

УДК: 75.046

ББК: 85.103(2=411.2)5

A43

DOI: 10.18688/aa177-8-66

Л. С. Балашова

Икона как основа новой христианской образности (на примере русской художественной культуры конца 1910-х – 1920-х годов)

Тема «икона и русская художественная культура XX в.» не нова. Много исследований посвящено отдельным художникам (Н. Гончаровой, В. Кандинскому, К. Малевичу) [21; 33], К. Петрову-Водкину) [25], для которых данная тема была актуальна, или направлениям и периодам (к примеру, авангарду) [23; 26]. В ряде работ анализируется творчество мастеров «Маковца» (В. Чекрыгина, Л. Жегина, С. Романовича) — группы, где проблематика создания неохристианского искусства, базирующегося на иконописной традиции, была приоритетной [3; 9; 10; 11; 13; 16; 27]. В отечественном иконоведении глубоко изучено художественное и теоретическое наследие сестры Иоанны Рейтлингер [17; 18; 34]. Однако необходимо отметить, что в них не прослеживается взаимосвязь с предреволюционной художественной и богословско-эстетической традицией. Основной вклад в разработку данной проблематики внес, безусловно, Д. В. Сарабьянов, определивший дальнейшие направления научных изысканий: взаимоотношения авангарда и древнерусского искусства [23], авангарда и русской религиозной философии [20], влияние М. Ларионова на творчество некоторых художников «Маковца» [22]. Вместе с тем до сих пор не получил разрешения главный вопрос — отношение до этого изолированно рассматриваемых художников к проблематике создания неохристианского искусства. Предметом исследования является творчество ключевых фигур указанного направления, выбор которых мотивирован целью исследования — концептуализацией основ данной тенденции в русском культурном пространстве того времени. Совмещение философско-эстетических и художественных подходов в анализе творческой деятельности мастеров, новый ракурс видения — в контексте проблематики темы «икона и авангард», «икона и богословие иконы» позволяет сделать важный вывод, что новое религиозное искусство составляло органическую часть феномена культуры «нового религиозного сознания», с имманентным художественным опытом авангарда.

Тема «икона в контексте русской художественной культуры начала XX в.» представляет особый интерес как квинтэссенция проблематики времени — его социально-политических, национальных, религиозно-эстетических и художественных поисков. Сам факт расчистки икон и фресок и, в первую очередь, «Троицы» Андрея Рублева в 1904 г. (окончательная — в 1918–1919 гг.) стал феноменом, полностью трансформировавшим национальный менталитет. Явление подлинной «Троицы» воспринималось религиозной

интеллигенцией как событие символическое, совершившееся в эпоху напряженных духовных исканий. В отличие от историко-иконографического интереса к иконе в XIX в., иконопись теперь воспринимается не только как искусство «чистой» живописи (под влиянием Матисса), но и в виде формального и духовного образа.

Как известно, в авангарде обращение к примитиву, народному искусству и иконе (как к объекту культурной памяти) изначально происходило в дискурсе поисков национальной идентичности, как культурологическое противопоставление себя Западу. И не случайно, что итогом поисков, проходивших через глубокий анализ искусства примитива, стало все-таки обращение именно к иконе. Как отмечает О. Ю. Тарасов, в ней была найдена конкретная художественная система, коррелирующая с новоевропейским искусством, особенно кубизмом. «Это условность изображения, — замечает исследователь, — и связанные с этим деформации, то есть конкретные приемы семантического синтаксиса иконы и ее пространственно-временные характеристики: резкие ракурсы, динамика позы и ритмика движений, обратная перспектива, синтетическое совмещение в одном изображении различных сторон предмета и округлость форм как результат суммирования зрительной позиции, наконец, синтез изобразительного и словесного ряда» [26, с. 50].

С 1911 г. начинается увлечение иконой М. Ларионова. Устраиваемые им выставки, в особенности 1913 г. произвели глубокий резонанс в среде авангардистов и оказали определяющее влияние на формирование нового направления в религиозной живописи. Через иконописный примитив в авангардное искусство входит традиционная иконография. Не лишним будет отметить, что большинство авангардистов были знакомы с иконописью с ранних лет. Некоторые из них, как Татлин и Чекрыгин, учились и работали в иконописных мастерских. Однако проявилось это только в период их авангардного переосмысления иконы, обусловившего самобытную интерпретацию ее художественно-семантической системы.

Особый интерес в контексте нашей темы составляют размышления об иконописи Н. Габо, которые в равной мере раскрывают логику поисков новых художественных форм в авангарде и в новом христианском (иконописном) искусстве. Церковные каноны, согласно Габо, — иконографические и композиционные параметры, одинаково влияют на иконописца и на современного художника. «Каждая линия в иконе или фреске, каждая цветовая форма трансформируется из детали в тему. Ритмические движения линий, гармонические взаимоотношения цветов и форм между собой и целым было единственным выражением их [иконописца и художника] чувств. И это, в противоположность с европейской живописью, по сути абстрактная концепция искусства <...> Этот инстинкт, чувство линии, формы и цвета, развивающиеся в течение столетий, как утверждает Габо, проявился в работах (его) современников» [35, р. 51].

