

Формирование пластического языка модернизма: беспредметность и абстракция (М. Врубель и П. Филонов)

ОЛЬГА ТАРАСЕНКО

Нарисуйте, попробуйте просветы воздуха
в ветвях —
не нарисуете. Как они красивы¹.
М. Врубель

Под “беспредметностью” я понимаю лишение предмета материально-чувственных характеристик. Качество предметности предполагает определенность соотношения массы с пространством, ясность объемно-пластических свойств. Поскольку речь идет об изобразительном искусстве, мы не рассматриваем понятия абсолютного света и тьмы. В такой ситуации они вмещают в себя беспредметность и абстракции. Но формирование пластического языка искусства невозможно без взаимодействия белого и черного. Тьма поглощает предметы. Свет их проявляет. По теории цвета Гете в свободном пересказе М. Волошина, живопись определяется как “трагедия солнечного луча, который проникает через ряд замутненных сфер, дробясь и отражаясь в глубинах вещества”². Интерес искусства модернизма к тени, темноте, мгле ведет к феномену беспредметного.

В модерне исчезает монополия академизма, опирающегося на фундамент греческого искусства. Внимание художников рубежа XIX–XX вв. обращено к востоку с его абстрактной геометрией, актуализируется наследие древнерусского искусства, археологические открытия дают возможность познакомиться с древнейшими памятниками культуры. “Ложноклассики — испуганные дураки... Художники — египтяне и ассирийцы!”, — утверждал Врубель³.

Абстракция трактуется нами как возможность выхода из мира множества проявления единичного к Единому. Отсюда ее тенденция к геометрии, то есть к интеллектуальному = ментальному плану. Беспредметность — переходный этап на пути к абстракции. Художественным образам авангарда присуща “многозначность языка, выражения которого приобретает весомость подлинных символов, поскольку наилучшим возможным образом обозначает еще неизвестные вещи и служат мостами, переброшенными к неизвестным берегам”⁴. Ритуальное искусство во все времена ориентировано на ментальный план, то есть абстракцию. Поскольку художники авангар-

да отождествляли себя с теургами, то правомерно анализировать их творчество с позиций ритуального искусства, предполагающего единение единичного и общего, материального, душевного и духовного.

Абстрактное – конкретное в мировом искусстве: дилемма и гармония

Для уяснения сути беспредметного и абстрактного в искусстве начала XX века необходим краткий экскурс в историю мирового искусства. Поскольку модернизм предполагает путешествие художников в глубь веков, с целью нахождения опоры в обретении утраченной гармонии физического и духовного планов бытия правомерно применение синхронного и диахронного методов исследования.

С древнейших времен ритуальное назначение искусства в контексте культуры предполагает примирение жизни и смерти (снятие конфликта). Абстрактные и конкретные формы в искусстве сосуществовали. Например, в культуре Триполья достаточно конкретное изображение фигуры роженицы было украшено абстрактными магическими знаками (ромб, крест, точки, спираль). Изображение мира сущностного, вечного требовало абстракции, то есть отказа от мимесиса, отвлечения от случайного. Пример идеальной абстракции являют пирамиды в Гизе. Единичный камень как модуль подчинен целому — пирамиде, служа воплощению идеи связи с божественным началом, восхождению в вечность. В абстракции авангарда подобный модуль самодостаточен («Черный квадрат» К. Малевича)

Объемная скульптура Египта, декор стен рельефами и иероглифами представляет как бы зримые этапы перехода от чувственно-конкретного к обобщенному-абстрактному. При этом геометризация свойственна всем видам египетского изобразительного искусства. Эхнатон, отказавшись от пантеона богов, обратился к абстрактному изображению солнца и света. Например, показанная на спинке золотого трона Тутанхамона жанровая сце-

на семейной жизни включена в божественное пространство: на золотом фоне изображен геометрический символ солнца. Круг Ра и исходящие от него прямолинейные лучи формируют своеобразную центрическую пирамиду. Известно, что для воскресения после смерти человека должно было воссоединиться 5 его составляющих: тело, Ка (ментальный двойник), Ба (душа), Ах (аура), Рен (имя), Шуйт (тьма). (Интерес к этим составляющим присутствует в искусстве авангарда). Священные письмена для египтян (как и фигуративные изображения) имели реальную силу: уничтожить или даровать бессмертие. Поскольку «Иероглифика» переводится как «священные высеченные знаки», то покрытое ими пространство обозначает божественное присутствие, первоначало проявленного мира. Бог письменности Тот представлял уста светоносного Ра. Считалось, что магические надписи на стенах гробниц и включенное в картуш имя фараона было необходимым условием его бессмертия. Аналогичная взаимосвязь изображения буквы-слова существует также в живописи Дальнего Востока (Китай) и др. Таким образом, в традиционной культуре показаны различные иерархические уровни: феноменальный (природный, человеческий) и ноуменальный (божественный).

