

ФЕНОМЕН КЛАССИКИ В КАРТИНАХ МИРА XX ВЕКА

И. В. Глазов

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
glazzov@gmail.com

Аннотация. Статья посвящена рассмотрению способа, которым феномен классики функционирует в искусстве XX века. Анализ содержательных структур художественного сознания в произведениях отечественных художников, связанных с двумя основными тематическими потоками живописного мира XX века: религиозно-мифологическим и светским позволяет предположить, что сущностно восходящая к античности классика выполняет функцию сохранения его целостности. Показано, что диалог конкретного автора с классикой происходит в форме обращения к картине мира, которая представляет собой проекцию ценностей традиционной художественной культуры в конкретной идейно-эстетической форме.

Ключевые слова: классицизм, неоклассицизм, неоакадемизм, авангард, искусство XX века, русская живопись

Для цитирования: Глазов И.В. Феномен классики в картинах мира XX века // Academia. 2020. №4. С.507–512. DOI:10.37953-2079-0341-2020-4-1-507-512

THE PHENOMENON OF CLASSICS IN THE WORLDVIEWS OF THE 20TH CENTURY

I. V. Glazov

Moscow State Lomonosov University
glazzov@gmail.com

Abstract. The article considers the mode in which the phenomenon of classics functions in the art of the 20th century. An analysis of the essential structures of artistic consciousness in the works of Russian artists related to two main thematic currents of the pictorial world of the 20th century: religious-mythological and secular, allows us to suggest that the classic, essentially related to antiquity, performs the function of preserving its integrity. It is shown that the dialogue of a particular author with the classics takes place in the form of an appeal to a worldview, which is a projection of the values of traditional art culture in a specific ideological and aesthetic form.

Keywords: classicism, neoclassicism, neo-academism, avant-garde, twentieth-century art, Russian painting

For citation: Glazov, I.V. (2020), "The phenomenon of classics in the worldviews of the 20th century" // Academia, 2020, no 4, pp. 507–512. DOI: 10.37953-2079-0341-2020-4-1-507-512

Начавшаяся еще в середине XIX века, перестройка структур художественного сознания, связанная с преодолением культа культуры и антропоморфной упорядоченности, ставила на их место экстатически-первобытное понимание творчества как творения «из ничего»: «там, где центральный орган всеобщей пространственно-временной подвижности — пусть он называется мозгом или сердцем творения — побуждает к деятельности все функции, кто из художников не мечтал бы там обитать? В недрах природы, в первооснове творения, там где хранится тайный ключ ко всему». [Клее 1969, с. 146]¹ Казалось, что принципиальное обновление предметно-пространственных форм, возвращает человека к живой связи с космосом, делая его сутью мироздания. «Антроп оказался не центром Картины Мира, а самой Картиной Мира — целью мироздания, сверхъестественной категорией, способной рождать новые ценности и находить для этого средства в формальных функциях вещества, материи, технологической прочности архитектурных и т. д.». [Кошаев 2012, с. 12–23]² В то же время, бесконечная экспансия индивидуальности, не сдерживаемая этическими нормами, породила опасность дегуманизации сознания, особенно острую в связи с радикализацией социальных и политических практик XX века. Утверждение нового способа познания мира при помощи прямой интуиции сопровождалось отказом от рациональности и, в конечном счете, от человекоразмерности. Разрушение классического антропоцентрического мифа достигает своего апогея в философии Ницше, провозглашающем преодоление человека. Это позволяет утверждать, применительно к новым художественным практикам, что «Искушение новыми возможностями декора сняло запрет на этическую мотивировку многих понятий. И если греческая культура искала и нашла путь перехода от неэстетической к эстетической сакральности бытия, то многие современные произведения отражают обратный вектор развития». [Кошаев 2012, с. 12–23]³ Отрыв элементов формы от многовекового комплекса смысло-содержательных функций искусства и неопределенность эстетических критериев породила одну из главных проблем художественного сознания — сохранение целостности, которая в произведении искусства выражается как проявленность законов формообразования. Очевидно, что в данном случае вопрос формы перерастает рамки собственно художественной практики и приобретает онтологический характер.

