

П.А. Флоренский и художественная культура начала 1920-х гг.

Кирилл Гаврилин

Московская государственная художественно-промышленная академия имени С.Г. Строганова

Деятельность Павла Александровича Флоренского в области обновленного после революции 1917 г. художественного образования развивалась, как известно, в 1918-1925 гг. По воспоминаниям ряда художников того времени, в частности Г. Ечеистова и В. Зерновой,¹ отдельные лекции Флоренского, посвященные русскому средневековому искусству, состоялись уже в 1918-1919 гг. в Первых Государственных Свободных Художественных Мастерских (бывшем Императорском Строгановском училище). Со Строгановским училищем – старейшей школой искусств в Москве, где в начале XX в. преподавали признанные мэтры русского искусства и архитектуры, среди которых архитектор Федор Шехтель, живописцы Михаил Врубель, Константин Коровин, Павел Кузнецов, скульптор Николай Андреев, и многие другие – семья Флоренских была некоторым образом связана, т.к. студенткой училища являлась Ольга Флоренская, сестра отца Павла.

Кроме того, невзирая на революционные перемены, важной частью наследия Строгановского училища стали традиции так называемого русского стиля. Императорское училище, регулярно привлекавшееся к оформлению официальных государственных мероприятий и празднеств в период царствования Николая II (1894 - 1917), прославилось гран-

¹ Е.С. Зернова. *Воспоминания монументалиста*. М. 1985. С. 29.



диозными работами по украшению коронационных торжеств в 1896 году и 300-летия дома Романовых в 1913 году, когда древняя столица, Москва, преображалась в фантастический город, наполненный временными декоративными сооружениями, павильонами, триумфальными арками и настенными росписями в древнерусском стиле. Студенты и преподаватели училища регулярно получали престижные заказы на самые разнообразные проекты со стороны церкви и императорского двора, а также крупных ювелирных фирм – Овчинникова, Хлебникова и Фаберже – создававших предметы роскоши в русском стиле.

Кроме того, еще в XIX веке Строгановское училище заложило основы научного исследования древнерусской культуры в статьях графа Сергея Григорьевича Строганова, посвященных белокаменному зодчеству города Владимира, и в первой «Истории Русского искусства», изданной в 1879 году, написанной французским ученым Э. Виолле-ле-Дюком по заказу директора училища Виктора Ивановича Бутовского. Этот труд вызвал бурные дискуссии в обществе, а также среди славянофилов и западников, о происхождении и судьбах русского искусства, его своеобразной и тесной связи с Востоком (ибо фантазия Виоле-де-Дюка поставила русское искусство в один ряд с искусством Индии и Персии). Не в этой ли дискуссии берет свои истоки знаменитый тезис Натальи Гончаровой и русских кубофутуристов о приоритетном значении Востока в русской культуре, утверждавших, что «Восток – первоисточник всех искусств, поэтому искусство России несравненно глубже и значительнее, чем все, что было создано на Западе. Запад показал одно: все, что у него есть – с Востока?»²

Так или иначе, но в отличие от Московского училища живописи, ваяния и зодчества с его явной классической направленностью, Строгановское училище в художественном наследии прошлого имело не только классические, но и антиклассические, средневековые и фольклорные истоки, породив московский вариант того стиля, который принято называть неорусским. Даже учебный Музей Строгановки обладал многочисленными памятниками древнерусского искусства. А изданный здесь еще в 1869 году «Строгановский иконописный лицевой подлинник», рукопись XVII века, оказал огромное влияние на изучение русской иконы.³

Хорошо известно, что все это богатое наследие Строгановского училища, включавшее музей древностей, унаследовали пер-

² Н.С. Гончарова. *Предисловие к каталогу выставки картин Натальи Сергеевны Гончаровой, 1900-1913* // Н.С. Гончарова. *Годы в России*. Авт.-сост. Е.В. Баснер. СПб. 2002. С. 291.

