

О.М. Седых

Творчество Пабло Пикассо как предмет русской мысли

Седых Оксана Михайловна – кандидат философских наук, доцент философского факультета. МГУ имени М.В. Ломоносова. Российская Федерация, 119991, г. Москва, ул. Ленинские горы, д. 1; e-mail: oksanas@inbox.ru

Творчество Пабло Пикассо (1881–1973) репрезентирует основные этапы развития искусства XX в., на протяжении которого оно постоянно становилось предметом внимания философов и теоретиков искусства. В статье анализируется один из первых случаев философской рефлексии феномена Пикассо – отзывы русских религиозных мыслителей (С.Н. Булгакова, Н.А. Бердяева, П.А. Флоренского), относящиеся к 1914 г. и представляющие реакцию на картины периода аналитического кубизма (1909–1912). Цель статьи состоит, во-первых, в попытке продемонстрировать содержательность аргументов русских мыслителей, в целом сопоставимых с положениями эстетической теории, сложившейся в отношении Пикассо и авангарда в XX в. Во-вторых, утверждается, что взгляд русских мыслителей на творчество испано-французского мастера является закономерным следствием мировоззренческой установки, специфичной для русской культурной традиции. Подчеркивается, что в первые десятилетия XX в. она получила своё выражение не только в философии, но и в искусстве русского авангарда. Поскольку авангард формировался на базе символизма и модерна, предлагается сравнить три версии философии символа, разработанные в первой трети XX в. (неокантианство, психоанализ, русский философский символизм). Показано, что различия в истолковании символа западной и отечественной мыслью позволяют пояснить специфику «русского взгляда» на феномен Пикассо. Как известно, русские авангардисты, изначально приверженные методу Пикассо, в дальнейшем преодолевали кубизм и формировали собственные художественные принципы, которые находят соответствие в установках религиозно-философской мысли начала XX в. На это обстоятельство указывают крупнейшие специалисты в области искусствознания, такие как Д.В. Сарабьянов. Делается вывод о своеобразном «конструктивизме» русского взгляда, коррелирующем с идеей положительного всеединства В.С. Соловьёва. Это нашло выражение, во-первых, в адаптации авангардных приёмов для передачи объективно-духовных смыслов (Флоренский и объединение «Маковец»), во-вторых, в утверждении нового художественного синтеза, в свете которого «аналитический» авангард предлагается понимать как антитезис (Булгаков, Бердяев).

Ключевые слова: русская религиозная философия, Серебряный век, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, П.А. Флоренский, платонизм, платоновское созерцание, символ, символизм, авангард, кубизм, аналитический кубизм, четвёртое измерение, иллюзионизм, дегуманизация, дух, машина

Для цитирования: Седых О.М. Творчество Пабло Пикассо как предмет русской мысли // Отечественная философия. 2024. Т. 2. № 3. С. 33–54.

Творчество испано-французского художника-авангардиста Пабло Пикассо (1881–1973) неоднократно становилось предметом внимания философов и теоретиков искусства, что неслучайно: сам художник признавался, что в основе его творчества лежит мысль. Илья Эренбург вспоминает о своём разговоре с Пикассо:

Очень давно, когда я сказал Пикассо о моей любви к импрессионистам, Пикассо заметил: «Они хотели изобразить мир таким, каким они его видели. Меня это не увлекает. Я хочу изобразить мир таким, каким я его мыслю»¹.

Перечислим некоторые тексты о художнике, принадлежащие философам и философски мыслящим авторам (список заведомо неполон): С.Н. Булгаков, «Групп красоты» (1914); Н.А. Бердяев, «Пикассо» (1914); К.Г. Юнг, «Пикассо» (1932); К. Леви-Стросс, «В честь Пикассо» (1966); Т. Адорно, «Эстетическая теория» (1970); Р. Краусс, «Во имя Пикассо» (1980), «Работы Пикассо» (1998); А. Данто, «Что такое искусство?» (2015). По сути, феномен Пикассо получил статус особого предмета философской мысли, позволяющего прояснять вопросы о природе и предельных основаниях искусства и до сих пор не теряющего актуальности, как видно из названия книги² американского философа искусства Артура Данто (1924–2013). Ещё за столетие до выхода этой книги, в период, когда творчество Пикассо проходило начальные этапы становления, оно оказалось в поле зрения русской религиозно-философской мысли, обратившейся к обсуждению тех же самых вопросов. По сути, реакция русских авторов на феномен Пикассо является первым случаем прицельной философской рефлексии в отношении его творчества.

В начале 1910-х гг. благодаря московским коллекционерам русской публике стали известны картины Пабло Пикассо 1900–1913 гг., т.е. «голубого» и «розового» периодов, а также периода аналитического кубизма, начало которого связывается с 1907 г., с появлением картины «Авиньонские девы». С 1909 г. в Московской Щукинской картинной галерее (особняке купца и мецената С.И. Щукина) был открыт зал Пикассо (илл. 1), репродукции его картин и рецензии на творчество печатались в журналах, например, в таком знаменитом для Серебряного века издании, как «Аполлон». В целом в этот период искусство испано-французского мастера вызывало большой интерес в России, получило множество откликов, становилось предметом дискуссий³.

Творчество Пикассо, в первую очередь его кубистические опыты, привлекло внимание крупнейших русских религиозных философов – С.Н. Булгакова (1871–1944), Н.А. Бердяева (1874–1948) и П.А. Флоренского (1881–1937). Свои отзывы они изложили в текстах, относящихся к 1914 г. Оценки Бердяева и Булгакова широко известны, поскольку они посвятили художнику отдельные статьи, к которым нередко обращаются философы и искусствоведы (очерк Бердяева «Пикассо» впоследствии вошёл в его книгу «Кризис искусства» 1918 г.). Отклик Флоренского менее известен: отдельного текста о Пикассо философ не оставил, однако о кубистических опытах художника он рассуждает в работе «Смысл идеализма».

¹ Эренбург И. Из воспоминаний о Пабло Пикассо // URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/isvospomnaniy-o-picasso.html> (дата обращения: 11.07.2024).

² Данто А. Что такое искусство? М., 2018.

³ См., напр.: Доронченков И.А. Пикассо в России в 1910-е – начале 1920-х годов. К истории восприятия // Пикассо сегодня: Коллективная монография. М., 2015. С. 106–152; Иньшаков А.Н. Живопись Пикассо в зеркале русской культуры. 1900–1920-е годы // Пикассо и окрестности (Сборник статей). М., 2006. С. 57–76.



Илл. 1. Художественная галерея С.И. Щукина, зал Пикассо, 1912 г.

Отношение русских философов к кубистическим картинам оказалось предсказуемо критическим, но Пикассо, несомненно, выступил в роли провокатора русской мысли: его искусство становится поводом для размышлений на темы, глубоко волнующие русских авторов. В Бердяеве пробудился философ истории: он много рассуждает о новом искусстве как симптоме эпохального кризиса и грядущих перемен. Отклик Флоренского выдаёт учёного-математика: его заинтересовала геометрическая составляющая творчества Пикассо, обращение художника с кубистической формой. Булгакова в первую очередь взволновали женские образы Пикассо, он рассуждает как последовательный софиолог, с чем и связано название его статьи – «Труп красоты».

С. Булгаков, Н. Бердяев: Пикассо и деконструкция

С.Н. Булгаков, вспоминая о картинах, выставленных в Щукинской галерее («Королева Изабо» (1909), «Сидящая женщина» (1908), «Женщина с веером (После бала)» (1908), «Фермерша» (1908), «Нагая женщина с пейзажем» (1908)), пишет: «...в творчестве Пикассо определённно ощущается наличность ноуменального греха против плоти, против Матери-Земли, души мира, божественной Софии, против Вечной Женственности во всех её градациях, ликах и аспектах. Пикассо своей кистью оскорбляет Вечную Женственность, кощунствует над ней»⁴.

Казалось бы, философ выражает общее впечатление от творчества Пикассо в русской среде: в начале 1910-х гг., когда кубистические опыты воспринимались как новшество, в интеллигентских кругах Серебряного века немало говорилось о земной тяжести, inferнальности и демонизме творчества Пикассо, его анализе, разлагающем живую плоть мира, об отвержении красоты, противоречащем самой сути искусства. Подобное ощущение передаётся в текстах всех трёх авторов,

⁴ Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 33.

