

М. Н. Цветаева

Философия пространства в образах искусства Серебряного века

DOI 10.47132/1814-5574_2020_4_124

Аннотация: На настоящем этапе актуален глубокий анализ художественной культуры, ее базовых категорий, таких как пространственно-временные символы, на основании христианской онтологии и антропологии. В контексте духовно-эстетической целостности, историко-социальных процессов, отражающих художественные модели Богопознания и богоборчества, в статье анализируется философия пространства, представленная типами перспективы — идеографическая, обратная, прямая, восточная и гиперпространство. На примерах иконописи, классического искусства и творчества ведущих мастеров Серебряного века — М. Врубеля, П. Кузнецова, К. Петрова-Водкина, М. Шагала — исследуется религиозно-философская и семантическая природа творчества, изобразительных категорий. Отмечается необходимость при анализе классического искусства опираться на фундаментальные сферы древнерусской культуры, ее литургико-сотериологические, символические, нравственно-психологические и анагогические смыслы.

Ключевые слова: антиикона, авангард, Богопознание, богоборчество, духовно-телесная целостность, икона, мистика, образ, онтология, Серебряный век, сотериология, семантика, символизм, Врубель, Петров-Водкин, Шагал, Ушаков.

Об авторе: **Марина Николаевна Цветаева**

Доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор Института философии Санкт-Петербургского государственного университета.

E-mail: mtsvetaeva@rambler.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7826-4039>

Ссылка на статью: Цветаева М. Н. Философия пространства в образах искусства Серебряного века // Христианское чтение. 2020. № 4. С. 124–136.

KHRISTIANSKOYE CHTENIYE
[Christian Reading]

Scientific Journal
Saint Petersburg Theological Academy
Russian Orthodox Church

No. 4

2020

Marina N. Tsvetaeva

The Philosophy of Space
in the Art of the Silver Age

DOI 10.47132/1814-5574_2020_4_124

Abstract: At the present stage, a deep analysis of artistic culture, its basic categories, such as space-time symbols, based on Christian ontology and anthropology, is relevant. In the context of spiritual and aesthetic integrity, historical and social processes and reflecting the artistic models of knowledge of God and the fight against God, the article analyzes the philosophy of space, represented by the types of perspective — ideographic, reverse, direct, eastern and hyperspace. The religious, philosophical and semantic nature of creativity and pictorial categories is explored using as examples icon painting, classical art and the work of the leading masters of the Silver Age — M. Vrubel, P. Kuznetsov, K. Petrov-Vodkin, M. Chagall. The need is noted in the analysis of classical art to rely on the fundamental spheres of medieval Russian culture, its liturgical-soteriological, symbolic, moral-psychological and anagogical meanings.

Keywords: anti-icon, avant-garde, knowledge of God, theomachist, spiritual and bodily integrity, icon, mysticism, image, ontology, Silver Age, soteriology, semantics, symbolism, Vrubel, Petrov-Vodkin, Chagall, Ushakov.

About the author: **Marina Nicolaevna Tsvetaeva**

Ph.D., Associate Professor, Saint Petersburg State University.

E-mail: mtsvetaeva@rambler.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7826-4039>

Article link: Tsvetaeva M. N. The Philosophy of Space in the Art of the Silver Age. *Khristianskoye Chteniye*, 2020, no. 4, pp. 124–136.

Важнейшие категории художественной культуры, способствующие пониманию мировоззрения и духа времени, связаны с философией пространства, отраженной в типологии перспективы. К наиболее значимым, отражающим эволюцию духовной жизни от язычества до философии Нового времени, относятся: **идеографическая, обратная, прямая, восточная и гиперпространство**. Перспектива визуального искусства раскрывает смысл движения, его цель и онтологию. Как в сказках и мифах, герои, подлинные и мнимые, проходя испытания, побеждают зло и обретают себя.

Образы пространства, их религиозно-культурный генезис невозможно понять вне развития русской и европейской философской мысли (Платон, И. Кант, Г. В.Ф. Гегель, А. Шопенгауэр, Ф. Ницше, М. Хайдеггер, А. Бергсон, В. С. Соловьев, свящ. П. А. Флоренский, Н. А. Бердяев, Э. Гуссерль); вне общественно-исторического и духовно-нравственного развития России, религиозно-мистических исканий творческой интеллигенции. Значительный вклад в исследование «геометрической» философии внесли теоретические труды Л. Ф. Жегина (Жегин, 1970), Л. В. Мочалова (Мочалов, 1983), В. В. Лепяхина (Лепяхин, 2002), Б. В. Раушенбаха (Раушенбах, 1980), Н. М. Тарабукина (Тарабукин, 1993), свящ. П. А. Флоренского (Флоренский, 1994–2000).

Интерпретация пространственно-временных символов, их усложненная композиция представлена в творчестве мастеров Серебряного века. С чем связана философия пространства в искусстве? Она раскрывает религиозные представления, принципы духовно-телесной целостности, «символ веры» художника, его биографию и творческий процесс — взлеты и падения. Пространство хранит память, ассоциации, боли и раны. Так, детские впечатления с годами расширяют палитру психологии, включая исторические, бытовые, социально-нравственные и духовно-эстетические идеалы. Недаром купол православного храма имеет сферическую форму, а в его центре мы видим Христа — Путь, Свет, Истина...