В условиях утратившей свою стабильность и упорядоченность цивилизационно-антропной картины мира подход неоклассицистов к пониманию новой художественно значимой формы «не только не отрицал содержания, как условно выделимого конструктивного момента произведения, но напротив, самой стремился форме придать глубокое мирозерцательное значение». [Медведев 1993, с. 55]⁴ Нужно отметить, что устоявшийся взгляд на неоклассицизм как на явление, связанное с пессимистскими настроениями эпохи конца века, своего рода эстетическое бегство от проблем, стоящих перед искусством и культурой в целом, остается и сегодня одним из общих мест при рассмотрении этого явления. Во вступительной статье к прошедшей в 2008 году в Государственном Русском Музее выставке, посвященной неоклассицизму в России, В. Ляняшин так охарактеризовал его истоки: «Обращение к классицизму XVIII столетия, который для отечественного искусства был всем — Пуссеном и Академией, античностью и Возрождением — стало для новой генерации художников не столько актом охранительства [...], сколько внешним поводом воплощения романтически-символической «тоски по несбыточному, несбывшемуся». [Ляняшин 2008, с. 6]⁵ Однако, рассмотрение теоретических работ неоклассицистов говорит о том, что их взгляды на искусство не уступали по радикальному напряжению взглядам авангардистов. Для программы неоклассицистов характерно утверждение прямой связи с гуманистической традицией, придающей искусству этическое измерение. С. Маковский провозглашал: «Мы духовные дети поколений, для которых все в искусстве начиналось и кончалось человеком». [Маковский 1910, с. 14]⁶ Вопросы, связанные с новым

¹ П. Клее. Мастера искусств об искусстве. М., 1969. Т5. С. 146

² Кошаев В. Б. Онтология авангардного процесса. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. №4 С. 12–23.

³ Там же С. 12–23

⁴ Бахтин под маской. Маска вторая: Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1993, С. 55–56

⁵ Ляняшин В. А. Не о классицизме... // Неоклассицизм в России. Альманах. ГРМ, вып 212-СПб.: Palace Editions, 2008. С. 6

⁶ Маковский С. В. Проблема тела в живописи // Аполлон. №11. 1910. С. 14

методом в понимании построения формы, рассматриваются Н. Радловым в ряде статей, последовательно, в течение нескольких лет публиковавшихся на страницах журнала «Аполлон». Он пишет: «Искусство «изображающее» отвлеченную форму, отказывается теперь совсем от изобразительности. Если в красочной и линейной музыке и в игре плоскостными формами мы еще могли уследить связь с родоначальником их — искусством живописи, в общепринятом значении этого понятия, то в новом, «татлинском» искусстве она теряется окончательно». [Радлов 1917, с. 1–18]⁷ Радлов обращает внимание на тот факт, что форма, в таком случае оказывается лишенной творческого начала, а эмоциональное воздействие ее настолько незначительно, что вынуждает художников теоретически доказывать существование формальной идеи в произведении искусства. Это свидетельствует, по мнению Н. Радлова, о крайней незначительности и нежизненности такого искусства. Здесь необходимо вернуться к проблеме, обозначенной в начале — связь изменений в художественном сознании с эстетическими представлениями, господствовавшими в искусстве до конца XIX века. Проблематика, которую в данном случае решает Радлов, напрямую связана с антропокультурностью. Для неоклассицистов антропный принцип становится способом, которым Природа осознает саму себя, цивилизационное господство, основанное на иерархичности и классификации сменяется паритетом рационального начала и биокосмической интуиции. Пластическое мышление в этом случае приобретает свойства, которые определяют само искусство как чувственно-пластический феномен — в актах преодоления материальной вещественности, в конструктивной тектонике и способах творчества на принципах трансляции *живой культуры* — прямой передачи художественного опыта от человека к человеку. [Кошаев 2012, с. 12–23]⁸ Реализация этого процесса связана с двумя основными тематическими потоками живописного мира XX века — широко понимаемым религиозно-мифологическим и светским, выражающими господствующими над человеком исторические и общественные стихии. Эти два потока могут быть представлены в виде художественных картин мира. Художественная картина мира это особый вид выражения внутренних переживаний и «рассматривается как разновидность языка, которая воплощает в себе специфическую смысловую структуру, понятую не как совокупность форм, приемов и комбинаций приемов, а как взаимосвязь выражения, подлежащего интерпретации, — т. е. артикулированного смысла или имманентной цели художественного произведения и искусства в целом». [Плотников 2017, с. 91]⁹