Однако неохристианское искусство развивалось в лоне не только авангардного, но и религиозно-символистского искусства. В поисках выражения христианских идей оно обращалось также к художественному наследию «Библейских эскизов» А. Иванова, к помпейской и катакомбной росписи, безусловно, к иконописи, взаимоотношения с которой не были столь прямыми в своей преемственности, и византийскому искусству, часто в интерпретации Врубеля, европейскому искусству (Бромирский, Чекрыгин,

Романович), в том числе и современному — в котором привлекали формально-стилистические приемы, аналогичные с иконой. Наиболее влиятельной фигурой для многих художников данного направления, преимущественно «Маковца», был М. Ларионов. Несмотря на то, что, к примеру Чекрыгин, Жегин и особенно Романович были связаны с Ларионовым близкой дружбой, участвовали в совместных выставках, его воздействие на их будущую художественную систему ограничивалось в основном идеей «лучизма». «Свет, по замечанию Д. Сарабьянова, был формообразующим и творящим началом» [22, с. 495] у Чекрыгина и остальных «маковчан», но, в отличие от концепции света Ларионова, он ассоциировался ими уже с божественной субстанцией. Через свет также определялся и цвет — гётевская идея изображения «цвета как степени замутненности света». Однако данная близость художественной формы авангарда и неохристианского искусства еще более акцентировала глубокое различие в понимании проблематики «религия — искусство», «икона — искусство». Анализируя авангардные направления в искусстве, В. Чекрыгин в своих размышлениях в конце жизни (в 1920 г.) пишет: искусство полное должно носить в себе «св. Троиединство, высшее выражение Сущего... Все состоит в Троиединстве, Святой Троицей» [цит. по: 16, с. 219]. Или, словами В. Комаровского: «Древняя икона восстает как недоступное прекрасное, как полнота церковности. Мы мечтаем об искусстве первообразном, которого мы лишены» [12, с. 157–158]. В отличие от авангарда, пытавшегося создать некие эквиваленты современному европейскому искусству на основе формально-стилистической и нередко поэтической системы иконы (например, «Автопортрет» Ларионова (1910–1912); «Моряк» Татлина (1911), корреспондирующий с образом апостола из храма св. Георгия в Старой Ладоге, его «Купальщицы» или копирование Чекрыгиным на раннем этапе творчества «Троицы» Рублева, в которой он видел только «две голубые формы», абстрагируя форму на манер кубизма; «Голова женщины» (1917–1920) Габо, созвучная иконографии Тихвинской Божьей Матери), новое религиозное искусство пыталось сакрализовать реального человека или явить иной, софийный мир. Именно данная антиномия: невозможность достичь совершенства русской иконы, но вместе с тем вдохновенное устремление представить религиозные сюжеты в новой для русского искусства форме, адекватной эсхатологически-апокалиптическим настроениям времени, напряженным ожиданиям пришествия Эона Св. Духа, инициировала то своеобразное и самобытное искусство, которое можно назвать новым христианским. Творчество художников, о которых пойдет речь далее, не может трактоваться как непосредственное продолжение иконописных традиций, но икона для них стала духовной и эстетической основой мировоззрения. Рамки статьи не позволяют нам проследить процесс сложения художественной системы ее представителей, как и рассмотреть творчество других мастеров. Назовем лишь наиболее знаковые для данного феномена фигуры. Прежде всего следует отметить художников внутри авангардного движения, для которых иконопись служила инспирирующим источником их творческих поисков в создании духовного искусства, что подразумевает художественное и иконописное наследие Н. Гончаровой, К. Малевича и В. Кандинского. Достаточно ярко это артикулировано в словах Кандинского: «Никакую живопись я не ценю так высоко, как наши иконы. Лучшее, чему я научился, научился я от наших икон, не только в плане художественном, но и религиозном» [цит.

по: 36, S. 75]. Суть религиозной проблематики творчества Малевича четко сформулирована А. Шатских. «Малевич, всегда дистанцировавшийся от ортодоксального христианства, не был чужд религиозно-нравственных исканий отечественной философии своего времени». Метаконтекстом его ритмических строф и публицистических выступлений был Ветхий и Новый Завет [33, с. 23, 22]. Свое время он рассматривал как эпоху третьей Ипостаси — Духа Святого, третье состояние человека, перевоплощающегося в нематериальное, запечатленное в работах позднего периода. «Соединяясь в небе, — пишет Малевич, — мы еще ближе соприкасаемся с Богом, ибо уже достигли его царства, бросив землю, заменив ее царством вечной литургии, в чем состоит весь труд» [15, с. 91]. В полной мере воззрения Малевича можно понять только в контексте идей его времени: мистического анархизма, обратившегося в поисках «подлинной» мистической Церкви к раннему периоду христианства и индивидуальному духовному опыту. Среди ее представителей были Вяч. Иванов, А. Белый, на определенном этапе П. Флоренский и другие религиозные символисты и философы. В 1920-е годы Малевич являлся членом Вольной философской ассоциации (1919–1924, Петроград) — кружка эзотериков, возглавляемого А. Белым. «Мы идем к новой Религии», заявляет Малевич в 1918 г. «Тот, на которого возложится служение религиозного духа, — являет собою церковь, образ которой меняется ежесекундно... Новая церковь... сменит настоящую» [15, с. 129]. Крестьяне с крестом (напоминая о сути таинства миропомазания — сошествия Св. Духа) на белых ликах, олицетворяющих концентрацию энергии духа, представляются носителями новой Церкви — «храмами Св. Духа», согласно ап. Павлу (I Кор., 6:19). В коллекции Н. И. Харджиева находятся рисунки Малевича — «Распятие» (1918) и «Мистик» (1930) — визуальное свидетельство его интереса к мистической Церкви.