³ Г.И. Вздорнов. *Строгановский иконописный лицевой подлинник*. М. 1869.



Давид Бурлюк. Портрет поэта-футуриста Василия Каменского. 1917



Симон Ушаков. Спас Эммануил. Москва. XVII век

вые Государственные Свободные Художественные Мастерские и ВХУТЕМАС, разместившиеся после революции в том же здании в самом центре Москвы.

Также хотелось бы отметить роль сценографического отделения Строгановского училища, регулярно участвовавшего в оформлении русских опер и спектаклей, обращавшихся к сюжетам из жизни средневековой Руси, которыми руководили Ф. Федоровский и К. Коровин. Очевидно, однако, археологическое, архитектурное и декоративно-фантазийное начало всех этих произведений, не затрагивающих духовной глубины древнерусского искусства.

Студенты Строгановки, как известно, проявляли самое активное участие в событиях русских революций 1905-1907 и 1917 годов, о чем красноречиво свидетельствуют студенческие рукописные журналы, дошедшие до наших дней.

Многие из этих студентов, поступившие в императорское училище в предреволюционные годы, например, будущий конструктивист К. Медунецкий, известный живописец и график А. Лабас, художник театра и кино П. Галаджев – продолжили свое обучение после победы Октябрьской революции в первых Государственных Свободных Художественных Мастерских и ВХУТЕМАСе, в которые, как известно, было преобразовано Строгановское училище (наравне с Московским училищем живописи ваяния и зодчества). Так что молодые представители русского авангарда 1920-х гг. перешли из императорского Строгановского училища



Четырехчастная икона. Фрагмент. XVI век.
Благовещенский собор Московского Кремля



Андрей Рублев; Троица. XV в. ГТГ

в первые Государственные Свободные Художественные Мастерские и ВХУТЕМАС, не меняя здания и учебных аудиторий, они остались прежними.

Однако система обучения и состав профессоров полностью поменялись. Среди наставников уже в 1918 г. появились К. Малевич, В. Татлин, В. Кандинский, А. Моргунов, А. Лентулов, И. Машков, О. Розанова, скульпторы С. Коненков и В. Ватагин, архитекторы Л. Веснин и С. Чернышев. Лекции читали Вячеслав Иванов, Павел Флоренский и многие другие. С поэтическими диспутами выступали Василий Каменский и Владимир Маяковский (который, кстати, был исключен из императорского Строгановского училища за политическую неблагонадежность в период первой русской революции в 1906 году).

Судя по документам и воспоминаниям, Флоренский читал в Первых Государственных Свободных Художественных Мастерских только лишь отдельные лекции, так же как историк искусства А. Сидоров, поэты В. Маяковский и В. Каменский.

К этому периоду относится портрет поэта Каменского, написанный Бурлюком в 1918 г., возможно под впечатлением от первых лекций Флоренского. В этом портрете художник предпочитает квадратный формат холста и оглавый срез фигуры, напоминающий иконы Древней Руси, например, икону кисти Симона Ушакова «Спас Эммануил» XVII в. Каменский, в иронической интерпре-



Бела Уитц, *Баталья*. Москва, 1922



Сошествие во Ад. Москва, XVI век. Фрагмент

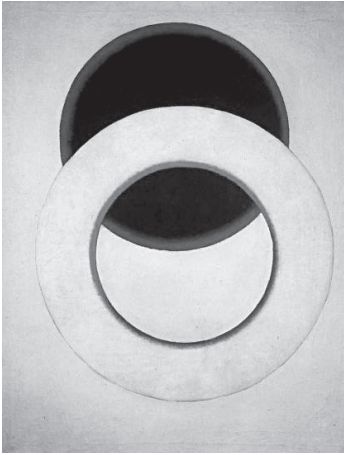
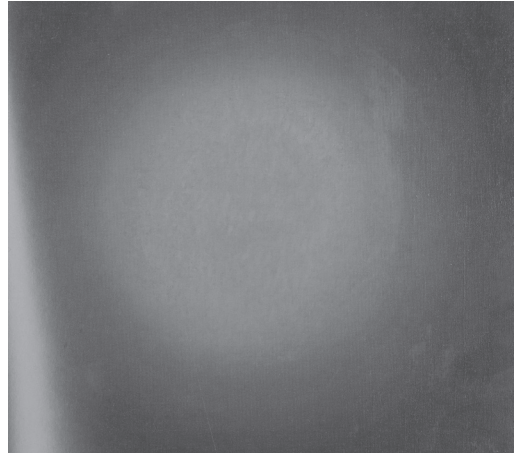


