УДК 7.01; 7.036; 75
ББК 71; 85.103(2); 85.143(2)6

Воскресенская Виктория Владимировна
Кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, 125009, Россия, Москва, Козицкий пер., 5
ORCID ID: 0000–0001-9991–2576
ResearcherID: AAS-4721–2021
viktoriavv@mail.ru

Ключевые слова: витальность, отечественная живопись начала XX века, символизм, пластическая выразительность, пластическое мышление, новаторство

Воскресенская Виктория Владимировна

Символизм в отечественной живописи начала XX века: витальность пластической выразительности

This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226–0072-2022-4-108-139

Для цит.: *Воскресенская В.В.* Символизм в отечественной живописи начала XX века: витальность пластической выразительности // Художественная культура. 2022. № 4. С. 108–139. https://doi.org/10.51678/2226–0072-2022-4-108-139.

For cit.: Voskresenskaya V.V. Symbolism in Russian Painting of the Early 20th Century: The Vitality of Plastic Expressiveness. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 4, pp. 108–139. https://doi.org/10.51678/2226–0072-2022-4-108-139. (In Russian)

Voskresenskaya Victoria V.
PhD (in Art History), Senior Researcher, Mass Media Arts Department, State Institute for Art Studies, 5 Kozitsky Lane, Moscow, 125009, Russia
ORCID ID: 0000–0001-9991–2576
ResearcherID: AAS-4721–2021
viktoriavv@mail.ru

Keywords: vitality, Russian painting of the early 20th century, symbolism, plastic expressiveness, plastic thinking, innovation

Voskresenskaya Victoria V.

Symbolism in Russian Painting of the Early 20th Century: the Vitality of Plastic Expressiveness

Аннотация. Цель статьи — раскрыть понимание витальности как накала новаторской пластической выразительности в отечественной живописи начала XX века. Именно в это время, с рубежа XIX–XX веков, принципиально меняются способы художественной выразительности и задачи искусства, что окажет огромное влияние на его дальнейшее развитие. Данное исследование на основе актуального теоретико-методологического ракурса уже освоенного материала позволяет выявить концептуальные аспекты русской художественной культуры обозначенного периода и наметить дальнейшие линии научных разработок.

Автор исходит из убеждения, что витальность являет собой инновационную жизнеспособность искусства, выражаемую в напряжении творческой энергетики художника, воплощенной в пластической выразительности произведения. Обращение к новаторским аспектам пластического мышления ряда отечественных живописцев начала XX века в русле символизма, последовательная фиксация пластических инноваций раскрывают это положение, демонстрируя своеобразие русского искусства в мировой художественной культуре эпохи. В этом контексте значима актуализация как признанных достижений таких мастеров, как М. Врубель или В. Борисов-Мусатов, так и раннего этапа творчества Н. Рериха, К. Богаевского, П. Кузнецова, М. Сарьяна или К. Малевича. Проблематика исследования обуславливает комплексный подход, предполагающий сочетание преимущественно историко-культурного, хронологического, компаративного методов и формально-стилистического анализа. Одним из важных итогов исследования стало выявление значения витальности как новаторской пластической выразительности для эволюции искусства Новейшего времени.

Abstract. The purpose of the article is to reveal the understanding of vitality as the intensity of innovative plastic expressiveness in Russian painting of the early 20th century. It was in that period, since the turn of the 20th century, that the means of artistic expression and the tasks of art were changing fundamentally, which had a great impact on the future development of art. This study, based on the relevant theoretical and methodological perspective of the material already explored, allows identifying the conceptual aspects of Russian artistic culture of the indicated period and outline further area of scientific research.

