

Андрей ТАРАСЕНКО

ДУХ ДИОНИСА В ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Как жадно мир души ночной
Внимает повести любимой!
Из смертной рвется он груди
И с беспредельным жаждет слиться
О, бурь уснувших не буди:
Под ними хаос шевелится!*

Ф. ТЮТЧЕВ

Андрей Белый писал в 1903 г.: «Чтобы сдержатъ напор встающей сущности, которая с непривычки кажется хаосом, мы искусственно занавешиваем окна в глубину. <...> Но как бы мы не занавешивали хаос, мы вечно остаемся на границе между ним и жизнью. Это совмещение сущности (духа Диониса) с видимостью (с духом Аполлона) — наш трагизм» [1, с. 250]. Характеризуя искусство начала века, Белый обращается к философии Ф. Ницше, который озаменовал время «дионисического познания» [2, с. 155]. Обозначенный Ницше дионисический «вихрь изменяющихся образов», бьющая через край «плодовитость мировой воли» [3, с. 157] визуализировались в живописи художников авангарда. В частности, в творчестве В. Кандинского, М. Шагала, Д. Бурлюка, П. Филонова.

Ницше раскрыл контраст между аполлоническим пластическим искусством и дионисической музыкой. Мир Аполлона связан с вечной красотой природы. Но мир материальный, пластический — это мир иллюзии. Мистический мир Диониса — это возвращение к «Матерям бытия», к сокровеннейшей «сердцевине вещей» [4, с. 150]. Это отказ от индивидуальности. Дионисийство предполагает

вечную жизнь за пределами преходящего явления. Ключевые понятия Кандинского: «ядро», «сердцевина вещей» восприняты от Ницше. Стремление художника уподобить живопись музыке связано с глубоким усвоением идей «гениального» философа [5, с. 95], который провозглашал: «Музыка даст нам внутреннее, предшествующее всякому приятию формы ядро или сердце вещей» [6, с. 154].

Авангард стремится «раскрыть занавес» с «окон в глубину». Трагизм эпохи порождает путь развития искусства от предметного изображения до постижения внутренней сути. Живопись художников «левых направлений» начала XX в. (по терминологии Д. В. Сарабьянова) — это стремление обесплотить тело и передать с его помощью дух. Экспрессионизм является переходным этапом к «чистоте абстрактного» [7, с. 197]. Это проявляется в том, что предмет лишается объемности, передаваемой тонкой светотеневой моделировкой. Пространство освобождается от привязанности к линии горизонта. От развоплощенного предмета лежит путь к визуализации потустороннего, внутреннего мира. Искусство экспрессионизма — это искусство рубежа, выраженное в контрастном сопоставлении света и тени, белого и черного. Эти цвета символизируют рождение и смерть. Они осмысляются и используются метафизически.

Рыцарь В. Кандинский совершает «величайшее сражение с материей» [8, с. 85] с целью «высвобождения элемента чисто и вечно художественного» [9, с. 182] (= архетипа, первообраза, идеи) и «утончения человеческой души», ее роста [10, с. 148]. Процесс имеет два этапа:

1. Разрушение материальной, лишенной жизни души XIX века.
2. Построение душевной, духовной жизни 20 века» [11, с. 232].

Подобным образом П. Филонов определяет преобразующее человека назначение искусства как «фиксацию интеллекта через материал». (Искусство «действует как организующий фактор сдвига, эволюции и динамики интеллекта») [12, 200]. В искусстве экспрессионизма происходил переход от мира земного, солнечного, упорядоченного (Аполлонического) в ночной, темный, хаотический (Дионисический). От внешнего пространства искусство переходит к внутреннему. Художники показывают мир, видимый скорее внутренним зрением, духовными очами. В связи с этим меняется отношение к свету и темноте. В предлагаемой статье мы рассмотрим в метафизическом плане мотив темноты или «мистической глубины» в произведениях М. Шагала и В. Кандинского. (С мотивом темноты связаны тень, ночь, мрак.)