хотя каждый признаёт в Пикассо сильного мастера, своего рода медиума – «рупора эпохи», «свидетеля века». Однако если взглянуть в текст Булгакова с позиций последующей эстетической теории, станет ясно, что философ весьма прозорлив. Во-первых, он подмечает, что Пикассо создаёт что-то вроде «антиикон» или «чёрных икон», его картины – это «нечто иконографическое, хотя и в совершенно особенном смысле»⁵: «Это – духовность, но духовность вампира или демона; страсти, даже и самые низменные, взяты здесь в чисто духовной, бесплотной сущности, совлечённые телесности»⁶.

Во-вторых, Булгаков предполагает, что истоком подобного демонизма является обращение художника к примитивному магическому искусству, основанному на культе демонических сил и существ. В сущности, он прав: Пикассо вдохновлялся первобытным искусством Африки и Океании, среди прочего его образцами становились маски шаманов и колдунов с присущим им геометризмом (по сути, геометризм архаического и примитивного искусства является одним из истоков кубизма⁷). Булгаков полагает, что такому талантливому мастеру, к тому же мавританского (африканского) происхождения⁸, удаётся ретранслировать энергию первобытного демонизма: его картины вызывают «род мистического головокружения»⁹ и будят демоническое в нас.

Женские образы Пикассо Булгаков сравнивает с таковыми же в ренессансном искусстве, нацеленном на преображение плоти, на выявление духовного содержания через телесную красоту. Понятно, что новоевропейское искусство постепенно отказывалось от этой задачи, однако в случае Пикассо мы видим что-то крайне тревожащее: оно отвергает не только духовное, но и деконструирует телесное, отбрасывая всё человеческое. По сути, Булгакову удаётся зафиксировать такую особенность искусства XX в., которая в дальнейшем получит название «дегуманизация»¹⁰. У Пикассо эффект дегуманизации достигается путём развоплощения плоти, её аналитического разложения без последующего синтеза, преображения, одухотворения. И телесное, и духовное начала в человеке объявляются «слишком человеческими», требующими преодоления. Иными словами, дегуманизация предполагает полное развенчание христианской концепции человека: отвергнут не только образ Божий, но и тварная плоть, – всё, что вложено в человека Божественным актом творения. Что остаётся? Демоническая духовность, – констатирует Булгаков, – уход в астральные, мистические планы бытия. Для Булгакова как для христианского философа, размышлявшего о значении тварной телесности и возможности её преображения посредством Софии, путь нового искусства есть путь демонический. Картины Пикассо будят в нём мысль о демонической теме в русской культуре, вспоминаются «Демон» Лермонтова, «Портрет» Гоголя, «Бесы» Достоевского: «...если бы Ставрогин писал картины, получилось бы что-то вроде картин Пикассо»¹¹.

Что касается «антиикон», то в дальнейшем картины Пикассо рассматривались именно в таком ключе. В первую очередь речь идёт о его картинах военного

⁵ Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 29.

⁶ Там же. С. 27.

⁷ См.: Пенроуз Р. Пабло Пикассо. Жизнь и творчество. Минск, 2005. С. 220–223.

⁸ Там же. С. 14–15. Существует версия о мавританском происхождении Пикассо по линии матери, которую поддерживал сам художник.

⁹ Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 30.

¹⁰ См.: Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. М., 1991.

¹¹ Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 30.

времени, таких как «Минотавромахия» (1935) и «Герника» (1937). В этот период о дегуманизации мира художник говорил доступным ему способом – через дегуманизацию образа. Наиболее очевидным высказыванием такого рода является знаменитая «Герника» (Герника – баскский город, подвергшийся в 1937 г. фашистской бомбардировке, унёсшей тысячи жизней). С.П. Батракова, специалист по искусству XX в., характеризует эту картину следующим образом:

«Герника» трагична, но «сниженный» язык примитива, балагана, кукольного театра вносит в трагическую сцену привкус иронии: эти кричащие глотки, повергнутые наземь тела, конвульсии умирающих – только спектакль, в котором участвуют картонные герои, чья кровь может пролиться разве что клюквенным соком¹².

Обратимся к отзыву Н.А. Бердяева. Делая феномен Пикассо предметом философской мысли, Бердяев преследует очевидную цель – раскрыть сущность современной ему эпохи. Как и Булгаков, Бердяев в своём отзыве предвосхитил последующую рефлексию феномена авангарда: он констатирует конец того этапа европейской культуры, когда искусство ставило эстетические задачи, передавало целостный образ мира и идеал красоты. Этот этап позади, в том виде, в каком мы его знали, он больше не вернётся, не стоит надеяться, что авангард – временное помешательство или искусство-однодневка. Как мы понимаем, Бердяев довольно точно предсказал путь современного искусства. В частности, он подмечает резкий контраст между залом Пикассо и теми залами Щукинской галереи, где выставлялись картины импрессионистов и постимпрессионистов, – будто попадаешь в другой мир:

В предшествующей комнате галереи был чарующий Гоген. И кажется, что переживалась последняя радость этой природной жизни, красота всё ещё воплощённого, кристаллизованного мира, упоённость природной солнечностью... После этого золотого сна просыпаешься в комнате Пикассо. Холодно, сумрачно, жутко. Пропала радость воплощённой, солнечной жизни¹³.

Бердяеву вторит Булгаков:

Творчество Матисса, Гогена, Сезанна, Ренуара и др. есть сверкающий красками день... Когда же вы входите в комнату, где собраны творения Пабло Пикассо, вас охватывает атмосфера мистической жути, доходящей до ужаса¹⁴.

Художественная практика начала XX в., продолжает Бердяев, будто предчувствуя смерть своих идеалов, пыталась вернуть, спасти, удержать целостность и красоту, например, через возвращение к изначально присущему искусству синкретизму, к его мистериальным истокам, что получило выражение в проектах синтеза искусств – у композитора А. Скрябина, у Вяч. Иванова и русских символистов. Но путь в прошлое закрыт: надвигается авангард как антиэстетика, антиискусство: «В живописи совершается что-то, казалось бы, противоположное самой природе пластических искусств»¹⁵.

Кубизм, и особенно ярко кубизм Пикассо, знаменует точку невозврата: «Пикассо – беспощадный разоблачитель иллюзий воплощённой, материально-синтезированной красоты»¹⁶.

Оценка Бердяева является точным искусствоведческим наблюдением. Искусство XX в. отказывается от иллюзорности и переходит к непосредственному конструи-

¹² Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо. М., 1996. С. 146.

¹³ Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1990. С. 30.

¹⁴ Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 26.

¹⁵ Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1990. С. 10.

¹⁶ Там же. С. 31.

рованию образа, в живописном образе акцентируется «...не только выразительное, но и предметное, вещное начало, пафос сделанности, сконструированности, подчёркивающий суверенность творческого акта художника, не “подражающего природе”, а создающего новую реальность»¹⁷.

По наблюдению Бердяева, сходные процессы – распластования, распыления, развоплощения, но уже не визуального образа, а слова, словесной плоти, – происходят и в литературе – в опытах футуристов, как итальянских, так и русских, а на русской почве также в прозе Андрея Белого, в его романе «Петербург», который, по мнению Бердяева, являет пример кубизма в литературе (показательно, что К.Г. Юнг в своём очерке о Пикассо сопоставляет Пикассо и Джеймса Джойса¹⁸, который, как и Андрей Белый, представляет модернистскую литературу потока сознания). Параллельные процессы философ фиксирует в архитектуре, где после начала Первой мировой войны наметился переход от модернизма к конструктивизму.

Поскольку важнейшим направлением мысли Н.А. Бердяева была философия истории, закономерен вопрос, в чём, согласно Бердяеву, состоит историософский смысл авангарда: он является окончательным разложением старого или началом чего-то парадигмально нового? И Бердяев, и Булгаков склоняются к первому варианту ответа (в этом они, скорее, расходятся с мнением профессиональных искусствоведов).