Характерной особенностью нового христианского искусства стала унаследованная от религиозного символизма и авангарда теургическая концепция (идея преобразования мира и человека через искусство), которая экстраполируется и на икону. Примером актуализации данной идеи может служить творчество К. Петрова-Водкина — создателя наиболее яркой формы нового религиозного искусства. Как и большинство его современников, продолжение канонической древнерусской художественной традиции или ее стилизацию Петров-Водкин считал бесплодными для искусства. Свой путь он видел через обращение к самим ее истокам, основным творческим принципам. Его творчество аккумулировало принцип и характер пространственного построения М. Врубеля, синтезировавшего, как он отмечал, наравне с А. Ивановым, в своем творчестве две важнейшие традиции — византийскую и итальянскую, осмыслив их в соответствии с художественными задачами современности. В ряде работ можно проследить глубокое влияние Пюви де Шаванна (инициирующее его интерес к итальянскому кватроченто, классике), современной европейской живописи. Но, как и у других мастеров данного направления, в произведениях Петрова-Водкина различные источники органично контактируются в единый образ, созданный иконописным языком. Благодаря «сферической перспективе» (оригинальному изобретению художника) ему удалось добиться в своих произведениях эффекта планетарности, вселенского масштаба изображаемого, что явилось выражением «космического сознания» людей начала XX века. Гениальная интерпретация иконы мастером известна по образам современной Богоматери,

жанрам портрета-иконы, «житийным» работам (к примеру, «Полдень. Лето» (1917)), где сферическое изображение строится спиралевидно по типу клейм, жанру натюр-морта, в котором намеренный бытовизм преломляется через призму иконного мира, а свет становится внутренним качеством образа. Особую роль в своей системе мастер отводил цвету, который носит у него субстанциональный и часто иконно-символический характер. В композициях на «революционные» темы художник, оставаясь верен себе, вводит в изображения иконографические мотивы «Троицы» и «Снятия с креста». В 1920-е годы в творчестве художника большое место занимает христианская тематика, изображение страстей Христа и Распятия. Осмысление современности через евангельские архетипы, иконографию и цветовую символику помогало художнику достичь большой духовной силы воздействия, что, как полагал Петров-Водкин, должно было способствовать совершенствованию рода человеческого средствами живописи. Последователем и учеником К. Петрова-Водкина стал Л. Чупятов, чье творчество во многом перекликается и развивает художественные идеи учителя.

Известно, что к древнерусскому искусству в первое десятилетие XX в. обращались и русский модерн и символизм, способствующие возникновению интереса к данной тематике как в неохристианском искусстве, так и в авангарде. Одним из инициаторов нового подхода к древнерусскому художественному наследию, создателем новых иконографических композиций, конгениальных прежним канонам, послуживших моделью для творческих поисков художников «Маковца», стал Петр Бромирский, ученик М. Врубеля. Как отмечал В. Турчин, характеризуя «вольную графику иконы» данного мастера, ее «мог нарисовать лишь художник, принимавший и разделявший пластическое буйство новейшего искусства» [29, с. 41]. В качестве примера приведем работу «Воскресение Христово», анализируемую В. Турчиным. «Дематериализованные изображения-знаки фигур Христа, поверженных стражников, ангелов, фланкирующих большую мандорлу, — пишет исследователь, — подчинены вибрации света, сияющей, божественной эманации <...> Символическое выражение света определяет сакральный смысл сцены...» [29, с. 41].

«Апостолом» будущего духовного «соборного» искусства современники называли В. Чекрыгина. Его концепция, как и у других представителей «Маковца» (1922–1926), оформлялась под глубоким воздействием идей Гёте, Шеллинга, Вл. Соловьева, С. Трубецкого и Достоевского, а настольной книгой являлась Библия. Как вспоминает Л. Жегин, всюду и везде он говорил в эти годы о Духе, духовности, о Христе. Свет, в согласии с романтической эстетической концепцией, являлся содержанием и средством художественной выразительности его работ. «Я бы хотел писать лучами света, и, по завершении их, чтобы мой дух пожирал их, чтобы они входили в меня, как пища» [14, с. 71]. Искусство образа («очищенного образа просветленной плоти») Чекрыгин отождествлял с «искусством духа»: фигуры-духи своих композиций он никогда не обводил контуром, «они как бы возникали из воздуха». Творчество В. Чекрыгина соприкасалось непосредственно с проблематикой создания нового иконописного искусства. Как писал художник в своих дневниках в 1921 г.: «Сегодняшняя картина вовсе не захватывает всего моего существа. Я ее пишу отчасти потому, чтобы что-нибудь было. Я должен уйти в мир иконы русской, это мой родной язык, — моему глазу, моему сердцу, моему

духу, — полный величайшей мудрости» [14, с. 71]. Однако ранняя трагическая смерть не позволила художнику создать свой авторский иконный мир.