The author proceeds from the belief that vitality is an innovative vital capacity of art that is expressed in the strain of the artist's creative energy embodied in the plastic expressiveness of the work. The appeal of a number of Russian painters of the early 20th century in line with symbolism to the innovative aspects of the plastic thinking and the consistent fixation of plastic innovations reveal this provision, demonstrating the uniqueness of Russian art in the world artistic culture of the epoch. In this context, it is important to foreground both the recognized achievements of such masters as M. Vrubel or V. Borisov-Musatov and the early period of creativity of N. Roerich, K. Bogaevsky, p. Kuznetsov, M. Saryan or K. Malevich. The research problem determines a complex approach, which involves the combination of historical, cultural, chronological, and comparative methods and the formal-stylistic analysis. One of the most important results of the study is the identification of the significance of vitality as innovative plastic expressiveness for the evolution of art of the Modern times.

Введение

В современной ситуации поиска новых подходов к осмыслению художественного наследия и современных тенденций содержащим значимый методологический потенциал понятием предстает «витальность искусства», многостороннее изучение и введение в исследовательскую базу которого предпринято коллективом ученых. Заданный научный вектор комплексного исследования витальности искусства [14; 4] инициирует обращение к, как нам кажется, недостаточно освещенному ракурсу этой проблематики.

Цель настоящей статьи — обозначить понимание витальности как накала новаторской пластической выразительности в отечественной живописи начала XX века. Этот рубежный этап художественной культуры ознаменован кардинальными изменениями и способов художественной выразительности, и понимания задач искусства — инновациями, транслируемыми с эпохи модерна до современных художественных практик. Рассмотрение достаточно изученного материала с нового теоретико-методологического ракурса позволит не только раскрыть значимые концептуальные грани художественной культуры начала XX века, но и обозначить дальнейшие исследовательские траектории.

Общепризнана роль символизма как важнейшей основы художественного мировидения Новейшего времени. Философско-эстетические, образно-пластические импульсы рубежа XIX–XX веков определили культуру и искусство не только прошлого века, но во многих культурных и художественных феноменах ощутимы и в настоящее время. Поэтому столь важно и понятно непрестанное обращение исследователей к различным аспектам модернистского переворота.

Качество витальности предельно отражает взрыв эстетического и пластического новаторства в это время. Витальность (витальная энергия, дающая жизнь) проявляет инновационную жизнеспособность искусства — во всех смыслах. Выражаемую и в напряжении творческой энергетики художника, воплощенной в накале пластической выразительности его произведений. В смелости открывания нового, преодоления инертности и конвенциональности преобладающей художественной системы, выхода за ее пределы. Ведь изменения пластического мышления в Новейшее время, идущие

через трансформации, слом, отрицание освоенных художественных практик, по большей части вызывали неприятие, сопротивление культурного сообщества, критиков, зрителей. И первые произведения импрессионистов, символистов, фовистов, экспрессионистов, дадаистов маркировались современниками как непонятные, дикие, антигуманистические.

В качестве теоретико-методологического базиса исследования продуктивен и большой эвристический потенциал понятия «пластическое мышление». Как точно формулирует О.А. Кривцун, «потребность противостоять притуплению восприятия, добиваться интенсивного воздействия на зрителя побуждает художников изобретать новые способы письма (это и есть основополагающий фермент пластического мышления!), превосходящие по своему эффекту предыдущие» [13].

С рубежа XIX—XX столетий роль символизма как особого мировосприятия — наследующего романтическим традициям, новаторского для современности и инспирирующего открытия будущего — оценивалась и современниками, и последователями, и новейшими исследователями. Внушительный опыт разностороннего анализа символизма в отечественном искусстве накоплен в обширном корпусе критической и научной литературы: от статей А. Белого, А. Блока, В. Брюсова, М. Волошина, Вяч. Иванова до трудов Д. Сарабьянова, В. Турчина, Г. Стернина, А. Русаковой, И. Гофман, М. Киселева, А. Якимовича, И. Светлова, Н. Хренова, А. Флорковской, О. Давыдовой и др.