Мы не придаем понятию темноты (тьмы) ни положительной, ни отрицательной оценки. Рассматривая слова, обозначающие у Гесиода свет и темноту, Ю. М. Каган заключает, что они созидающие. Ночь вместе с Эребом (мрак) порождает день [13, с. 304]. В 1 главе Книги Бытия написано: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью». Коган замечает, что этот свет — не солнце, потому, что светила были созданы на четвертый день творения (Быт. 1 : 14–19) [14, с. 311].

«Свет, — согласно трактовке В. Соловьева, — есть первичная реальность идеи в ее противоположности весоному веществу, и в этом смысле он есть первое начало красоты в природе» [15, с. 304]. Как известно, «красота» не была актуальна в экспрессионизме. Ночная культура экспрессионизма отвергает аполлоническое идеальное световое начало, присущее дню. Ее задача выразить внутреннее состояние. Оно и рождает индивидуальную выразительность форм [16, с. 228]. «Форма — внешнее выражение внутреннего содержания», она обусловлена временем и «является ничем иным как способом обнаружения сегодняшнего откровения», — утверждает Кандинский [17, с. 212]. Меняется отношение к свету и тени. Предмет и цвет — это проявление соединения света и тени. Мрак ночи съедает цвет и предметную форму. Ночь — это таинство зарождения и рождения жизни. Она шептывает свой язык выражения. Он лишен определенности дневного состояния. Игра зависящего от движения туч призрачного лунного света или пламени свечи делает тень огромной, а сам предмет плоским — «обесплоченным» (например, А. Бенуа «Медный всадник», 1905).

Пиима Гайденок пишет, что у ведущего философа экзистенциалиста XX в. Хайдеггера скрытое служит средством высвечивания и выявления всего сущего. Бытие раскрывается через ничто. «Если традиционная метафизика — начиная с Платона и Плотина — исходила из понимания бытия как света, Бога как солнца, то Хайдеггер считает высшим началом не то, из которого исходит свет, а то, которое вечно скрыто от света, — оно есть, своего рода «черное солнце», благодаря которому становится видимым самый свет. Обыкновенное мнение видит в тени только отсутствие света, если не вообще его отрицание. Но поистине тень есть открытое, хотя и не прозрачное, свидетельство о сокровенности свечения». Гайденок определяет принцип Хайдеггера в том, чтобы «понять явное через неявное, то, что сказано, через то, что не может быть сказано, понять слово через

молчание, сущее — через несущее, бытие — через ничто» [18, с. 344–345]. Хайдеггер «осознает свои попытки как «путь» назад, к мышлению, которое еще не обрело классически ясного, рационального выражения. Таким он считает мышление досократиков, мышление мифопоэтическое [19, с. 343].

Еще в 1871 г. как об основной проблеме Ф. Ницше говорил об утрате искусством «мифической родины», «мифического материнского лона». Миф он называл «сосредоточенным образом мира» [20, с. 205, 204]. Иными словами, образом целостным, в котором между жизнью и смертью нет неразрешимого противоречия. Это мир единства Аполлона и Диониса. Проявленного и тайного. Временного и вечного. Явления и сущности. Один из лидеров экспрессионизма Ф. Марк возвещал: «Мы стоим сегодня, как и полторы тысячи лет тому назад, на рубеже двух великих эпох, переходного времени для искусства и религии, стоим перед фактом смерти великого старого и прихода на его место нового, неожиданного» [21, с. 15].

Ночной тип культуры модернизма

Павел 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 [22, с. 151–152]. Флоренский писал: «Наша жизнь идет параллельными чредами дней и ночей, хотя и перемежающихся друг с другом, но как бы не замечающих друг друга, смыкающихся в две параллельные нити жизни — черную и белую. Это-то и выражает Псалмопевец словами: «День дни отрыгает глагол и ночь ночи возвещает разум» (Пс. 18 : 3). Так именно бывает и в истории. Полосы дневного сознания «отрыгают глагол», т.е. имеют непрерывность предания, единый разум культуры, не смежным с нею полосам сознания ночного, но другим полосам, отграниченным от нее культурой ночью. И ночная культура «возвещает разум» свой непосредственно культуре ночной же, не дневной, не той, которая с нею смежна» [23, с. 33–34]. 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 днев-

ная культура поздней античности (I–IV вв. по 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 средневековье [24, с. 151–152]. Определение Флоренским культуры начала XX в. как ночной, соответствует живописной практике художников как в прямом (тематическом), так и в образном плане.