В мифологической картине мира определение миропорядка выражается через переживание непосредственной сопричастности, нераздельности природы и человека. Социальные отношения в этой картине мира отображаются через миф и ритуал, человек предстает погруженным в круговорот природных стихий. Архаика определяет содержательнее и организующие ресурсы мифа и подразумевает непосредственное восприятие мира во всей его целокупности, характерное для «детского» состояния человека и человеческого рода. Познание окружающего мира при этом связано с самопознанием неразрывной экзистенциальной связью. «Жизнь архаического человека является повторением деяний, которые когда-то были совершены другими [...] Это сознательное повторение действий в рамках определенной парадигмы выдает их онтологическую сущность. Эти действия повторяют потому, что изначально они были совершены богами («в те времена») [...] Деяние обретает смысл исключительно в том случае, когда оно повторяет изначально образцовое действие. Образец не просто предшествует земному строительству — он расположен в идеальном небесном краю, находящемся в вечности». [Элиаде 1998, с. 33]¹⁰. В контексте культурной ситуации начала XX века обращение к первобытному язычеству понималось как возвращение в античность Гесиода и Вергилия, к веку людей, живущих простой и мирной жизнью. Для древних греков подобными примером служили жители Аркадии — дикой и гористой местности, чей образ жизни представлялся положительным

⁷ Н. Радлов. О футуризме и «Мире искусства» // Аполлон, 1917, № 1, с. 1–18

⁸ Кошаев В. Б. Онтология авангардного процесса. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. № 4 с. 12–23.

⁹ Плотников В. Понятие структура в феноменологии культуры Г. Шпета // Искусство как язык — языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. М., 2017. С. 91

¹⁰ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб.: «Алетейя», 1998. — 258 с. С. 33

примером, и в значительно большей степени — в изображении «благородных варваров» — кочевых племен, прежде всего Скифов, обитавших на границах Ойкумены. Пример подобного подхода к изображению жизни кочевников представляет собой Киргизская сюита Кузнецова. Классическая традиция, на которую он опирается, есть комплекс идей, связанных с включением природных этносов в классические модели искусства, в которых их опыт восприятия представлялся исполненным некоторой особой, чувственной правды по контрасту с рационализмом цивилизованных народов. Идеализированный мир работ Кузнецова настолько отличен от реального быта кочевников, что его можно считать полностью созданным воображением художника, построением собственного мира, в основу которого положен аркадический миф. Убежденность в жизненной силе докультурной энергетики с одной стороны, и духовно-метафизические ценности цивилизации с другой стороны приводит к сочетанию радикальной «дикости» и рафинированной духовности как гармоничного соединения «природы» и «культуры».

Для религиозной картины мира центральное место занимает предстояние человека перед Богом. Романтическое восприятие христианства в его мистическом, визионерском аспекте, характерное для определенных художественно-философских течений, получило широкое распространение на территории Европы. В этой связи важно представить идеи русского космизма предреволюционного времени, испытывавшего сильное влияние эллинистической философии и мировосприятия. Эсхатологические настроения тех лет, тесно связанные с переустройством мира, основывались на идее преображения человека. Классицизм в этой оптике приобретает новые качества, восходящие к гностическим преломленным в христианстве античным комплексам идей о природе, человеке и его предназначении. В своей работе «Диалектика художественной формы» А. Лосев указывал на соборный характер классицизма: «классицизм не только устойчивая и вечно покоящаяся в себе идея-личность, не только «актуальная бесконечность», но и соборно-космическая идея, личность и бесконечность, актуальная бесконечность, равномерно и равновесно данная как космос». [Лосев 1995, с. 250]¹¹ Классицизм, таким образом, становится органичным отражением христианского мировоззрения. А. Лосев так объясняет это обстоятельство, развивая идею космической соборности классицизма: «Поэтому христианство, несмотря на все свои порывы в мир божественный, есть мировоззрение не романтическое, но классическое [...] Классицизм — индивидуалистичен, но его индивидуум есть вся община, все общество, весь мир, все человечество, все божество». [Лосев 1995, с. 250]¹² Идея космической соборности получила развитие в творчестве художников группы «Маковец», и в особенности В. Чекрыгина. Космическое мироощущение художника, подкрепленное знакомством с трудами Н. Федорова, вызвало к жизни грандиозный проект Собора Воскрешающего музея. Рано уйдя из жизни, он оставил лишь общую программу росписей этого грандиозного сооружения, состоящую из нескольких циклов фресковых росписей. Первый «Бытие» (1920): «Пахарь пашет», «Рабочие строят здание», «Рождение», «Любовь», «Группа идущих женщин». Второй цикл «Умершие идеи»: «Сон и видение Аполлона», «лик Аполлона». План третьего цикла «Герои, учителя и другие», мечта о воплощении в искусстве «очищенного образа просветленной плоти». «Воплощая в дело Божественный образ просветления материи, Воскрешающий Музей утвердит мир в мире, превращая необузданные силы хаоса в неистощающуюся мощь, внося как регулятор действий /воля/ осознание в природу, гибнущую в междуусобной борьбе, и воссозидая чистую, вечно светлую, бессмертную плоть. Цель Воскрешающего Музея — органа муз — есть действительный хоровод, подлинный солнцевод /движение по-солонь/, имея силу овладеть движением небесных тел и земли, вернуть жизнь умершим...»¹³ (Чекрыгин «О Соборе Воскрешающего музея») [Мурина, Ракитин 2005, с. 247].