Подобно Булгакову в деконструктивизме Пикассо Бердяев видит выражение духа времени: метод аналитического кубизма способствует освобождению от плоти через её разложение. Плоть перестаёт быть органическим единством и превращается в механическое собрание геометрических форм, а аналитическая работа художника становится родом машинерии. Как известно, Бердяев определял грядущую эпоху как век машины: чтобы войти в машину, дух должен освободиться от пут старого мира в виде органической плоти. Дух уходит в машину – в своё инобытие – что является необходимым этапом его развития: «Человеческий дух освобождается от старой власти органической материи. Машина клещами вырывает дух из власти у материи, разрушает старую скрепку духа и материи. В этом – метафизический смысл явления машины в мир»¹⁹.

Авангардное искусство в лице Пикассо есть феноменология этого процесса: отчуждение духа от собственной основы выражается в отчуждении искусства от самого себя, от органичных для него идеалов. Но что дальше? Возможно ли возвращение духа из машинного инобытия? Как сложится судьба искусства, вступившего в противоречие с собственной природой? Попробуем ответить на эти вопросы, но сначала обратимся к оценке творчества Пикассо о Павлом Флоренским.

П. Флоренский: Пикассо и четвёртое измерение

П.А. Флоренский вспоминает о Пикассо в контексте рассуждений о платонизме как типе мировоззрения, имеющем непреходящее значение, и задаётся вопросом, какие современные практики можно считать практиками научения платоновскому созерцанию. В качестве таковых философ рассматривает, во-первых, опыты американского математика Чарльза Говарда Хинтона (1853–1907), автора книг «Новая эра

¹⁷ Свидерская М.И. «Девочка на шаре» и «Девушка с лотосом» // Каталог выставки «Диалоги в пространстве культуры». М., 2002. URL: <https://web.archive.org/web/20030216211511/http://msviderskaya.narod.ru/pic.htm> (дата обращения: 11.07.2024).

¹⁸ Юнг К.Г. Пикассо // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998. С. 42.

¹⁹ Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1990. С. 22.

мысли» (1880)²⁰ и «Четвёртое измерение» (1904)²¹, а во-вторых, кубистические опыты Пикассо.

Ч.Г. Хинтон проводил опыты, нацеленные на преодоление ограниченности человеческого восприятия путём упражнений с разноцветными кубами. В итоге человек должен был научиться представлять вещи не так, как их видит его глаз, т.е. не в перспективе, а так, как они даны геометрически, что могло бы стать представлением в четвёртом измерении, например, представлять куб сразу со всех сторон, в его целостности, как бы суммируя впечатления, возникающие при взгляде на объект сверху, снизу, с разных сторон. Флоренский спрашивает, является ли такое представление синтетическим видением объекта, позволяет ли оно ухватить идею объекта, соответственно, можно ли считать его эквивалентом платоновского созерцания? Стоит отметить, что Ч.Г. Хинтон был не только математиком, но и писателем-фантастом, автором фантастической повести о плоском двухмерном мире Флатландии²². Двухмерным жителям Флатландии недоступен трёхмерный мир, в этом смысле они подобны людям в Платоновой пещере. Соответственно, научение их трёхмерному созерцанию является аналогом научения нас, существ трёхмерных, созерцанию в четвёртом измерении.

В начале XX в. опыты Хинтона вызвали большой интерес в среде как западных, так и русских авангардистов. Флоренский правомерно сопоставляет кубистические опыты авангардистов и упражнения с кубами, предложенными Хинтоном. Опыты американского математика оказали влияние на кубизм, хотя художникам они были известны в основном по популярным изложениям. Русская публика знала об этих опытах по книгам популяризатора П.Д. Успенского (1878–1947), одна из которых – «Четвёртое измерение» (1910) – является пересказом работы американского математика (Успенский не стремился к научному изложению, передавая модные в то время теории в теософском и эзотерическом ключе, тем не менее его книги имели большой успех). В 1913 г. в журнале «Аполлон» была опубликована статья «Новое искусство и четвёртое измерение», принадлежащая перу известного критика Сергея Маковского (1877–1962). Автор статьи иронически обсуждает попытки авангардистов, ссылавшихся на новейшие научные теории, включая опыты Хинтона, наглядно воплотить четвёртое измерение:

Вполне наглядно можно себе представить всё это, имея в виду предмет, движущийся в пространстве, например, колесо. Что такое движение колеса, как не бесчисленный ряд его положений в разные моменты времени? «Остановите время» – и эти положения как бы совместятся, сольются (потому что колесо-то – одно), и мы получим уже не трёхмерное колесо, а колесо в «четвёртом измерении»... Далее, чтобы представить зрительно этот математический образ колеса, художнику остаётся только изобразить на картине множественность его положений, как бы развернуть кинематографическую ленту. Многие футуристические картины нагляднейшим образом иллюстрируют этот пример²³. Другие случаи этой «графической множественности» – изображение движения не предмета, а вокруг предмета, или внутри предмета, или комбинации этих движений. Например, знаменитая «Скрипка» Пикассо принадлежит к последней категории «четырёхмерных изображений»²⁴.

²⁰ Hinton Ch.H. A New Era of Thought. London, 1888.

²¹ Hinton Ch.H. The Fourth Dimension. London, 1904.

²² Hinton Ch.H. An Episode of Flatland or How a Plane Folk Discovered the Third Dimension. London, 1907. Повесть Хинтона «Случай во Флатландии, или как плоский народ открыл третье измерение» является продолжением известного романа английского писателя Э. Эббота «Флатландия» (1884).

²³ См.: илл. 2, 3: картина итальянского футуриста Умберто Боччони «Динамизм велосипедиста» (1913) и эскиз к ней.

²⁴ Маковский С. Новое искусство и четвёртое измерение // Аполлон. 1913. № 7. С. 60.



Илл. 2. У. Боччони. «Динамизм велосипедиста», 1913 г.
Коллекция Пегги Гуггенхайм, Венеция

Статья Маковского позволяет, во-первых, получить представление о том, как непросто принимались авангардные опыты в среде русской интеллигенции (речь идёт о ситуации начала 1910-х гг., когда авангард мог ещё трактоваться как искусство-однодневка). Во-вторых, главным репрезентантом нового искусства у Маковского выступает именно Пикассо. В-третьих, очевидно значительное влияние на новое искусство философских концепций (упоминание кинематографической ленты недвусмысленно отсылает к А. Бергсону) и научных теорий (теории относительности).



Илл. 3. У. Боччони. «Динамизм велосипедиста», 1913 г.
Коллекция Пегги Гуггенхайм, Венеция. Подготовительный рисунок к картине

Опыты Хинтона неслучайно обратили на себя внимание П.А. Флоренского. Важной установкой его философии является преодоление иллюзионизма, с которым по-своему боролся и Хинтон. Восприятие предметов в перспективе – это род иллюзии, обмана, ситуации, в которой рассудок и чувства противоречат друг другу. Флоренский был противником иллюзионизма в искусстве, того иллюзионизма, который сложился в эпоху Возрождения и был связан с внедрением в живопись приёмов прямой перспективы, позволяющих моделировать человеческий взгляд; в дальнейшем прямая перспектива стала доминантой пространственных построений в живописи на протяжении всего Нового времени. Согласно Флоренскому, предназначение искусства состоит не в том, чтобы создавать модели феноменального мира, но в том, чтобы открывать доступ к «горнему» миру или, в терминологии Флоренского, миру ноуменальному. Назначение искусства – быть проводником между бытием ноуменального мира и человеческим восприятием (иными словами, в споре Платона и Аристотеля он занимает сторону Платона). В наибольшей степени такому предназначению соответствует символическое искусство, прежде всего средневековая иконопись, а в области литературы Флоренский высоко оценивал Данте. Но ведь и современное Флоренскому искусство отвергает иллюзионизм, отказывается от прямой перспективы, обращается к т.н. обратной перспективе, которой пользовалось искусство до эпохи Ренессанса, о чём Флоренский подробно писал в своих работах. В таком случае можно ли считать «антииллюзионистскую» повестку авангарда возвращением к подлинным задачам искусства, соответственно, удовлетворяет ли критику подлинного искусства живопись Пикассо?