Рассматривая живопись конца XIX в. (М. Врубель, В. Васнецов, Н. Ге, А. Куинджи и др.) мы видим, как в выборе сюжетов, так и в их трактовке визуализируется новое мировосприятие, которое можно связать с вхождением из света в потемки, даже в ночь. Это ощущение обратно барочному световосприятию, например, Рембрандта, в произведениях которого человек устремлялся к божественному теплому живительному лучу, как бы рождаясь из чувственной темноты. Свет проявлял формы, не искажая. Теплые цвета ориентированы в пространство земли. В мир Логоса, Аполлона.

Кейпер в статье «Космогония и зачатие: к постановке вопроса» приходит к двум важным гипотезам. Он полагает, что в данной мифе отражена пренатальная («предшествующая рождению», т. е. эмбриональная) память человека, всплывающая из подсознания в моменты экстатических состояний, и что в современной культуре именно художники-авангардисты способны воплощать эту образно-интуитивную память о формировании человеческого плода, повторения им «земноводной» стадии развития жизни на Земле [25, с. 145–147].

Для доказательства нашей идеи о том, что творчество во многом являет собой как бы воспоминание о том, что было до рождения, важны слова Шагала: «У художника есть необходимость быть «в пеленках». Он всегда находится где-то возле юбок матери, очарованный ее близостью и в человеческом, и в формальном плане. Форма — не продукт школьного обучения, а следствие этой погруженности в материнское начало» [26, с. 10]. Н. Апчинская интерпретирует композицию Шагала «Рождение» (1909) в прямом смысле. Погруженный в замкнутое пространство красный балдахин кровати, по её словам, символизирует «рождающее лоно, женское начало и жизнь» [27, 17]. Думаю, что этот принцип можно распространить на все творчество художника.

Мучительный духовный поиск в искусстве ситуации рубежа связан с темами тайны рождения, сна, смерти. Средство познания — интуиция, дающая экстатические озарения и видения. Ницше говорил о восторге, «глубине счастья»,

«частичной невменяемости с предельно ясным сознанием», «избытке света», которые он испытал во время написания «Заратустры» [28, с. 374; 29, с. 746–747]. Кандинский утверждал, что развитие искусства является результатом духовных озарений, которые не противоречат прежним истинам, но, напротив, являются их продолжением. Он сравнивает озарение с «внезапными вспышками, подобными молнии». Эти «вспышки в ослепительном свете» вырывают из мрака истины [30, с. 291]. Видения, экстатические переживания, ведущие к откровениям, по Юнгу свидетельствуют о крайней напряженности во взаимоотношениях между сознанием и бессознательным. Психолог пишет: «Человек, с которым это случается, направляет свой взор поверх хода времен, в вековое движение идей» [31, с. 267]. Ницше говорил о «инстинктивно бессознательной дионисической мудрости» [32, с. 156]. Цель и смысл оргий Диониса — экстаз, — утверждал Вяч. Иванов [33, с. 211–212]. По представлению древних, в частности, Платона, экстаз — это выходение души из тела. Врач Гален определял экстаз как кратковременное безумие. Но безумие священное. В этом состоянии душа общается с богом и живет с ним и в нем. В экстазе человек ощущает время как вечность и пространство как бесконечность [34, с. 20].

Флоренский сформулировал общий закон в мистике: от видимого — к невидимому. Происходит «дионисическое расторжение уз видимого». Воспарив в невидимое, душа опускается снова к видимому, и тогда «перед нею возникают уже символические образы мира невидимого — лики вещей, идеи: — это аполлоническое видение мира духовного» [35, с. 20, 18]. Эти символические образы дают художественное произведение. Флоренский предостерегает от «мечтаний», которые окружают душу, когда перед ней открывается путь в мир иной [36, с. 20]. Видения мира невидимого, указывает Флоренский, возможны в различных состояниях. Например, в «сумеречном» сознании, когда душа блуждает у границы миров. Либо, «во внезапно находящих отрывах от сознания внешней действительности» [37, с. 18]. Безумием заплатились взглянувшие в глубину П. Федотов, Ф. Ницше, М. Врубель. Андрей Белый считал, что гениально-безумное познание отличается от разумного только расширением формы» [38, с. 250]. М. Шагал, Д. Бурлюк изображали и себя и своих героев без голов, то есть без ума. Или вниз головой. В проекте музея современного искусства П. Филонов предполагал вместе с отделами древнерусских икон и детского творчества создать отдел «искусства сумасшедших» [39, с. 105,

