

RELIGIOUS FEATURES OF
RUSSIAN PAINTING WORKS OF THE 1920S

*Natalia A. Sergeeva*¹,

Maria V. Tarasova

Siberian Federal University

Krasnoyarsk, Russian Federation

Abstract

In contemporary theory the problem of the relationship between religion and art is posed in a number of research papers. In the scientific literature devoted to the study of topical problems of philosophy, theory and history of art, the authors devoted their works to the problem of mastering the essential unity of the religious and artistic-visual language, comprehending their common meaning and purpose for individual and social human life. This article explores the specifics of enthusiastic religiosity, which is considered on the example of three works of Russian painting of the 1920s – "People of the Future" by K. F. Yuon, "Fantasy" by K. S. Petrov-Vodkin and "Death of the Commissar" by K. S. Petrov-Vodkin . The role of a work of art as an intermediary between the human world and the divine world is affirmed, and within the framework of enthusiasm, it is a person who performs an action towards the Absolute. It also defines a special place for art in the atheistic period, when it would seem inappropriate to draw parallels between artistic creativity and the religious component. This connection of the two aspects is capable of satisfying the completely objective needs of a person - aesthetic. However, the absence of a religious interpretation of the fine arts of Russia at the beginning of the century, during the period of the eradication of religious consciousness, turns the interest of the study to the definition of the "religiosity" of a work of Russian painting of the 1920s. Determining the indicated features is the purpose of the study. The religiosity of the works is manifested in the desire for a perfect future. Determining the peculiarity of the enthusiastic religiosity of the works of Russian painting of the 1920s, it should be concluded that the specifics were influenced by the search for a new artistic language through the transformation of iconographic and symbolic techniques, as well

¹ Corresponding author: sergeeva0612@yandex.ru

as the artistic traditions of Western European masters, caused by the formation of a new worldview in the 1920s.

Key words: Russian painting, 1920s, religious painting, enthusiastic painting, art theory, art analysis.

РЕЛИГИОЗНЫЕ КАЧЕСТВА ПРОИЗВЕДЕНИЙ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ 1920-Х ГОДОВ

*Сергеева Наталья Анатольевна,
Тарасова Мария Владимировна*
Сибирский федеральный университет,
Красноярск, Российская Федерация

Аннотация

В современной теории ставится проблема соотношения религии и искусства в целом ряде исследовательских работ. В научной литературе, посвященной исследованию актуальных проблем философии, теории и истории искусства, авторы посвятили свои труды проблеме усвоения сущностного единства религиозного и художественно-визуального языка, постижению их общего смысла и предназначения для индивидуальной и социальной человеческой жизни. Данная статья исследует специфику энтузиазной религиозности, которая рассматривается на примере трёх произведений русской живописи 1920х годов – «Люди будущего» К. Ф. Юона, «Фантазия» К. С. Петрова-Водкина и «Смерть комиссара» К. С. Петрова-Водкина. Утверждается роль произведения искусства как посредника между человеческим миром и миром божественным, и в рамках энтузиазма именно человек совершает действие навстречу Абсолютному. Также определяется особое место искусства в атеистический период, когда проводить параллели между художественным творчеством и религиозной составляющей показалось бы неуместным. Эта связь двух аспектов способна на удовлетворение вполне объективных потребностей человека – эстетических. Однако отсутствие религиозного истолкования изобразительного искусства России в начале века, в период искоренения религиозного сознания, обращает интерес исследования к определению «религиозности» произведения русской живописи 1920-х годов. Определение обозначенных особенностей и является целью исследования. Религиозность произведений проявляется в стремлении к совершенному

будущему. Определяя особенность энтузиазной религиозности произведений русской живописи 1920-х гг., следует заключить, что на специфику повлиял поиск нового художественного языка путем трансформации иконографических и символических приемов, а также художественных традиции западноевропейских мастеров, вызванный формированием нового мировоззрения в 1920-х гг.

Ключевые слова: русская живопись, 1920-е, религиозная живопись, энтузиазная живопись, теория искусства, анализ искусства.

Введение

В современной теории изобразительного искусства часто ставится проблема соотношения религии и искусства в целом. В научной литературе, посвященной исследованию актуальных проблем философии, теории и истории искусства, авторы В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров [1] посвятили свои труды проблеме усвоения сущностного единства религиозного и художественно-визуального языка, постижению их общего смысла и предназначения для индивидуальной и социальной человеческой жизни, что говорит о взаимной наполняемости этих двух значений внутри понимания произведения изобразительного искусства индивидом.

В ряде других исследований, посвящённых данному вопросу, можно выделить два направления.

Одно из них заключается в мысли, по которой искусство осмысливается с точки зрения его божественного, абсолютного происхождения. Осмысление такой идеи происходит в немецкой классической философии Гегеля. В своём труде "Философия религии" автор говорит о трёх формах проявления Абсолютного Духа – религия, философия и искусство [2]. Они также представляют собой три ступени самопознания Абсолюта. Ф. В. Й. Шеллинг в "Философии искусства" определяет динамику Абсолютного в тенденции нисхождения. Искусство, таким образом, стремится воспроизвести понятия универсума само в себе, дать плоть бесконечному в конечном, идеальное в реальном; и в этом раскрывается божественная природа произведений искусства [3].