Художники модерна (азбуки А. Бенуа, Г. Нарбута) и авангарда часто соединяют текст и изображение. Включения букв и слова в композиции создают своеобразный камертон для знаковой трансформации предметных форм. Например, коллажи в виде текстов, человек-буква в картине «Святой извозчик над Витебском» (1911) М. Шагала, «Доска № 1. Старо-Басманная» (1916) В. Татлина, «Письменный стол» (1915) О. Розановой и др. В композиции «Англичанин в Москве» (1914) К. Малевич ассоциативно связывает предметы с буквами. В словах «Частичное затмение» буквы Ч и ич рифмуются с показанными слева штыками; буква С — с саблей; буква Т имеет предметный аналог в перекрещенной саблей свече. Таким образом, буквы предстают как абстрактная ипостась предметов. Одним стилистическим

“почерком” написаны персонажи и надписи в цикле «Времена года» (1912) М.Ларионова. Пластика фигур едина с буквенными изображениями. Как и в Египте, они представляют разные этапы абстракции. Интерес Ларионова к заборным рисункам и надписям объясняется не только желанием эпатировать публику. В этих “вульгарных” изображениях сохранены “рудименты” языческого культа продолжения рода.

Свойственное искусству Древней Греции изображение человека как микрокосма сохранено и поныне в академической системе образования: обучение рисунку начинается с геометрических тел. Рисунок античных голов и фигур предполагает изучение их геометрической основы. Скульптура Греции не имитировала индивидуальную форму (в отличие от Рима), а преобразовывала ее с помощью геометрии в идеальную — соответствующую представлению об отраженном в теле человека макрокосмосе. Согласно теории микрокосма Платона, весь мир состоит из математических треугольников. Как пишет И.Рожанский, Платон мог бы взять равносторонние треугольники и квадраты, служащие гранями четырех правильных тел, выбранных им в качестве мельчайших частиц четырех элементов, но разбивает их дальше. Ученый замечает, что у кварков имеются некоторые черты, в чем-то сближающие их с платоновскими элементарными треугольниками⁵. Характерно, что надпись (слово) уже не так глобально заполняет пространство, как в Египте. Античное искусство (и ориентированный на него академизм) предполагало определенное положение массы в пространстве, ее самодостаточность. Доминировала скульптура. Даже храм представлял собой некую пластически цельную абстрактную модель мироздания.

Искусство Византии и Древней Руси, столь актуальное в культуре модернизма, предполагает выход за пределы феноменального мира к ноуменальному⁶. Например, в иконе «Спас Нерукотворный» (XII) показаны три основные ступени духовной иерархии:

- золотой фон (не заменимый другими красками) являет эманацию (воплощение) Божественного света. Отсутствия плоти явлено в божественных иерархиях;
- геометрическая абстракция фона (квадрат, круг и крест) представляет не подверженный изменениям ментальный план бытия (платоновский мир вечных идей).
- гладкое “лицевое” письмо идеального изображения Христа отличается от геометризма одежды и фона. Таким образом, абстрактное сосуществует с конкретным.

Изображение Богочеловека в иконе «Спас в силах» Деисусного чина иконостаса показано в геометрически организованном пространстве идеального мироустройства. Золотой фон икон (в частности, житийного цикла) являл божественное присутствие в пространстве человека.

В европейском средневековье Господь изображался с циркулем в руках как Архитектор (миниатюра «Морализованной Библии» «Бог — строитель мира» Франция, XIII в.). Сложная геометрия архитектуры готического храма являлась своеобразным “фоном” для витража, скульптуры, иконы, причем архитектурное пространство доминировало⁷. В средневековом храме как модели мироздания место человека было определено пространством нижней части храма.

Постепенно пространство духовного “верха” сужается. Для художников Ренессанса ментальный план выявлялся в ясной геометрии архитектурных фонов живописных композиций (взаимосвязанных между собой интерьеров и экстерьеров). Например, в «Афинской школе» (1511) Рафаэля важно и орнаментированное меандром полукруглые арки, вводящей в пространство росписи, и кессонированные полуциркульные своды, и геометрический квадратируемый пол, вызывающий неожиданную ассоциацию с “иконой” К.Малевича. Органика постепенно преодолевает геометрию. В росписях Камеры дельи Споззи (1474) Мантенья сочетает

геометрический и природный фон. Прямая перспектива свидетельствует о постепенной переориентации сознания человека с духовной вертикали на горизонталь земли. Фоном становится панорамное изображение природы («Джоконды» Леонардо да Винчи).

