте творения, утверждая, что творчество – это проявление божественной свободы в человеке. В теургическом искусстве, по Бердяеву, свобода личности художника раскрывалась полностью, поскольку творческий акт не подчинялся внешним законам и регламентам, а был воплощением духовной интуиции. Искусство, таким образом, становилось инструментом выхода за пределы эмпирического, материального существования в пространство духовного и вечного. В связи с этим художник был ответствен за свое творение как за акт религиозного служения, и его произведения должны были способствовать преображению как самого творца, так и зрителя.

Особое внимание Бердяев уделял роли красоты в искусстве. Он тонко чувствовал ее во многих феноменах и проявлениях, пытался как можно глубже прочувствовать ее сущность и причину появления везде, где мог найти. Красота является собранием всего идеального и совершенного, что может быть доступно человечеству, и являет собой послание «свыше» из духовного мира в земной. «Созерцание красоты и гармонии в природе..., есть уже прорыв к внутренней жизни космоса, раскрывающейся в духе» [2, с. 45]. По мнению Бердяева, красота является самой главной ценностью в жизни, но лишь один космос достоин называться по-настоящему красивым.

В результате Бердяев приходит к мысли о том, что церковь не может полностью удовлетворить потребности человека в идеале святости, так как человек отвечает за это сам, благодаря своему постоянному духовно-нравственному развитию. Любой творческий акт являет собой продолжение Божественного замысла, его творения, а потому творчество богоподобно по своей природе. Секрет гения в том, что он действует не в одиночку. Так, философ сводит всё к тому, что главный смысл и цель человеческой жизни – это теургия, которая рано или поздно будет реализована в виде эсхатологического завершения мироздания.

Наметившийся кризис культуры, который ощутили все представители Серебряного века, длился достаточно долго и глубоко. Искусство ощущалось как нечто, что вступило в новый переходный период, и это не смогло пройти мимо художников-авангардистов начала двадцатого века, ярче всего отразившись в их творчестве. Необходимы были новые ду-

ховные поиски, однако, они все так или иначе опирались на христианские традиции, поскольку новых ориентиров на тот момент еще не наметилось. Тем не менее такие художники-авангардисты, как Василий Кандинский и Казимир Малевич сумели выйти за рамки христианской культуры, при этом не упуская из виду самого главного – духовной составляющей искусства.

Василий Кандинский в ряде своих книг («О духовном искусстве», «Ступени», «Точка и линия на плоскости») и работах из альманаха «Синий всадник» пытался прийти к пониманию того, что из себя представляет искусство не только для себя, но и с целью передачи правильного понимания своего творчества зрителям. Так, главным, по его мнению, было научить видеть людей в простых материальных или абстрактных вещах духовную суть. Стремясь преодолеть кризис культуры и материализма начала XX в., он предлагал своеобразное теургическое видение творчества, в котором художник становится своего рода «проводником» духовных энергий, созданий новых миров и смыслов. Кандинский видел художника не просто мастером формы и цвета, но именно посланником высших сил, чей долг – создать новый порядок, внутренне согласованный с духовными законами мира. Так, он пишет, что искусство «обладает пробуждающей, пророческой силой» [3, с. 13]. Подобное видение сближает его с теургической идеей русских религиозных философов о художнике, который творит реальность, направляя ее к глубинному внутреннему свету, к преобразованию духа через материю. Особое внимание Кандинский уделяет вопросу содержания и формы. Главным, по его мнению, является содержание, оно есть духовное начало, дух. Форма же вторична и является относительной. Нельзя сотворить идеальную форму для воплощения идеи, если сама идея не будет при этом идеальна – «дух определяет материю, а не наоборот» [там же, с. 140]. Художественное содержание, которое выражается в искусстве, отличается от содержания, выражаемых в других областях. Оно самобытно для каждого отдельно взятого произведения искусства, индивидуально для каждого художника, однако при этом несет в себе метафизический компонент, присущий всему искусству. Такой компонент Кандинский назвал «объективное в искусстве», утверждая, что оно постоянно стремится выразить себя. Искусство есть порыв Абсолютного Духа выразить себя через материальные формы, посредством рук художника. Процесс художественного творчества по своей природе не подчиняется художнику, напротив, оно им всецело руководит. Творческая сила всячески направляет мастера и изъясняет свою волю, заставляя искать подходящие для нее формы воплощения. В конечном итоге, размышляя о кос-