Второе направление в философской мысли, которое стремится разобрать проблему соотношения религии и искусства, связано с представлением искусства и религии как взаимодействующей пары, способной восстановить связь человека-зрителя с Абсолютным началом. Так Д.В. Пивоваров, решая проблему сущности религии, определяет ее как постоянное духовное стремление человека к Абсолюту [4]. Схожие

точки зрения о соотношении двух этих составляющих можно найти у А.В. Медведева, И.И. Карпушина [5], Н.А. Бердяева [6]. Так Н. А. Бердяев в своей работе «Спасение и творчество» писал, что человек, осознающий свою смертность, стремится к спасению, которое ему может дать творчество и искусство. Это желание спасения преследует человека всю его жизни. Соотношение между спасением и творчеством есть идеальное и внутреннее соотношение. Творчество помогает спасению, потому что оно есть исполнение воли Бога, соучастие делом Божьим в мире.

Этот аспект посредничества между небесным и земным началом отмечает и Д.М. Угринович во «Введении в религиоведение» [7] и «Искусстве и религии» [8]. Чувственно-наглядные образы, по мнению автора, важны для понимания специфики религии. Автором также определяется особое место искусства в атеистический период, когда проводить параллели между художественным творчеством и религиозной составляющей показалось бы неуместным. Эта связь двух аспектов, по мнению Д. М. Угриновича, способна на удовлетворение вполне объективных потребностей человека – эстетических. Сравнивая специфику понимания эстетического и религиозного отношения к миру, автор говорит о стремлении религиозного соединиться с несуществующими в реальном мире объектами. В тех случаях, когда религиозное чувство направлено на реальный объект, этот объект наделяется сверхъестественными свойствами.

Материалы и методы

Предметом исследования данной статьи являются особенности энтузиазной религиозности произведений русской живописи 1920-х годов. Однако отсутствие религиозного истолкования изобразительного искусства России в начале века, в период искоренения религиозного сознания, обращает интерес исследования к определению «религиозности» произведений русской живописи 1920-х годов. В качестве объекта исследования принимаются произведения русской живописи этого же периода. Определение обозначенных особенностей и является целью исследования.

Методологическая сторона исследования заключена в использовании положений теории визуальной сущности религии В.И. Жуковского, Н.П. Копцевой, Д.В. Пивоварова; концептуальных положениях теории искусства Д. В. Пивоварова и В.И. Жуковского; основных положениях теории рефлексии Г.В.Ф. Гегеля; базовых категориях концепции визуального мышления В.И. Жуковского и Н.П. Копцевой и в общенаучных методах познания, таких как наблюдение, индукция, дедукция, измерение, анализ и синтез, экстраполяция, формализация, идеализация.

Результаты

Чтобы определить особенности энтузиазной религиозности в произведениях живописи, необходимо выявить суть понятия «религиозность». Разбирая термин «религия», большинство исследователей-религиоведов склоняются к его раскрытию с опорой на мнения христианского апологета Лактанция, который подчёркивал в значении самого слова такие понятия как связывание, соединение, сопряжение. Прежде всего религия отвечает за связь духовную, которая происходит между человеком и Абсолютом. Эту мысль развивает Д. В. Пивоваров в «Визуальной сущности религии» – подчёркивается, что первоначально эта связь присутствовала, но оборвалась, и сейчас требует своего восстановления.

В большинстве религиозных систем предполагается наличие бесконечной, абсолютной части внутри конечного человека. Именно эта часть побуждает его искать воссоединения с утерянным божественным началом; и это стремление конкретного ищущего может быть обозначено как «религиозность» – атрибутивное свойство каждого конечного существа, проявляющееся во врожденной потребности субъекта в возвращении к состоянию целостности с миром.

Таким образом, одной из специфических особенностей религии можно определить то, посредством чего человек вступает в отношение с Богом. Религия как посредствующее звено между человеком и Абсолютным началом. Так в любой религии мира определены законы и правила, ритуалы для верующего, строго следуя которым человек обретает возможность встречи с Богом.

Рассматривая религию как средство отношения, необходимо отметить его коммуникативную функцию, которая реализуется через «язык» религии. Язык религии – есть средство коммуникации, в котором воплощаются высшие идеи. Эти высшие идеи могут быть рассмотрены в четырёх группах: 1) группа, представляющая абсолютную ценность (Бог); 2) группа ценностей предельных целей (Царство Божие, бессмертие души, рай); 3) группа земных средств достижений этих целей (религия, церковь, вера); 4) группа ценностей повседневной жизни, которые были сакрализованы религией [1].

Мостом, по которому связь человека и Абсолюта может быть восстановлена, и выступает искусство. Изучение ключевой функции произведения искусства как посредника позволяет определить его атрибутивное религиозное качество и экстраполировать полученные выводы на искусство в целом. Следует зафиксировать несколько ключевых моментов. Во-первых, на протяжении всей истории человечества

возникает потребность создавать уникальные вещи. Во-вторых, эти вещи способны организовать деятельность человека в момент отношения с Абсолютным началом. В-третьих, поскольку эти вещи способны организовать отношение человека и Абсолюта, следовательно, они содержат в себе качества обеих сторон, вступивших в отношения.