Многие русские художники, основываясь на христианском мироощущении, развивали идею храмового мирозерцания в противоположность эстетике нигилизма, богоборчества и вселенского разрушения. В этом контексте можно привести творчество М. З. Шагала, развивавшего библейскую онтологию. Он воспевал в искусстве вечные сюжеты человеческой жизни — Дом, Любовь, Семью, Смерть, Бога, создавая живописные гимны любви: «Прогулка» (1917), «Над городом» (1914–1918), «Белла с белым воротником» (1917). В этих работах, как замечает В. Круглов, художник впервые «отправил в полет» конкретных людей, сохранив все портретные характеристики, дорожа личным и неповторимым. Его мир, благословляемый ангелами, парящими над провинциальным Витебском, «замешан» на фольклоре, быте и религиозном мистицизме, претворяющих идеи символизма, фовизма, кубизма и экспрессионизма. Как и многих в XX столетии, Шагала интересовала родословная человечества, родословная памяти, праотеческие традиции и ассоциации, бесконечность миров и символов; его волновало внутреннее духовное устройство, пространство сознания и бессознания, яви и сна, мечты и сложных переплетений. Несмотря на существование в «черте оседлости», с чувством несправедливости и «креста отцов», несмотря на язвы современной цивилизации и страдания, Шагал воплотил в искусстве искренность и детски чистое мироощущение, привнеся в эстетику русского авангарда то светлое, наивно-радостное, трогательно-незамутненное чувство родины, мира и «всечеловеческого отечества», которое роднит его со взглядом ребенка-старца. Он оплачивал любовью и лирико-поэтическим мировидением элементы хасидской и православной культуры, быт провинции и столичных городов, еврейский и русский фольклор, символизм и теории кубистов. «Простодушный, мудрый и одновременно изощренный мастер создал свою индивидуальную мифологию и образную систему, внутри которой в равновесии существовали земля и космос, Париж и российская провинция, высшие силы, люди и животные, с которыми постоянно приключались различные метаморфозы. Одновременно остро-современный и чуть архаичный, он был „ничей“, не принадлежа ни одной школе, ни одному течению» [Круглов, 2005, 16].

Художнику была дарована долгая творческая жизнь. Он пережил многих своих современников — пионеров отечественного авангарда, но ему были неведомы их метания и неудачи. По цельности своего творчества, многоликости и многообразию поисков Шагала можно сравнить с выдающимися мастерами европейской и мировой культуры.

В модерне и авангарде использовалась многогранная палитра традиций, соединяющая несоединимое: восточные религиозные культы и верования «скрещивались» с христианством и буддизмом, эстетика Ренессанса — с западноевропейским символизмом, первобытной культурой и шаманизмом. В трагических судьбах многих людей, одаренных Богом художественным талантом, мы часто видим не только вероискание и боготворчество, но и откровенное богоборчество. В этих чутких и экзальтированных душах представала и «опись» человеческих соблазнов, болезней души и духа, связанных с безверием и религиозным синкретизмом. Как катализатор духовно-нравственных процессов, русская революция обнажила корни личных трагедий и крушение судеб многих мастеров культуры XIX — начала XX вв., когда само христианство показалось мифом. Соблазн смешения подстергал «серебряных творцов» на каждом шагу; стремившиеся раскрыть сокровенную символику, они хотели проникнуть в тайны мироздания, в мистическую красоту Вселенной — «проникнуть к Истине с черного хода». В поисках загадочного и неизреченного их творчество раскрывалось в диковинных живописно-графических переплетениях, в лабиринте образов, идей, загадок, образующихся из бесчисленных скрещиваний и сочетаний, способных заворожить и восхитить творческой новизной.

Особое место в русском искусстве принадлежит национальному самопознанию, анализу человеческого бытия, его духостроению. Светотеневая пластика русской действительности, многолика объемность историко-социальных процессов, развернутая в психоаналитике портретного жанра, в исторических мистериях и эмоционально-философских симфониях, обнажали как центростремительные, так и центробежные силы, таящиеся в душе нации. Разорванное и деформированное мировоззрение, кубистическое по форме и демоническое по содержанию, формировало символический язык и семантику искусства. Живописная история как бы хранила жажду Бога и томление духа, свет Христа и мрак неверия, гармонию и вселенский распад. Изображение судеб народа и человека сочеталось с реальной средой, житейской достоверностью, точностью типажа и правдой характера. Великое и сложное сочеталось с «простым» и «обыденным». На разных этапах исторического развития выдвигался свой герой — со своим мировоззрением, представлениями о добре и зле, красоте, жизненным ритмом и социальным пространством. Драматургия конфликтов раскрывалась через сопоставление героев различной психологии и нравственной ориентации. Этот мученический путь к Истине пролегал через языческое сознание, идолопоклонство (от философии деизма до атеизма) — жажду чуда и мифотворчество. С потерей Христа в расцерковленном мире все становилось богом — наука, природа, творчество, прогресс... Идолом становился человек с «окамененным духом», мастерски запечатленный художниками «Бубнового валета».

Культура Серебряного века и предреволюционной эпохи была результатом всего предшествующего периода: секуляризованного сознания, антропоцентризма с его сентиментально-романтическими утопиями и мечтами о «естественном праве», языческим панпсихизмом и оккультизмом. Опыты экстатических состояний, шаманизма и сектанства, средневековой мистики и «универсальной религии» русского дворянства трагически воплотились в «живописных ересях» XX в. Аффекты и подсознательное, как идолы Нового времени, требовали знакового мироустройства. В символах искусства предстал мир антииконного бытия и антилога — драма грехопадения, путь со лжехристами и лжепророками, дающими «знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных» (Мк 13:22).

Изменение художественно-образного мышления связано с эволюцией мировосприятия, его религиозной ориентацией. Серебряный век отличался художественно-философской эрудицией и энциклопедизмом, жадой «всеединства» и всечеловеческого

родства. Для понимания философии пространства в религиозном и светском символизме обратимся к краткому анализу типов перспектив. В этом контексте особый интерес представляет обращение к традициям Древнего Востока, искусству с идеографической перспективой.