Среди научных разработок последних лет особого внимания заслуживает активная исследовательская деятельность межинститутской группы «Символизм и модерн» [11; 22; 25; и др.]. Одним из ведущих ракурсов [17; 12; 21; 23] разносторонних исследований группы, по словам ее руководителя И. Светлова, было «понимание европейского символизма как широкого разлета его национальных вариантов» [19, с. 19]. В трехтомном труде «Связь времен: история искусств в контексте символизма» (2020) [20] большой коллектив авторов предпринял масштабную систематизацию исторических и теоретических знаний о символизме, в том числе в панораме его взаимодействий с другими художественными и мировоззренческими направлениями. Сквозь призму символизма как одного из доминирующих художественных направлений конца XIX — начала XX века были рассмотрены изменения принципов творческого мышления в искусстве эпохи модерна,

проанализировано влияние этого процесса на дальнейшие образные поиски XX–XXI веков.

В зарубежной науке в трудах Дж. Боулта (J.E. Bowlt), М. Гибсона (M. Gibson), Дж. Уэста (J. West) и других исследователей русский символизм рассматривался в мировом художественном контексте, отмечалась трансляция символистских принципов в искусство XX века. Современные исследователи развивают эту традицию: так, в основе концепции сборника «Символистские истоки современного искусства» (The Symbolist Roots of Modern Art, 2015) [32] лежит убеждение, что символистские подходы к содержанию, форме и предмету сформировали все искусство XX века. Продолжается изучение уже освоенного материала с новых исследовательских ракурсов. Авторы коллективного сборника «Модернизм и духовное в русском искусстве: новые перспективы» (Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives, 2017) размышляют над ролью религиозного и духовного в изобразительном искусстве России рубежа веков, осмысляя творчество М. Врубеля и, в большей степени, мастеров русского авангарда в широком контексте проблематики эпохи [28].

Расширение концептуальных и методологических подходов способствует эффективному развитию современной науки. К примеру, Э. Морхед (A. Morehead, 2017) рассматривает художественные искания в сфере трансформации формы европейских художников-символистов (М. Дени, Э. Вюйара, А. Стриндберга, Э. Мунка) под влиянием методов экспериментальной науки, акцентируя научный, психологический, экспериментальный аспекты символизма, именно в этом ракурсе раскрывая значение основополагающего периода развития европейского модернизма [29]. Пример исследования русского символизма в русле актуальных научных трендов трансмедиальности и междисциплинарности — книга А. Костетской «Русский символизм в поисках трансцендентального слияния» (A. Kostetskaya, 2019). Автор декларирует сочетание когнитивистского и историко-культурного подходов при анализе взаимосвязанных символистских медиа — с целью установления новой основы для изучения эстетических связей между различными искусствами, а именно фокусируясь на тропе текучести воды в исследовании искусства К. Бальмонта, В. Борисова-Мусатова, Е. Бауэра [27].

В целом при богатой историографической традиции изучения символизма в живописи понимание витальности располагалось по большей части в поле семантических определений образно-тематического слоя произведений («образы витальных стихий мироздания» и др.). Применение понятия при анализе инновативности и эволюции пластического мышления, думается, будет представлять и специальный методологический интерес. Локализуя исследование в регистре пластической выразительности отечественной символистской живописи, постараемся не затрагивать смежные философско-мировоззренческие аспекты (при фиксации безусловной пронизанности эстетических исканий времени философскими, теософскими, естественнонаучными влияниями). Историко-культурный подход, вкупе с компаративным и хронологическим методами, тем не менее, выявит те важные концептуальные ракурсы заявленной проблематики, которые будут в основном рассматриваться при опоре на формально-стилистические характеристики.