Как и Булгаков, Флоренский – софиолог, однако его интерес вызвали не женские образы Пикассо, а картины из серии «Музыкальные инструменты». Как и С. Маковский, он вспоминает знаменитую «Скрипку» (1912). Пикассо представляет музыкальные инструменты во множестве разрезов, как бы с разных сторон, точек зрения, недоступных при восприятии с единственной позиции, но получаемых при обходе предмета, при взгляде с разных позиций. Вопрос тот же: можно ли считать такое представление эквивалентом платоновского созерцания, соответственно, кубистический образ скрипки – идеей скрипки? Нетрудно догадаться, что философ даёт отрицательный ответ: опыты Пикассо не передают целостный образ вещи, который можно расценить как идею. Аналитический кубизм не подразумевает синтеза, поскольку художник отталкивается не от идеи (горнего первообраза), но от исключительно субъективного опыта, он предпринимает одностороннее, одновекторное – исключительно субъективное – усилие. И на средневековой иконе, и на картине Пикассо мы можем видеть предмет сразу с нескольких сторон, как бы с разных точек зрения (на иконе подобным образом могут изображаться части ландшафта, стены здания, черты лица, что является приёмом обратной перспективы). Но иконописец передаёт образ, бытие которого обеспечивается бытием ноуменального мира, вектор здесь совершенно иной: «Дверь от высшего сознания к низшему открывается только в одну сторону, – и всякая попытка силою пройти сквозь неё в обратном направлении – терпит неудачу»²⁵.

По этой причине и опыты Хинтона Флоренский оценивает как искусственные: в данном случае созерцание в четвёртом измерении является итогом расширения сознания субъекта, т.е., опять же, исключительно субъективного усилия, опоры субъекта на самого себя, потому путь, предлагаемый Хинтоном или Пикассо, – конечно же, не путь Платона.

Помимо этого, в «Смысле идеализма» прицельно обсуждается другой аспект, связанный с попыткой изображения в четвёртом измерении. Если мы говорим

²⁵ Флоренский П.А. Смысл идеализма // Флоренский П.А., священник. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3 (2). М., 1999. С. 108.

о суммации зрительных впечатлений, получаемых от предмета при созерцании его с разных сторон, речь идёт о впечатлении, получаемом в разные моменты существования этого предмета. В таком случае можно ли считать четвёртым измерением координату времени, получаемую путем суммации? Подобная идея была воспринята авангардом, на что указывает С. Маковский: авангардисты пытались изображать колесо путем передачи множественности положений его движения в разные моменты времени (илл. 2, 3). Вопрос этот интересовал и Флоренского, он затрагивает его в «Смысле идеализма» и возвращается к нему позже, в начале 1920-х гг., в лекциях для будущих художников, читавшихся философом во ВХУТЕМАСе (Высших художественно-технических мастерских).

Флоренский приводит такое рассуждение²⁶. Фотография предлагает нам одномоментный снимок предмета, скажем, человеческого лица, в то время как портрет может быть итогом суммации впечатлений о человеке в разные моменты его биографического времени. Иконический лик, например, лик святого – это не просто синтез биографического времени, но образ для вечности, при этом иконография святого нередко содержит изображение разных моментов его жизни – житийных сцен, которые выстраиваются по периметру лика, который оказывается суммацией особого рода, такой, которая переводит временное в вечное. Таким образом иконическое изображение становится созерцанием в четвёртом измерении: четвёртая координата здесь не является ни параметром феноменального мира, ни итогом суммации разномоментных событий феноменального мира. Изображение, полученное путём простой суммации зрительных впечатлений, носит всё тот же субъективистский характер, обеспечивается усилиями субъекта, что никак не позволяет «прирастить» четвёртую координату. В пределах субъективного опыта, без ориентации от «высшего к низшему», прорыв в четвёртое измерение невозможен – мы получим лишь «мёртвую» механическую сумму.

В итоге в «Смысле идеализма» Флоренский называет Пикассо осквернителем могил: разлагая плоть и соединяя её части в механическую конструкцию, он получает лишь иллюзию синтеза, насмешку над синтезом, «мёртвый» синтез. Почему? Потому что установка аналитического кубизма подразумевает замкнутость в рамках субъективности, в пределах феноменального мира. Как видим, тезис о. П. Флоренского в отношении Пикассо примыкает к положениям, выдвигаемым С.Н. Булгаковым и Н.А. Бердяевым.

Русский авангард vs Пикассо

Таким образом, можно сделать вывод о том, чего не принимает русская мысль в творчестве Пикассо: аналитизма и субъективизма, субъективного произвола, по формулировке Булгакова, оно есть «...бунтующая, самопоедающая самость, существующая только в субъективном сознании, только для себя, а не о себе и не для другого»²⁷.

Таков вердикт русской мысли в отношении Пикассо. Закономерен вопрос, насколько он убедителен, особенно если смотреть на авангардное искусство с позиции сегодняшнего дня. Попробуем выдвинуть контраргументы в адрес «русского взгляда» на Пикассо, принимая во внимание особую природу авангардного искусства.

²⁶ См.: Флоренский П.А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А., священник. История и философия искусства. М., 2000. С. 190–258.

²⁷ Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 32.

Во-первых, творчество Пикассо, воспринятое русскими мыслителями со всей серьёзностью, часто трактуется как игра, клоунада, провокация, трикстерство²⁸ (не случайно излюбленным персонажем Пикассо был Арлекин, о чём ниже). С.П. Батракова пишет, что гений Пикассо «...явно сродни Арлекину с его то язвительной, то простодушной весёлостью, с его решимостью превращать привычный порядок вещей в мелькание парадоксов, с его умением притворяться непонимающим, чтобы дать понять, и умудрённым, чтобы сбить с толку»²⁹. Исследовательница полагает, что всё творчество мастера можно рассматривать как игру образов, методов, идей, как причуды творческой арлекинады. Выходит, русские философы, не сознавая того, вовлекаются в предлагаемую художником игру, как бы поддаются на провокацию, в результате чего их реакция становится частью проекта под названием «Пикассо».

Во-вторых, картины Пикассо можно воспринимать как интеллектуальную конструкцию, способ познания мира, гносеологический акт, требующий ухода от эмоционального восприятия, на которое ориентировано миметическое искусство. С этой позиции работы Пикассо – уже не картины, но коллажи, поделки, реди-мейд, их нельзя воспринимать в той художественной парадигме, которая сложилась в эпоху Возрождения и в которой мы привыкли воспринимать произведение искусства³⁰. В этом, среди прочего, и состоит дегуманизация искусства XX в. В статье «Дегуманизация искусства» (1925) испанский философ Х. Ортега-и-Гассет утверждает, что новое искусство (он упоминает и Пикассо) уходит от иных задач, кроме «чистого» творчества, т.е. уходит от «слишком человеческих» задач, таких как: обслуживать религиозные и иные идеалы, включая идеал красоты, воспитывать массы, быть понятным для массы и значит быть мимесисом, и т.д. По мнению Ортеги, подобная эмансипация позволяет искусству быть собой, быть *causa sui* и, значит, быть свободным. В этой логике новое искусство не отчуждается от собственной природы, как кажется русским философам, но, напротив, возвращается к самому себе, обретает собственное бытие.

Выходит, русские авторы неверно уловили суть авангардного искусства, его попытку выработать новый художественный язык, новую парадигму (к тому же, перед их глазами был только начальный период как творчества Пикассо, так и авангарда). Прежде чем делать подобные выводы, попробуем ответить на вопрос, чем обусловлен «русский взгляд» на Пикассо – каковы его глубинные основания.

Авангардные опыты, ставшие новой вехой в истории искусства, были подготовлены эстетикой модернизма и символизма и без неё вряд ли могли состояться:

Символизм, начавшийся с выходом в 1886 г. манифеста, написанного поэтом Ш. Мореасом, многое дал для развития авангарда. Во-первых, образы, подобные снам, видениям, культ мифологичности и ассоциаций; во-вторых, саму стилистику: антиперспективность и антиимитационность, абстрактную ритмизацию форм и цвет, отчуждённый от реальности³¹.

В первой трети XX в. символ стал предметом интереса не только со стороны искусства, но и со стороны философии. Вслед за художественным символизмом приходит символизм философский, в некоторых случаях они были тесно связаны, как, например, в случае русского младосимволизма: Вяч. Иванов и Андрей Белый

²⁸ См., напр.: Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth and Art. N.Y., 1998. P. 252–282.

²⁹ Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо. М., 1996. С. 37.

³⁰ См., например: Краусс Р. Во имя Пикассо // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003. С. 33–51.

³¹ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 33. См. также: Турчин В.С. Два кубизма: диалог «Париж – Москва и Петербург» // Пикассо и окрестности (Сборник статей) / Отв. ред. М.А. Бусев. М., 2006. С. 22.