Религиозно-мифологическое мышление Древнего Египта выражено в идеографической перспективе, в основе которой — знак, идеограмма и пиктограмма, предшествующие алфавиту. По древним представлениям, мир уподобляется книге, напоминая о смысле Слова в библейском контексте. Строки, регистры, картографический разворот сюжета, аксонометрический телесный канон, законы иерархии и масштаба — свидетельствуют о пралогическом и мистическом мышлении, синкретизме мировосприятия. Изображение уподобляется буквам, а зритель — читающему по слогам и построчно. Реальность, которую представляет памятник, сочетает и чувственное, и умозрительное познание Вселенной, соединяет земное и небесное. При этом важны не оптические законы — как видит глаз, а мистические представления — так, как он «знает». Отражая идею вечности и неизменности, египетское пространство остается бесчувственным к перспективным изменениям, оно условно, линейно и имеет декоративно-плоскостное решение; вписано во фрагмент стены пещеры, гробницы, скалы, поверхности камня или амулета. Символизм идеографической перспективы связан с архитектурным каноном, стереометрическим принципом изображения, представляющим зримый мир как образ сакрального и незримого «чертежа» Вселенной.

Божественность и нетленность фараона, как и сама идея власти, выражается математической символикой, например троном кубической формы, пропорциями «золотого сечения», религиозным каноном: глаз всегда изображался анфас, лицо — в профиль, фигура, корпус — в трехчетвертном развороте, ноги — в профиль. Канон вбирал в себя все фазы временного движения, используя семантику круга и дробей. Локальный цвет, монументально-декоративные и плоскостные принципы изображения олицетворяли языческие представления о вечности и космоцентризме. Вселенная представлялась безначальной и бесконечной, как царство покоя и неизменности, замкнутости, олицетворением которого была сфера или круг, с бинарно-симметричной оппозицией земли и Неба — статичное и бесперспективное пространство, в котором некуда стремиться. Оно выражало языческое, тотемно-мифологичное мировосприятие.

Следующий этап развития пространства был связан с религиозно-эстетическими принципами обратной перспективы. Теория обратной перспективы глубоко исследована в научно-теоретических трудах религиозных мыслителей, философов, культурологов, искусствоведов. Подчеркнем лишь основные акценты, которые значимы для понимания духовно-эстетической эволюции пространства. Формальные архетипы композиционного решения призваны отразить догматику христианского мирозерцания, выраженную через треугольник, крест и круг, соответствующие догматам троичности, христоцентризма, крестообразного и сферического развития, образу Божественной Троицы. Содержание религиозных символов, к которым отсылает иконопись, с их сакральной тринитарной идеей, позволяет открыть монументальный формат мира, его духовную поляризацию — домостроительство спасения и «домостроительство» гибели. Религиозные аллюзии светского символизма явно или скрыто опираются на религиозно-нравственную проблематику христианства, осознание земного и временного в контексте библейских пророчеств. Каждая точка, линия, композиционная форма, например изображение, которое вписывалось в круг, сферу или треугольник, иконные восьмигранники, наделены духовно-энергетическим и эстетическим смыслом, сопряженным с законами Божественной иерархии, эволюции и гармонии.

Смысл иконы, как и Евангелия, заключен в благовестии Слова: изобразить зримым незримое — мир Христов, обладающий животворящей силой и энергией. Объемля зрителя, иконное пространство отражает Его и нашу миссию. Дух первичен, и Он творит материю, поэтому так выразителен язык деформаций, монтаж

пространства, соединяющего прошлое, настоящее и будущее с вечным и настоящим. Характер цвето-световых, ритмо-пластических и пространственно-временных символов отражает монументально-праздничный формат Царства Небесного — мира Христа, Богородицы, ангельских чинов, нисходящих к нам, так как мы есть воплощение Его обетов, Его «письмена». Пространство Света, олицетворяемое золотом фона, свидетельствует о всеприсутствии Живого Бога...

Сфера, сияние и цвет мандорлы¹ [Бобров, 2010, 239] знаменуют целостность и соборность, праздник вечной жизни — Христа, Который есть Радость радости, Любовь любви, Свет света. Исполненное сверхземных качеств, оно превышает все физические и оптические законы, гравитацию, вес, тяжесть; оно вне преград и разделений. Подчиненное действию Святого Духа, пространство не рассекается на планы «далеко-близкого», ибо всё восходит к Единому. Не абстрактный Абсолют или мистическая бесконечность явлены в обратной перспективе, а воплощение живой Личности Живого Бога. Сдвиги, деформации, иконные знаки, множественность точек зрения усиливают чувство близости — невидимая сверхреальность через Христа стала реальностью зримой и видимой, ибо «Царство Божие внутри вас есть» (Лк 17:21).

В контексте понимания творчества, его онтологии иконопись раскрывает синергию иконописца и Создателя; и чем чище дух, молитвенно-аскетический подвиг, тем совершеннее художественное исполнение, так как в восточном христианстве иконописец не сочиняет и не списывает с природы, он видит «тот мир» не физическими, а духовными очами. Таким образом, истинная природа творчества — утолять духовную жажду, взывать к небесной перспективе, к проницанию Вселенной от «горних ангелов» до «гад морских». Оно — вне грешного празднословия, лукавой игры со смыслами, вне холодного сердца, не оживленного благодатью. Исполненное Божественной волей, оно призвано к пророчеству — «глаголом жець сердца людей». Так понимали его иконописцы, так служило ему русское искусство, не отрешаясь от христианского духа. Большая часть произведений классического искусства, передвижников, полотна В. И. Сурикова, И. Е. Репина, В. А. Серова, И. И. Левитана, М. В. Нестерова, А. П. Рябушкина, В. М. Васнецова, К. С. Петрова-Водкина раскрывают этот духовно-этический смысл.