Один из аспектов религиозности живописи заключается уже на этапе рассуждений, в которых искусство является средством воссоединения связи человеческого и божественного. Далее религиозность произведения искусства заключается в том, что оно содержит в себе схему действия как мастера с произведением-вещью, так и зрителя с произведением искусства в качестве произведения-вещи. Произведение-вещь, как и любая культовая вещь, несет в себе «схему действия». Все действия верующего человека, будь то процесс умственного или практического поведения, направлены на удовлетворение своей внутренней потребности воссоединения с Абсолютным началом. Однако сама цель может быть осуществлена разными способами. Эти способы или «схемы действий» заложены в самой вещи, которая и выступает образцом для верующего [1].

Таким образом, произведение искусства имеет определённую специфику в плане формы связи человека и Абсолюта – оно фигурирует как вещественный объект материального мира, созданный человеком, но при этом выступает как не-вещь, как знак, указывающий и на себя, и на то, что стоит за ним.

Далее требует своего рассмотрения термин самой «энтузиастности». Словарно-энциклопедические определения говорят об энтузиазме как об активном интересе и увлечённости идеей, идеалом; это также большой душевный подъём, характеризующийся стремлением к целям и ценностям; напряжение сил под действием идеала [9, с. 541]. Если в данном понятии рассматривается человеческая личность, то она также характеризуется индивидуальным рвением, порывом. То есть в понимании этого термина можно выделить эмоциональные окраски возбуждения, напряжения, душевного подъёма, которые могут быть реализованы через активность человека в его достижении личностных идеалов и целей.

Об особенностях энтузиастного рассуждал ещё Аристотель, но он рассматривал понятие в рамках музыкального искусства. Ладья делятся на этические, практические и энтузиастические. Подчёркивается способность энтузиастических ладов (фригийский, гиполидийский) к побуждению к действию. Они характеризуются как способы достижения экстатического состояния в рамках оргиастических культов; это говорит о высшем возбуждении души, о восторженном подъёме и состоянии.

Таким образом, можно выделить, что понятие энтузиазности относится к терминам подъёма, воодушевления и активной деятельности. Эта деятельность реализуется субъектом через стремление и определяется восходящей тенденцией движения человека к Абсолюту.

Если сравнивать эти признаки с поведением религиозного человека, то можно проследить внутреннее стремление верующего к воссоединению со своим божественным. Энтузиазм в данном случае говорит о духовном желании, духовной цели человека в пути к высшему. Этот процесс происходит в рамках самосовершенствования, которое требует от человека максимальных усилий, сопряжённых с внутренним напряжением.

Через синтез всех вышеперечисленных понятий и их специфики происходит понимание энтузиазного религиозного произведения живописи как посредника между небесным и земным, но это движение для реализации целей духовного самосовершенствования и решения внутреннего поиска осуществляется через динамику движения снизу вверх; и инструментом этому служит энтузиазное произведение искусства.

Исследование, представленное в данной статье, посвящено анализу произведений русской живописи 1920-х годов и направлено на выявление особенностей визуализации в них качества «энтузиазной» религиозности. Поскольку наибольшей долей «энтузиазной» религиозности обладают произведения стилевого пространства Араромантизм, в данном исследовании рассмотрены преимущественно в-образительные художественные образы.

В качестве образцов были избраны произведения, созданные в период 1920-х годов, принадлежащие одному историко-художественному периоду, характеризующемуся преобладанием личностного стремления человека к Абсолюту, усилением «энтузиазной» религиозности: «Люди будущего» 1929 года Константина Федоровича Юона, «Фантазия» 1925 года Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина, «Смерть комиссара» 1928 года Кузьмы Сергеевича Петрова-Водкина.

Прежде всего следует определить характеристики Человека в энтузиазно-религиозной модели отношения человека и Абсолютного начала в произведении живописи 1920-х годов.

В произведении изобразительного искусства «Люди будущего» (рис. 1 / fig. 1) К. Ф. Юона необходимо выявить знаки-индексы и их суммы и определить качественные характеристики с помощью общенаучных методов исследования.



рис. 1. «Люди будущего» К. Ф. Юон

fig. 1. «People of the Future» K. F. Yuon

Композиция произведения организована таким образом, что действующие лица представлены на первом плане. Линия склона второго плана образует диагональ «демонстрации», тем самым подчеркивает важность и значимость происходящего на первом плане; третий план – пространство неба, в котором также можно наблюдать двух идентичных персонажей; горное пространство представлено на четвертом плане. Анализ-синтез индексного статуса художественного образа будет разворачиваться в порядке расположения планов.

На переднем плане представлена группа из шести человек, устремленных полетом в небо. Все персонажи одеты в спортивную облегающую форму и обувь спортивного характера, это визуализирует их готовность.

Следует заметить, чем дальше персонаж удален от земного пространства, тем менее явным становится такой знак-индекс, как обувь. Вероятней всего, это обусловлено тем, что чем выше поднимается человек, тем менее значима для него функция ног и обуви. Основную функцию принимает на себя иной элемент, представленный в произведении таким знаком-индексом, как снаряжение.