В трехярусной композиции «Диспуты» (1524) Рафаэля человек показан в пространстве природы; богочеловек Христос с апостолами на плотных облаках, в которых просматриваются фигурки ангелов; Бог-Отец предстоит в лучезарной золотой полусфере, в которой также проявлены ангелы. Бог-Отец, Бог-Сын и Бог-Дух Святой показаны в геометрической абстракции круга и сферы. Рафаэль одинаково «весомым» языком изображает божественный и человеческий мир. В искусстве Ренессанса конкретно-чувственное пространство постепенно заменило золото фона. Бог часто изображается на облаке в небесной выси в соответствии с законами линейной и воздушной перспективы, что показывает изменение мировоззрения человека. В изображении сюжетов Ветхого и Нового Завета сила духа (золото, обожженная плоть) постепенно сменилась физической мощью. Таким образом, модель мира как целостности постепенно исчезает в сознании.

Барокко наполнено не только высоко духовными образами христианства, но и персонализациями стихийных сил природы. Объемно-пластическая мощь языческой скульптуры воплотилось в двумерном пространстве живописного холста. Язычество и христианство (и соответствующие им темы) сосуществуют параллельно в сознании человека этой эпохи. Форма проявления органической жизни есть движение. Поскольку актуализировалась земная чувственная природа человека, то ей соответствовала разрушающая форму всепоглощающая динамика. Персонажи произведений пребывают на плотных облаках, в морских пучинах, в вихре вакханалий. Их костюмы — само движение природных стихий, подверженных вечной метаморфозе. Это искусство, обладаю-

щее динамической взаимосвязью внутреннего и внешнего пространства, представлено моделью раковины. В барокко произошло разрушение самодостаточной предметной формы (присущей античной Греции и Ренессансу).

В какой-то мере это было компенсировано чистотой геометрической абстракции **классицизма** (прежде всего, архитектуры). В композиции классицизма сохраняется абстрактная геометрическая основа как свидетельство вневременной связи культурной традиции. Но явственна ориентация искусства на служение социуму.

Барокко подготовило **романтизм и неоромантизм**. Человек изображается во все более конкретной природе. Если в искусстве Возрождения идеально спокойная природа соответствует готовности героя к духовному воспарению, то в романтизме она обретает черты, присущие его страстной натуре. Утрачивается диспозиция верха и низа. «Небо слилось с пучинами вод» (В.Соловьев) не только в картинах У.Тернера и И.Айвазовского. Желанная свобода (от ориентации на идеальные нормы) обернулась властью эмоций. Концентрация на личных переживаниях (эгоцентризм) привел человека к крайней дисгармонии с Божественным началом. «Бог умер», — заявил Ф.Ницше. К концу XIX в. связь со сверхличным (Божественным) сменилась дерзкой идеей сверхчеловека. М.Врубель попытался совместить эти противоположности, выразив их в традиционном образе Христа — вселенской жертвы — и в образе лермонтовского Демона — жертвы Божьего гнева, обреченной на одиночество. Демон Врубеля — это поверженный индивидуум, не сумевший без посредничества Бога найти место во вселенской гармонии⁸.

Для **модерна и авангарда**, генетически связанных с романтизмом, характерно обращение к нижней направляющей духовной вертикали, то есть инферальному миру. (Например, панно М.Врубеля на тему «Фауста» И.Гете и «Демона» М.Лермонтова). Происходит смешение духовного верха и низа. Так, в произведениях Врубеля аналогичны

автопортреты, образы ангелов, Христа, Демона. В верхней части композиции П.Филонова «Мужчина и женщина» (1912) показаны демонические существа, заменившие ангелов.

В искусстве модернизма присущее академизму аполлонически ясное выявление массы в пространстве сменилось хаосом дионисийства, соединяющим все в непрерывную цепь смертей и рождений⁹. Таким образом, жизненно важной явилась задача обретения утраченной связи феноменального и ноуменального миров. По мысли П.Флоренского, «цель художества — преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного, и проявление устойчивого и неизменного... Иначе говоря, *цель художника — преобразить действительность. Но действительность есть лишь особая организация пространства*; и, следовательно, задача искусства — переорганизовать пространство, то есть организовать его по-новому, устроить по-своему»¹⁰.

Ситуация порога

Поиск духовного пути — это стремление к выходу из сложного лабиринта, в котором оказался мир на границе XIX–XX вв. Изображению лабиринта посвятил картину Д.Бурлюк (без даты). В.Турчин символически назвал свою книгу «По лабиринтам авангарда»¹¹. Мир находился в хаосе преддверия и начала Первой мировой войны. Этому соответствовало состояние сознания.

В картине П.Филонова «Мужчина и женщина» фигуры бесполой людей-марионеток как бы подвешены на невидимых нитях неведомым кукловодом. В нижней части показано шествие потерявшего цель человечества. Здесь, как и в картине Босха «Сток сена», представлены все слои общества. На повозках едут и шут, и его оборотная сторона — король. Но в руках возникших нет поводов! Бессилие перед роковыми историческими событиями выражено в состоянии юноши в картине «Купание красного коня» К.Петрова-Водкина (1912).