Панорамно-планетарный характер иконописи, отражающий духовно-телесную целостность, точнее соответствует возможностям человеческого глаза — бинокулярному зрению — зрению ребенка или «чистого сердцем». Смысл обратной перспективы — в явлении Любви, все проницающей и поглощающей, на которой зиждется домостроительство человека. Плоскостное решение, фрактальная геометрия, невесомость телесности как знак обоженности устремляют к горнему и святости, требующей дистанции, смирения и благоговения. Таким образом, пространство в древнерусском искусстве, иконописи, храмовом зодчестве раскрывает сотериологический, литургический, символично-онтологический аспекты христианского мировоззрения.

Мотивы движения, дороги связаны с духовным совершенствованием и преображением, взысканием горнего и вечного. В отличие от «широкого пути», в христианстве был указан «узкий путь» и «тесные врата». Но размышление о вечности через временное и тленное, через взлеты и падения, «геометрию» души в светском искусстве давало опыт самопознания. Для понимания мировоззренческой эволюции, связанной с процессами секуляризации, движением к душевно-телесному космосу, обратимся к творчеству С. Ушакова.

В иконописи XVII в., в росписях церковей в Ростове Великом, Ярославле, например в церкви Ильи Пророка, расписанной Гурием Никитиным, проявился живой интерес к дольному миру. Возникает интерес к бытовым деталям, жанровым сценам, изображению ренессансной архитектуры, пейзажу, к иной изобразительной системе — душевно-телесному творчеству, передаче трехмерного пространства, анатомии,

¹ Мандорла — (от ит. *mandorla* — «миндалина») — сияние овальной формы, вытянутое в вертикальном направлении, внутри которого помещается изображение Христа или Богородицы.

светотени, прямой перспективы. Чувство меры и гармонии иконописи прп. А. Рублева сменилось поиском пышных, но «дешевых эффектов, раздражающих глаз, нагромождением деталей, блеском черногого по золоту орнамента, условной витиеватостью живописного выражения» [Антология, 1989, 81]. В соответствии с новыми тенденциями С. Ушаков отходит от «невещественного» вида явлений прп. Андрея Рублева, заменяет их на реальную вещественность, «толстоту плотскую», «геометрические чертежи»; цвето-светопись заменяет живописью. По замечанию Н. П. Сычева, бесплотные ангелы с их нежными, «дымом писанными» ликами превращаются на иконе Симона Ушакова в «светообразные персоны», в которых зримо ощущается присутствие реального тела. В изображении горки и земли, в серовато-зеленой листве Мамврийского дуба сквозят «отзвуки тональности фламандских и голландских пейзажей» [Антология, 1989, 82]. Художественное мировоззрение Ушакова, по выражению Аввакума — «пестрое», свидетельствовало о меняющемся в историческом процессе мирозерцании русских православных художников.

В иконе «Архангел Михаил, попирающий диавола» Ушаков совмещает традиционное и новое мировоззрение, совмещая зримое и земного и небесного. На краю земной сферы — небольшая фигурка «простого смертного», в благоговейной молитвенной позе созерцающего высшие миры. Вознесенный Божьей милостью, он видит таинственную битву, ангельский мир, смутные очертания святых, подобно куполу, покрывающих земное пространство — Церковь Торжествующую. Видит духовную брань Архангела Михаила, под ногами которого в поземе изображена повергнутая «нечисть». В иконе скрещиваются, становятся видимыми два мира — высший и низший. Еще не ушло в прошлое представление о возможности художника-иконописца, облаченного благодатью, стать созерцателем Божественных тайн.

Дальнейшее развитие идей пространства связано с переходом от христоцентризма к моделям антропоцентризма и эгоцентризма, рационально-секуляризованное мышление свидетельствует о приоритете земного над небесным. В прямой перспективе, в отличие от обратной, острее звучит голос автора, его героев, связанных с историко-политический и социальной реальностью. Появление пустот, разделения на классы и партии, планы главного и второстепенного свидетельствует об ограниченности и неполноте эмоционально-телесного. Философия пространства связана с познанием эмпирической реальности, материально-телесного космоса, бесконечности макро- и микромиров, его чувственной мозаики. Характерно, что с XVII в. в Голландии, а потом и в России в искусстве развиваются такие жанры, как портрет, натюрморт, пейзажная живопись. Собираение и коллекционирование вещно-бытовой и природной среды, «диковинки» и «научные кабинеты» как прообразы музеев олицетворяют интерес к земному и дольнему. Обнажая сложность и психологические изломы человеческой личности, его социально-исторического бытия, быстротечность мыслей и чувств, искусство декларирует гипотетическую бесконечность тварного.

Вершиной реализма XIX в. стала романная драматургия, психологический анализ национальных чувств и характеров. Пространство «хоровой картины», вмещающей судьбы нации и отдельных личностей, видимые через исторические реалии, открывали новые возможности для формальных решений как в историческом, бытовом, пейзажном жанрах, так и в художественной культуре в целом. Недаром в основе многих композиций передвижников, Репина, Сурикова лежит диагональное развитие пространства, «хоровая картина». Например, в полотне художника Ф. А. Васильева «Оттепель» (1871) перед нами огромное пространство-простор, воля и даль — поэтический образ России. Мокрый снег, два человека — крестьянин и отрок, старый и мальчик, — их путь по талому снегу, изборозженному полозьями саней, труден, небыстр и негладок. Этот путь — раздумье, остановка, вслушивание.