Формирование Л. Жегина (с 1911 г.) проходило под определенным влиянием В. Чекрыгина. Он также был близок группе Ларионова (с 1913 г.) и разделял эстетические идеи романтизма. Сейчас, писал Жегин, настало время «светлого творчества», когда художник вновь становится «посланником, выдающим перед собой всю тайну образов как светозарную ослепительную реальность» [14, с. 63]. Создание «образа, существующего самостоятельной жизнью, параллельно предмету, существующему в реальном мире» — чисто романтическую концепцию — Л. Жегин делает программой своего объединения «Путь живописи» (1926–1930). На основе «общего для всех закона — Логоса», художник, согласно Жегину, должен стремиться создавать такое произведение, которое «в капле будет давать все мироздание — микрокосм», подобно иконе [14, с. 75]. В 1915–1917 гг. определяются основные темы его будущего искусства: «Отец, мать и сын» и «Десятибразный ряд» («перепевы Деисусного чина»), который был задуман, словами Жегина, как «целый спектр отношений к центральной человеческой фигуре (Христу)» [14] и основывался на «софийном» символизме цвета в интерпретации Флоренского, оказывавшего глубокое влияние на Жегина и других членов «Маковца». Философия искусства Флоренского (который позиционировал себя как убежденный последователь Гёте) во многом зиждилась на гётевской концепции, где главное — учение о первофеномене как реальности, в которой форма и содержание совпадают. [4; 32, с. 414–418] Особенностью трактовки Деисуса Жегиным является использование его духовной идеи, где образы распределяются по степени стяжания Света. Чаще всего они персонифицируют собой определенные характеры, состояния человеческой души, уровни восприятия и принятия Благой вести Христа и Софии. Одна из фигур рядом с Христом, обязательно является образом Чекрыгина, — словами Л. Жегина, — первого художника, который соткал свой световой образ и тем самым причастился жизни вечной. Нередко фоном композиции становятся такие распространенные христианские символы, как древо, гора, храм, дверь (символ вечности), окно с фрагментом неба. В графическом цикле «Отец, мать и сын» вместо традиционных образов ангелов мы видим образ святого семейства — Отец, Богородица и Сын Человеческий, который изображается распятым, с символом Святого Духа над ним, излучающего Свет. Иконописные работы (более всего это образ св. Георгия) Жегина характеризует предельный изобразительный аскетизм, построенный на символике цвета. В освоении традиций иконы и примитива он видел будущее искусства.

Стремление к воплощению в искусстве иконописных традиций объединяло с «Маковцем» и С. Романовича, соавтора Манифеста «лучистов», впоследствии последователя романтической традиции. «Через цвет к свету», используя «традиции древнерусского искусства», — так Романович определял свое художественное кредо [19, с. 9]. В конце 1910-х годов, по свидетельству А. Боевой, Романович относили к группе художников «религиозно-мистического направления, выставки которых назывались „лампадками“» [19, с. 45]. Большинство своих работ (в том числе натюрмортов) Романович писал темперой на фанере, которую он левкасил, что придавало им особый эффект свечения, подчеркиваемый использованием акварельно-прозрачной радужной цветовой гаммы.

Раннехристианская культура (самые распространенные образы ее — Орфей и Добрый пастырь) инспирировала творческие поиски сестры философа Раисы Флоренской. В отличие от других создателей неохристианского искусства, ее учителями были православные художники — П. Корин, Н. Чернышев (а также П. Кузнецов), но избранная впоследствии Флоренской манера письма соотносилась уже с художественными идеями «маковчан», их интерпретацией «Библейских эскизов» Ал. Иванова и П. Бромирского. Примером могут служить евангельские сцены 1920-х годов, где почти абстрактное изображение минимализируется до композиции-схемы. Под влиянием гётевско-софийной концепции искусства Флоренского основное внимание сосредоточивается в работах на цвето-свете, чему способствует совмещение техники акварели, позволяющей передать «радужный» символический спектр красок, и иконописи, где белый незаписанный фон левкаса символизирует божественную энергию Света, из которого проявляются образы. Большое значение в контексте поисков нового иконописного искусства имеют портреты и автопортреты художницы, типологически повторяющие фаюмские образцы — истоки иконописи, изображающие преображенное состояние человека.

Творческое наследие графа В. Комаровского представляет собой один из немногих примеров нового именно церковного искусства, но во многом оно также зиждется на эстетике романтизма, «откорректированной» о. П. Флоренским (с которым он был особо близок). Теория новой иконописи (изложенная в «Письме об иконописи» (1930) о. Сергию Мечеву) разрабатывалась художником с 1910 года. Инициированная расчисткой икон, она развивалась под влиянием общения с Ю. Олсуфьевым, о. С. Мансуровым, кн. Е. Трубецким и И. Ильиным. Уже первая работа — Медемовский иконостас (1912–1913) для церкви в имении «Александрия» близ Хвалынска — обнаруживает нетрадиционное колористическое решение: почти белый иконописный фон как символ божественной субстанции света. Идеи неохристианской живописи Флоренского претворились в «ишимской» серии художника (1925–1928): «По книге Сына Сирахова», «Трапеза», «Семейная группа» и др. Композиции, посвященные основным событиям человеческой жизни, представлены здесь в иконографии известных евангельских сюжетов. Живописно-пластическая система предельно схематична, напоминает стилистику примитива и раннесредневекового искусства. Колористическая гамма скупая, намеренно «приземленная» (краски обыденности). Большое значение имеет здесь пластика фигуры, выразительность жестов, передающих эмоциональное, смысловое и духовное содержание сцены. Иконописное решение позволяет художнику в данном случае передать идею сакральной значимости бытия человека как образа и подобия Божия. Жизнь человека, воплощенная в материале и форме иконы, начинает восприниматься онтологически, в плане вечности. Эта серия, по замыслу автора, призвана была продемонстрировать принципиально иной подход к иконописной традиции, основанный не на слепом копировании, стилизации, а на творческом осознании пластических законов иконописного тела. Совершенно иной, горний, мир предстает нам в акварельных рисунках художника. Большой частью это эскизы росписи храма Святой Софии Премудрости Божией (1929–1930) на Софийской набережной в Москве. В самой идее этого фрескового ансамбля и живописной форме его воплощения претворилась основная интуиция русской религиозной мысли — софиология. Издавна на Руси Св. Софии посвя-

щались храмы и писались многочисленные иконы, но, в отличие от византийского богословия образа, София связывалась не с Логосом, а с Богородицей. Этим мистическим воззрениям соответствует художественная концепция росписи храма, тематика изображений которого была посвящена исключительно Богородице. В одной из них — «О тебе радуется всякая тварь» — образ Богородицы утверждается в ее космическом значении, как олицетворение идеи Мирообъемлющего Храма. Светоносные краски «небесной радуги» (даже цвет монашеских клобуков заменяется на голубой) — символические цвета высшего духовного мира первообразов, открывающегося иконописцу в творческом созерцании (согласно иконологии Флоренского и Комаровского), воплощение предчувствия преображенного мира.