109]. Вертикаль предполагает качественно разные уровни: может быть как восхождением, так и нисхождением, что блистательно показал Данте.

Кандинский: Духовная эволюция

Сложный путь нового искусства Кандинский описывает языком сказки. По словам художника, он проходит «по запутанным путям этого нового царства, бесконечной сетью расстилающимся перед пионером, через вековые черные леса, через неизмеримые ущелья, ледяные высоты и головокружительные пропасти» [40, с. 191]. Можно сравнить это высказывание с инициацией Данте, оказавшегося в «сумрачном лесу». Направлять художника «непогрешимой рукой» будет не Вергилий, а «тот же руководитель — принцип внутренней необходимости» [41, с. 191]. Первым пророком духовного мрака XIX в. Кандинский объявляет Метерлинка. К числу «ясновидцев падения старого мира» мастер причисляет «несравненно-гениального» Достоевского, который представляет из себя «зеркало, в котором читатель видит мрак бездны», Чехова и Кубина [42, с. 196]. В теософии Кандинский видит «двигатель, достигающий <...> до глубин некоторых отчаявшихся и погруженных во мрак и ночь душ» [43, с. 167]. В записных книжках Кандинского начала XX в. сохранились записи по поводу работы Р. Штайнера «Гносис Люцифера» [44, с. 167]. Мир героев Метерлинка, о которых художник писал: «Это в прямом смысле души, которые ищут в туманах, которым туманы грозят удушением, над которыми нависла мрачная сила» [45, с. 167], узнается в цветных линогравюрах и ксилографиях Кандинского 1903, 1907 гг. Словесное описание «внутреннего звука» произведений Метерлинка оказывается родственным также его ксилографиям к книге «Стихи без слов» (1903).

Черное и белое

Собственная символическая характеристика Кандинским белого и черного позволяет интерпретировать серию его ксилографий «Стихи без слов». Характеризуя цвета, художник пишет, что равновесие черного и белого рождает серое. Чем оно становится темнее, тем «вырастает перевес безутешного и выступает удушающее» [46, с. 290]. В «Стихах без слов», безусловно, доми-

нирует черный. Открыватель беспредметного искусства постепенно переступал порог Тени. На обложке представлен медитирующий в молитвенной позе на фоне огромного облака. Небо и лесистая земля занимают равные доли в композиционном круге. И этим четким делением на белое и черное вызывают ассоциацию с тайцзи. Тайцзи в Китае означает верховный принцип существования, в котором происходит чередование света и тьмы (Ян — Инь). Облака, которые так любил писать художник (например, этюд из Одесского художественного музея), занимают в искусстве экспрессионизма то место, которое ранее принадлежало плотному плану — изображению камней. Справа от молящегося показан на цепи «кот ученый». Это животное связано с тайнами ночи, с хтоническим миром. Слева — трубит призыв всадник. В глубине переданы движения мчащихся рыцарей, этих сросшихся с конями кентавров средневековья. Всадник — это скорость. То есть, во много крат умноженная энергия.

Техника ксилографии (в основе) дает две краски: черную и белую. Белое для Кандинского «есть как бы символ мира, где исчезли все краски, все материальные свойства и субстанции. Этот мир стоит так высоко над нами, что ни один звук оттуда не доходит до нас». «Это есть нечто как бы молодое или, вернее, нечто, предшествующее началу, рождению» [47, с. 130, 131]. Внутреннее звучание черного — это «вечное молчание без будущего». Черное для Кандинского «есть как бы вполне законченная пауза, за которой продолжение следует, как начало нового мира». Черное знаменует замкнутый круг, «это молчание тела после смерти» [48, с. 131]. Таким образом, белый и черный соответствуют музыкальной паузе.