были теоретиками символизма, кроме того, младосимволизм вдохновлялся философией Владимира Соловьёва.

В этой связи любопытен вопрос о различиях русской и западной версий философии символа (русская версия разрабатывалась также о. П. Флоренским, и она последовательно излагается как раз в «Смысле идеализма»). В европейской философии первой трети XX в. сложилось несколько подходов к проблеме символа, в каждом из них статус символа задавался исторически сложившейся традицией философского истолкования реальности. Первая версия связана с именем неокантрианца Эрнста Кассирера (1874–1945), автора многотомной «Философии символических форм» (1923–1929). Здесь символ понимается в духе субъективного идеализма: за ним скрывается реальность сознания субъекта, творящего культуру (как мы знаем, подобный способ истолкования реальности русская мысль воспринимала критически).

Ещё одна значительная теория символа была разработана швейцарским психоаналитиком Карлом Густавом Юнгом (1875–1961). С трактовкой Флоренского её роднит постулирование бесконечной глубины реальности, стоящей за символом и сообщающей ему его бытие. Но если для русской философии речь идёт об объективной реальности «горнего» мира, то для Юнга – о глубинах человеческой субъективности, имеющих трансперсональную природу, что придает символам общезначимость, другими словами, Юнг говорит о коллективном бессознательном.

Юнг тоже оставил отклик на творчество Пикассо, который относится к более позднему периоду – к 1932 г.; он также был впечатлён выставкой испано-французского художника. Согласно Юнгу, необъектное искусство берёт своё содержание непосредственно из бессознательного, минуя сознание, имеющее дело с оформленным объектом. Рассматривая графические построения в живописи как символы, в которых выражает себя коллективное бессознательное, Юнг видит в творчестве Пикассо символическое выражение пути в глубины собственной субъективности, в низшие области бессознательного. В таких случаях символизация связана с инфернальными образами, конкретно – с историей о спуске в ад:

Это те антихристианские и Люциферовы силы, которые поднимаются в современном человеке и порождают всепроникающую предопределённость, затуманенность яркого дневного мира испарениями Гадеса, заражающими его смертельным гниением, и, в конце концов, подобно землетрясению, разбивающему его на фрагменты, фракции, невозстановимые руины, осколки, лоскутки и неорганизованные участки. Пикассо и его выставка являются знаменем времени, точно так же, как и двадцать восемь тысяч людей, которые пришли посмотреть на эти картины³².

Как видим, оценка швейцарского психоаналитика сближается с оценками русских философов, другое дело, что Юнг не знает иных планов бытия, кроме глубин человеческой субъективности и соответствующих им проекций. При этом среди образов Пикассо Юнг особо выделяет Арлекина, представляющего во множестве вариаций, что само по себе указывает на его архетипичность. Арлекин – древнее хтоническое божество, проекция архетипа Тени, которому в культуре соответствует фигура Трикстера. По мнению Юнга, через Арлекина и подобные ему фигуры (вспомним о приверженности Пикассо к изображению маргиналов – бродячих актёров, циркачей, комедиантов) художник осуществляет проекцию собственной личности, включая её бессознательные пласты. Иными словами, Юнг выражает уже известную нам точку зрения, согласно которой Арлекин есть *alter ego* Пикассо: «Арлекин трагически двусмысленная фигура... Несомненно, он герой, который

³² Юнг К.Г. Пикассо // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998. С. 44.

должен пройти через все опасности Гадеса, но удастся ли ему это? Вот вопрос, на который я не могу ответить. Арлекин пугает меня...»³³.

И, наконец, третья версия философии символа формировалась в пределах русской религиозно-философской традиции (у Владимира Соловьёва, о. Павла Флоренского, А.Ф. Лосева, Вяч. Иванова, Андрея Белого и др.), для которой онтологический статус символа обеспечивается актуальной бесконечностью «горнего» мира, наделяющего символ живым бытием, в которой в неразрывном и неслиянном единстве предстают объективное и субъективное, «горнее» и «дольнее», дух и плоть. Русская религиозно-философская мысль синтетична, не принимает отвлечённых начал, потому неудивительно, что аналитизм и субъективизм авангардного искусства вызывали её неприятие.

Вернёмся к работе Флоренского «Смысл идеализма», которая хорошо репрезентирует позицию русской мысли. Цель работы – обоснование платонизма, именно это учение лежит в основе отечественной версии философского символизма. Флоренский не отрицает, что платоновское созерцание может быть истолковано как созерцание в четвёртом измерении. В трёхмерном мире по закону иллюзий, т.е. закону перспективы, мы видим лишь отдельные срезы явления. Далее Флоренский приводит иллюстрацию, почерпнутую у Ч.Г. Хинтона, размышлявшего о реалиях плоского мира: существа, живущие в двухмерном мире, не могли бы видеть вещи в трёх измерениях, но по мере научения трёхмерному созерцанию мир для них стал бы более глубоким и пластичным, более целостным. Так и мы, обречённые на трёхмерный мир, не имеем целостного представления о предмете, его всестороннего видения, в этом отношении мы подобны людям в Платоновой пещере: «Но в тот момент, когда отверзнутся очи наши и мир окажется глубоким, – мы увидим лес, как единое существо, и всех коней – как единого сверх-коня, а человечество как единое Grand Être О. Конта»³⁴.

Иначе говоря, при определённой установке мировоззрения мы способны научиться воспринимать не только феноменальную, но и ноуменальную сторону мира. Речь идёт о способности видеть мир как символ, т.е. о символической установке. Отсылка к Конту, по-видимому, является также отсылкой к лекции Вл. Соловьёва «Идея человечества у Августа Конта» (1898), в которой Grand Être Конта он соотносит не с чем иным, как с Софией³⁵. Софийный процесс предполагает символизацию: вещи «дольного» мира заряжаются ноуменальными смыслами и становятся символами, они не существуют в себе и для себя, обладая феноменальным бытием, они в то же время являются знаками Иного («Только отблеск, только тени / От незримого очами?»³⁶). Рассматривая созерцание в четвёртом измерении как возможность ухватить явление в целостности, в единстве всех моментов его становления и ссылаясь на Платона, для которого время есть подвижный образ вечности, Флоренский заключает: «Это единство уже не во времени, по крайней мере не во времени нашего порядка, а в том, что в сравнении с нашим временем можно назвать вечностью»³⁷.

Как отмечалось, подобная установка была присуща средневековому иконописному искусству, а среди направлений в искусстве XX в. подобную установку разделял

³³ Юнг К.Г. Пикассо // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М., 1998. С. 45.

³⁴ Флоренский П.А. Смысл идеализма // Флоренский П.А., священник. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3 (2). М., 1999. С. 108.

³⁵ Соловьёв В.С. Идея человечества у Августа Конта // Соловьёв В.С. Соч.: в 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 562–581.

³⁶ Из стихотворения Вл. Соловьёва «Милый друг, иль ты не видишь...» (1892).

³⁷ Флоренский П.А. Смысл идеализма // Флоренский П.А., священник. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3 (2). М., 1999. С. 110.

русский младосимволизм, наследующий Владимиру Соловьёву. Что появляется вслед за символизмом? Авангард. И заметным устремлением русского авангарда, по сути, его национальной особенностью, становится поиск объективно-духовного. В начале 1910-х гг., на раннем этапе авангарда, выходит в свет книга Василия Кандинского «О духовном в искусстве»³⁸, в которой художник выступает с критикой иллюзионизма и излагает своё видение авангардного метода – такого, который позволяет искусству быть духовным:

В своей теории Кандинский разрабатывал проблемы, близкие антропософии и теософии, но в некоторых утверждениях и положениях был созвучен религиозной философии конца XIX – начала XX века. Речь, в частности, может идти о влиянии Вл. Соловьёва, мимо трудов которого вряд ли мог пройти молодой Кандинский в студенческие годы³⁹.