В русской культуре путь, дорога — символ всегда чего-то большего, чем движение; скорее подвиг, аскеза, сопротивление; мотив духовных странствий, путешествий, блужданий, осознаний себя, взлетов и падений, всегда трудных и непредсказуемых, лишенных прямоты и правды — жизнь «поперек и навыворот». А. П. Чехов писал

Д. В. Григоровичу в 1888 г.: «...В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно. Простора так много, что маленькому человеку нет сил ориентироваться... тоска от сосущего сердце простора... тоска не от бедности, а от богатства жизни вокруг и в себе... с ужасной этой нашей щедростью, уходящей „под снег“» [Чехов, 1963, 184]. А. Н. Островский выбирал для трагических пьес — «Откос» или «Венец на Волге» — круг у всех на виду и над неоглядной далью: возможность броситься вниз и желание полета. В этом русском просторе острее угадывалась «душа конфликта».

Путь проселками, перелесками, болотами, то к омуту, то полями, как у А. К. Саврасова, И. И. Левитана, И. И. Шишкина; то скорбный и тяжкий, как Владимирка, как земная юдоль, — далекий и долгий, бурлацкий; путь то вниз, то вверх, то вбок, то в сторону, иногда — «в никуда», как у В. Г. Перова («Сельский крестный ход на Пасхе»), П. А. Федотова («Анкор, еще анкор!»), И. Е. Репина («Бурлаки на Волге»), В. И. Сурикова («Утро стрелецкой казни»)... В координатах психологического реализма мир души вне духовного преображения обречен на неполноту, непрочность, уязвимость, нигилистическое мирозерцание, итогом которого является тупик.

Предтечей русского символизма и движения к новому постижению образа мира, выраженного через гиперпространство, стало творчество М. А. Врубеля. Обращение к формально-пластическому языку христианской культуры вне осознания его духовно-нравственных ценностей было трагичным для творческой личности художника. Живописно-пророческий дар Врубеля обозначил типологию страстей, трагических томлений и вселенского уныния интеллигенции рубежа XIX–XX вв., обретя блистательное формально-эстетическое выражение. В творчестве мастера были открыты новые типы художественного формата — пространства, олицетворяющие демонические пороки и томления духа, такие как «щель» — «Демон сидящий» (1890), «Испания» (1894); «воронка» — «Жемчужина» (1904); пространство исполинских страстей — «Танец Тамары», «Тамара и Демон» (1890–1891), «Венеция. Декоративное панно» (1893), «Гадалка» (1895). Под сводами врубелевской красоты, в его «барисфере» жила губительная, подобно омуту затягивающая своими колдовскими чарами, злая сила. Блеск этого мерцающего, черного и демонического пространства в той или иной степени изливался через все образы Врубеля, начиная от раннего «Автопортрета» (1882), «Гамлета и Офелии» (1884) и цикла к «Демону» до портретов С. И. Мамонтова (1897), Н. И. Забелы-Врубель (1898), «Портрета сына художника» (1902), портретов Ф. А. Усольцева (1904) и В. Я. Брюсова (1906).

Передавая трехмерное пространство, стягивая его к двум измерениям, сближая и прижимая друг к другу пространственные планы, располагая их в пределах «малой глубины», Врубель добивался эффекта сжатой, сдавленной исполинской формы. В его живописной «кристаллографии», отливающейся блеском металла, переливами драгоценных камней, материальной весомостью, звучала нервно-чувственная энергия, конфликт сжатого пространства и монументального объема, олицетворявший внутренние борения и мучения злого духа. Симптоматично, что в последние годы Врубеля не покидало томительное чувство вины, вины всей жизни, которую надлежало искупить. Он говорил об этом мучительном воздействии темных сил В. Я. Брюсову, когда писал его портрет: «Ему дана власть за то, что я, не будучи достоин, писал Богоматерь и Христа. Он все мои картины искажил». На обороте портрета врача Ф. А. Усольцева, изображенного с иконой, рукой больного и измученного художника была сделана надпись, определяющая суть его творчества, суть его «красоты»: «В течение моих 48 лет я полностью утратил (особенно в портретах) образ честной личности, а приобрел образ злого духа; теперь я должен подчиниться суровой обязанности видеть других людей и полноту образа моего бога» [Дмитриева, 1984, 85].

Искусство Серебряного века, связывая воедино время, историю и имена, обращалось к иконописи, к духовному, его истокам, пространственным и цветовым символам. Художником, развивавшим традиции древнерусской культуры, сферического пространства иконописи, стал К. С. Петров-Водкин. Его творчество было посвящено

созерцанию тайн мироздания и глубин личности. В картине «На линии огня» (1916) показан эпизод Гражданской войны — атака и смерть: по округлой поверхности земли ползут убивающие друг друга люди. Их лица, позы, наставленные на зрителя штыки, ружья — всё дышит ненавистью. В одного бойца попала пуля — он смертельно ранен, может быть, убит. Его душа, покидая тело, начинает возноситься от земли, удаляться от происходящего. Облик смертельно раненного почти невидимо таинственно преобразуется: меняются выражение лица, пластика, характер движения, телесность. Смерть, изглаживая ненависть, наполняет душу покоем, кротостью, блаженным состоянием, устремляет к иному мироощущению. Отдаляясь от земли, покидая «своих и чужих» — всё падшее и греховное, он становится легким, умиротворенным, «ангелоподобным», переходя в неподвластную злу сферу. Не смерть, а неведомая прежде жизнь наполняет его существо, прорастает в новом облике.