Бела Уитц, Офорт из серии
«Генерал Лудд». Москва, 1923



Николай Когоут, Буденновец.
Политический плакат времени
Гражданской войны, 1921

Климент Редько,
Восстание, 1925. ГТГ

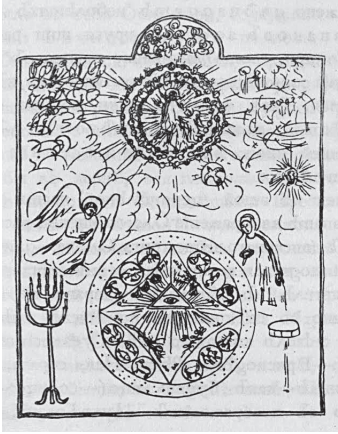
Александр Родченко, *Белый круг*, 1918. ГРМИван Ключ, *Сферическая композиция красного цвета (Красный свет)*, 1923

тации Бурлюка, предстает как кумир студентов, обоженный пророк, герой студенческих поэтических диспутов, “икона” молодого искусства.

Важно отметить, что в обновленных революцией художественных учебных заведениях была сохранена большая традиция, связанная с изучением древнерусского искусства, преимущественно декоративного, а также древнерусской архитектуры.

Примечательно, что открытие древнерусской живописи, ее великих мастеров, а также их произведений – икон и фресок, – освобожденных от грубых записей и поновлений последующих веков, происходит именно в этот период, когда церковные ценности, объявленные государственным достоянием, впервые беспрепятственно исследуются реставраторами и передаются в музеи.⁴ Именно в эти годы реставрационные экспедиции Грабаря и других специалистов открывают признанные шедевры Андрея Рублева и Дионисия, иконы кремлевских соборов, в том числе знаменитую «Четырехчастную икону», XVI в., композицию которой анализировал в своих лекциях и текстах Флоренский. Эта икона привлекла внимание исследователей и реставраторов в первые годы революции (когда, как я уже упоминал, государство впервые позволило беспрепятственно изучать церковные ценности), не только по причине своей уникальной иконографии, но и ввиду ее исключительной исторической значимости. Написанная в период царствования

⁴ Г.И. Вздорнов. *История открытия и изучения русской средневековой живописи*. М. 1986.

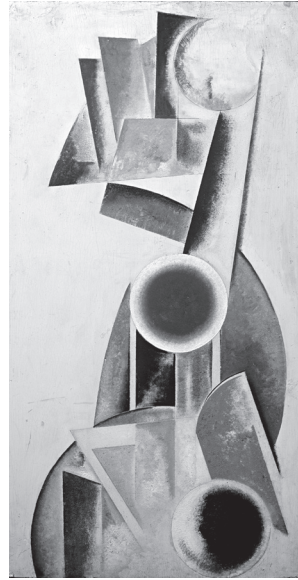


Анализ иконографии. Рисунок Флоренского для лекции
 Богоматерь Владимирская. Константинополь. Первая треть XII века. ГТГ
 Огненное вознесение Ильи Пророка. XVI век

Ивана Грозного, в середине XVI века, эта икона вызвала бурные дискуссии на заседаниях церковного собора 1551 года. Неканоническая иконография и сложная идейная программа, связанная с апологией власти оказались в центре критики оппонентов официальной церкви.