Заметим, что во времена ночного типа культуры, к которому П. Флоренский относил

и начало XX века, доминирует не рационально-логическое, а интуитивное, иррациональное начало. П. Флоренский развил мысль о подчиненности отдельных культур их ритмически сменяющимся типам: средневековой (ночной) и возрожденской (дневной). (Терминология Вяч. Иванова). Первый тип характеризуется органичностью, объективностью, а второй — субъективностью и поверхностностью. Согласно Флоренскому, гомеровский век есть конец греческого средневековья (ночная культура), ионийская натурфилософия (VI в. до Р.Х.) начало возрождения дневной культуры, затем снова следует ночная культура эллинизма (III–I вв. до Р.Х.), ее сменяет дневная культура поздней античности (I–IV вв. после Р.Х.), далее снова развивается ночная культура западного средневековья (V–XIII вв.), затем возникает дневная культура западного Возрождения (с XIV в.) и, наконец, начало XX в. имеет аналог в средневековье¹². Н.Бердяев также обозначил свою эпоху как начало нового средневековья. «По всем признакам, — пишет философ, — мы выступили из дневной исторической эпохи и вступили в эпоху ночную». Он отмечает, что «ночь первозданнее, стихийнее, чем день. Бездна (Ungrund) Я.Беме раскрывается лишь в ночи. День набрасывает на нее покров»¹³.

Погружение в иррациональное озаменовывается в искусстве темой сумрака и тьмы: «Пропала радость воплощенной, солнечной жизни», — свидетельствует Н.Бердяев¹⁴. Это состояние предполагает размывание границ, бесформенность, ассоциативность искусства. Беспредметность озаменовывается «величайшим сражением с материей»¹⁵ рыцарей авангарда. Искусство рубежа выражено в контрастном сопоставлении света и тьмы, белого и черного. Эти цвета, символизирующие «две великие возможности молчания: смерти и рождения»¹⁶ используются в метафизических композициях В.Кандинского («Стихи без слов», 1903), К.Малевича («Черный квадрат», 1914–1915), М.Шагала («Автопортрет с музой. Видение», 1917–1918) и др.

Провозвестник новых путей — М. Врубель

В творчестве М. Врубеля произошел прорыв к качественно новому взаимоотношению пространства и массы. Масса растворяется, а пространство насыщается. Еще в 1914 г. Н. Бердяев писал: «Уже у Врубеля началось жуткое распыление материального тела»¹⁷. Выполнив свою миссию открывателя новых путей в искусстве XX в. и заплатив за это безумием, художник сошел со сцены театра жизни. «Заумное» искусство авангарда продолжило путь за рамки рационального предметного мира. Наследник модерна — авангард устремился за пределы предметного чувственно-осязаемого мира.

Как показал в «Иконостасе» Флоренский, актуальным пространством в такой ситуации является пограничье между чувственным и сверхчувственным миром — сон, видение. Знаменательна избранная М. Врубелем для монументального панно тема: «Принцесса Греза». В культуре романтизма, неоромантизма интерес художников вызывает тема рока. С ней взаимосвязаны карты и гадание. В картине М. Врубеля «Гадалка» (1895) экстатический взгляд прозревающей будущее женщины устремлен в открывшееся ей пространство иного мира. Художники авангарда также стремятся выйти за пределы профанного пространства и времени и найти для этого адекватный язык выражения. О. Розанова создает серию «Игральных карт» (1912). В композиции К. Малевича «Авиатор» (1914) герой представляет себя раскрытой картой трюфетного туза.

Одежда и фон в картине «Гадалка» соответствуют пространству ее взгляда, проникающего за пределы трехмерности. В поисках адекватного выражения состояния души Врубель отказывается от изображения внешней чувственно-конкретной плотной формы предмета. Он «развоплощает» его с помощью бесконечного дробления прямыми линиями. Геометрическая абстракция традиционного восточного ковра с орнаментом диагональных крестов соответствует установке на бес-

предметность. (Ковер являет образ мира, тем более — с геометрическим орнаментом). Пространство фона и трактовка одежды приобретает черты, присущие декоративному искусству. «Попробуй заполни эту бумагу, да так, чтобы было интересно, чтобы был орнамент форм. <...> Декоративно все и только декоративно», — утверждал художник¹⁸. Об установке на «ковровость» в трактовке живописной ткани свидетельствуют письмо Врубеля из Венеции, где он пишет: «А Тинторетто «Чудо св. Марка» — ковер, а Чима и Беллини с глубиной»¹⁹. Вскоре после этого путешествия в Венецию написана «Девочка на фоне персидского ковра» (1886). Ранее, в постановке «Натурщица в обстановке Ренессанса» (1883) живописец помещает модель на фоне гобелена и окружает драгоценными богато орнаментированными тканями. В основу композиции «Восточная сказка» (1886) положен узор изображенного в ней восточного ковра. Орнаментальное единение фигур и пространства наиболее наглядно в камине «Вольга и Микула» (1899–1900).