По сути, русский авангард не был чужд тех целей и задач, которые ставила перед собой русская религиозная философия. К этой теме прицельно обращается крупнейший отечественный историк искусства, специалист по модерну и авангарду Д.В. Сарабьянов (1923–2013). В книге «Русская живопись. Пробуждение памяти» (1998) он размышляет об идейной близости русского авангарда и русской религиозно-философской мысли начала XX в. В качестве специфических черт русского авангарда он выделяет синтетизм творческого метода, близкий соловьёвской идее цельного знания, стремление к одухотворению материи, онтологичность:

И онтологический, и гносеологический аспекты соловьёвского учения о положительном всеединстве обретают отзвук в искусстве русского авангарда. Гносеологический аспект своеобразно отражён в устремлении к синтетичности творческого метода, характерном для большинства живописцев-авангардистов. Пересоздание реальности шло у них в условиях удивительного и чрезвычайно контрастного сочетания интуитивного порыва, озарения и рационального осмысления собственных построений⁴⁰.

Среди прочего Сарабьянов приводит наблюдение относительно природы света в русской живописи, которая явила себя в русском авангарде на достаточно ранней стадии его становления, например, в лучизме – направлении 1910-х гг. Трактовка света в русской живописи отличается от таковой же в западноевропейском искусстве. Так, во французском импрессионизме свет исключительно важен, но его природа гносеологическая – субъективистская. В русском искусстве свет онтологичен, что, по мнению искусствоведа, обусловлено традицией истолкования света, утвердившейся в национальной культурной памяти, которая нашла выражение в представлении о божественном Фаворском свете (природа которого, как известно, была предметом серьёзного обсуждения в среде философов Серебряного века). Так, на картине лучиста Михаила Ларионова «Улица с фонарями» (1913, илл. 4) «...горящие фонари не являются источниками света, они даже теряются в окружающем пространстве, значительно уступая в своей интенсивности и энергии белым полосам, строящим ритм картины. И в данном случае перед нами не отражение какого-то света, где-то сотворённого, а сам творящий свет»⁴¹.

³⁸ Kandinsky W. *Über das Geistige in der Kunst*. Munich, 1912.

³⁹ Сарабьянов Д.В. *Русская живопись. Пробуждение памяти*. М., 1998. С. 300.

⁴⁰ Там же. С. 312.

⁴¹ Там же. С. 418.



Илл. 4. М. Ларионов. «Улица с фонарями», 1913 г.
Национальный музей Тиссена-Борнемисы, Мадрид

Показательно, что русские авангардисты, к примеру, тот же Михаил Ларионов (1881–1964), изначально приверженные методу Пикассо, в дальнейшем преодолевали кубизм и утверждали собственные художественные принципы⁴². К их числу относится Владимир Татлин (1885–1953). В 1921 г. вышла книга бывшего сотрудника журнала «Аполлон» искусствоведа Николая Пунина (1888–1953) под заглавием «Татлин: против кубизма»⁴³. Её пафос состоит в противопоставлении авангардизма Татлина авангардизму Пикассо. Отличие Татлина от западных кубистов Пунин видит в том, что они отрицали старое, не утверждая нового, соответственно, в дальнейшем им ничего не оставалось, кроме как вернуться к старому – к фигуративности и мимесису. Пикассо в 1920-е гг. возвращается к классике, его кумиром становится представитель художественного академизма Жан Огюст Доминик Энгр (1780–1867). Между тем в творчестве Татлина наблюдается развитие кубизма через развитие конструктивной формы: он смотрит в будущее, достаточно вспомнить проект его знаменитой «Башни» (илл. 5). Можно сказать, что Татлин противопоставил свой конструктивный кубизм деконструктивизму Пикассо, по крайней мере в период 1920-х гг., когда русский авангард достиг своей зрелой фазы.

Тезис о конструктивном начале русского авангарда находит подтверждение в таком феномене 1920-х гг., как художественное объединение «Маковец», в которое входили русские художники, начинавшие как авангардисты, в частности, бывшие лучисты. Многие из них переосмыслили свой творческий метод, поскольку свою задачу видели в создании целостного художественного образа, в передаче средствами искусства религиозно-духовных смыслов. Как известно, программу объединения «Маковец» горячо поддержал о. Павел Флоренский⁴⁴.

⁴² См., например: *Поспелов Г.Г.* Ларионов и Пикассо. Любовь – вражда // Пикассо и окрестности (Сборник статей) / Отв. ред. М.А. Бусев. М., 2006. С. 101–110; *Стригалева А.А.* Татлин и Пикассо // Там же. С. 111–143.

⁴³ *Пунин Н.Н.* Татлин: против кубизма. Петербург, 1921.

⁴⁴ См.: *Флоренский П.А.* В достояние «Маковец» // *Флоренский П.А., священник.* Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М., 1995. С. 630–631.



Илл. 5. В. Татлин. Проект Башни III Интернационала, 1919 г.

Хотя отношение Флоренского к авангарду было критическим (помимо отклика на Пикассо известен его отклик на поэзию футуристов), таковым оно было именно в отношении «аналитического» авангарда. Исследователи отмечают близость ряда аспектов его учения авангарду⁴⁵, самый явный – преодоление иллюзионизма, что в искусстве означает отказ от приёмов, моделирующих человеческий взгляд, в пользу приёмов, выявляющих суть явления. Сотрудничество философа с объединением «Маковец» свидетельствует о том, что Флоренский не исключал возможности, при которой авангардные приёмы могут быть средством репрезентации ноуменальной реальности. Как было показано, таким условием является мировоззренческая установка художника.

⁴⁵ См., например: Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia. A cura di Matteo Bertelé. Venezia, 2015; *Иванов Вяч.Вс.* Избранные труды по семиотике и истории культуры. М., 1999. С. 726, 734, 738.

В начале 1920-х гг., будучи лектором ВХУТЕМАСа, Флоренский сотрудничал с художниками, чьё творчество так или иначе формировалось в парадигме авангарда. В 1922 г. вышла в свет его работа о «Мнимости в геометрии»⁴⁶, в которой как математик он ставит вопрос о геометрическом и физическом смысле математического понятия мнимой величины. Далее Флоренский, уже как философ, излагает своё видение космологии и предлагает физико-математическое обоснование реальности ноуменального мира, которая, согласно его версии, характеризуется мнимыми параметрами. Философ рассуждает о возможности применения теории мнимостей в искусстве, её воплощении в образе, что попытался осуществить друг Флоренского художник Владимир Фаворский (1886–1957) – ректор ВХУТЕМАСа и участник объединения «Маковец». Он оформил обложку книги «Мнимости в геометрии», которая выполнена в виде гравюры (ксилографии) и внешне очень напоминает опыты авангардистов (илл. 6).



Илл. 6. В. Фаворский.
Обложка книги П.А. Флоренского «Мнимости в геометрии», 1922 г.

⁴⁶ Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. М., 1922.

Выводы. «Конструктивизм» русского взгляда

Как представляется, аргументы о «недопонимании» русскими философами природы авангардного искусства не являются убедительными. Во-первых, «русский взгляд» на Пикассо естественен в контексте критики западной культуры, сложившейся в отечественной философии. Во-вторых, авангард имел разные стадии и национальные варианты, в частности, русский авангард, особенно в своей зрелой фазе, ставил цели и задачи, отличающие его от западного авангарда, более органичные для отечественной интеллектуальной и творческой традиции и даже близкие идеалам русской философской мысли.

И теперь вернемся к вопросу, поставленному выше: в чём, согласно русским философам, состоит конструктивный смысл авангарда? Критикуя Пикассо, они обсуждают дальнейшие пути искусства: возможность ухода от аналитизма (отрицания, распыления, распластования) и перехода к синтезу. Поскольку в своём понимании искусства русская мысль тяготеет к платонизму, её не удовлетворяет простая констатация факта культурного кризиса, она ставит вопрос о дальнейших способах утверждения духа – возможно, через новый синтез, в свете которого «аналитический» авангард следует расценивать как антитезис, а возможно, и авангардными средствами. Последнее, как отмечалось, допускал о. П. Флоренский. С.Н. Булгаков и Н.А. Бердяев рассуждают, скорее, о новом синтезе. По мысли Булгакова, картины Пикассо, демонстрирующие относительность и разложение красоты, позволяют осознать наличие Абсолютной красоты:

...мне рисуется фантастический образ, что либо картины Пикассо испепелятся, оставив после себя только вонь и копать, либо через демонские искажения просветлеет их художественная правда и под чешуей наглой срамоты «женщины» с пейзажем окажется... «жена, облеченная в солнце»⁴⁷.

В этом смысле богоборчество Пикассо есть богоборчество демона: оборотной стороной его бунта является желание вернуться к Богу.