Каждый из персонажей наделен таким элементом, как «снаряжение», прикрепленное к телу с помощью специальных «ремней» на груди и шее. Знак-индекс «ремень» имеет одно из ключевых значений. Ремень – это то, что удерживает на весу, позволяет укрепиться. Данное средство позволяет человеку как конечному существу,

ограниченному в своих возможностях, преодолеть земное притяжение и подняться в небо. Оно не только по внешнему признаку, но и по своей функции схоже с «крыльями».

Действие персонажей в произведении живописи определено по мере того, в какой момент использованы данные «крылья»: взлетать, лететь, парить, улетать. Анализ персонажей первого плана позволяет выделить одного из действующих лиц – женщину. Она находится в процессе прикрепления ремней «крыльев» к своему телу, ее ноги поджаты, что визуализирует начало действия.

Женщина – это единственный персонаж, в одежде которого доминирующим цветом является красный. Сам по себе красный цвет может выступать как самостоятельный знак-индекс; он внутренне действует как очень живой и подвижный элемент. Таким образом, именно красные цветовые пятна являются импульсом, началом движения. Не случайно женщина, представленная на переднем плане, только начинает свой полет. Сочетание женского начала как источника зарождения новой жизни и значения красного цвета, вызывающее в человеке душевное возбуждение, в целом символизирует собой точку отсчета движения не только данного персонажа, но и всей группы.

Небо – это то, куда стремятся попасть героини первого плана и где пребывают персонажи дальнего плана. Цветовая структура небесного пространства достаточно сложная: в нем можно выделить множество цветовых пятен. Данное цветовое сочетание позволяет определить время суток – рассвет. Источник света не явлен, он проявляется через световые пятна на небе и на холмах. Пространство неба можно также охарактеризовать как активно действующее начало.

Дальний план произведения живописи образуют такие знаки-индексы, как «холмы», «световые пятна». Четко прочитывается линия горизонта.

Подводя итог методического исследования художественного образа на индексном статусе произведения живописи «Люди будущего» К. Ф. Юона, следует зафиксировать следующие основные положения. Композиция произведения организована таким образом, что главные действующие персонажи представлены на первом плане. Дальнейшее расположение планов раскрывает специфику движения персонажей – от первого плана в глубину и ввысь. Спортивное телосложение, специальная одежда характеризуют данных персонажей как физически подготовленных к некому действию. Это говорит об ожидании данного момента. Ряд знаков-индексов указывают, что это начало нового значимого этапа движения. Лица

персонажей не имеют четких очертаний. По мере удаления в глубину художественного пространства фигуры персонажей растворяются. Это раскрывает то, что представлен не конкретный человек, а человек «вообще».

Многие знаки-индексы указывают на то, что действие, совершаемое персонажами, требовало от них максимальной подготовки (избранность персонажей, специальная одежда, снаряжение). Начало полета, совершаемое на рассвете нового дня, женщина как точка отсчета движения – все это говорит об особенностях момента зарождения импульса, побуждающего человека к дальнейшему движению. Прорывая границы холма второго плана, человек покидает земное пространство. Это говорит о том, что дальнейшее движение требует от него сильного духовного и физического напряжения.

Сочетание таких знаков-индексов, как «человек», «крылья», «небо» уподобляет представленных персонажей небесным существам: очень обобщенные черты, идеальные фигуры. «Крылья», которыми обладают персонажи, синего цвета. Данный цвет выступает символом космического пространства, расположенного выше небесного и представленного холодным синим цветом, тем самым делает их сопричастными к космическому пространству.

Метод идеализации позволяет обратиться к событиям, которые предшествовали изображению. Тема полета человека становится особенно актуальной в 1920-е годы. Комплекс идей, выраженных за десятилетия 1920-х годов в области литературы, искусства, философии, содержит идеи глобального, космического масштаба и ориентированы на будущее человечества. Научные открытия XX века, особенно 1920-х годов, приобретают макромасштаб, что непосредственно отразилось на мировоззрении и мироотношении человека. Подобные макроизменения в истории человечества можно наблюдать четыре раза: в древнейших космогонических мифах, на заре первых цивилизаций (например, в Египте, Индии, Китае), в раннем Средневековье, в начале нового Времени (Коперник, Декарт, Ньютон, Кеплер) и начале XX века – 1920-е годы. Данные периоды являются судьбоносными, объединительными для громадных масс людей.

Все персонажи произведения «Люди будущего» К. Ф. Юона объединены общей целью. Лица персонажей размыты, это раскрывает то, что важен не конкретный человек, а сообщество в целом. Все персонажи пересекаются между собой жестами и движениями, они представляют собой единое целое. Люди объединены не только типичной одеждой, они объединены общим действием.

Многие визуальные элементы указывают на динамичность развивающегося действия. На цветовом уровне чередование холодных тонов с теплыми тонами способствует динамичному развитию действия наблюдаемого при общении с произведением искусства. Кроме того, переходное состояние небесного светила, незначительная продолжительность которого заставляет персонажей совершать поспешные действия. Таким образом, персонажи представляют пограничную стадию между взлетом и полетом в небе. Самый верхний персонаж обращен к тем, кто еще не взлетел. Он полностью находится в пространстве неба. Его обращенность к соучастникам, и то, что коленом он все еще соприкасается с одним из членов, отчасти принадлежащим земному пространству, не позволяет рассматривать его как окончательный отрыв от Земли. Фигуры дальнего плана представлены парящими в небе над Землей. Таким образом, персонажи переднего и дальнего плана визуализируют стадии полета от его начала – взлета до парения.