Наряду с «Четырехчастной» реставрируются и исследуются иконостас Благовещенского собора Кремля – домовый церкви русских царей – иконы которого, приписываемые исследователями Рублеву и Феофану Греку, также оказываются в центре внимания Флоренского и подробно рассматриваются в его лекциях.

В 1918 году, в Звенигороде, недалеко от Москвы, в церковном сарае, среди дров и ветхих образов, экспедицией известного художника, реставратора и историка искусства Игоря Эммануиловича Грабаря, были открыты знаменитые иконы «Звенигородского чина» Андрея Рублева. В начале 1920-х раскрыты из-под позднейших записей его же «Троица», также как и некоторые другие иконы из Троице-Сергиевой Лавры, на которые ссылается Флоренский в ряде своих произведений. К числу важнейших открытий этого периода относятся и фрески Рублева в Успенском соборе города Владимира, опубликованные Грабарем уже в 1919 г. До реставрационных открытий 1918-1920-х гг., русская икона изучалась только лишь с точки зрения иконографии и связей с византийским искусством представителями русской иконографической школы в лице Ф. Бу-



Александр Родченко, *Композиция №100*.
Старая иконная доска, темпера. 1920

слаева,⁵ Н. Кондакова,⁶ Д. Айналова. Попытка эстетической интерпретации иконы представителями символистской критики, в частности князя С. Трубецкого, невзирая на известную проницательность, не имела достаточных научных оснований. Поэтому увлеченные иконой художники символизма и первого авангарда находили в ней очарование варварского примитива, указывающего на ориентальные истоки русского искусства (например, в картинах Гончаровой «Архангел» и «Евангелисты») или мифопоэтические образы (например, в произведениях Петрова-Водкина «Купание красного коня», «Петроградская мадонна» и др.).

Сенсационные события послереволюционных лет, связанные с открытием важнейших памятников древнерусской иконописи, радикальным образом изменили всю картину развития русского искусства, вдохновив молодое поколение художников, ставших свидетелями перечисленных событий. Это коснулось представителей как правых, так и левых направлений в искусстве. И если первые объединились вокруг Владимира Фаворского и группы «Маковец», издававшей одноименный журнал (среди которых художники Чекрыгин, Жегин, Чернышев, Шевченко и другие, ув-

⁵ Ф.И. Буслаев. *Византийская и древнерусская символика по рукописям от XV в. до конца XVI в.* // *Исторические очерки русской народной словесности и искусства*. СПб. 1861. Т. 2.

⁶ Н.П. Кондаков. *Иконография Богоматери*. СПб. 1914.



Сергей Коненков, *Павшим в борьбе за мир и братство народов*, 1918. Барельеф. Цемент. ГРМ
 Василий Ватагин, *Памятник А. Рублеву*, 1918 (утрачен). Спасо-Андроников монастырь, Москва
 Архангел Михаил с деяниями. XV век. Архангельский собор Московского Кремля

леченные духовным содержанием иконы и русской религиозной философией) то вторые отличались формалистическим интересом к иконе, а также более сдержанной и даже осторожной реакцией на лекции отца Павла. Однако, и тех и других объединяет интерес к философии космизма в трудах Н. Федорова, В. Вернадского, П. Успенского и других. Примечательно, что Флоренский, приглашенный во ВХУТЕМАС ректором П. Новицким, был дружен с ним и, таким образом, в какой-то мере вызывал интерес у художников интернациональной группы «Октябрь», основанной Новицким. Среди ярких, но малоизвестных представителей «Октября» я бы хотел выделить венгерского художника Белу Уйтца (Bela Uitz). Впервые приехавший в Россию в 1920 году, он проявил вполне закономерный интерес не только к идеям революции, но и к сенсационным открытиям в области древнерусского искусства, а также прослушал в 1921 году лекции отца Павла во ВХУТЕМАСе. Увлеченность пространственным построением русской иконы и ее образами сказывается в ряде произведений Белы Уйтца начала 1920-х годов. Это известная серия офортов «Луддиты», посвященная английским рабочим – разрушителям машин (их предводитель – Ген Лудд) и созданная под влиянием сочинений Ф. Энгельса. Здесь остроумно сочетаются впечатления от японской гравюры и русская иконография «Сшествие во Ад», где фигура Христа, ступающего в бездну, на поверженные металлические врата Ада, запоры и замки, рассыпанные гвозди, заменена фигурой восставшего рабочего, под ногами которого –