Новое качество одежды, как важнейшей характеристики персонажа и душевного состояния самого художника, проявлено в облачении героини картины «Гадалка». Окутывающая фигуру женщины мерцающая шаль — абстракция розы — уничтожает пластику торса. М. Алленов убедительно показал значение этюдов цветов Врубеля в «трансформации реального в сверхреальное»²⁰. Моделировка лица гадалки (уподобленного ритуальному фаюмскому портрету) контрастна дробности фона. Его пластика помогает зрителю поэтапно перейти к условному решению пространственно-предметной среды. Таким образом, раскрытие душевно-духовного состояния персонажа происходит через условную трактовку одежды и целостное с ней декоративное, геометризированное — преобразованное пространство фона. Художник свидетельствует о своей эстетической установке на форму, «созданную природой вовек» и стоящую «во главе красоты».

Михаил Врубель
Пляска Тамары (фрагменты)
Бумага коричневая, наклеенная
на картон, акварель (черная), белила
50х34, 1890–1891



“Она — носительница души, которая тебе одному откроется и расскажет тебе твою”²¹.

В «Портрете А.Азибера с сыном» кисти Филонова атрибутом является роза. На полу и в левой части стены показан ковер. Причем на первом плане (в самом низу) изображение геометрического орнамента конкретизировано художником, далее он трактован произвольно. Та же “ковровость” в форме и цвете проявится в абстрактных композициях художника. Например, лица-маски персонажей композиции «Человек в мире» (1925) дробятся, как и сквозное пространство, в котором они существуют. Филонов увидел в ковре ту же бесконечность пространственной ситуации, что и Врубель.

Тенденция к растворению массы (к беспредметности) и, в то же время, насыщению пространства осуществлялась во всех произведениях Врубеля. Особое значение имеет сказочная и поэтическая тематика, предполагающая неограниченные возможности трансформации. В картине «Царевна-Лебедь» (1900) художник показывает тело девы-птицы как фрагмент, лишая его силуэта и, тем самым, определенности положения в пространстве (присутствующем в эскизе к картине). Голова царевны приближена к верхней части холста. Подобно тому, как Демону тесно на

горной вершине, так и Царевне-Лебеди тесно в море. Развернутое по вертикали пространство спрессовано. Фрагментация приводит к акценту первого плана — оперения. Внимание мастера сконцентрировано на выявлении динамики его ритмической организации. В эскизе композиции явственен родственный характер оперения, облаков и ряби волн. Их общая природа сказывается в одинаковой структуре. Материальная характеристика предметного мира сближается. Художник абстрагируется от конкретного и создает свою живописную форму. Характерен эффект некоего “флуоресцентного” свечения крыльев, как бы растворяющего тело. Идея трансформации и преображения материи предполагает этап развоплощения для перехода в новое качество. Облачение «Летящего Демона» (1899) также убедительно соответствует поэтическому образу М.Лермонтова: “...Как часто поднимая прах, / одетый молнией и туманом, / я шумно мчался в облаках, / чтобы в толпе стихий мятежной / сердечный ропот заглушить...”.

В картине «Сирень» (1900) цветущий куст являет духовные одежды таинственного образа девушки. Живописец создал живописную формулу сирени. Проявленная в фактуре модульность несет память о мозаике, которую художник имитировал при реставрации купола собора св. Софии в Киеве²². Но она отличается стихийным характером. В композиции «Жемчужина» (1904), как и в «Сирени», персонажи вытеснены активным пространством на периферию. Взоры русалок, изображенных на краю мерцающей раковины, втягивают зрителя в бесконечность тоннеля концентрической спиралевидной композиции. (Отсутствие центра — характерное качество композиций авангарда). Особое значение в развоплощении телесной формы морских царевен имеют складки. С.Яремич вспоминал высказывание Врубеля: «Главный недостаток современного художника, возрождающего византийский стиль, заключается в том, что

складки одежд... он заменяет простыней. Византийской живописи чуждо понятие рельефа. Вся суть в том, чтобы при помощи орнаментального расположения форм усилить плоскость стены”²³.

В композиции «Шестикрылый Серафим» (1904) голова ангела находится в центре, но его утратившие зрачки глаза затемнены, списаны с лица. Они не являются больше “окнами души”, как в иконе, на которую ориентирована композиция. То же можно заметить и в некоторых последних картинах и автопортретах погружающегося во тьму художника. Но слепота в видении внешнего, предметного плана жизни предполагает концентрацию на внутреннем пространстве. (Разуверившись в возможности познать видимый мир, Эдип ослепил себя, чтобы проникнуть в эзотерические тайны бытия). Так как в картине не обозначен центр — глаза, то внимание зрителя блуждает по блистающему оперению Серафима и выделенных светом атрибутов периферии (венец, кинжал и лампада). Трепещущие крылья захватывают практически все пространство, не оставляя места для воздуха. Мистический синий цвет способствует единению торса и оперения. Несмотря на определенную общность, природа светового решения полотен Врубеля иная, нежели в византийских мозаиках. Его “вещи светом не производятся, а суть первосвет самосвечения первично тьмы! <...> Это, как считает П. Флоренский, — пантеизм, другой полюс возрожденческого атеизма”²⁴.