В монументальном искусстве конца века можно вновь увидеть обращение к кругу гностических сюжетов. Это связано с его стремлением преодолеть необратимость времени своей абсолютной неизменностью, вневременностью. В цикле мозаичных композиций для Российской Национальной Библиотеки «Книга познания» (2003) группы ФОРУС, авторы создают картины-притчи. Раннехристианская образность, тесно связанная

¹¹ Лосев А. Ф. «Диалектика художественной формы» // Собр. соч. в 9 томах. Т. 4 М., 1995. С. 250

¹² Лосев А. Ф. «Диалектика художественной формы» // Собр. соч. в 9 томах. Т. 4 М., 1995. С. 250

¹³ Мурина Е, Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: РА, 2005. — 288с. С. 247

с эллинистической культурой поздней античности проявляется в таких пластах, как «Пастырь», «Ловцы», в мозаичных композициях с чашами в порталах малых читальных залов 2-го этажа. Дополнительный античный колорит придает и введение рельефных классических архитектурных элементов: фронтона и колонны коринфского ордера в мозаичных композициях в объеме атриума парадной лестницы. Мозаикам свойственна графическая «знаковая» ясность композиции, архаичность пластики и строгий колорит. Сравнивая их с памятниками римской монументальной декорации IV–VI веков, можно найти немало соответствий: это тяга к тяжелой пластической форме, обладающей четкими очертаниями, в которой линейные акценты доминируют над живописными, сухость моделировки пространств набором. Эта декоративная программа позволяет продемонстрировать потенциальные возможности воплощения литургичности во вне-литургических жанрах, — важную теоретическую установку русского искусства начала века.

Светская картина мира связана в живописи с представлением идеального общества и достижений власти в аллегорической форме. Классицизм предстает здесь как определенная идеологическая концепция: классическое искусство в его прямом значении возможно только на определенном уровне общественной идеологии, когда личная свобода и независимость человека воспринимается как высшая ценность и когда культурная идея общества и характеризуемый ей тип совершенного человека обусловлены понятием совершенства личности. Становление советской власти обусловило создание конвенционального мифа, который мог обрести легитимность только как часть традиции. Вторая мировая война и активное участие в ней СССР создали условия для появления триумфальных декораций. Классика на протяжении послевоенного десятилетия нашла свое выражение в изобразительном искусстве преимущественно в монументальной живописи крупных общественных сооружений, а также всемирных выставок как демонстрации достижений советской власти. Усилиями таких мастеров как Е. Е. Лансере, А. Д. Гончаров, Г. И. Рублев, П. Д. Корин была найдена выразительная форма, способная представить достижения советской власти, с необходимостью обращаясь к опыту искусства начала века. Своеобразие этих работ определил тот факт, что хотя мастерство, несомненно, опиралось на исторический опыт русской академической школы, субъективизм видения был исключен политической программой. Вскоре после окончания Второй мировой войны эти мастера широко привлекались к монументальному оформлению таких крупных объектов, таких как Дворец культуры Метростроя в Москве, где Г. И. Рублевым совместно с Б. В. Иорданским и А. Д. Гончаровым был создан плафон «Победа» (1944–46). В отличие от торжественных шествий классических триумфальных процессий, фигуры солдат и ликующей толпы показаны в сложных движениях, что придает живописи приподнятый, бравурный характер. Характерным в данном контексте представляется опыт оформления театра в Улан-Удэ — плафон зрительного зала «Торжество социалистического строя бурят-монгольского народа» (1948–1952), выполненный Рублевым совместно с Иорданским. Повышенную торжественность придает включение классической архитектуры — арок и колоннад. Яркий колорит стилизованных национальных костюмов придает работе праздничную мажорность. Еще один пример подобного подхода — плафон «Цветущая Украина» (1956–1957) в вестибюле гостиницы «Украина» в Москве. Сложная, наполненная движением композиция, сильные ракурсы фигур, динамика планов, мощные контрасты света и тени, насыщенный цвет придают работе пышную барочность.