детали разрушенной металлической машины. Явное увлечение лекционной программой отца Павла и анализ пространства иконы сказывается в ряде живописных произведений Уитца, интерпретирующих иконографию рублевской иконы «Благовещение» и еще один вариант «Сошествия во Ад», где фигура Спасителя, протягивающего руку праотцам (Адаму и Еве), заменена схематичным изображением человека. Аналогичная живопись, анализирующая пространство и тело, со всей характерной плоскостностью и ритмикой, напоминающей икону, встречается также в живописи В. Степановой и А. Родченко того же периода. Так, например, двухфигурная композиция Родченко с характерной субординацией фигур так же явно напоминает «Благовещение». На волне энтузиазма и увлеченности иконой, появляются также плакаты, посвященные событиям гражданской войны, среди которых, например, плакат Николая Когоута «Буденовец» (1921). Этот плакат явно отражает массовую увлеченность художников начала 1920-х годов иконой, так что ректор Академии художеств Эдуард Эссен, ссылаясь на лекции Флоренского, говорит о том, что «следует брать для упражнения в композиции иконы, заменяя, скажем, фигуру Георгия Победоносца фигурой красноармейца...» (по воспоминаниям известному графика и книжного иллюстратора Е. Кибрика).⁷

Произведения, схожие с работами Белы Уитца,⁸ мы найдем также у Климента Редько, выполненные в 1921-1923 гг. и многих других молодых художников, переживших новое увлечение русской иконой. Специально отметим, что Бела Уитц,⁹ снова вернувшийся в Москву в 1927 году, прожил в Советском Союзе вплоть до своей смерти в 1972 году (ему принадлежит проект Парка культуры и Отдыха им. Горького – первого парка рабочих, противопоставленного автором буржуазному парку; мозаики и фрески в московском метро в 1930-1950-х годов, и большой ряд других произведений, так что творчество Уитца во многом принадлежит русской культуре).

Мне бы хотелось отметить также особый медитативный строй, казалось бы, беспредметных произведений Александра Родченко и Ивана Клыона, использующих форму круга и круглящийся ритм, заимствованный в ряде рисованных схем отца Павла, ана-

⁷ Е.А. Кибрик. *Объективные законы композиции в изобразительном искусстве // Вопросы философии*. 1966. № 10.

⁸ Л.С. Зингер. *Образ современника. Советский живописный портрет 1917-1976*. М. 1978.

⁹ Б. Уитц. *Творческий путь*. М. 1932; А.Н. Тихомиров. *Искусство Венгрии IX-XX вв.* М. 1961; В.П. Толстой. *Монументальное искусство СССР*. М. 1978. С. 80, 98; *Малевич о себе. Современники о Малевиче*. Авт.-сост. И.А. Вакар, Т.Н. Михиенко. М. 2004. Т. 1, С. 141, 572; *Современная архитектура*, 1928, № 3.

лизирующего «космическую символику» некоторых икон (например, иконы «Благовещение» из Костромской губернии или «Четырехчастной иконы» из Кремля). Такие рисунки появлялись не только в рукописях, но и рисовались мелом на доске перед студентами. Этот рисунок появился в тетрадях Флоренского еще в 1914 году, однако в период чтения лекций после революции, он рисовал подобные иконографические и композиционные схемы мелом на доске, так что они копировались в студенческих конспектах. Подобный метод использовал известный рисовальщик и историк древнерусской архитектуры – С. Ноаковский, меловые рисунки которого восхищали студентов, так, что они разочарованно вздыхали, когда профессор стирал мел с доски, и восторженно аплодировали, когда перед ними появлялся очередной рисунок церкви, существовавший всего лишь несколько минут.