Изображение на обложке книги «Стихи без слов» заключено в подобный уроборосу круг. Интересно, что располагая в таблице III цвета в круг, Кандинский сравнивает его со змеей, держащей зубами свой хвост. (То есть, с алхимическим уроборосом). Парно поставленные краски образуют «три большие противоположения». А направо и налево — «две великие возможности молчания: смерти и рождения» [49, с. 134]. Это белый и черный цвет.

В трактовке Юнга, уроборос объединяет хтоническое начало змеи и воздушное начало птицы (крылья). Иногда изображается две змеи-дракона, соответствующие женскому и мужскому началу. Изображение дракона, кусающего свой хвост, в алхимии появляется еще в XI в., вместе с надписью: «Единое во всем». Дракона связывают с Меркурием — богом откровения, проводником души. Когда

алхимик говорит о Меркурии, подразумевая ртуть, он имеет в виду мирозозидающий дух, заключенный в материи, в частности, в камне [50, с. 303, 305]. Такая символика вполне соответствует задаче Кандинского: освобождению духа из плена материи, а определенность черного и белого — рубежности его времени.

Поскольку Кандинский ведет битву с материей, актуальным временем суток становится изображение ночи. Он персонифицирует ее в гравюре «Ночь» (1903). Блуза аллегорической женской фигуры Ночи украшена золотыми звездами, а головной убор напоминает о Млечном пути. Мгла растворяет предметы. Композиция «Прощание» (1902–1903) и по форме, и по символическому содержанию сравнима с античными надгробными стеллами. На них часто изображали сцену прощания с близкими всадника, отправляющегося в мир теней. Царит безмолвие. Врезанный в толщу камня рельеф надгробия зримо показывает постепенное погружение тела в мир целостной материи. Как это произошло ранее с «Валькирией» (1899) Врубеля из собрания Одесского художественного музея. Тьма готова поглотить не только вороного коня, но и крылатую деву. Еще один аналог: графическая иллюстрация Врубеля к поэме М. Ю. Лермонтова «Измаил-Бей» «Прощание Зары с Измаилом» (1890–1891). Присущий Врубелю точечный мазок акварельной кисти, дробя, распыляет массу. Ночь — время Врубеля, когда шевелится «родимый хаос» и происходит трансформация единой «материи мира», «всего во все». Трухлявый пенёк на глазах превращается в Пана (1899). Этот процесс зримой динамики форм материи наберет силу в аналитических композициях Павла Филонова.

Кандинский часто изображает черную воду. Например, на странице с оглавлением книги «Стихи без слов», в гравюре «Золотой парус» (1903), в картине «Озеро» (1910). Согласно Юнгу, вода — это самый известный символ бессознательного. Темная вода — «живой символ темной психики». В то же время, спуск в глубину всегда предшествует подъему. Вода — это дух, ставший природным. У Гераклита высшая ступень души — огненная и сухая [51, с. 264, 263, 265, 271, 274]. Гора так же является одним из важнейших архетипов живописи Кандинского. Ее величина и возвышенность предвещают взрослую личность, считает Юнг [52, с. 305, 262–265].

Для Кандинского физическая тень является реальной «сюжетной мотивировкой» (по терминологии А. А. Федорова-Давыдова) для «уточнения средств искусства» [53, с. 85]. Тени в пейзажах Кандинского приобретают большее зна-

чение и место, нежели кроны деревьев или дома. Например, в пейзаже «Мурнау-Кольгрюберштрассе» (1908). Слева внизу расположено большое пятно «типично земной» желтой краски [54, с. 126]. Кроны деревьев характеризуются «самодовольным покоем» зеленого [55, с. 130]. Ярко синее небо насыщается, углубляясь к левой части. Сюда направлена диагональ дороги. Но правая нижняя часть принадлежит огромной распластавшейся синей тени с фиолетовыми прорезями. Тень объясняет изменение архитектоники пейзажа. Кандинскому пришла в голову мысль Е. П. Блаватской, что в двадцать первом веке «земля будет подобна небу» [56, с. 166], и он свидетельствует об этом в своих картинах. Вначале глубокий небесный синий появляется в тенях деревьев, домов. Затем он становится магистральным.