Во второй половине 1920-х годов особое внимание в русской философско-эстетической мысли (более всего Флоренским и Булгаковым) уделяется жанрам портрета и пейзажа как религиозным формам искусства. Концепции разрабатывались теоретиками ГАХНа и преподавателями ВХУТЕМАСа. Один из них, Н. Тарабукин в псалмах Давида видел исчерпывающие указания для пейзажиста, в смысле построения художественного образа и смыслового содержания произведения [24, с. 60–61]. Творчество Л. Бруни (также близкого Флоренскому) — пример подобного «духовного пейзажа», основывающегося на иконописных принципах: многоступенчатости композиционного построения, обратной перспективе, условности и метафоричности языка иконы.

Глубокое воздействие гётевская концепция искусства и иконология Флоренского оказали и на другой вид искусства — печатную графику, через друга философа — В. Фаворского, создавшего в этой области аналог иконы, образы, зиждущиеся на символикосемантической и композиционной системе иконного мира (обратной перспективе, способствующей созданию «микрокосма»).

Одной из особенностей русской иконологии стала софийная интуиция [1]. Так, Е. Трубецким, первооткрывателем духовной глубины иконы, небесные знамения рассматривались как воплощения принципа взаимодействия Бога-Творца (Света) и сотворенного мира, а световая мистика — как основа красочного символизма иконописи [28]. Для Флоренского София — органическое единство идей, прообразов вещей [4]. Булгаков в свою очередь, уже в эмиграции, создает всеобъемлющую богословскую систему — софиологию, глубоко соприкасающуюся с иконологической проблематикой. «Своими мыслями об иконе как творчестве, своим литургическим вдохновением, — как отмечал Н. Струве, — он определил возрождение иконописного искусства» [7, с. 6]. Исходной точкой размышлений Булгакова о возможности новых икон были примеры «Троицы» Рублева и древние иконы «Софии» — как свидетельство вечно обновляющейся Св. Духом мистической Церкви. Характерно, что поиски новой церковной образности в зарубежье (основными представителями которой были сестра Иоанна Рейтлингер, Григорий Круг и Л. Успенский [30]) проходили в той же харизматической атмосфере, характеризовавшей и дореволюционную Россию, и инспирирована она была теми же носителями «нового религиозного сознания», теперь уже во Франции. Один из ярких примеров — «Пшеровская Пятидесятница» (1923) [17]. Источниками новой иконописи были как и в России: знакомство с иконами через зарубежные выставки того времени, но вместе с тем и полная открытость искусству нового времени (к примеру,

Матисса, Гогена, М. Дени), ранняя христианская культура, в ряде случаев иконное искусство Н. Гончаровой. Уникальный вариант сотворчества современного богослова и иконописца являет дружба Булгакова с Рейтлингер, которую он приравнивал к общению с Флоренским. Один из ярких примеров их содружества — росписи храма Св. Иоанна Воина в Медоне, под Парижем, темой которых явились «Небесная литургия» как преображенный космос и «Апокалипсис». Заметим, что советы о. Сергия Рейтлингер коррелировали с цвето-символической концепцией Флоренского [31] (воплощенной Комаровским) — «краски как софиословие» [17; 18].

Обобщая сказанное, еще раз подчеркнем глубокую связь неохристианского, нового иконописного искусства с авангардом. Именно авангард, анализирувавший формально-стилистическую структуру иконы, обнаружил смысл ее знаковой системы. Таким образом, не только икона повлияла на авангард, но происходил и обратный процесс — авангард, раскрывший художественную систему иконы, оказался также источником новой иконописи. Ведущую роль в сложении неохристианского искусства (как и в «жизнетворческом» авангарде) сыграли русская религиозная философия и немецкий романтизм (Гёте и Шеллинга), концепция софиологии и личное влияние П. Флоренского и С. Булгакова. Источники обусловили и особенности построения художественного образа: «свет» как формообразующее и символическое начало, софиословие цвета, знаковость и условность изображения, использование непосредственного языка каткомбного искусства, часто авангардные формально-стилистические приемы или заимствование эквивалентных иконописи приемов в современной западной живописи. Но, в отличие от авангарда, целью нового христианского искусства была сакрализация, иконизация бытия, чем и объясняется облечение часто бытовых сцен современной жизни в иконографию евангельских сюжетов и библейских сцен.