Метафизический круг как символ Троицы, единства Бога, просматривающийся и в рублевской «Троице», и в поясных фигурах звенигородских икон Рублева (они описывают четверть круга), и в домонгольской иконе «Богоматерь Владимирская», интерпретируется Флоренским, Грабарем и другими авторами в целом ряде текстов начала 1920-х годов. Действительно, иконопись была осознана в этот период как искусство, главная цель которого – способствовать углублению в молитву и медитацию: в симметрию непременно вводятся тонко рассчитанные мельчайшие асимметричности, фронтальное положение и спокойствие фигур оживляется едва уловимым движением. Вот почему упомянутые беспредметные произведения Родченко и Клуна носят медитативный характер. Эти картины явно отсылают нас к иконам перечисленного нами ряда. Так, например, огненный шар, обрамляющий фигуру парящего в небесах пророка Ильи на иконе XVI века, узнается нами в известной картине Ивана Клуна. Совмещенные круги в композиции «Четырехчастной иконы», которую анализировал отец Павел в начале 1920-х годов в лекциях ВХУТЕМАСа, мы находим в известной композиции Родченко. Этот же художник передает свои впечатления от анализа иконы Богоматери в другой беспредметной композиции.

Таким образом, подлинное открытие шедевров иконописи, произошедшее в 1918-1925 гг., сопровождавшееся чередой выставок и публикаций, совпало с лекционной деятельностью отца Павла во ВХУТЕМАСе и побудило его к размышлениям над историей древнерусской живописи и анализом ее формальных и духовных особенностей. Неслучайно проект Музея живописной культуры, обсуждавшийся в эти годы, должен был включить в свою экспозицию зал икон и показать связи между иконой и русским авангардным искусством. Кажется не случайным и тот факт, что многие художники авангарда, такие, например, как С.

Адливанкин и А. Родченко, писали свои произведения прямо на старых иконных досках (поверх икон), подобно древним иконописцам, создающим, однако, «новые иконы» для обновленного революцией человека (А. Родченко, «Композиция №100»). Кроме того, известно, что Флоренский неоднократно бывал в гостях у одного из лидеров московского авангарда тех лет – Любви Поповой, где общался не только с ней, но и с другими художниками левого фланга.¹⁰

Художественные опыты, связанные с иконой, коснулись и скульптуры. Речь идет, в первую очередь, о рельефе. Важно отметить, что скульптура, как вид искусства, почти не развивалась в Византии и средневековой Руси. Круглая скульптура (статуя) отрицалась ортодоксальной церковью еще с византийских времен. Православные богословы утверждали, что статуя имеет «идольскую природу», ибо язычники поклонялись «идолам», статуям. Время от времени русская церковь издавала указы, запрещавшие деревянную скульптуру в храмах, так, что деревянные изваяния действительно стали атрибутом лишь сельских, провинциальных храмов в далеких уголках России. Таких, например, как Пермский край, где отголоски язычества были сильны не только среди русских, но и среди населявших эти просторы финно-угорских народов.

Открытие иконы и лекции Флоренского об архаическом искусстве¹¹ побудили некоторых скульпторов обратиться к раскрашенному монументальному рельефу, то есть той разновидности скульптуры, которая, подобно живописи, строит композицию на плоскости.¹² Речь идет о скульпторах Сергее Коненкове и Василии Ватагине, коллегах Флоренского по Первым Государственным художественным мастерским. Известный декрет Ленина «О монументальной пропаганде» (1918 г.) предполагал установку временных памятников (часто из недолговечных материалов) великим философам, писателям, ученым, художникам и деятелям революции во многих российских городах. Ватагин создает памятник Андрею Рублеву, имя которого было обозначено в ленинском декрете. Изображение иконописца построено на тех же круглящихся ритмах, что и его ангелы в иконе «Троица». Гипс и раскрашенная керамика послужили материалами для этого монумента достигавшего четырех метров в высоту.