В последних произведениях художника растворение материального мира достигает апогея. Пространство картин становится метафизическим. Так, в композиции «Видении пророка Иезекииля» (1906) от человека остается одна голова с большими глазами. Творчество Врубеля явилось мощным импульсом для генерации новых идей в искусстве авангарда 1910-х годов. То, чем кончил Врубель, с того начал П. Филонов.

Фазы развоплощения или снятие покровов. Павел Филонов

“Зимний космический ветер сорвал покров за покровом... <...> Совершается как бы таинственное распластование космоса”, — писал Н.Бердяев²⁵. Высказывание философа соответствует и творчеству П.Филонова. Художник манифестировал: “Прямое назначение искусства — быть фактором эволюции интеллекта”²⁶. Развитие творчества художника связано с поэтапным развоплощением живописи:

I В картинах «Мужчина и женщина» (1912–1913), «Люди» (начало 1930-х) персонажи показаны обнаженными. Отказ от одежды — это отказ от социального, возвращение к изначальному: “И сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные и одел его” (Быт. 3.21).

II Далее происходит превращение фигур в своего рода экорше; особенно выразительны как бы препарированные руки. По приведенным О. Матюшиной воспоминаниям, он сам был “похож на скелет, обтянутый кожей”²⁷.

III Следующий этап представляет отказ от целостного тела. Остается торс или одна голова.

IV. Затем голова трансформируется в маску, подобную слепку.

В картине «Люди» (начало 1930-х) в мозаичных, состоящих из разноцветных точек глазах отражается окружающее пространство. Зрачок не сфокусирован на внешнем. Он зеркально отражает увиденное внутренним взором пространство иного плана бытия. Голубой цвет тел напоминает изображение второго плана картины К.Петрова-Водкина «После боя» (1923), где представлено видение бойцами погибшего комиссара. В композиции Петрова-Водкина мы видим четкое членение параллельно существующих планов: теплого — земного и холодного — небесного. У Филонова они сближаются.

V. Далее пространство и человек представляют единую живописную или графическую материю. Например, картина «Живая голова» (1923), «Люди» (1930) Можно сказать, что люди, внимательно прислушивающиеся



Павел Филонов. Формула вселенной (фрагмент)
Бумага, акварель, тушь, перо. 24,7×21,6, 1920–1928



Павел Филонов. Мужчина и женщина (фрагменты). Бумага, акварель, чернила, коричневые, тушь, перо, кисть, 31×23, 3, 1912–1913

к пространству, растворились в нем. Цель — выявить в картине “себя и свою бессмертную душу”²⁸. Если иметь в виду, что выделенная Филоновым фигура с обнаженным торсом является его автопортретом, то следующий шаг художника связан с отказом от внешнего, физического плана и выражением абстрактных форм собственной души и универсума («Формула вселенной» (1920–1922), «Формула весны» (1928–1929) и др.) “Любое произведение искусства, по словам Филонова, — что бы оно ни изображало, есть, прежде всего, фиксация интеллекта делавшего мастера”²⁹.

VI. Затем изображение человека исчезает. Картина представляет “кусочек того материала, той материи, из чего состоит все в природе”³⁰. В композициях 1920-х гг. Филонов уже не изображал “плотное тело”. Он рисует Формулу Вселенной в виде знаков, представляющих собой геометрические круги и спирали.

Представленная нами структурная модель развоплощения (то есть, перехода к беспредметности) условна, поскольку эти этапы могут сосуществовать в одной композиции. Примером этого может послужить картина «Мужчина и женщина» (1912–1913). В ней показан своеобразный магический танец Адама и Евы XX в. Их неуклюжесть сродни

той, что еще не умел воспеть лишенный упоения плотью изограф другой рубежной эпохи (XVII в.) — перехода от доминанты неба и духа к миру земного человека (Библия Кореня). Оторвавшиеся от земли большие фигуры бесполой персонажей показывают, что для художника важна не физическая, а метафизическая сторона единения.

Филонов попытался воплотить невыразимое: центром композиции является пространственный шар, созданный жестами обращенных друг к другу ладоней людей. “Энергетическую Сферу Филонова”, соединяющую мужскую и женскую энергию, можно рассматривать как своеобразный аналог восточного круга существования тайцзи, в котором вечно борются и дополняют друг друга два противоположных начала. Абстрактное геометрическое воплощение такой сферы мы можем видеть в композиции «Формула вселенной» (1920–1928). Принимая во внимание, что книги теософов, в частности, П.Успенского «Terziun organum» (1911) и др., были известны в среде Филонова, а также методику глубокой творческой медитации, которую он практиковал, интерпретация центра композиции как энергетического шара представляется возможной³¹.