Литература

1. Алексеев А. Ю. Учение о православной иконе в системе конкретной метафизики о. П. Флоренского: дис. ... канд. ист. наук. — СПб., 1995. — 203 с.
2. Балашова Л. С. Эстетические концепции и искусство позднего символизма в контексте «нового религиозного сознания»: дис. ... канд. ист. наук. — М., 2001. — 241 с.
3. Берман Б. Художественное объединение «Маковец» // Творчество. — 1980. — № 3. — С. 16-19.
4. Бонецкая Н. К. Отец П. Флоренский и новое религиозное сознание // Вестник РХД. — 1990. — № 160. — С. 90-121.
5. Бромирский Петр: Каталог выставки / Галерея Элизиум; под ред. К. Велиховской. — М., 2000. — 126 с.
6. Бруни Л. А. Ретроспектива: Каталог выставки и воспоминания о художнике / Авт.-сост. Т. И. Баландина и др. — М.: ГТГ, 2000. — 156 с.
7. Булгаков С. Икона и иконопочитание. — М.: Русский путь, 1996. — 158 с.
8. Жегин Л. Язык живописного произведения: Условность древнерусского искусства. — М.: Искусство, 1970. — 231 с.
9. Илюхина Е. А. Художественное объединение «Маковец» // «Маковец» (1922-1926). Сб. материалов по истории объединения. — М.: ГТГ, 1994. — С. 5-19.
10. Киселев М. Ф. Искусство С. Романовича // С. М. Романович: Каталог выставки: Живопись. Графика / Науч. ред. Ю. Л. Евдокимова. — М.: Русский путь, 1994. — С. 119-128.
11. Ковалев А. «Маковец» Союз художников и поэтов «Искусство — жизнь» // Искусство. — 1987. — № 12 — С. 32-41.
12. Комаровский В. «Письмо об иконописи». // Православная икона: канон и стиль / Сост. А. Стрижев. — М.: Паломник, 1998. — С. 150-160.

13. *Лапшин В. П.* Из истории художественной жизни Москвы 1920-х годов: «Маковец»: (Материалы к изучению деятельности объединения) // Советское искусствознание. — 1979. — Вып. 2. — С. 355-391.
14. «Маковец» (1922-1926): Сб. материалов по истории объединения / Ред. *Г. К. Свинцова*. — М.: ГТГ, 1994. — 135 с.
15. *Малевич Казимир.* Поэзия. — М.: Эпифания, 2000 — 175 с.
16. *Мурина Е., Ракитин В.* Василий Николаевич Чекрыгин. — М.: РА, 2005 — 286 с.
17. *Попова Б. Б., Ю. Н. Рейтлингер* (сестра Иоанна) и о. Сергей Булгаков: Диалог художника и богослова. Дневники. Записные книжки. Письма. — М.: Никея, 2010. — 312 с.
18. *Попова Б. Б., Струве Н. А.* Художественное наследие сестры Иоанны (Ю. Н. Рейтлингер). — М.: Русский путь, 2006. — 191 с.
19. *Романович С. М.*: Каталог выставки. Живопись. Графика / Под ред. *Ю. Л. Евдокимова*. — М.: Русский путь, 1994. — 216 с.
20. *Сарабьянов Д. В.* Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Вопросы искусствознания. — 1993. — Вып. 1. — С. 7-21.
21. *Сарабьянов Д. В.* Кандинский и русская икона // Многогранный мир Кандинского. — М.: Наука, 1998. — С. 42-49.
22. *Сарабьянов Д. В.* М. Ларионов и художественное объединение «Маковец» // Вопросы искусствознания. — 1996. — Вып. 1. — С. 490-501.
23. *Сарабьянов Д. В.* Авангард и традиция // *Сарабьянов Д. В.* Русская живопись. Пробуждение памяти. — М.: Искусствознание, 1998. — С. 306-321.
24. *Тарабукин Н.* Смысл иконы. — М.: Изд-во братства Филарета Московского, 1999. — 223 с.
25. *Тарасенко О.* Петров-Водкин и древнерусская живопись // Вопросы искусствознания. — 1995. — Вып. 1-2. — С. 382-407.
26. *Тарасов О. Ю.* Икона в русском авангарде 1910-1920-х гг. // Искусство. — 1992. — № 1. — С. 49-53.
27. *Трубачёва М. С., Флоренский А. О.* Раиса Александровна Флоренская, Павел Александрович Флоренский во Вхутемасе и «Маковце». — М.: МПИ, 1989. — 31 с.
28. *Трубецкой Е.* Символика красок // Православная икона: Канон и стиль. / Сост. *А. Стрижев*. — М.: Паломник, 1998. — С. 190-196.
29. *Турчин В.* Невидимое в видимом. П. И. Бромирский в поисках «другого искусства» // Петр Бромирский: Каталог выставки / Под ред. *К. Велиховской*. — М.: Галерея Элизиум, 2000. — С. 27-46.
30. *Успенский Л.* Богословие иконы Православной Церкви. — М.: Дарь, 2008. — 474 с.
31. *Флоренский П.* Небесные знамения // *Флоренский П.* Собр. соч. в 4 т. — М.: Правда, 1994. — Т. 2. — С. 414-418.
32. *Флоренский П.* Избр. труды по искусству. — М.: Изобразительное искусство, 1996. — 336 с.
33. *Шатских А.* Малевич и поэзия // *Казимир Малевич: Поэзия*. — М.: Эпифания, 2000. — С. 9-61.
34. *Языкова И.* «Се творю все новое»: Икона в XX веке. — Бергамо: La Casa di Matriona, 2002. — 222 с.
35. Gabo on Gabo: Texts and Interviews / *Lodder C., Hammer M.* (eds.) — Sussex: Artist Bookworks, 2000. — 295 p.
36. *Schreier L.* Die Ikone Wassily Kandinsky // *Schreier L.* Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. — München: Langen Müller, 1966. — S. 72-85.

Название статьи. Икона как основа новой христианской образности (на примере русской художественной культуры конца 1910-х — 1920-х годов).