мической природе творческой деятельности, Кандинский приходит к осмыслению такого принципа как «внутренняя необходимость», который представляет собой всю базу его теории. К данному принципу применительно к теме творчества обращался еще Владимир Соловьев, но заслуга Кандинского заключается в том, что именно он, как пишет В. Бычков, «усмотрел в нем существенный принцип художественного творчества и искусства в целом и попытался осмыслить его теоретически» [4, с. 582]. Художник считает, что именно данный принцип является движущей и управляющей силой в творчестве любого художника и жизни искусства во всей его полноте. Так, в «Ступенях» Кандинский размышляет на тему автономности внутренней необходимости, говоря о том, что за все время своей творческой деятельности, он не придумал сам ни одну форму, не подключал логику или рассудок, все приходило ему само, становясь перед глазами, оставалось лишь просто скопировать [3, с. 137]. Душа художника всегда найдет, что сказать, внутренний голос подскажет. Творческая деятельность – процесс всегда бессознательный и естественный. Не признавая реализм, Кандинский видел самый адекватный и удобный способ для передачи того самого творческого «духа», звенящего внутри, именно в беспредметной, абстрактной живописи, проводя параллели с православной религией. Так, по его мнению, именно русская христианская традиция задает тенденцию на «внутреннюю жизнь в произведении», поскольку для русского человека важно не внешнее действие, а внутренний порыв. Искусство становится способом выстроить рядом с материальным миром новый мир, где зритель переживает духовные напряжения и высшие смыслы. Кандинский подчеркивал: «Создание произведения есть мироздание», представляющее собой «грохочущее столкновение различных миров» [там же, с. 139], которые сталкиваются, борются и сливаются в гармонию.

Пожалуй, самая смелая духовная идея Кандинского – его убеждение, что каждый истинный художник творит так же, как творится космос: через борьбу и синтез различных элементов, которые в конце концов формируют «симфонию, имя которой – музыка сфер» [там же]. Так, художник выступает как теург, создающий не только визуальный, но и духовный космос, мир, подчиненный внутренней необходимости.

Стремясь выразить многообразие духовных миров и провести зрителя в новые измерения духовности, Кандинский видел в искусстве путь к наступлению эпохи всеобъемлющей Духовности. Он подчеркивал, что, несмотря на доминирование в обществе материализма, позитивизма и потребительства, происходят изменения, и человечество будет способно воспринимать духовную сущность в отвлеченных

вещах, наслаждаясь «абсолютным искусством» [там же, с. 152], хоть и пока еще оно к этому не готово. В его работах импровизации и композиции становились путями к этому новому искусству, которое глубже всего могло бы отразить внутренний духовный конфликт и привести человека к осознанию новых реальностей.

Еще одним художником-авангардистом, который занимался проблемой искусства того времени, был Казимир Малевич. Его философия искусства являет собой эклектичную смесь самых разных концепций, начиная от историософии, Ницше, Шопенгауэра, заканчивая буддизмом, каббалистическими мыслями и русским космизмом. После 1920 г. Малевич акцентировал свое внимание на «новом искусстве», которое по его мнению, как пишет В. Бычков, «не изображает существующую действительности, но творит «новую реальность», основанную исключительно на тех или иных «ощущениях» художника, которые выходят далеко за пределы чисто «эстетических ощущений» [4, с. 609]. То есть мы можем сказать, что художника больше не интересует то, как будет выглядеть его творение внешне, вместо этого он ориентируется показать с помощью цвета и формы его беспредметную сущность, используя «распыление».