Можно заключить, что основные понятия, выявленные в ходе анализа, обретают социоцентрическую направленность. Главным героем произведения живописи «Люди будущего» становится группа единомышленников, сообщников, в которой человек представлен как часть целого. Основной принцип существования данного общества основан на взаимозависимости каждого члена, в этом проявляется его сила и мощь. Главный герой имеет единый вектор развития своего движения к единой цели.

В центре внимания находится Человек как часть общества. В 1920-е годы одним из наиболее ярких явлений русского менталитета становится новое мироощущение, в философии 1920-х годов определенное как космизм. Перед русским искусством в 1920-х годах стояла проблема выражения в художественной культуре будущего как главного объекта, на которое направляли свое творчество деятели искусства – художники, поэты. Люди будущего должны быть творческими людьми, способными посредством науки подчинять себе и преобразовывать историческое и социальное время. Будущее активно живет в творчестве В. Маяковского в виде «гостей из будущего» (фосфорическая женщина) и перемещение его героев в будущее в произведении «Клоп». Такие научные открытия 1910-1920-х годов мирового значения, которые стали очень важным моментом в истории всего человечества, как: открытие космических лучей В. Гессом в 1912 г., открытие внегалактических звездных систем (туманность Андромеды) К. Лундмарком в 1920-м году, доказательство вращения

нашей галактики Я. Оортом в 1927 году. Все это значительно повлияло на формирование мироотношения человека.

Масштабность происходящих событий требует от человека качественного изменения. Такие элементы мироустройства как «человек» и «Космос» несоизмеримы, поэтому образ Человека представлен образом «Человечества» в целом. Человек в сложившейся ситуации должен встроить себя в новую систему представления о Море, это возможно осуществить через трансформацию себя. Именно с помощью «крыльев» человек получает возможность вступить в отношение с абсолютным космическим началом.

В композиционном построении религиозность произведения живописи «Люди будущего» представлена через движение, уводящее от переднего плана в глубину правого верхнего угла. От динамики, разворачивающей действие в безграничную синь Небесного пространства. По мере удаления персонажей от переднего плана происходит растворение границ. Все это визуализирует собой процесс имманации.

Религиозный характер стремления человека к абсолютному Космическому пространству прослеживается на сюжетном уровне: желание прорвать границу земного конечного существования, обретение возможного пути постижения желаемой цели. Абсолютное космическое начало в произведении представлено через небесное начало, что является объектом влечения персонажей. Цель, которую преследует «Человечество» – рождение новой жизни, что визуализировано через пробуждение Солнца как источника энергии всего живого.

Визуальные понятия художественного образа произведения живописи, такие как «избранность», «готовность», «импульс», «зарождение» определяют энтузиазную готовность Человека вступить в религиозные отношения с Абсолютным началом.

Готовность персонажей позволяет определить Человека как «преображенного», «обновленного».

Необходимо сложить представление об Абсолютном начале на основе методического анализа произведения русской живописи 1920-х годов «Фантазия» (рис. 2 / fig. 2) К. С. Петрова-Водкина.



рис. 2. «Фантазия» К. С. Петров-Водкин

fig. 2. «Fantasy» K. S. Petrov-Vodkin

Композиционное развертывание художественно пространства в произведении живописи «Фантазия» является одним из художественных приемов Кузьмы Сергеевича Перова-Водкина. Специфика данного метода состоит в том, что художник представляет изображаемое сверху, линия горизонта отходит в верхнюю часть холста, представленное земное пространство изображается с характерным наклоном, что придает произведению ощущение движения. В своих воспоминаниях Петров-Водкин описывает подобное мировидение: «Здесь на холме, когда падал я наземь, передо мной мелькнуло совершенно новое впечатление от пейзажа. Я увидел землю как планету.... Совершенно новая сферичность обняла меня на этом холме. И новые чувства посетили меня, большая радость и успокоенность за свою судьбу перед огромностью развернувшегося мира» [10, с. 399].

Энтузиазно-религиозные качества эталонной модели Абсолютного начала в данном произведении представлены также через отдельные знаки-индексы, которые получили особое назначение в художественной культуре первой половины XX века, в частности в 1920-е годы.

Во-первых, «мир идеальный» – это «небесное пространство».

Во-вторых, еще одним значимым знаком-индексом является представленный на переднем плане «красный конь» визуализирующий собой персонификацию Абсолютного начала на Земле, побуждающего Человека к проявлению своих

религиозных качеств. Фигура коня занимает значительно большое пространство холста и представляет собой единственный знак-индекс красного цвета. Это определяет его относительную самостоятельность. Движение коня можно охарактеризовать как полет (конь летящий, взлетающий). Конь наделен такими атрибутами, как подковы, сбруя, узда. При этом обращает на себя внимание отсутствие такого элемента, как седло, что характеризует его как необузданного.

Мотив «коня» в русском искусстве является одним из многозначных. В связи с актуально-исторической ситуацией, а именно ключевого события, перевернувшего не только русскую, но и мировую историю, тема «красного коня» стала особенно актуальна в период Великой Октябрьской революции. Многие творческие деятели особенно отмечали космогонический аспект «красного коня».