Н.А. Бердяев, связывая дегуманизацию искусства с подъёмом машины (дабы утвердиться, машина освобождается от органической плоти, и новое искусство отображает этот процесс), полагает, что это необходимый этап в развитии духа, который, сбросив оковы телесности и пройдя «горнило» машины, восстановит органичное для себя – собственно, духовное – бытие. Таким образом, для русских авторов, рассуждающих в модусе положительного синтеза (не стоит забывать о значении идеала положительного всеединства Вл. Соловьёва), феномен Пикассо предстает как необходимый деконструирующий акт, за которым последует конструктивное созидание, переход искусства на более духовный уровень, возврат к его подлинному предназначению – быть проводником Абсолюта: «В процессе космического распыления одежд и покровов бытия должен устоять человек и всё подлинно сущее. Человек, как образ и подобие бытия абсолютного, не может распылиться»⁴⁸.

Новое искусство будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным⁴⁹: «...новое творчество будет уже иным, оно не будет уже пресекается притяжением к тяжести этого мира. Пикассо – не новое творчество. Он – конец старого»⁵⁰.

⁴⁷ Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Булгаков С.Н. Тихие думы. М., 1996. С. 34.

⁴⁸ Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1990. С. 35.

⁴⁹ Там же. С. 22.

⁵⁰ Там же. С. 36.

Список литературы

- Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо. М.: Наука, 1996. 172 с.
- Бердяев Н.А. Кризис искусства. М.: СП Интерпринт, 1990. 48 с.
- Булгаков С.Н. Труп красоты. По поводу картин Пикассо // Булгаков С.Н. Тихие думы. М.: Республика, 1996. С. 26–39.
- Данто А. Что такое искусство? М.: Ад Маргинем Пресс, 2018. 190 с.
- Доронченков И.А. Пикассо в России в 1910-е – начале 1920-х годов. К истории восприятия // Пикассо сегодня: Коллективная монография / Отв. ред.-сост. М.А. Бусев. М.: Прогресс-Традиция, 2015. С. 106–152.
- Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.: Языки русской культуры, 1999. 912 с.
- Иньшаков А.Н. Живопись Пикассо в зеркале русской культуры. 1900–1920-е годы // Пикассо и окрестности (Сборник статей) / Отв. ред.-сост. М.А. Бусев. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 57–76.
- Краусс Р. Во имя Пикассо // Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 33–51.
- Маковский С. Новое искусство и четвёртое измерение // Аполлон. 1913. № 7. С. 53–63.
- Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве. М.: Радуга, 1991. 639 с.
- Пенроуз Р. Пабло Пикассо. Жизнь и творчество. Минск: Попурри, 2005. 864 с.
- Поспелов Г.Г. Ларионов и Пикассо. Любовь – вражда // Пикассо и окрестности (Сборник статей) / Отв. ред.-сост. М.А. Бусев. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 101–110.
- Пунин Н.Н. Татлин: против кубизма. Петербург: Госиздат, 1921. 25 с.
- Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М.: Искусствознание, 1998. 432 с.
- Свидерская М.И. «Девочка на шаре» и «Девушка с лотосом». Каталог выставки «Диалоги в пространстве культуры». М.: ГМИИ им. Пушкина, 2002. URL: <https://web.archive.org/web/20030216211511/http://msviderskaya.narod.ru/pic.htm> (дата обращения: 11.07.2024).
- Соловьёв В.С. Идея человечества у Августа Конта // Соловьёв В.С. Соч.: в 2 т. М.: Мысль, 1990. Т. 2. С. 562–581.
- Стригалева А.А. Татлин и Пикассо // Пикассо и окрестности (Сборник статей) / Отв. ред.-сост. М.А. Бусев. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 111–143.
- Турчин В.С. Два кубизма: диалог «Париж – Москва и Петербург» // Пикассо и окрестности (Сборник статей) / Отв. ред.-сост. М.А. Бусев. М.: Прогресс-Традиция, 2006. С. 25–41.
- Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М.: Изд-во МГУ, 1993. 248 с.
- Успенский П.Д. Четвёртое измерение: Опыт исследования области неизмеримого. СПб.: Типография Санкт-Петербургского товарищества печатного и издательского дела «Труд», 1910. 100 с.
- Флоренский П.А. Анализ пространственности <и времени> в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А., священник. История и философия искусства. М.: Мысль, 2000. С. 81–258.
- Флоренский П.А. В достохвальный «Маковец» // Флоренский П.А., священник. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2 / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачёва), П.В. Флоренского, М.С. Трубачёвой. М.: Мысль, 1995. С. 630–631.
- Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. М.: Поморье, 1922. 70 с.
- Флоренский П.А. Смысл идеализма // Флоренский П.А., священник. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3 (2) / Сост. и общ. ред. игумена Андроника (А.С. Трубачёва), П.В. Флоренского, М.С. Трубачёвой. М.: Мысль, 1999. С. 68–168.
- Эренбург И. Воспоминания о Пикассо. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/is-vozpominaniyo-picasso.html> (дата обращения: 11.07.2024).
- Юнг К.Г. Пикассо // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. М.: Рефл-бук, Ваклер, 1998. С. 42–45.
- Hinton C.H. A New Era of Thought. London: S. Sonnenschein & Co., 1888. 216 p.
- Hinton C.H. An Episode of Flatland or How a Plane Folk Discovered the Third Dimension. London: S. Sonnenschein & Co. Limd, 1907. 184 p.
- Hinton C.H. The Fourth Dimension. London: Ayer Co, 1904. 288 p.

Hyde L. *Trickster Makes This World: Mischief, Myth and Art*. N.Y.: Farrar, Straus and Giroux, 1998. 417 p.

Kandinsky W. *Über das Geistige in der Kunst*. Munich: R. Piper & Co, 1912. 125 s.

Pavel Florenskij *tra Icona e Avanguardia*. A cura di Matteo Bertelé. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2015. 234 p.

The Work of Pablo Picasso as a Subject of Russian Thought

Oksana M. Sedykh – Candidate of Sciences in Philosophy, Associate Professor. Faculty of Philosophy. Lomonosov Moscow State University. 1, Leninskie Gory, GSP-1, Moscow, 119991, Russian Federation; e-mail: oksanas@inbox.ru

The work of Pablo Picasso (1881–1973) represents the main stages in the development of the twentieth century art, during which it constantly became the subject of philosophers' and art theorists' attention. The article analyzes one of the first cases of philosophical reflection of the Picasso's phenomenon. These are the reviews of Russian religious thinkers (S.N. Bulgakov, N.A. Berdyaev, P.A. Florensky), dating back to 1914 and representing a reaction to the paintings of the analytical cubism period (1909–1912). The purpose of the article is, firstly, to demonstrate the content of Russian thinkers' arguments, which are generally comparable with the aesthetic theory that developed in relation to Picasso and the avant-garde in the twentieth century. Secondly, it is argued that Russian thinkers' view on the work of the Spanish-French artist is a natural consequence of a worldview specific to Russian cultural tradition. It is emphasized that in the first decades of the twentieth century it received its expression not only in philosophy, but also in Russian avant-garde art. Since the avant-garde was formed on the basis of symbolism and modernism, it is proposed to compare three versions of philosophical symbolism developed in the first third of the twentieth century (neo-Kantianism, psychoanalysis, Russian philosophical symbolism). Differences in the interpretation of the symbol by Western and Russian thought make it possible to explain the specifics of the "Russian view" on the Picasso phenomenon. It is known that Russian avant-garde artists, who were initially committed to the Picasso method, later overcame Cubism and formed their own artistic principles, which are consistent with the principles of Russian religious and philosophical thought. This circumstance is pointed out by major art history experts, such as D.V. Sarabyanov. A conclusion is drawn about a peculiar "constructivism" of the Russian view correlating with V.I. Solovyov's idea of positive unity. This was expressed, firstly, in the adaptation of avant-garde techniques to convey spiritual objective meanings (P. Florensky and Makovets group), secondly, in the approval of new artistic synthesis, in the light of which the "analytical" avant-garde is proposed to be understood as the antithesis (S. Bulgakov, N. Berdyaev).