Пространственно-временные решения картин К. С. Петрова-Водкина, по словам Л. В. Мочалова, вытекают из его философии. С детства будущего художника поражала необъятность мироздания, картина звездной жизни, загадки Вселенной: метеоритный дождь, солнечное затмение. Глубоко изучая опыт древнерусской культуры, он был убежден, что «человеку суждено жить во многих сферах». Отражая философию русского космизма, жажду вселенского охвата планетарных явлений, творчество Петрова-Водкина синтезировало многие явления культуры XX в.

Знаменем времени стала картина «Купание красного коня» (1912), которую, по словам художника, многие ожидали — явление, возведенное в «десятизначную степень». В этом маленьком мире-пространстве — неукротимое буйство, дионисийство красного символа языческой Руси, ставшее жертвоприношением революционно-пугачевской России. Юноша, олицетворяющий душу, ее хрупкость и чистоту, противостоит животной стихии. В картине через древние образы, соединение животного и человеческого раскрыто душевно-телесное противостояние. В этой мучительной борьбе противоположных начал — звероподобного и ангельского — тонко прочувствован дух времени, его трагический смысл. Как и в действительности, в исторической реальности, в картине энергиям страстей противостоят тишина, мир вечный, влекущий к созерцанию и покою; мир физический — духовному. Не сила и мощь греховного человечества, не ненависть и революционная рознь нужны России, говорит Петров-Водкин, а сострадание и милосердие, пробуждающие духовные силы. Владник не побеждает, но и не побеждаем. В этом хрупком равновесии передается не столько действие, экспрессия, сколько раздумье, размышление о судьбах страны, ее вечной брани. Внесенный в этот хрупкий мир будто неземными силами конь-кентавр, подобно русской революции, угрожает безумством. Развивая традиции символизма при изобразении антитезного храму духа революционной смуты и неоязычества, Петров-Водкин глубоко осмысляет древнерусское искусство и, в частности, икону «Чудо Георгия о змие».

Отход от европоцентризма к поликонфессиональной и полиэтнической модели мира на рубеже XIX–XX вв. обострил интерес к философии Востока, восточным верованиям и культам, эзотерическим учениям, идеям даосизма, буддизма, панкосмизма. Этот мистический поворот к новой эстетической платформе, связанной с художниками «Голубой розы», наиболее точно выразил Сергей Маковский: «Выставка — часовня... Картины — как молитвы» [Маковский, 1907, 25].

Объединение возникло в 1907 г., его художественная платформа отражалась на страницах журнала «Золотое руно», редактором которого был Н. Рябушинский. Участники — живописцы П. Кузнецов, Н. Крымов, Н. Сапунов, С. Судейкин, скульптор А. Матвеев — опирались на художественную философию М. Врубеля и В. Борисова-Мусатова. Их творчество разворачивало вектор художественной культуры к иной духовно-мировоззренческой географии: Индия, Китай, Япония, Полинезия; вызывала пристальный интерес островная культура Тихоокеанского региона; происходило бегство к «нецивилизованным народам». Павел Кузнецов пишет, что «настанет время, когда к искусству приобщатся люди, смотрящие на небеса простыми, ясными глазами

[Мочалов, 1979, 17]. Уроженец Саратова, он хорошо знал заволжские просторы. Изучая религиозные представления, быт и нравы киргизов, художник создает «Киргизскую сюиту» народа, живущего в непосредственной близости к природе, ее космическим ритмам. В труде он видит ключ к человеческому взаимопониманию, внутреннему и духовному единству. Верблюды, доверчивые овцы, птицы — все соучаствует в бытии людей, все помогает душе в восторженном восприятии красоты Божественного мира («Стрижка баранов», 1912; «Киргизка с голубями», 1915–1916).

Изучение восточной, или синтетической, перспективы открывало новые возможности для мастеров «Голубой розы» — движение к ассоциативно-метафорической картине, отражающей вечные проблемы бытия: Люди, Земля, Труд, Единение. С помощью музыкально-ритмической организации пространства типизировались образы и место, земное становилось отражением небесного, когда загадочными становились не мифы, а «жизнь человека вообще» (П. Кузнецов). Открытие Востока происходило не столько географически и этнографически, как в предыдущие эпохи (например, в творчестве В. Верещагина), а духовно-эстетически, через поэзию и музыку, Рублева и Дионисия, традиции культуры Востока и Запада.

Классический пример восточной перспективы — живопись Китая, Японии. Развивая элементы буддизма, соединяя традиции европейской и восточной живописи, интимность восприятия и декоративно-монументальный язык символов, s-образные, параболические и дугообразные формы построения композиции, «голуборозовцы», в частности П. Кузнецов, уподобляли визуальный мир ковру-орнаменту, иероглифическому знаку-символу. Зритель как бы помещен в центре картины, ее живописного пространства и, таким образом, находится на волне равномерно приходящего из глубины и уходящего в нее колебания — движения, сочетающего законы прямой и обратной перспективы. Его взгляд перемещается то вверх, то вниз, то вперед, то назад, то влево, то направо — как на волнах, в определенном ритме. Равновесие и равномерность порождают чувство покоя, умиротворенности, «убаюкивают» сознание, олицетворяют идеи восточного бесстрастия, отрешенности духа от эмоций и деяний. В восточной перспективе художник убирает не дальнюю стену, как в прямой, а верх — пространство уподобляется свитку струящегося шелка. Отсутствие рамы соединяет изображение с окружающим миром и одновременно «впускает» зрителя в мир изображенного. Помещаясь в радиальном центре, он становится созерцателем, растворяясь в широтах изображения, в ритмах световой и цветовой волны, их уравновешенного мерного колебания, уподобленного движению маятника.