Чтобы определить, какое же значение приобретает тема «красного коня», необходимо обратиться к древнерусским иконописным и символистским традициям [11]. Петров-Водкин заимствует из иконописной традиции, прообразом которого, возможно, служил мотив Георгия Победоносца-героя победителя. Петров-Водкин трансформирует этот образ, акцентируя основное внимание на коне. Вследствие чего тема «красного коня» получила самостоятельное значение. Истоки значения красного цвета коня обретают свое начало в глубокой древности, где раскрывался божественный аспект коня. Он являлся неотъемлемым атрибутом богов и был наделен сверхсилой. В соответствии с этим свое значение приобретала и масть коня. Во многих сказаниях огненный крылатый конь олицетворял космологические представления и являлся символом движения солнца. Красно-огненный цвет коня подчеркивал его божественную природу.

Такой предлагаемый человеку полет дает возможность духовного преображения, данное заключение основано на использовании метода дедукции и идеализации. Полет возвышает человека над миром дольным, его повседневностью и приближает к миру горному. Сопричастность всадника к этим двум мирам визуализирована объединяющей дольний и горный миры фигурой персонажа – под его ногами жилое пространство, верхняя часть его туловища принадлежит пространству гор. Таким образом, полет духовно преображает человека и наделяет его новой «сверхсилой». Преображение, наделяющее человека «сверхсилой», представлено тем, что фигура всадника значительно превышает размеры жилого пространства под его ногами и его соразмерности коню.

Визуальное понятие произведения живописи «Фантазия» Петрова-Водкина методом идеализации можно определить как «полет духа». Данный полет позволяет человеку преодолеть свои человеческие качества и обрести новые, преобразиться. Полет позволяет человеку возвыситься над обыденным, реальным миром и вознестись в мир идеальный, горний. Это преобразующее возвышение превращает человека в «сверхчеловека». Идея, представленная в произведении, имеет актуально-исторический контекст. Новое наступающее время, время перемен и желаний преобразить свой мир окрыляло многих людей начала двадцатого века. Мечта о преобразовании мира приобретала огромный размах и становилась целью каждого отдельного человека. Данный полет рассмотрен как в общечеловеческом аспекте, необходимый каждому человеку для духовного возвышения, так и в актуально историческом, непосредственно связанный с историческими событиями, происходившими в России в 1920-е годы.

Энтузиазно-религиозные качества Абсолютного начала в произведении «Фантазия» проявляются следующим образом: во-первых, система «сферической перспективы» позволяет соотнести художественное пространство с понятием «Земля». Точка восприятия зрителем, которую конструирует художник, формирует движение проникновения в глубину художественного образа. Во-вторых, метаморфозность художественного языка Петрова-Водкина, проявленная через структуру переходящих друг в друга планов, визуализирует процесс преобразования «земного пространства» в «небесное». В-третьих, человеческое начало постоянно стремится преодолеть свое качество конечности. В-четвертых, духовное начало, представленное визуальным понятием «полет духа», непосредственно проявляет энтузиазную религиозность произведения живописи.

Особой отличительной характеристикой данного исторического периода 1920-х годов стало то, что этот период можно определить как «знаковый». Период формирования определенных ключевых знаков, способствующих встраиванию человека в складывавшуюся систему мироустройства. Специфика данных знаков заключается в том, что они основывались на традициях прошлого. Актуальность данных знаков как раз и определяет сложившаяся нестабильная актуально-историческая ситуация в России в начале века, в частности в 1920-е годы. Данные знаки выступают в качестве ориентиров, позволяющих человеку позиционировать себя определенным образом в системе мироустройства. Стилистический анализ

произведения живописи «Смерть комиссара» К. С. Петрова-Водкина (рис. 3. / fig. 3) позволит определить особенность религиозности художественного образа.



рис. 3. «Смерть комиссара» К. С. Петров-Водкин

fig. 3. «Death of the Commissar» K. S. Petrov-Vodkin

Живописное пространство холста организовано таким образом, что художественные элементы в своем движении от первого плана в глубину теряют качество самостоятельности, сливаются в одно целое. Так, например, первый план холста проработан так, что в нем различимы такие элементы, как трава, камни, неровности холмистой поверхности. По мере удаления от первого плана в глубину пространства элементы, сливаясь, образуют единое пространство. Движения от частного к общему, от единичного к целому наделяют художественный образ произведения «Смерть комиссара» обобщающими качествами.

Методический анализ произведения живописи «Смерть комиссара» позволил выявить религиозность художественного образа Человека, движимого «духовными» принципами, которые носят побудительный характер: «готовность», «одержимость», «самопожертвование». Комиссар в произведении живописи выступает в качестве религиозного посредника, вдохновляющего солдат и формирующего определенное мироотношение, тем самым, включая в определенную систему. Система мироустройства, в которую предлагается включиться носит энтузиастный характер. Абсолютное начало, представленное моделью художественного пространства, проявляет «энтузиастное» религиозное качество за счет организации умозрительного

пространства произведения «Смерть комиссара» извне во внутрь, ориентированного на вовлечение зрителя в произведение. Радиальный характер художественных элементов вовлекает зрителя в художественное пространство, делает его частью целого. Эффект «глубины» усиливается благодаря объемно трактованным элементам композиции, диагонально направленным и пересекающим элементам. Использование «сферической перспективы», с помощью которой образуется некоторое видение сверху вниз, усиливает эффект проникновения. Кроме того, проявляет религиозность Человека как стремление к сопричастности к Земле, чему способствует представление художественного пространства в качестве Земли в целом.