Символизм как мировидение эпохи

Как неоднократно отмечалось, многие важные аспекты современного искусства были инициированы в символистской парадигме конца XIX — начала XX века. Система символистского мировидения выражала новое самосознание художника, продуцирующего новые приемы формотворчества. Осознание и исповедание творцами этого времени установки «искусство ради искусства» напряженно шло через освобождение от нормативов классической науки, философии, эстетики, от общепринятых и социально поддерживаемых функций искусства. Проблемы внутреннего драматизма личности, амбивалентности и трагедийности бытия, смертности человека и бессмертия человеческого духа среди грандиозных стихий мироздания остро ставились и новаторски претворялись художниками-символистами, знаменуя новое художественное видение и воплощение через неконвенциональное восприятие мира и человека в нем. Истоки творческого начала усматривались в бессознательном, интуиции — раскрывающими внутренний мир индивида, драматически переживающего конфликт с внешним миром. В широком смысле здесь можно говорить и о развитии отмеченного А. Якимовичем онтологического

поворота XIX века: среди стихий и субстанций онтологии начинают фигурировать и психические субстанции, память и воображение, фантазия, сновидение и прочее [26, с. 117–118].

Отступив от просветительства и рекреационной функции, от высказываний на остросоциальные темы, воплощаемых преимущественно в рамках реализма и натурализма, искусство символизма оборачивается к человеку — не за счет обострения психологизма или усиления типизации, а в стремлении передать тончайшие душевные движения, определяющие существование человека, глубинные связи индивида и универсума.

Этот поворот к внутреннему пространству человека, его сложности и неоднозначности был связан с очередным (после романтизма) выдвижением на авансцену и наделением основополагающей ролью в художественном процессе собственно художника — во всем объеме его жизнетворческих проявлений. Центральным актором в символистской концепции являлся индивид, обладающий способностью провидеть истинный облик и смысл бытия в его самых глубинных проявлениях и воспроизвести многомерность мира, — поэт, художник, артист, творец, демиург. Так, следуя уникальному национальному пониманию символизма как жизнетворчества, вдохновленного теургическим размахом в «соборном деле» «грядущего обновления мира» (В. Соловьев), А. Белый утверждал, что жизнь есть личное творчество, жизненная «канва» представляет творческий материал. И только радикальное преобразование традиционных методов воплощения, выявление еще не использованных широчайших витальных возможностей искусства приведет к искомой смене творчества форм творчеством жизни: «Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой» [2, с. 144]. В. Брюсов провозглашал тезис «искусство — жизнь», выражая устремления времени: «Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои „священные жертвы“ не только стихами, но каждым часом своей жизни… Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь» [3, с. 144].

Повышенное ощущение «я» художника в его постижении мира, предельный субъективизм определял специфику художественного самосознания. Остро переживаемое неприятие современной капиталистической цивилизации, ассоциируемое с социально-политическим

кризисом, направляло творческие искания в русло субъективного ощущения утраты внутренней целостности личности. Разразившийся на фоне беспрецедентного технического прогресса кризис позитивного мировоззрения и морали выразился в отвержении материализма, натурализма, традиционной религиозности, — как чувствовалось, уже ограниченно и поверхностно представляющих многомерный мир. Как точно замечено, «возникает *рациональное недоверие к рациональному*» (О.А. Кривцун) [4, с. 12]. «Переходность» эпохи была связана в сознании современников с наступающим XX веком, часто воспринимаемым знамением новой эры, подразумевающей глобальное преобразование всего сущего. Реформистский импульс в обновлении взаимоотношений между человеком и окружающим миром виделся в освобождении личности от негативных качеств цивилизации путем эмоционально-психологического очищения, катарсиса, при обращении к коренным устоям природной жизни. (Идея модификации личности в рамках возврата к «подлинному» мироощущению, активно разрабатываемая в русле актуального в это время теургического дискурса отечественной философии, трансформируется в грядущих концепциях «переделки» человечества).