Сведения об авторе. Балашова Лада Сергеевна — приглашенный лектор. Университет Эссекса, Колчестер, Великобритания, CO4 3SQ. amoran@essex.ac.uk

Аннотация. Автор исследует малоизвестный феномен 1920-х годов — создание неохристианского искусства в аспекте богословско-эстетических и художественных идей времени, что позволяет сделать важный вывод о глубокой взаимосвязи его с культурой «нового религиозного сознания» и авангардом. Новое искусство было инициировано расчисткой икон, ставших моделью совершенства и духовности для данного направления. Авангард, его анализ и изучение иконного искусства в процессе поисков национальной самоидентичности составил основу как подхода к интерпретации икон, так и технических приемов. Русская религиозная философия, концепции Шеллинга и особенно Гёте, в интерпретации П. Флоренским, личное влияние философа и С. Булгакова на художников инспирировали новый подход к христианской тематике и иконописи, а также активное использование идей софиологии цветов

и света как божественной субстанции. Своею целью новое искусство видело иконизацию бытия — через фрески, иконы, работы, где евангельские события представлены в образах современных или события обыденной жизни — в иконографии евангельских сцен, а также с аллюзией на аналогичные по содержанию иконные образцы. Представление о неохристианском искусстве как о современной форме подлинно духовного искусства вдохновляло на обращение к истокам и, соответственно, использование образности катакомбного искусства, в формально-стилистическом — как приемов авангардного осмысления иконы, так и адекватных в современной западной живописи.

Ключевые слова: творческая икона; новое христианское искусство; Габо; Чекрыгин; Бромирский; Романович; Раиса Флоренская; Владимир Комаровский; авангард и новое христианское искусство; софиология искусства.

Title. Icon Painting as the Foundation of New Christian Imagery (on the Example of Russian Artistic Culture in the Late 1910s and 1920s).

Author. Balashova, Lada Sergeevna — Ph. D., guest lecturer. Essex University, CO4 3SQ, Colchester, UK. amoran@essex.ac.uk

Abstract. The author explores an almost unknown phenomenon of the 1920s — creating a new Christian art, employing a new perspective, which allows us to make an important conclusion that the new religious art was an organic part of the culture of “new religious consciousness”. ‘Novel art’ was inspired by the darkened images of icons, which were a model of perfection in art and spirituality; paradoxically, it triggered a quest for new forms of spiritual art, the creation of individual iconic realm. The concept of vision and imprinting of the Prototype became overwhelming. The icon and avant-garde art created the foundation for new art. This essay traces the influence of avant-garde vision which discovered the meaning of iconic symbolism by formal and stylistic analysis via the process of plastic and spiritual rethinking of the iconic realm by the new art adepts. Russian religious philosophy and Goethe’s philosophy of art, adapted by Pavel Florensky, the concept of sophiology and the influence of Pavel Florensky and Fr. S. Bulgakov on artists provided the inspiration and the foundation for new artistic ideas. The sources also determined the choice of the basic instruments of art such as “Light” as a moulding and symbolic element, sophiology of colours along with symbolism and conventionalism of imagery, often by using avant-garde techniques, or by borrowing icon-like techniques from the West. The purpose of the new Christian art was to represent our existence as an icon at all levels of creativity — from church frescoes and icons to sketches; the sanctification of human life through the iconographic depiction of gospel events.

Keywords: creative icon; New Christian Art; Gabo; Chekrygin; Bromirskii; Romanovich; Raisa Florenskaya; Vladimir Komarovskii; avant gard and New Christian Art; sophiology of art.

References

- Alekseev A. Y. *Uchenie o pravoslavnoi ikone v sisteme konkretnoi metafiziki o. P. Florenskogo (The Doctrine of the Orthodox Icon in the System of Concrete Metaphysics of P. Florensky)*. Ph. D. Thesis. Saint Petersburg, 1995. 203 p. (in Russian).
- Balandina T. I. etc. (eds.). *Bruni L. A.: Retrospectiva: Katalog vystavki i vospominanya o khudozhnike (Retrospective: Catalogue of the Exhibition and Memories of the Artist)*. Moscow, State Tretyakov Gallery, RA Publ., 2000. 156 p. (in Russian).
- Balashova L. S. *Esteticheskie kontseptsii i iskusstvo pozdnego simbolizma v kontekste 'novogo religioznogo soznaniia' (Aesthetic Concepts and the Art of Late Symbolism in the Context of the “New Religious Consciousness”)*. Ph. D. Thesis. Moscow, 2001. 251 p. (in Russian).
- Belikhovskaia K. (ed.). *Bromirskii Petr. Exhibition Catalogue*. Moscow, Galeria Elisium Publ., 2000. 126 p. (in Russian).
- Berman B. Art Association “Makovets”. *Tvorchestvo (Creation)*, 1980, no. 3, pp. 16–19 (in Russian).
- Bonyetskaya N. K. Pavel Florensky and Religious Consciousness. *Vestnik RKhD (Herald of the Russian Christian Movement)*, 1990, no. 160, pp. 90–121 (in Russian).
- Bulgakov S. *Ikona i ikonopochitanie (Icon and Icon Painting)*. Moscow, Russkii put’ Publ., 1996. 158 p. (in Russian).
- Evdokimov Y. L. (ed.). *Romanovich S. M. Katalog vystavki. Zhivopis’. Grafika. (Romanovich S. M. Exhibition Catalogue. Painting. Graphics)*. Moscow, Russkii put’ Publ., 1994. 216 p. (in Russian).
- Florenskii P. *Izbrannye trudy po iskusstvu (Selected Works on Art)*. Moscow, Izobrazitel’noe iskusstvo Publ., 1996. 336 p. (in Russian).