Для Казимира Малевича концепция «распыления» представляет собой своего рода эсхатологическое видение развития человечества, близкое по смыслу идеям Николая Бердяева. Бердяев, анализируя кубистические работы Пикассо, говорил о том, как искусство может «раздробить» реальность, освобождая ее от привычных форм, и Малевич использовал это понятие для описания исторического процесса, в котором человечество, начиная с некоего идеального состояния единства с природой и космосом, постепенно «распыляется» через свои многочисленные достижения – цивилизацию, культуру, технику и искусство.

Каждый великий ум вносил свою «силу», которая разделяла человечество на части, усложняла его и привела к кульминации этого распыления в XX в., символизирующем своего рода предел раздробления человеческого духа и его переход в новое качество. В этом процессе супрематизм Малевича, как художественное движение и как концепция «искусства жизнотворчества», играет ключевую роль. Малевич полагал, что супрематизм завершает процесс освобождения искусства от материальной оболочки предметного мира, который начался с кубизма. В супрематизме Малевич видит кульминацию процесса, где изобразительное искусство достигает полного отказа от предметности, тем самым подготавливая челове-

чество к новой фазе его существования, в которой искусство и жизнь объединятся в духовной, космической целостности. Малевич также отказался от реалистического изображения, но его концепция беспредметного искусства основывалась на субъективных ощущениях, которые «обнажали» сущность мира, скрытую за предметами. Он рассматривал свое искусство как путь к духовной реальности, которую художник может познать и выразить, лишь отказываясь от видимого изображения. В «новом искусстве» Малевич видел возможность выразить чистые «ощущения» с помощью экономии средств и концентрации художественной энергии. Супрематизм стал для него высшим воплощением этой задачи, поскольку отказывался от утилитарности и направлялся исключительно на раскрытие «живописной реальности» – беспредметной сути мира, которая проявляется в цвете и форме.

Таким образом, и Кандинский, и Малевич были убеждены, что художник должен выйти за пределы рационального и предметного, чтобы достичь подлинного духовного опыта и передать его зрителю. Беспредметность в их работах – это не просто формальный отказ от изображения, а попытка сделать искусство каналом для сверхчувственного опыта, для взаимодействия человека с духовным универсумом. В этом смысле, как и русские религиозные философы, они рассматривали художника фигурой, способной трансформировать бытие, видя в творчестве теургический акт. Современность показывает, что эти идеи остаются актуальными. Искусство продолжает служить не только эстетическим, но и духовным целям, помогая современному человеку обрести связь с чем-то большим, чем его повседневное существование. В условиях технологизации и нарастающей виртуальности стремление искусства к сакральному открывает путь к новому пониманию единства, в котором духовное начало соединяется с миром.

ЛИТЕРАТУРА

1. Соловьев В. С. Общий смысл искусства // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М. : Искусство, 1991. С. 73–89.
2. Бердяев Н. А. Философия свободного духа. М. : Республика, 1994. 480 с.
3. Кандинский В. В. О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости / пер. с нем. А. Лисовского, Е. Козиной. СПб. : Азбука : Азбука-Аттикус, 2023. 544 с.
4. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика. М. : Ладомир, 2007. 743 с.

Воронежский государственный университет

Кукарников Д. Г., кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой истории философии и культуры

E-mail: kukarnikoff@yandex.ru

Voronezh State University

Kukarnikov D. G., Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor, Head of the History of Philosophy & Culture Department

E-mail: kukarnikoff@yandex.ru

Волконская А. А., магистрант кафедры истории философии и культуры

E-mail: chlorophyll.of.your.eyes@list.ru

Volkonskaya A. A., Master's Student of the History of Philosophy & Culture Department

E-mail: chlorophyll.of.your.eyes@list.ru