Понимание взаимосвязи человека и мира — в центре концепции символизма, устанавливающей место личности в эволюции мироздания через «таинственную связь» с сутью вселенского мирового движения. И именно в начале XX века в русле символизма происходит переход от осмысления и изображения конкретной реальности к воплощению этого скрытого регистра бытия — в образах внутреннего видения, духовного созерцания, причем не только светлых и лирических, но часто трагичных и деформированных. Современный критик точно формулировала: «Значение символизма в том и состояло, что истинным содержанием искусства он признавал не „внешний мир“, <…> а мир духовный, глубины которого уже ускользают от научного, вообще умственного познания и для отображения или выражения которого можно и неизбежно пользоваться только иероглифами художественных образов. Символизм как бы обращал зрение художника внутрь себя — там, внутри, указывал ему искать содержание для своего творчества» [9, с. 258].

Символизм в отечественной живописи: витальность пластических вариаций

При всем том, что темы и мотивы искусства рубежа XIX–XX веков инспирированы и связаны с философской, психологической, эстетической рефлексией переходной эпохи (в том числе во многом и в апокалипсической, трагичной тональности), специфика их пластического претворения несла жизнетворческие импульсы, подхваченные впоследствии различными художественными практиками. И именно в акцентировании антропологического измерения в воплощении основополагающей темы мировой культуры и искусства, отношения природы и человека (макрокосма и микрокосма), в сопряжении природных и психических проявлений обретают в этот период предельный извод образно-живописные новации.

Живописное объединение всего видимого мира в свете и атмосфере импрессионистами, экстатическая экспрессия цвета и мазка В. ван Гога, отказ от традиционной композиционной структуры картины и пластическая легитимизация художественных традиций «примитивных» неевропейских культур П. Гогеном, утверждение структурированной организованности мира П. Сезанном, унификация процесса природного и творческого формообразования Э. Каррьером, выверенная композиционно-колористическая ритмичность монументально-декоративных композиций П. Пюви де Шаванна, символика феерии градаций цвета в фантасмагориях Г. Моро, искания М. Дени баланса духовного и материального в гармонии линии и цвета, — пластические открытия целой когорты новаторов определят искусство XX века. При эстетической значительности и многогранности каждого общим важным качеством этих мастеров, движимых неустанным поиском путей обновления художественного претворения и восприятия, стала именно витальность искусства — в масштабности пластических и образно-смысловых новаций.

Уникальность творческой манеры оттенялась характерным социохудожественным свойством — демиургией творческой индивидуальности, с напряженной страстностью строящей свой особый художественный мир. (Очевидна здесь трансляция романтического артистического «психотипа» и представлений романтиков о поэте как пророке и освободителе мироздания.)

Расцвет универсально одаренных, реализующих свой творческий потенциал в разных видах искусства ярких индивидуальностей стал характерной приметой времени. Особое значение имела симптоматичная для эпохи и незаурядная для России[1] высокопродуктивная совместная разносторонняя деятельность ряда таких индивидуальностей по изучению, осмыслению и созданию искусства под эгидой «Мира искусства» (вылившаяся в том числе в успешное культуртрегерство в экспансии русской культуры на Запад). Важнейшее место в эстетической концепции объединения занимало обращение к художественному наследию прошлых эпох (программное качество модерна, отразившее обращение художественного сознания к мифологическому времени). Пассеизм мирискусников, помимо обращения к культуре XVIII–XIX веков, включал прорывы к иным традициям — искусству Востока, славянской мифологии, древней скифской скульптуре, лубку и народной игрушке, — утверждая принцип культурного многообразия, внимания к разным художественным языкам и эпохам. При этом в основе творческих решений, ретроспективных фантазий «Версальской серии» А. Бенуа или изящно стилизованных в ироничном ключе куртуазных сцен К. Сомова, лежало уже не отражение действительности, но ее созидание — при использовании различных пластов культурного наследия. Актуальная ассоциативность, напряженное звучание художественных образов основывались на сложных пространственных построениях, острых композиционных ракурсах, значимости линии и силуэта, базируемом на уплощении и интенсификации цвета колорите — четко заявленном стремлении к пластической экспрессии и декоративности.