Keywords: Russian religious philosophy, the Silver Age, S.N. Bulgakov, N.A. Berdyaev, P.A. Florensky, platonism, platonian contemplation, symbol, symbolism, avant-garde, cubism, analytical cubism, the fourth dimension, illusionism, dehumanization, spirit, machine

For citation: Sedykh, O.M. *Tvorchestvo Pablo Picasso kak predmet russkoi mysli* [The Work of Pablo Picasso as a Subject of Russian Thought], *Otechestvennaya filosofiya* [National Philosophy], 2024, Vol. 2, No. 3, pp. 33–54. (In Russian)

References

Batrakova, S.P. *Hudozhnik XX veka i jazyk zhivopisi. Ot Sezanna k Pikasso* [The Twentieth Century Artist and the Language of Painting: from Cezanne to Picasso]. Moscow: Nauka Publ., 1996. 172 p. (In Russian)

Berdjaev, N.A. *Krizis iskusstva* [The Crisis of Art]. Moscow: SP Interprint Publ., 1990. 48 p. (In Russian)

Bulgakov, S.N. *Trup krasoty. Po povodu kartin Pikasso* [The Corpse of Beauty. About Picasso's Paintings], in: Bulgakov, S.N. *Tihie dumy* [Quiet Thoughts]. Moscow: Respublika Publ., 1996, pp. 26–39. (In Russian)

- Danto, A. *Chto takoe iskusstvo?* [What Art Is?]. Moscow: Ad Marginem Press, 2018. 190 p. (In Russian)
- Doronchenkov, I.A. "Pikasso v Rossii v 1910-e – nachale 1920-h godov. K istorii vospriyatija" [Picasso in Russia in the 1910s and early 1920s. The History of Reception], in: *Pikasso segodnja: Kollektivnaja monografija* [Picasso Today. Collected Works]. Moscow: Progress-Tradicija Publ., 2015, pp. 106–152. (In Russian)
- Ivanov, Vjach. Vs. *Izbrannye trudy po semiotike i istorii kul'tury* [Selected Works on Semiotics and Cultural History], Vol. 1. Moscow: Yazyki russkoj kul'tury Publ., 1999. 912 p. (In Russian)
- In'shakov, A.N. "Zhivopis' Pikasso v zerkale russkoj kul'tury. 1900–1920-e gody" [Picasso's Painting in the Mirror of Russian Culture. The 1910s and 1920s], in: *Pikasso i okrestnosti (Sbornik statej)* [Picasso and the Surrounding Area (Collected Articles)]. Moscow: Progress-Tradicija Publ., 2006, pp. 57–76. (In Russian)
- Irenburg, I. *Vospominanija o Pikasso* [Memories of Picasso]. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/is-vospominaniy-o-picasso.html>. (In Russian)
- Florenskii, P.A. Analiz prostranstvennosti <i vremeni> v hudozhestvenno-izobrazitel'nyh proizvedenijah [Analysis of Spatiality <and Time> in Visual Art Works], in: Priest Pavel Florensky. *Istorija i filosofija iskusstva* [History and Philosophy of Art]. Moscow: Mysl' Publ., 2000, pp. 81–258. (In Russian)
- Florenskii, P.A. V dostohval'nyi "Makovec" [To Makovets, the Praiseworthy], in: Priest Pavel Florensky. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Works: in 4 vols.], Vol. 2. Moscow: Mysl' Publ., 1995, pp. 630–631. (In Russian)
- Florenskii, P.A. *Mnimosti v geometrii* [Imaginarities in Geometry]. Moscow: Pomor'e Publ., 1922. 70 p. (In Russian)
- Florenskii, P.A. Smysl idealizma [The Meaning of Idealism], in: Priest Pavel Florensky. *Sobranie sochinenii: v 4 t.* [Collected Works: in 4 vols.], Vol 3 (2). Moscow: Mysl' Publ., 1999, pp. 68–168. (In Russian)
- Hinton, C.H. *A New Era of Thought*. London: S. Sonnenschein & Co., 1888. 216 p.
- Hinton, C.H. *An Episode of Flatland or How a Plane Folk Discovered the Third Dimension*. London: S. Sonnenschein & Co. Limd, 1907. 184 p.
- Hinton, C.H. *The Fourth Dimension*. London: Ayer Co, 1904. 288 p.
- Hyde, L. *Trickster Makes This World: Mischievous, Myth and Art*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1998. 417 p.
- Jung, K.G. Pikasso [Picasso], in: Jung K., Neumann, E. *Psikhoanaliz i iskusstvo*. [Psychoanalysis and Art]. Moscow: Refl-buk, Vakler, 1998, pp. 42–45. (In Russian)
- Kandinsky, W. *Über das Geistige in der Kunst*. Munich: R. Piper & Co, 1912. 125 p.
- Krauss, R. Vo imya Pikasso [In the Name of Picasso], in: Krauss, R. *Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify* [The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths]. Moscow: Hudozhestvennyi zhurnal, 2003, pp. 33–51. (In Russian)
- Makovskii, S. *Novoe iskusstvo i chetvertoe izmerenie* [New Art and the Fourth Dimension], Apollon. 1913, Vol. 7, pp. 53–63. (In Russian)
- Ortega-i-Gasset, H. "Degumanizatsiya iskusstva" i drugie raboty. *Jesse o literature i iskusstve* ["Dehumanization of Art" and Other Works. Essays on Literature and Art]. Moscow: Raduga Publ., 1991. 639 p. (In Russian)
- Pavel Florenskij tra Icona e Avanguardia. A cura di Matteo Bertelé. Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2015. 234 p.
- Penrose, R. Pablo Picasso. *Zhizn' i tvorcestvo* [Pablo Picasso. Life and Work]. Minsk: Popurri Publ., 2005. 864 p. (In Russian)
- Pospelov, G.G. Larionov i Pikasso. Liubov' – vrazhda [Larionov and Picasso. Love – Enmity], in: *Pikasso i okrestnosti (Sbornik statej)* [Picasso and the Surrounding Area (Collected Articles)]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 2006, pp. 101–110. (In Russian)
- Punin, N.N. *Tatlin: protiv kubizma* [Tatlin: Against Cubism]. Peterburg: Gosizdat Publ., 1921. 25 p. (In Russian)
- Sarab'yanov, D.V. *Russkaya zhivopis'.* *Probuzhdenie pamyati* [Russian Painting. Awakening the Memory]. Moscow: Iskusstvoznanie Publ., 1998. 432 p. (In Russian)
- Solov'ev, V.S. Ideya chelovechestva u Avgusta Konta [August Kont's Idea of the Mankind], in: Solov'ev, V.S. *Sochineniya: v 2 t.* [Works: in 2 vols.], Vol. 2. Moscow: Mysl' Publ., 1988, pp. 562–581. (In Russian)

Strigalev, A.A. Tatlin i Pikasso [Tatlin and Picasso], in: *Pikasso i okrestnosti (Sbornik statej)* [Picasso and the Surrounding Area (Collected Articles)]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 2006, pp. 111–143. (In Russian)

Sviderskaya, M.I. “*Devochka na share*” i “*Devushka s lotosom*”. *Katalog vystavki “Dialogi v prostranstve kul’tury”* [“The Girl on the Ball” and “The Girl with the Lotus”. The catalog of the exhibition “Dialogues in the space of culture”]. Moscow: GMII im. Pushkina Publ., 2002. URL: <https://web.archive.org/web/20030216211511/http://msviderskaya.narod.ru/pic.htm>. (In Russian)

Turchin, V.S. Dva kubizma: dialog “Parizh – Moskva i Peterburg” [Two Cubisms. Dialogue “Paris – Moscow and St. Petersburg”], in: *Pikasso i okrestnosti (Sbornik statej)* [Picasso and the Surrounding Area (Collected Articles)]. Moscow: Progress-Traditsiya Publ., 2006, pp. 25–41. (In Russian)

Turchin, V.S. *Po labirintam avangarda* [Through the Avant-garde Labyrinths]. Moscow: MGU Publ., 1993. 248 p. (In Russian)

Uspenskii, P.D. *Chetvertoe izmerenie: Opyt issledovaniya oblasti neizmerimogo* [The Fourth Dimension: The Experience of Exploring the Immeasurable]. St. Peterburg: Tipografiya Sankt-Peterburgskogo tovarishchestva pechatnogo i izdatel'skogo dela “Trud”, 1910. 100 p. (In Russian)