В композиции «Москва. Красная площадь» (1916) холодные сине-зеленые цвета образуют своеобразный туннель для «втягивания» зрителя в пространство картины. Синий цвет, согласно объяснению художника, «зовет человека к бесконечному», «будит голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному» [57, с. 128]. Взрывное желтое пятно в центре являет внутренний звук земли. Подобно фейерверку или облаку оно расширяется от центра. Цветовое решение композиции основано на контрасте теплого, земного красно-желтого центра и его холодного окружения. Организованное цветом центробежное и центростремительное движение композиции создает эмоциональный накал, родствен­ный описанному в «Ступенях» экстатическому словесному гимну захода солнца в Москве. Этим создана «внутренняя жизнь» произведения [58, с. 279]. Можно заметить некоторую общность со спиралеобразным движением «Жемчужины» (1904) Врубеля, также втягивающей в свое магическое пространство.

Кандинскому удалось передать то состояние, которое он пережил, войдя в горницу традиционной русской избы, а затем в московских церквях и европейских капеллах: «живопись обступила меня и я вошел в нее» [59, с. 279]. То, что для художника идеальной моделью для построения пространства картины послужил ритуально организованный интерьер, знаменательно. Интерьер — внутреннее священное пространство. Мы входим в полутемное пространство храма для того, чтобы перейти из времени профанного в бытийное, вечное. Совершить новый виток бесконечного превращения жизнь — смерть — возрождение. Разве алтарное пространство храма не являет пещеру? А именно в ней показана Мария — первоматерия, принявшая Святой дух и ма-

териализовавшая Христа. Монахи заключали себя в лоно матери земли при жизни, чтобы произошло духовное рождение и они увидели «тот свет». Для познания иного света необходимо погружение во мрак. Это происходит в большинстве религиозных систем. Иудеи покрывают себя специальными тканями во время молитвы. В мусульманстве «основной характеристикой Рая выступает слово и понятие «тьень», — пишет Ш. М. Шукуров. Тень как понятие является наиболее предпочтительным местом для общения с Богом. Важнейшая часть мечети — зулла — связано со словом «тьень» [60, с. 85]. «Красная площадь» Кандинского как бы выступает из потемок. В этом можно видеть трансформацию воспринятого от Рембрандта магического взаимодействия света и тени. В живописи Рембрандта Кандинского поразило «основное разделение темного и светлого на две большие части, растворение тонов второго порядка в этих больших частях, слияние этих тонов в этой части, действующее двузвучием на любом расстоянии» [61, с. 275]. Он прочувствовал повышение «сверхчеловеческой» силы краски при «сопоставлении» [62, с. 276]. Можно также заметить неожиданную связь решения нижней части композиции «Красной площади» с пейзажем из Одесского художественного музея «Окрестности Аугсбурга» (1902–1903). Его нижнюю часть занимает огромная тень, написанная в теплой, напоминающей Рембрандта, коричнево-золотистой гамме.

В композиции «Москва. Красная площадь» над Кремлем показано «омрачившееся духовное небо, которое висело над нами черное, удушающее и мертвое» [63, 290]. Слева видны потоки прорвавшегося из-за туч света. Радуга покровом–воротами сияет над белокаменными храмами, над расположенными внизу погребениями, вещая о начале «великой эпохи Духовного». Согласно Библии, Радуга — это знамение, завет связи между людьми и Богом. Радуга — это граница физического и метафизического пространства [64]. Таков древнерусский иконостас, представляющий границу между миром божественного, нетварного света и чернотой материи. Чистые краски радуги — свидетельство «пограничного» состояния. В лишенных тени древних иконах мы можем лицезреть, по выражению Флоренского, «видимых свидетелей мира невидимого» [65, с. 38]. Можно провести аналогию с иконой относительно светотеневой моделировки. В иконе нет тени, поскольку нет солнца. Солнце в Горнем Иерусалиме — сам Иисус Христос (Иоан. 21 : 23) Мы не считаем, что картины Кандинского равны иконам. Но художник сделал важный прорыв

в расширении пространства, на пути к восстановлению духовной вертикали. Экстатическая практика показала ему, что существует свет не только мира физического, но и духовного.