Погружая в иную философию и психологию, восточная перспектива складывает отличную от европейской системы композицию. Изобразительный текст подобен японской поэзии. Лицо в портретном искусстве трактуется как озеро с мелкой рябью морщинок, покой которого нарушают плавно бегущие состояния — переменные, легкие, сменяющие друг друга, как облака, волны, ветер, колеблющий ветки. Созерцание их не удивляет, не утрашает, не восхищает. Глаза, губы, изгиб носа — всё подобно волнам, набегающим и исчезающим в успокоенном пространстве; все настраивает на иной по сравнению с европейским масштаб погружения и созерцания. Стихии восточных чувств подобны космически-природным — огню, воде, воздуху, олицетворяют не столько разделение («или-или»), как в русском или европейском искусстве, сколько соединение и созвучие миров в пространствах («и-и»).

Равномерное соотношение глубины и плоскости, передних и дальних планов, высоты и ширины раскрывает принципы восточного бесстрастия, характерные для медитативной созерцательности Востока, расслабляющей, погружающей в нирвану. Это бесстрастие иное, чем в христианстве, оно продиктовано безразличием к истории, добру и злу, земной реальности. Развоплощающее, нивелирующее личность, оно погашает ум, волю, чувства как источники страданий человека. Изображая земное бытие, подобно туманной дымке, миражу в пустыне, восточное искусство задолго до европейского, в частности опытов Леонардо да Винчи, открыло свето-воздушное сфумато. Погружая в вечность, ее колебания, пространство восточного искусства

поэтично и музыкально ритмизировано. Принципы восточной гармонии выстроены на созвучии форм, их живописно-поэтических рифмах, поэтике декоративного орнамента, узора, арабески, превращаясь в молитвенные формы созерцания. Гармонически соединенные части озвучивают мироздание: фрагмент волны, дерева, цветка, ветки, насекомое — всё возводит к целому. Часть и целое имеют иную по сравнению с европейским и русским искусством композицию: в части бытия, как в капле воды, отражается океан вечности. В отличие от импрессионизма, восточное искусство не теряет предмет, а максимально концентрируется на нем.

Пространство синтетической перспективы горельефно и радиально. Чтобы понять мироздание, надо прочесть его «по слогам»: подножие ствола, крона, дерево, небо — все уподобляется ступеням, возводящим к дао. Не культивирование субъективных и чувственных ощущений, своего «я», к которому стремится европейское искусство, но погружение, медитация, растворение во Вселенной — в ее звуках, видимых формах, пространстве. Картина, пейзаж сливаются с абсолютом, который по восточным представлениям, например в буддизме, всегда имперсонален. Бесконечный и недостижимый, он бесстрастен к судьбам мира, существует вне истории и творческого созидания, вне исправления и исцеления. Он — «ничто, которое всё». В христианском смысле это нивелирование уподобляется духовной смерти.

Преобладая над европейской аналитикой, синтез природно-космических стихий, выраженных в восточной перспективе, достигается уравниванием и растягиванием планов. Таким образом художник достигает бесстрастия, внутреннего покоя, психологической релаксации. Погружение в пространство, насыщенное дымкой, трепетом света, дрожанием воздуха, влагой, дождем или мокрым снегом, дает почувствовать гармонию и красоту. В трактате китайского художника XI в. Го Си есть рассуждения о том, что гармонии духа научиться нельзя: «лучше не учиться писать», если «не входить в дерево»... Знакомство с восточной культурой и философией отразило в искусстве рубежа XIX–XX вв. жажду всемирного синтеза и «всеединства».

Авангард был чутким к современной философии, открытиям в психологии и науке, меняющим взгляд на мир, понимание материи, пространства. Особую роль в модерне, например в творчестве таких мастеров, как В. А. Серов, М. А. Врубель, Л. С. Бакст, К. А. Сомов, приобретает пластическое решение пространства, утонченная грация и элегантность силуэта. Психология времени сдвигала акценты — от социально-исторического портрета искусство обратилось к духовному анализу нации, к пониманию внутреннего строения человека, его невидимым токам и ритмам, философии и феноменологии индивидуального «я». Темперамент, переменные составляющие, пластически-чувственные характеристики, язык тела, поз, жестов, художественной артикуляции раздвигал границы искусства, а смежные жанры, такие как музыка, танец, балет, питали его живописно-графическую культуру.

И, наконец, гиперпространство, изобразительно открытое футуристами, лучистами, экспрессионистами, кубистами, отвечало современным представлениям физики об энергиях, атомах, скорости, опиралось на новейшие разработки квантовой и молекулярной теории, геометрию Н. И. Лобачевского, Х. Римана, теорию относительности А. Эйнштейна. Гиперпространство вошло в основу принципов simultaneity — одновременного существования в разных планах и проекциях. Искусство глубочайшего духовного кризиса — антииконы и антицелостности, раскрывало мир, распыленный во множестве граней и осколков, разнонаправленных движений, энергий infernalных миров, инспирирующих свои излучения. Сдвиг и «вывих» духа передавался языком формы, образами деформаций, гротеска и цинизма, размахом письма, характером движения кисти — рваный ритм, неустойчивость и углы; качание «лево-право», верха и низа холста, совмещение противоположных смыслов, фарсы и выверты, кунштюки раскрывали реальность, отличную от античных и классических образцов, от утопий светского гуманизма. Сокрушив религию, плоть потеряла Дух, путеводительство, способность к равновесию и целостности. Она оказалась «вне»: вне мира, лада, красоты, соборности. Страдание и боль определили «минус-прием», ставший

нормой. Авангард стал формулой революции, ее нигилистического и богоборческого мирозерцания. Ф. М. Достоевский в свое время писал: «Дьяволова идея могла подходить только к человеку-скоту... Если не будет жизни духовной, идеала Красоты, то затоскует человек, умрет, с ума сойдет, убьет себя или пустится в языческие фантазии» [Дунаев, 2002, 80].