Примечателен в контексте способа обретения новой жизнеспособности искусства, его мотивов и пластики поворот к истокам человеческой культуры и мироздания в творчестве Н. Рериха и К. Богаевского. Каждый по-своему, в соответствии со своими эстетико-мировоззренческими установками, они выбрали путь художественного воплощения национального и природно-топографического сопряжения, где его основанием выступала специфика ландшафтов, земли, на которой

(1) Разносторонними исканиями новых решений в сфере искусств занимались и участники Абрамцевского художественного кружка (1870–1890-е годы).

живет народ. Обобщение форм, усиление декоративных свойств линии и цвета, архаизация художественного языка у Н. Рериха исходили от внимательно изучаемой археологии дохристианской Руси, восприятия наследия средневековых отечественных и зарубежных мастеров[2] (позднее дошедшие до апофеоза локальных, чистых форм и цветов, квинтэссенции Беспредельности, устремленных в небесную бесконечность пиков Гималаев — духовной родины человечества). У К. Богаевского основой его визуальных фантазий (при очевидном усвоении традиций классицистической живописи), грандиозных видов первозданных стихий до-человеческой природы, всегда были степи, горные кряжи и скалистые бухты древней Киммерии — Крыма. (В качестве поворота основной линии исследования здесь можно обозначить и отдельную тему топографической укорененности человека в определенном ландшафте[3] — земных токов «места силы», вызывающих к жизни творческие потенции художников, источника жизнеспособности их искусства).

Образность, представляющая до-человеческий мир, претворяющая природные стихии, здесь еще базировалась на конвенциональных художественных средствах, но также в экспрессивном регистре пластичности. Само обращение к теме истоков мироздания инспирировало размах визионерства, связанного с небесной символикой, что рождало новаторские образные решения, основанные в том числе на гиперболизации форм, контрастов, ракурсов. У К. Богаевского в «Солнце» (1906), «Звезде Полыни» (1907) лучи грандиозных светил озаряют все небо. У К. Юона в цикле «Сотворение мира» («Рождение ночных светил», 1908–1909, «Да будет свет», 1910; «Хаос», 1910; «Царство водное», 1910) рождающиеся из первозданного хаоса светила освещают генерирующийся земной мир. Восходящие солнца, монументальные горные ландшафты («Гобеленный» цикл К. Богаевского), волны космического океана (циклы «Сонат» М. Чюрлениса) демонстрируют витальные силы универсума, экспонируя в художественном сознании

(2) О творческом восприятии Н. Рерихом наследия итальянских мастеров Кватроченто см.: *Войтекунас В.А.* Раннее искусство Италии в творчестве Н.К. Рериха 1900–1910-х годов // Художественная культура. 2021. № 3. С. 148–181.

(3) Об этом см., например: *Болдырев Н.Ф.* Ностальгия по пейзажу. Челябинск: Фонд «Галерея», 1996; *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира. Евразия — космос кочевника, земледельца и горца. М.: Институт ДИ-ДИК, 1999.

величественную картину созидания мироздания. В основном эта мотивика апеллировала к чистой стихийности, хаосу природного мира, без явного антропологического измерения, что также будет иметь продолжение в искусстве XX века.

Уникальный накал сопряжения грандиозного формотворчества, пластического экспериментаторства и драматизма жизненных коллизий воплотился в жизнетворчестве крупнейшего мастера эпохи М. Врубеля. Его искусство явило яркий пример смелого создания особого мира, мерилом которого выступало феерическое воображение художника. Куратор масштабной ретроспективы его творчества в Третьяковской галерее (2021–2022) И. Шуманова определяет его как художника, который «…предвосхитил весь XX век»[(4)]. Его творческий универсализм щедро раскрыл качество истинного художника-артиста — преображать материю в разных видах искусства, от станковой живописи и монументальных росписей до витражей и полихромной скульптуры. Врубель уходит от отражения реалий действительности, социальной направленности и этического измерения искусства, свойственных отечественной художественной традиции XIX века. Оставаясь в рамках классического отношения к натуре, мастер в своих произведениях модифицировал привычные материальные формы в необычайных, полных огромной экспрессии сочетаниях фрагментов этих форм и цветов — устанавливая принципы новой оптики, многомерного взгляда на мир. Скрупулезно исследуя микрокосм, строение материи до кристаллических граней, Врубель из этих микроструктур создавал возвышенные образы вселенского размаха. В своих работах, от виртуозных рисунков структуры цветов до образов большой духовной силы, он оригинально и гениально преломил многообразие и сложность мира, подобие человека и окружающей