Ангел. Церковь св. Георгия, Салоники. Мозаика, Конец IV в.

Пит Мондриан. Композиция № 7 (фрагмент). Х., м., 1913

Пирамида в Гизе (фрагмент). 2500 г. до н. э.

Бесплотный шар в картине художника начала XX века генетически связан с существующим в мировой культуре устойчивым образом сферы, предполагающей вхождение в бесконечность.

Ритуальный характер танца в композиции «Мужчина и женщина» подтверждается жестами прижатых к сердцу правых рук двух персонажей, показанных на втором плане. Нижняя часть мужской фигуры частично растворилась. Воспринимая тело человека как микрокосм, мы знаем, что верхняя часть (до диафрагмы) принадлежит стихии воздуха и неба. Нижняя — символически связана с землей. Таким образом, Филонов достигает желанного воспарения зримым отказом от земной природы тела. Тело персонажа, изображенного у ног людей с прижатыми к груди руками, уподоблено образу таящего сугроба. В левой верхней части композиции изображен полет. Маленькие фигурки людей в голубой и алой рубашках прорвались сквозь мрачные взгляды царящих над миром земли демонов — двойников подземных королей («Пир королей»). Декорацией ритуального действия является городская среда, в которой перенасыщенное пространство сдавленных строений вытеснило небо.

Филонов считал, что его «конструкция абсолютного видения»³² является универсальной. На уверенности в открытии единственно правильного представления о пространстве основывается его «Школа аналитического искусства». Тем самым, Филонов, как и Врубель, выступал пророком нового мировосприятия. Вестниками новых миров воспринимали себя и другие мастера модернизма.

Можно заметить, что живописная материя Сезанна, Климта, Врубеля, Филонова, Мондриана и др. имеет общность: форма абстрагируется от частного, индивидуального, единичного. В универсализации живописной ткани авангарда (утратившей свои специфические чувственно-осознаваемые качества) можно видеть связь с составляющими элементами египетской пирамиды или смальтой византий-

ской мозаики. Но в пирамиде или в мозаике существует гармоническая ясность взаимоотношений единичного и Единого. Она была обусловлена ритуальным назначением искусства.

Универсальная модель мироздания, дающая стилистическую целостность и ясность искусству прошлого, сменилась множественностью субъективных представлений. Устремление авангарда к абстракции имеет во многом стихийно-бессознательный характер. Наличие теоретических обоснований своих открытий самими мастерами свидетельствуют об их желании осознать «откровения» нового пространственно-временного измерения.

В авангарде происходит возвращение к доминанте метафизики. Происходит размывание четких границ между реальным и потусторонним миром. Не случайно Н.Бердяев назвал свою статью «Новое средневековье»³³. Но в путешествии по духовной вертикали художники устремлялись не столько вверх, сколько вниз (в inferнальное пространство). Произошло хаотическое смешение: верх часто заменяется низом — демоны и духи природы сменяют ангелов в пространстве «духовного неба».

В формировании пластического языка модернизма на пути к беспредметному и абстрактному проявились следующие качества: — беспредметность: масса становится растворенной, а пространство материализованно-массивным (Врубель, Филонов); — геометрическая абстракция как уровень универсальных представлений о мире. Освободившись от конкретно-чувственного восприятия мира, художники интуитивно оперируют архетипами.

Архетипы для них являются мостами, соединяющими архаические культуры с откровением настоящего в попытке познания вневременных истин (Малевич, поздний Кандинский, Татлин, Попова, Степанова, Родченко);

- беспредметность как крайняя степень абстракции (Супрематические композиции Малевича 1918 г., в которых белое показано на белом).

Беспредметность характеризуется активным взаимодействием пространства и массы, что приводит к гиперболизации пространства, которое становится вещественным. Пользуясь известной структурой характеристики стиля: линейно-плоскостный, объемно-пластический, живописный — беспредметность можно связать с последним, а абстракцию с первым стилем.

В XIX веке была окончательно утрачена абстрактная форма, что привело к кризу художественной формы, уже не способной выразить сверхличное и сверхчувственное. Об этом свидетельствует полотно А.Иванова «Явление Христа народу», росписи Владимирского собора в Киеве, картины на религиозные темы В.Нестерова. Мастера модерна и авангарда формировали новый пластический язык, способный выразить метафизический план бытия. Врубель, Кандинский, Малевич, Филонов и др. манифестировали идеи новой «иконы» как образа универсума. К сожалению, божественное просветление (как у средневековых иконописцев) оказалось недоступным.

Беспредметность и абстракция представляют срединный план — мост на пути от чувственно воспринимаемого предметного мира к сверхчувственному.

¹ Коровин К. А. Константин Коровин вспоминает...— М.: Изобразительное искусство.— Изд. 2-е, доп.— 1990.— С. 87.