В лучизме, кубофутуризме, супрематизме пространство становилось активным и говорящим, знаковым и многоуровневым. Становясь функцией, зависимой от сил и энергий, на нее воздействующих, живописная материя меняла облик — классическую анатомию, ясность пропорций, характер письма. Искривляясь и разламываясь, пространство приобретало злобность, агрессивность. В творчестве Б. Д. Григорьева, М. Ф. Ларионова, Н. С. Гончаровой, В. В. Кандинского и К. С. Малевича, обратившихся к наследию иконописи, по-новому читались законы равновесия, симметрии, декоративно-плоскостного решения. На полотнах великих мастеров, «очевидцев незримого», возникал мир, противоположный сакральному пространству иконописи, — его антиобраз. Полеты в пропасть, головокружительное движение, падение и кручение, принципы симультанности — одновременного изображения разных миров и ликов, алогичный монтаж кадров, увиденных то сверху, то снизу, то в профиль или анфас, набегающих и ломающих друг друга, — всё говорило о болезнях сознания. Художественная жизнь принадлежала разным мирам. Сдвиги, деформации, предметные «вывихи» свидетельствуют об аномальной реальности. Живописно-графический язык искусства предчувствовал «запредельное». Подобно смерчу, землетрясению, судороге, такое искусство стало зримым апокалипсисом. Примером этому служат гениальные иллюстрации Ю. П. Анненкова к «Двенадцати» А. Блока, произведения Н. С. Гончаровой («Сбор плодов», «Жатва. Птица феникс», «Жатва. Ангелы, мечущие камни на город»), абстрактные мистерии В. В. Кандинского; М. В. Матюшина, П. Н. Филонова.

Посвященные предреволюционному крестьянству, живописные серии Б. Григорьева анатомируют его духовно-нравственный сдвиг. Деревня Григорьева уродлива: языческая, хлыстовская, распутинская, готовая «к прыжку». Как далека она от образов А. Г. Венецианова, от жанра идиллии, от концепции Ж.-Ж. Руссо и «естественного человека», характерных для мечтателей XVIII в. Помещики и крестьяне, увиденные Венециановым взглядом эпохи Просвещения, являют царство гармонии, где «овца в паре с волком»; царство чистоты и безмятежности, выраженное классическим языком. Мир плавных ритмов, далей, покоя; сонно-дремотного царства, будто застывшего навеки. Крестьяне Григорьева — хищники перед броском: готовые к прыжку, их зрачки по-кошачьи сужены, из них как будто бы ушла душа, осталась только боль, ярость, ненависть, пустота, — мир, описанный И. А. Буниным в «Окаянных днях».

Жесткость и безумие отражались сдвигами и деформацией, криволинейностью пространства. Действительность в ее ассоциативно-метафорическом восприятии, в трагических предчувствиях и пророчествах многогранно воплотилась в картинах «Бубнового валета», «Ослиного хвоста», «Союза молодежи», показавших осевой слом, метафизический сдвиг Вселенной, свидетельствовавших о душе, потерявшей свет. Приемы кубизма, симультанности обнажали глубинный распад личности, ее одержимость и душевную «ломку» (П. Н. Филонов. «Германская война» (1915), «Мужчина и женщина» (1912–1913); В. Н. Чекрыгин. «Судьба» (1922); К. Ф. Юон. «Симфония действия» (1920), «Новая планета» (1921)).

Философия пространства, выраженная в искусстве Серебряного века, помогает понять дух времени, его религиозно-философские и нравственно-психологические основания. Всемирное значение русского искусства в том, что в художественном воплощении пространства и времени были показаны противоположные образы — домостроительство спасения и антиикона бытия.

Источники и литература

1. Бобров (2010) — *Бобров Ю. Г.* Основы иконографии памятников христианского искусства. М., 2010. 260 с., илл.
2. Дмитриева (1984) — *Дмитриева Н. А.* Михаил Александрович Врубель. Л., 1984. С. 85.
3. Дунаев (2002) — *Дунаев М.* Взгляд на молодое поколение // *Всерусский Собор.* 2002. № 1. С. 80.
4. Жегин (1970) — *Жегин Л. Ф.* Язык изобразительного произведения. М., 1970.
5. Круглов (2005) — *Круглов В.* Марк Шагал в его печали и радости. Альманах. Вып. 116. СПб., 2005. С. 16.
6. Лепяхин (2002) — *Лепяхин В.* Икона и иконичность. СПб., 2002.
7. Маковский (1907) — *Маковский С.* «Голубая роза». Золотое руно. 1907. № 5. С. 25.
8. Мочалов (1979) — *Мочалов Л.* Павел Кузнецов. Л., 1979. С. 17.
9. Раушенбах (1980) — *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в живописи. М., 1980.
10. Тарабукин (1993) — *Тарабукин Н.* Проблемы пространства и живописи // *Вопросы искусствознания.* 1993. № 1–4.
11. Антология (1989) — *Троица Андрея Рублева.* Антология. М., 1989. С. 81.
12. Флоренский (1994–2000) — *Флоренский П., свящ.* Сочинения: в 4 т. М., 1994–2000.
13. Чехов (1963) — *Чехов А. П.* Собрание сочинений: в 12 т. М., 1963. Т. 11. С. 184.