(4) Кураторы выставки «Михаил Врубель» (3 ноября 2021 — 8 марта 2022, Государственная Третьяковская галерея, Москва) И. Шуманова и А. Ипполитов выстроили концепцию экспозиции вокруг принципа метаморфоз как определяющей характеристики искусства мастера, полагая 1902 год рубежным в его творчестве — именно с «Демона поверженного» начинается этап трансформации формотворчества, пластического языка и образного строя, достигшего предельного радикализма в «больничных» графических произведениях. См.: *Федорова Е.* Слово куратора: «Михаил Врубель — художник, который предвосхитил весь XX век». URL: https://lavrus.art/publications/irina-shumanova-mikhail-vrubel/ (дата обращения 17.01.2022).



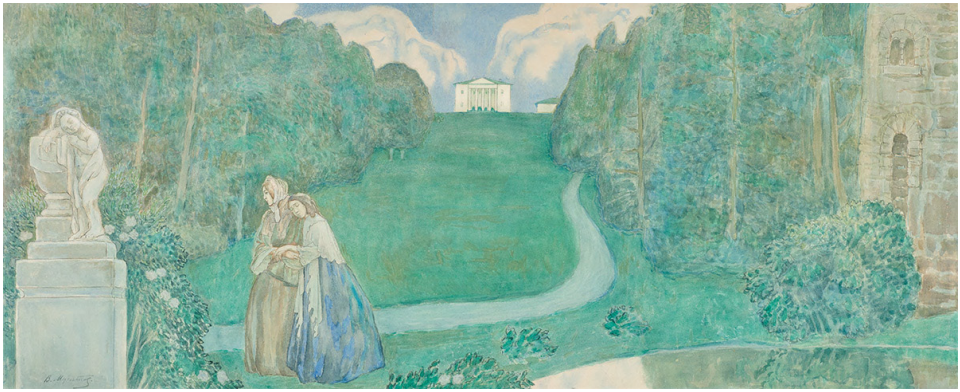
Ил. 1. Врубель М.А. Сирень. 1901. Холст, масло. 214 х 342 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

его природы [5, с. 388–389]. Сама динамика жизни провидится у него в цветовом ритме стихий, генерации и пульсации форм и цветов. Бесконечный потенциал формообразования, градаций цвета — непрерывная комбинаторика дробления и воссоздания заново материи мира — этот новаторский принцип пластического мышления будет развернут во многих художественных практиках XX века. Для первых последователей Врубеля, художников «Голубой розы», значимым в их образно-формальных экспериментах станет то, что, по замечанию А. Русаковой, он «открыл им таящиеся в искусстве живописи возможности почти беспредельного усиления эмоционального содержания картины» [18, с. 245]. М. Тарутина (M. Taroutina, 2017) указывает на сопоставимость значения Врубеля для современников с влиянием Сезанна — при очевидной одновременности исканий мастеров. Так, Н. Габо впоследствии отмечал, что «его [Врубеля. — *В.В.*] гений отвечает за формирование визуального сознания нашего поколения, которое пришло после него. <…> Его влияние на наше визуальное сознание было таким же решающим, как и влияние Сезанна. Даже

кубизм не был для нас полной неожиданностью» [цит. по: 31]. Это был уникальный по суггестивности образец образно-формального экспериментаторства — всепобеждающей витальности искусства (не сдавшейся даже перед тяжелой болезнью).