¹⁰ О встречах Л.Поповой и П. Флоренского см. интервью заведующей отделом графики XX века Третьяковской Галереи Н. Адаскиной: <http://echo.msk.ru/programs/tretiakovka/536549-echo/>

¹¹ P. Florenskij. *Stratificazioni*. Авт.-сост. N. Misler. Reggio Emilia. 2008.

¹² П.А. Флоренский. *Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях*. М. 1993; P. Florenskij. *Lo spazio e il tempo nell'arte*. Авт.-сост. N. Misler. Milano. 1995.

«Памятник павшим в борьбе за революцию» Сергея Коненкова был установлен в 1919 г. на Никольской башне Московского Кремля (которая является одной из четырех проездных башен Кремля). Все ворота Кремля, в том числе Никольские, по традиции были украшены иконами. Поэтому Коненков делает рельеф иконоподобным, но, как установлено нами, вдохновляется главной иконой Архангельского собора Кремля XV века, которая относится к рублевскому направлению в московской иконописи. Эта икона также была раскрыта от поздних записей в 1918 году и стала сенсацией художественной жизни тех лет. Элегантный, стройный силуэт Архангела с характерным S-образным изгибом фигуры, напоминающей образы эллинистического искусства, кажется невесомым, легко стоящим, как бы оторванным от земли. Этот образ архангела-воителя, покровителя воинов, а также душ умерших, интерпретируется Коненковым в византийско-эллинистическом духе: полубнаженная фигура с распростертыми за спиной огромными белыми крыльями и пальмовой ветвью в руке попирает лежащее на земле оружие. Из грозного воителя он превращается в гения мира, сохраняющего функцию проводника душ, покровителя героев, павших в борьбе за революцию. Охристый колорит иконы с включением красного, белого и золота, и характерная плоскостность композиции, впервые используются Коненковым сознательно. Это необычно для мастера, тяготевшего в большинстве своих скульптур того времени к пластической выразительности архаического варварского примитива, древних славянских статуй богов.

Безусловно, Флоренский, наряду с Грабарем и другими учеными, стал одним из первых интерпретаторов вновь открытых памятников средневекового искусства, что сказалось на массовом увлечении студенческой аудитории иконой и помогло обновить художественный язык советского авангарда, выявив в нем национальную идентичность, представившее наследие средневековой живописи в новом ключе. Так, например, Флоренский в одной из своих лекций рассуждает о шедеврах Дюрера, тяготеющих к средневековой иконографии и позднегоготическому стилю: «при новом строе мысли».¹³ Ранний советский авангард, с присущей ему энергией и энтузиазмом, явно обнаруживает желание наполнить древнерусское наследие «новым строем мысли».

Яркий период увлечения авангардного искусства наследием древней Руси нашел свое трагическое завершение во второй половине 1920-х годов, после ареста и смерти патриарха Тихона, а также многих иерархов церкви. Этот период был ознаменован мощной

¹³ П.А. Флоренский. *Обратная перспектива* // П.А. Флоренский. *Сочинения*. М. 1999. Т. 3. С. 46-98; P. Florenskij. *La prospettiva rovesciata e altri scritti*. Авт.-сост. N. Misler. Roma. 1983.

антирелигиозной пропагандой, агрессивной борьбой с наследием средневековой Руси, вылившейся в закрытие и разрушение церквей, создание общества воинствующих безбожников, издание ряда пропагандистских журналов («Воинствующий безбожник», «Безбожник у станка»).

В своей статье я сознательно избегал подробного анализа текстов П. Флоренского, произведений В. Фаворского и других художников-графиков, а также членов группы «Маковец», подробно освещенных в специальной научной литературе. Мой интерес вызвали художники левого фланга, державшиеся на расстоянии от традиции православия, и тем не менее воспринявшие икону и лекции отца Павла об обратной перспективе и пространственности как важную часть национальной культуры.