Внизу картины, на округлых вертикальных камнях показаны святые. Их изображения ассоциируются с заключенным в камень материи духом, готовым проявиться. Из немоты черного рождается «внутренний звук» новой цветовой системы Кандинского. Его архетипические цвета соответствуют представлениям древних, когда каждой ноте приписывается определенный цвет. Чувство «внутреннего звука» позволяет входить в гармонию сфер. Как это было со Сципионом Африканским Младшим во сне (*Цицерон*. О государстве, VI 14–26). И с Блоком.

Поскольку пространство картины Кандинского едино с массой, то и передается оно такими же цветами. Черный уже не моделирует форму, как в пространстве физического внешнего мира. Ведь в картине показан мир, увиденный «внутренним зрением». Черный и белый выполняют роль «пауз» для передачи «пространства нового мира» [66, с. 131]. Так как уже в этой картине нет четкого разделения «массы» и «пространства», черный помогает передать ритм. В этом ритме нет порядка, присущего миру упорядоченному. (Проявленному, например, в геометрическом или чернофигурном стилях древней греческой вазописи; в декоре трипольской керамики). Он соответствует становлению, взрыву, рождению из мглы хаоса.

Экспрессионизм — ночной тип культуры. В изобразительном искусстве мы видим визуальное доказательство теории Флоренского. Используя образное выражение Андрея Белого, художникам удалось найти лазейку из «голубой тюрьмы» трех измерений» [67, с. 249]. Удалось совершить прорыв в трансцендентное пространство и найти форму для его воплощения.

Рубежный характер своего времени В. Кандинский выразил словами: «Наше время — время Великого Разграничения реального от абстрактного и расцвета этого последнего». Направление своего творчества он определял так: «Но когда претворенная и новыми приемами и скрытой сейчас от нас точкой зрения обогащенная новая «реалистика» даст свой цвет и свои плоды, тогда, быть может, зазвучит такой аккорд (Абстрактное — Реальное), который будет новым небесным откровением. Но это будет тогда чистое двоезвучие в противоположность нечистому смешению обеих форм, которое наблюдается

и ныне в его умирании» [68, с. 197]. Экспрессионизм связан с обозначенным Кандинским переходным периодом. В нем еще сохраняется телесное начало. Абстрактное искусство связано с Дионисом. Реальное — с Аполлоном. Экспрессионизм между ними, но устремляется к Дионису.

Путь к просветлению описан в «Божественной комедии» Данте. Нужно очутиться в «сумрачном лесу», измучиться «ночью безысходной», «затмиться духом», ощутить бездну, увидеть «холм спасения», наконец, увидеть кристальное небо, райскую розу, лучезарную, радужную реку, пережить озарение. Эти мотивы можно найти в искусстве Кандинского и других художников авангарда.

Все крупные художники — мифотворцы. Они визуализируют увиденную в процессе творческого сосредоточения (медитации) целостную картину, лишённого ограничения пространства и времени. Кандинский совершил подвиг мифологического героя, в роли которого он выступал на космическом пространстве своих полотен. (Космос = Мир). В борьбе за освобождение духа от власти материи (рыцарь = художник) он переходил из обыденного мира в запредельную тьму, в грохочущие и сотрясающиеся миры, добываясь награды откровения.

1. *Белый А.* Символизм как миропонимание // Символизм как миропонимание. — М., 1994.
2. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. — СПб, 2000.
3. Там же.
4. Там же.
5. *Кандинский В.* Куда идет новое искусство // В. В. Кандинский. Избранные труды по теории искусства. — М., 2001. — Т. 1. — С. 95. — Далее все труды Кандинского цит. по 1 т. этого издания.
6. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. — СПб, 2000.
7. *Кандинский В.* О духовном в искусстве.
8. *Кандинский В.* Содержание и форма.
9. *Кандинский В.* О духовном в искусстве.
10. *Кандинский В.* О духовном в искусстве.
11. *Кандинский В.* К вопросу о форме.
12. *Филонов П.* Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы. 1923 // *Мислер Н., Боулт Д.* Филонов. Аналитическое искусство. — М., 1984.
13. *Казан Ю. М.* Платон и слова, обозначающие свет и темноту // Платон и его эпоха. — М., 1979.
14. Там же.