Таким образом, понятие «энтузиазм» прежде всего связано с духовной деятельностью человека, представляющей процесс самосовершенствования духовных способностей. В данном случае именно процесс духовного самосовершенствования приобретает энтузиазный характер. «Энтузиазная» религиозность выражает постоянное движение человека к Абсолюту и предполагает максимально эффективное использование духовных и физических сил в процессе самосовершенствования. Это свойство, позволяющее человеку восстановить утраченную связь с Абсолютным началом.

Выводы

Исследование искусствоведческих концепций показало, что произведение изобразительного искусства является религиозным посредником. В современном искусствознании произведение искусства рассматривается как художественный образ, внутреннее пространство которого создается различными видами энергии. Энергетическое стремление конечного всего себя «отправить» в абсолютное, найти бесконечное основание для всех своих аспектов определяется как «энтузиазное».

Методический анализ произведений живописи показал, что энтузиазный характер религиозности художественного образа в произведениях русской живописи 1920-х годов носит ярко выраженный актуально-исторический характер. Элементы художественного языка: композиционное построение персонажей, художественное пространство, специфика знаков-индексов носят энтузиазно-религиозный характер.

Религиозность произведений русской живописи, во-первых, подкреплена характером заимствованных из иконографии определенных принципов: композиции пространства, символической трактовки цвета. Во-вторых, раскрывается в схожести визуальных понятий, представляющих Духовный путь Человека в энтузиазной модели. Во многом на формирование энтузиазного характера художественного образа повлияла

актуально-историческая ситуация с ее переломным значением и художественная культура, принявшая на себя ведущую роль в процессе формирования мироотношения Человека. Понятие «духовность» стало ключевым понятием в художественной культуре первой трети XX века.

Религиозность энтузиазного характера в произведении русской живописи, во-первых, раскрывается на композиционном уровне в моделировании художественного пространства: в специфике проникновение структурных планов, усиления эффекта «глубины» за счет объемной трактовки элементов композиции. Во-вторых, в толковании художественного образа персонажей произведения русской живописи «Смерть комиссара». Анализ произведения позволил заключить основные положения об энтузиазно-религиозной модели Человека. Основные приоритеты для эталонного Человека носят духовный характер, это раскрывается через определение таких визуальных понятий как «жизнь духа», «Вера», «самопожертвование». Каждый художественный элемент произведения русской живописи 1920-х годов стремится к своему преобразению.

Определяя особенность энтузиазной религиозности произведений русской живописи 1920-х годов, следует заключить, что на специфику энтузиазного характера религиозности произведений русской живописи повлиял поиск нового художественного языка путем трансформации иконографических и символических приемов, а также художественных традиции западноевропейских мастеров, вызванный формированием нового мировоззрения в 1920-х годах.

Библиографический список

1. Жуковский, В.И. Визуальная сущность религии : монография [Текст] / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров. - Красноярск: КрасГУ, 2006. - 461 с.
2. Гегель, Г.В.Ф. Философия религии: Пер. с нем. [Текст] / Г. В. Ф. Гегель; В 2т. - М.: Мысль, 1975.
3. Шеллинг, Ф.В. Философия искусства [Текст] / Ф.В. Шеллинг. Под общ. ред. М.Ф. Овсянова. Пер. с нем. П.С. Попова. – М.: Мысль, 1999. - 608 с.
4. Пивоваров, Д.В. История и философия религии [Текст] /Д.В. Пивоваров, А.В. Медведев. – Екатеринбург, 2000. - 408 с.
5. Карпушин, И.И. Искусство и религия: Истоки и грани взаимодействия [Текст] / И.И.Кариушин. – М.: Педагогика, 1991. - 160 с.
6. Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. [Текст] / Н.А.Бердяев. - М.: Искусство: Лига, 1994.
7. Угринович, Д.М. Введение в религиоведение [Текст] / Д.М. Угринович. – М: Мысль, 1985. - 235 с.
8. Угринович, Д.М. Искусство и религия [Текст] / Д.М. Угринович. – М.: Политиздат, 1982. - 288 с.
9. Краткая философская энциклопедия. – М.: Издательская группа Прогресс, 1994. - С.541.
10. Петров-Водкин, К. С. Пространство Эвклида: Автобиографическая повесть / К.С. Петров-Водкин. Спб.: Азбука, 2000. - 486с.
11. Лазарев, В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века [Текст] / В.Н.Лазарев. – М.: Искусство, 1996. - 403 с.
12. Копцева, Н.П. Моделирование целостности индивидуального сознания в религиозном переживании [Текст] / Н.П. Копцева. – Личность, творчество и современность: Сб. науч. тр. Вып. 4. – Красноярск: Сибир. юрид. ин-т МВД России, 2001. - С. 227 -234.
13. Копцева, Н.П. О религиозности искусства [Текст] / Н.П. Копцева // Регион, науч.-практ. конф. "Культурология и художественная культура": Сб. материалов. – Красноярск, 2000.
14. Копцева, Н.П. Философия религии [Текст] / Н.П. Копцева. – Красноярск, 1999. - 120 с.
15. Копцева, Н.П. Система произведений изобразительного искусства как чувственное явление «диктатной» и «энтузиазмом» религиозности/Н.П.