² Волошин М. А. О самом себе//Максимилиан Волошин— художник.— М.: Советский художник, 1976.— С. 45.

³ Коровин К. А. Цит. пр.— С. 89.

- ⁴ Юнг К. Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству. Статья 1922 г. // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Тракаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г. К. Косикова. – М.: Изд. МГУ, 1987. – С. 224.
- ⁵ Рожанский И. Д. Платон и современная физика / Под ред. Ф. Х. Кессиди // Платон и его эпоха. – М.: Наука, 1979. – С. 159–160.
- ⁶ См.: Тарасенко О. А. Мистерии модернизма. Наследие Древней Руси в живописи модерна и авангарда. – Одесса: Абрикос, 2004.
- ⁷ Сравнение свето-цветовой системы авангарда с мозаичностью и витражностью восточного и западного христианского культового искусства см. в моей статье: Тарасенко О. А. «Мозаичность» и «витражность» в свето-цветовой системе живописи русского и европейского авангарда // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. – М.: Наука, 2000. – С. 105–215.
- ⁸ Тарасенко О. А. К проблеме национальных истоков в русской живописи конца XIX – начала XX века // Советское искусствознание. XX век. – Вып. 27. – М.: Советский художник, 1991. – С. 156–182.
- ⁹ См.: Тарасенко О. А. Окно в глубину // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 268–290.
- ¹⁰ Флоренский П. А. Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях // Павел Флоренский. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб., 1993. – С. 325.
- ¹¹ Турчин В. С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993.
- ¹² Цит. по: Флоренский П. Автобиографическая заметка 1924 года (1-я редакция) для энциклопедии «Гранат» // Андроник (Трубаев), иеромонах. Теодицея и антроподицея в творчестве священника Павла Флоренского. – Томск: Водолей, 1998. – С. 151–152.
- ¹³ Бердяев Н. Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы // Н. Бердяев. Смысл творчества. – Харьков: Фолио, 2002. – С. 548–549.
- ¹⁴ Бердяев Н. Кризис искусства. – М.: Изд. Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. – С. 29.
- ¹⁵ Кандинский В. Содержание и форма // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. – Т. I. – М.: Гелея, 2001. – С. 85.
- ¹⁶ Кандинский В. О духовном в искусстве // Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. Т. I. – С. 134.
- ¹⁷ Бердяев Н. Кризис искусства. – С. 31.
- ¹⁸ Коровин К. А. Цит. пр. – С. 87–89.

- ¹⁹ Венеция. Март–апрель 1985//Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике/Сост. Э. П. Гомберг-Вержбинская, Ю. Н. Подкопаева, Ю. В. Новиков.– Л.: Искусство, 1976.– С. 75.
- ²⁰ Алленов М. М. Этюды цветов Врубеля (1886–1887)// Советское искусствознание '77.– М.: Советский художник, 1978.– № 2.– С. 193.
- ²¹ Венеция. Март–апрель 1985//Врубель: Переписка. Воспоминания о художнике.– С. 75.
- ²² Тарасенко О. А. К проблеме национальных истоков в русской живописи...– С. 156–182.
- ²³ Яремич С. П. Врубель.– СПб.: Изд. Р. Голике и А. Вильборг, 1911.– С. 52.
- ²⁴ Флоренский П. Иконостас. Богословские труды.– Сб. IX.– М., 1972.– С. 140.
- ²⁵ Бердяев Н. Кризис искусства.– С. 29.
- ²⁶ Филонов П. Основа преподавания изобразительного искусства по принципу чистого анализа как высшая школа творчества. Система «Мировый расцвет». Рукопись 1923 г. //Мислер Н., Боулт Дж. Э. Филонов. Аналитическое искусство. – М.: Советский художник, 1990. – С. 196.
- ²⁷ Матюшина О. Призвание//Звезда.– 1973.– № 4.– С. 178.
- ²⁸ Филонов П. Интимная мастерская живописцев и рисовальщиков «Сделанные картины»//Павел Филонов и его школа: Каталог выставки/Сост. Е. Петрова и Ю. Хартен.– Кельн, 1990. С. 70–71.
- ²⁹ Филонов П. Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы. Рукопись 1923 г.//Мислер Н., Боулт Дж. Э. Филонов...– С. 204.
- ³⁰ Письмо начинающему художнику Басканчину об аналитическом искусстве (19 февраля 1940 г.)//Мислер Н., Боулт Дж. Э. Филонов...– С. 204, 223.
- ³¹ Тарасенко О. А. Магический театр Павла Филонова// Русский авангард 1910-х – 1920-х годов и театр.– СПб.: ДБ, 2000.– С. 176–188.
- ³² Филонов П. Конспект программы преподавания (конспект системы)//Мислер Н., Боулт Дж. Э. Филонов...– С. 185.
- ³³ Бердяев Н. Новое средневековье//Бердяев Н. Смысл творчества.– Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000.– С. 548–579.