15. Соловьев В. С. Красота в природе // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. — М., 1991.
16. Марк Франц. Духовные сокровища // Синий всадник. М., 1914. — С. 9.
17. Кандинский В. К вопросу о форме.
18. Heidegger M. Holzwege. — Frankfurt, a. Main, 1957 (5, 104); Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному: Новая онтология XX века. — М., 1997.
19. Там же.
20. Ницше Ф.
21. Марк Фр. Две картинки / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка // Синий всадник. — М., 1914.
22. Флоренский П. Автобиографическая заметка 1924 года (1-я редакция) для энциклопедии «Гранат» // Андроник (Трубачев), иеромонах. Теодицея и антроподицея в творчестве священника Павла Флоренского. — Томск, 1998.
23. Флоренский П. Первые шаги философии. Из лекций по истории философии. — Сергиев Посад, 1917. — Вып. I.
24. Автобиографическая заметка 1924 года (1-я редакция) для энциклопедии Гранат // Андроник (Трубачев), иеромонах. Теодицея и антроподицея в творчестве священника Павла Флоренского.
25. Кейтер Ф. Б. Я. Космогония и зачатие: к постановке вопроса // Кейтер Ф. Б. Я. Труды по ведийской мифологии. — М., 1986.
26. Meyer F. Marc Chagall. — Paris, 1964. — С.173; Анчинская Н. Марк Шагал: Портрет художника. — М., 1995.
27. Анчинская Н. Марк Шагал.
28. Юнг К.Г. Ответ Иову. — М., 1998.
29. Ницше Ф. Соч. В 2-х т. — М., 1990. — Т. 2.
30. Кандинский В. Ступени.
31. Юнг К. Г. Ответ Иову. — М., 1998.
32. Ницше Ф.
33. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. — СПб., 2000.
34. Там же.
35. Флоренский П. Иконостас. — СПб., 1993.
36. Там же.
37. Там же.
38. Бельий А. Указ. соч.
39. Филонов П. Выступление на музейной конференции, 1923 // Мислер Н., Боулт Д. Филонов. Аналитическое искусство.

40. *Кандинский В.* О духовном в искусстве (Приложения).
41. Там же.
42. Там же. — С. 196.
43. Там же.
44. *Kandinsky und Munchen. Begegnungen und Wandlungen.* — Munhen, 1882.
45. *Кандинский В.* О духовном в искусстве (Приложения).
46. *Кандинский В.* Ступени. Текст художника // *Кандинский В.* Избранные труды по теории искусства. — М., 2001. — Т. 1.
47. Там же.
48. Там же.
49. Там же.
50. *Юнг К. Г.* Психология и алхимия. — М., 1997.
51. *Юнг К. Г.* Об архетипах коллективного бессознательного // *Юнг К.Г.* Божественный ребенок. — М., 1997. — С. 264, 263, 265, 271, 274.
52. Там же. — С. 305, 262–265.
53. *Кандинский В.* Содержание и форма.
54. *Кандинский В.* О духовном в искусстве.
55. Там же.
56. Там же.
57. Там же.
58. Там же.
59. *Кандинский В.* Ступени.
60. *Шукуров Ш. М.* Искусство и тайна. — М., 1999.
61. *Кандинский В.* Ступени.
62. Там же.
63. Там же.
64. *Тарасенко О. А.* «Мозаичность» и «витражность» в свето-цветовой системе живописи русского и европейского авангарда // *Русский авангард 1910-х — 1920-х гг. в европейском контексте.* — М., 2000.
65. *Флоренский П.* Иконостас.
66. *Кандинский В.* О духовном в искусстве.
67. *Белый А.* Символизм как миропонимание.