Копцева/УХудожественная культура: теория, история, критика, методика преподавания, творческая практика [Текст]: сб. материалов конференции. – Красноярск, 2006. - 130 с.

16. Культура и искусство России XIX-XX века: Сборник статей [Текст] / Под. общ. ред. Ф.П. Ермакова. – Л.: Искусство, 1985. - 174 с.

17. Лапшин, В.П. Союз русских художников [Текст] / В.П. Лапшин. - М.,1974.

18. Лапшин, В.П. Художественная жизнь Москвы и Петрограда в 1917 году [Текст] / В.П. Лапшин. - М.,1983.

19. Лебединский, М. С. Советская русская живопись первого октябрьского десятилетия [Текст] / М.С.Лебединский. - М: Художник РСФСР, 1977.

20. Неверова, И.С. Красный цвет в русском искусстве [Электронный ресурс]. – URL : <http://burkina-faso.narod.ru/vodkin/redcolor.htm> (дата обращения: 16.05.2022)

21. Петров, В.Н. Мир искусства [Текст] / В. Петров. – М.: Изобразительное искусство, 1975. -248с.

22. Петров-Водкин, К.С.: Каталог выставки / Сост. Е.Н. Селизарова. - Л.: Сов. худ., 1966.

23. Петров-Водкин, К. С: Письма. Статьи. Выступления. Документы / Сост. Е.Н Селизарова. М., 1991. - 384с.

24. Пивоваров, Д.В. Проблема носителя идеального образа: операционный аспект [Текст] / Д.В. Пивоваров. - Свердловск: Изд-во Урал. гос. унта, 1986. - 130 с.

References

1. Zhukovsky, V.I. (2006). Visual Essence of Religion: monograph. Location : Krasnoyarsk: KrasGU, 461. (in Russian)

2. Hegel, G.W.F. (1975). Philosophy of religion. Location : Moscow: Thought. (in Russian)

3. Schelling, F.V. (1999). Philosophy of Art. Location : Moscow: Thought, 608. (in Russian)

4. Pivovarov, D.V. (2000). History and philosophy of religion Location : Yekaterinburg, 408. (in Russian)

5. Karpushin, I.I. (1991). Art and religion: Origins and facets of interaction. Location : М.: Pedagogy, 160. (in Russian)

6. Berdyaev, N.A. (1994). Philosophy of creativity, culture and art. Location : Moscow: Art: League. (in Russian)

7. Ugrinovich, D.M. (1985). Introduction to Religious Studies. Location : М: Thought, 235. (in Russian)

8. Ugrinovich, D.M. (1982). Art and religion. Location : M.: Politizdat, 288. (in Russian)
9. Brief philosophical encyclopedia. (1993). Location : M.: Progress Publishing Group, 541. (in Russian)
10. Petrov-Vodkin, K.S. (2000) Euclid's space. Location : SPb.: Azbuka, 486. (in Russian)
11. Lazarev, V.N. (1996). Russian icon painting from its origins to the beginning of the 16th century. Location : M.: Art, 403. (in Russian)
12. Koptseva, N.P. (2002). Modeling the integrity of individual consciousness in religious experience. Personality, creativity and modernity, 4, 227-234. (in Russian)
13. Koptseva, N.P. (2000). On the religiosity of art. Location : Krasnoyarsk. (in Russian)
14. Koptseva, N.P. (1999). Philosophy of religion. Location : Krasnoyarsk, 120. (in Russian)
15. Koptseva, N.P. (2006). The system of works of fine art as a sensual phenomenon of "dictate" and "enthusiasm" religiosity. Location : Krasnoyarsk, 130. (in Russian)
16. Ermakov, F.P. (1985). Culture and art of Russia XIX-XX century: Collection of articles. Location : L .: Art, 174. (in Russian)
17. Lapshin, V.P. (1974). Union of Russian Artists. Location : 1974. (in Russian)
18. Lapshin, V.P. (1983). Artistic life of Moscow and Petrograd in 1917. Location : Moscow. (in Russian)
19. Lebedyansky, M.S. (1977). Soviet Russian painting of the first October decade. Location : - M: Artist of the RSFSR. (in Russian)
20. Neverova I.S. Red color in Russian art. [Electronic source] URL: <http://burkina-faso.narod.ru/vodkin/redcolor.htm> (Date of access: 05.16.2022). (in Russian)
21. Petrov, V.N. (1975). World of Art. Location : M.: Fine Arts, 248. (in Russian)
22. Petrov-Vodkin, K.S. (1966). Exhibition catalog. Location : L .: Owls. thin. (in Russian)
23. Petrov-Vodkin, K. S. (1991). Letters. Articles. Performances. Documents. Location : Moscow, 384. (in Russian)
24. Pivovarov, D.V. (1986). The problem of the carrier of the ideal image: operational aspect. Location : Sverdlovsk: Ural Publishing House. state University, 130. (in Russian)