Противопоставленные нигилистическому пафосу радикальных художественных практик, поиски нового гуманизма и новой гармонии, обращенные к человеку, рассудку, нравственности и обществу, возвращают в искусство XX века антропоцентрический миф. Особенности этого возвращения являются отсутствие демиургических претензий, стоицизм и сознательное следование гуманистической традиции европейского искусства. Уникальность эпохи заключается в том, что конкретика мифа пребывает в движении, задействуя его ресурсы для преодоления конфликта противопоставления материи и духа. Человек, с другой стороны, становится носителем признаков духовного построения, делающих его носителем системного охвата мира, равного по напряжению мифу. Тогда качества равновесия творческих потенциалов, образной содержательности

этих двух начал приводят к перерастанию принципа образного мышления из чисто мифологического в структурно-пластический. Феномен классики, сохраняясь в структурах художественного сознания, выполняет функцию сохранения целостности, удержания художественно значимой формы в рамках индивидуального подхода, определяемого критериями, которыми руководствуется художник в диалоге с реальностью. Взаимодействие тематических потоков живописи XX века с определенными сторонами мифа, в предметном своеобразии содержания конкретных произведений, позволяет говорить о существовании в художественном сознании устойчивых картин мира, выражающимися в творческой практике соответствующими живописными концепциями.

Литература

1. Клее 1969 – Клее П.. Мастера искусств об искусстве. М., 1969. Т5-542с.
2. Кошаев 2012 – Кошаев В.Б. Онтология авангардного процесса. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2012. №4 С. 12–23.
3. Ляшин 2008 – Ляшин В.А. Не о классицизме...// Неоклассицизм в России. Альманах. ГРМ, вып 212-СПб.: Palace Editions, 2008
4. Лосев 1995 – Лосев А.Ф. «Диалектика художественной формы»//Собр. соч. в 9 томах. Т. 4 М., 1995
5. Маковский 1910 – Маковский С.В. Проблема тела в живописи // Аполлон. №11. 1910.
6. Медведев 1993 – Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. М., 1993, С. 55–56
7. Мурина, Ракитин 2005 – Мурина Е, Ракитин В. Василий Николаевич Чекрыгин. М.: РА, 2005. – 288 с.
8. Плотников 2017 – Плотников В. Понятие структура в феноменологии культуры Г. Шпета –Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. М., 2017. – 456 с.
9. Радлов 1917 – Радлов. Н. О футуризме и «Мире искусства» //Аполлон, 1917, №1, С. 1–18
10. Элиаде 1998 – Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб.: «Алетейя», 1998. – 258 с.

References

11. Klee, P. (1969), *Mastera iskusstv ob iskusstve*. M., 1969. T5, p. 542
12. Koshaev, V.B. (2012), *Ontologiya avangardnogo processa*. // *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaya sreda*. Vestnik MGXPA. 2012. №4 pp. 12–23.
13. Lenyashin, V.A. (2008), *Ne o klassicizme...// Neoklassicizm v Rossii*. Al'manax. GRM, vy'p 212 –SPb.: Palace Editions, 2008
14. Losev, A.F. (1995), «*Dialektika xudozhestvennoj formy*»//Sobr. soch. v 9 tomax. T. 4 M., 1995
15. Makovskij, S.V. (1910), *Problema tela v zhivopisi* // Apollon. №11. 1910.
16. Medvedev, P.N. (1993), *Formal'ny'j metod v literaturovedenii*. M., 1993, pp. 55–56
17. Murina E and Rakitin V. (2005), *Vasilij Nikolaevich Chekrygin*. M.: RA, 2005, p. 288
18. Plotnikov, V (2017), *Ponyatie struktura v fenomenologii kul'tury` G. Shpeta – Iskusstvo kak yazyk – yazyki iskusstva*. Gosudarstvennaya akademiya xudozhestvenny'x nauk i e'stetcheskaya teoriya 1920-x godov. M., 2017, p. 456
19. Radlov, N. (1917), *O futurizme i «Mire iskusstva»* // Apollon, 1917, №1, pp. 1–18
20. Eliade, M (1998), *Mif o vechnom vozvrashhenii*. SPb.: «Aletejya», 1998, p. 258

Информация об авторе

Игорь В. Глазов, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, 125009, Россия, Москва, ул. Большая Никитская, д.3, стр.1; glazzov@gmail.com

Author Info

Igor V. Glazov, Lomonosov Moscow State University, bl. 3, Bolshaya Nikitskaya st, Moscow, Russia, 125009; glazzov@gmail.com