- Florenskii P. Heavenly Signs. Florenskii P. *Works in 4 vols.* Moscow, Pravda Publ., 1994, vol. 2, pp. 414–418. (in Russian).
- Iazykova I. 'Se tvoryu vse novo'e'. *Ikona v XX veke* ("I Create Everything New". *Icon in the 20th Century*). Bergamo, La casa di Matrona Publ., 2002. 222 p. (in Russian).
- И'ukhina E. A. Artistic Association "Makovets". *Makovets'*. Moscow, The State Tretyakov gallery Publ., 1994, pp. 5–19 (in Russian).
- Kiselev M. F. Art of S. Romanovich. *Romanovich S. M. Katalog vystavki. Zhivopis'. Grafika (S. M. Romanovich. Exhibition Catalogue. Painting. Graphics)*. Moscow, Russkii put' Publ., 1994, pp. 119–128 (in Russian).
- Komarovskii V. Letter on the Icon Painting. *Pravoslavnaya ikona. Kanon i stil'*. A. Strizhev (comp.). Moscow, Pilgrim Publ., 1998, pp. 150–160 (in Russian).
- Kovaliov A. "Makovets" Union of Artists and Poets "Art — Life". *Iskusstvo (Art)*, 1987, no. 12, pp. 32–41 (in Russian).
- Lapshin V. P. From the History of Artistic Life in Moscow in the 1920s. "Makovets" (Materials to Study the Activities of the Association). *Sovetskoi iskusstvoznanye (Soviet Art Studies)*, 1979, no. 2, pp. 355–391 (in Russian).
- Lodder C.; Hammer M. (eds.). *Gabo on Gabo: Texts and Interviews*. Sussex, Artist Bookworks Publ., 2000. 295 p.
- Malevich K. *Poeziia (Poetry)*. Moscow, Elysium Publ., 2000. 175 p. (in Russian).
- Murina E.; Rakitin V. *Vasilii Nikolaevich Chekrygin*. Moscow, RA Publ., 2005. 286 p. (in Russian).
- Ouspensky L.; Lossky V. *The Meaning of Icons*. St. Vladimir's Seminary Press Publ., 1989. 222 p.
- Popova B. B. Y. N. *Reitlinger (sestra Ioanna) i o. Sergei Bulgakov: Dialog khudozhnika i bogoslova. Dnyevniki. Zapisnye knizhki. Pis'ma (Yu. N. Reitlinger (sister Ioanna) and Rev. Sergey Bulgakov: Dialogue between the Artist and the Theologian. The Diaries. Notebooks. Letters)*. Moscow, Nikeia Publ., 2010. 312 p. (in Russian).
- Popova B. B.; Struve N. A. *Khudozhestvennoe nasledye sestri Ioanni (Y. N. Reitlinger) (The Artistic Heritage of Sister Ioanna (Yu. N. Reitlinger))*. Moscow, Russkii put' Publ., 2006. 191 p. (in Russian).
- Sarab'ianov D. V. Avant-Garde and Tradition. Sarabyanov D. V. *Russkaia zhivopis'. Probuzhdenie pamiati (Russian Painting. Memory Awakening)*. Moscow, Iskusstvoznaniye Publ., 1998, pp. 306–321 (in Russian).
- Sarab'ianov D. V. Kandinsky and the Russian Icon. *Mnogogrannii mir Kandinskogo (The Many-Sided World of Kandinsky)*. Moscow, 1998, pp. 42–49 (in Russian).
- Sarab'ianov D. V. Russian Avant-Garde in the Face of Religious and Philosophical Thought. *Voprosi iskusstvoznaniya' (Questions of Art History)*, 1993, no. 1, pp. 7–21 (in Russian).
- Sarab'ianov D. V. M. M. Larionov and the Art Association "Makovets". *Voprosi iskusstvozhaniya (Questions of Art History)*, 1996, no. 1, pp. 490–501 (in Russian).
- Schreier L. Die Ikone Wassily Kandinsky. Schreier L. *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus*. München, Langen Muller Publ., 1966, pp. 72–85 (in German).
- Shatskikh A. Malevich and Poetry. Malevich K. *Poeziia (Poetry)*. Moscow, Epifaniia Publ., 2000, pp. 9–61 (in Russian).
- Svintsova G. K. (eds.). *'Makovets' (1922–1926). Sbornik materialov po istorii ob'edineniia ("Makovets" (1922–1926). Collection of Materials on the History of Association)*. Moscow, State Tretyakov Gallery Publ., 1994. 135 p. (in Russian).
- Tarabukin N. *Smysl ikoni (Meaning of the Icon)*. Moscow, Bratstvo Filareta Moskovskogo Publ., 1999. 223 p. (in Russian).
- Tarascenko O. Petrov-Vodkin and Old Russian Painting. *Voprosy iskusstvozhnaniia (Questions of Art History)*, 1995, no. 1–2, pp. 382–407 (in Russian).
- Tarasov O. Y. The Icon in the Russian Avant-Garde of 1910–1920s. *Iskusstvo (Art)*, 1992, no. 1, pp. 49–53 (in Russian).
- Trubacheva M. S.; Florenskii A. O. *Raisa Aleksandrovna Florenskaia, Pavel Alexandrovich Florenskii in Vkhutemas and 'Makovets'*. Moscow, MPI Publ., 1989. 31 p. (in Russian).
- Trubetskoi E. Symbols of Colors. *Pravoslavnaya ikona. Kanon i stil' (Orthodox Icon. Canon and Style)*. Moscow, Palomnik Publ., 1998, pp. 190–196 (in Russian).
- Turchin V. Invisible in the Visible. P. I. Bromirskii in Search of "Another Art". *Petr Bromirskii: Exhibition Catalogue*. Moscow, Galeria Elisium Publ., 2000, pp. 27–46 (in Russian).
- Zhegin L. *Iazyk zhivopisnogo proizvedeniia. Uslovnost' drevnerusskogo iskusstva (Language of the Painting Work. Conventionality of Old Russian Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 235 p. (in Russian).