Витальность пластического мышления В. Борисова-Мусатова, другого виднейшего русского символиста, реализовалась в ином регистре и тональности. Последовательная рецепция опыта импрессионистов и мастеров французского живописного символизма у Борисова-Мусатова выразилась в переходе от живописного анализа природы к синтезу избранных художественных впечатлений в построенном в системе декоративной живописи панно. В русле пассеизма он воплощал в своих ностальгических элегиях неперсонализированные женские образы (часто воспринимаемые олицетворениями Вечной женственности) в антураже прошедших эпох, но остросовременными пластическими средствами. Эксперименты с композицией, данной ли с нескольких ракурсов, или уподобленной фризу, подкреплялись разработкой соответствующего светоцветового решения. Что также вело к утверждению сложной оптики и пониманию цвета как выражения эмоционального состояния. Композиционный и цветовой ритм в его картинах объединял пейзаж и персонажей в единое гармоничное художественное пространство, созданное фантазией художника-творца.

Открытая композиция картины «Изумрудное ожерелье» (1903–1904), реализованная в мотиве шествия, локализует фрагмент длящегося за пределы произведения универсума, основным качеством которого является ритм как динамика жизни. Сопряжение различных ракурсов женских фигур и осеняющих их гирлянд дубовых листьев, градаций различных оттенков зеленого, темных и светлых, холодных и теплых тонов выливается в пантеистический гимн витальным силам природы, где человек является равнозначной частью окружающего мира. В перцептивном отношении ритмика пластического решения у Борисова-Мусатова вызывала ассоциации с темпом и ритмом музыкальной фразы. Междисциплинарные поиски соответствия живописи и музыки, краски и звука актуализировали идеи о воплощении «гармонии мира» в музыке и синтеза искусств. Акцентирование выразительных возможностей цвета и линии должно было обеспечить своеобразное пластическое соответствие музыкальному тону и ритму: «Бесконечная мелодия, которую нашел Вагнер в музыке, есть и в живописи, — пишет он А. Бенуа. — …Во фреске этот лейтмотив —



Ил. 2. Борисов-Мусатов В.Э. Сон божества. Эскиз росписи для особняка А.И. Дерожинской. 1905. Бумага, акварель, графитный карандаш, перо. 70 х 106 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

бесконечная монотонная, бесстрастная, без углов линия» [18, с. 225]. Объединяющая фигуры и пейзаж композиционно-ритмическая и декоративно-цветовая организация полотна несет лирический и витальный задел. Динамика пластического решения являет вибрацию материи, стихий, единого природного и психического пространства — важное качество, воспринятое последователями мастера. Это свойственное художнику на уровне органики восприятие единосущия человека и природы выражалось в выборе выразительных образно-пластических доминант, точно отвечающих в каждом случае своему лейтмотиву, как, к примеру, в его эскизах монументально-декоративных росписей («Весенняя сказка», «Летняя мелодия», «Осенний вечер», «Сон божества», 1904–1905).

Художники «Голубой розы» и другие: символизм как важный этап творческой эволюции

Новаторская художественная выразительность на основе программного обращения к символизму воплотилась в творчестве группы молодых художников, большей частью выходцев из Московского училища живописи, ваяния и зодчества, учеников И. Левитана, В. Серова, К. Коровина, последователей М. Врубеля и В. Борисова-Мусатова: П. Кузнецова, П. Уткина, Н. Сапунова, М. Сарьяна, С. Судейкина, Н. Крымова, А. Матвеева и др. А. Русакова называет эту группу

«…последним значительным объединением символистов — живописцев, графиков, скульпторов в европейском искусстве» [18, с. 229]. Коллективность исканий формировалась в сотрудничестве с редакциями ведущих московских художественных журналов, в сплоченных выступлениях на разных экспозициях, совместных сценографических проектах, оформлении художественных вечеров и выставках с определенной в самих названиях эстетической установкой: «Алая роза» (Саратов, 1904) и «Голубая роза» (Москва, 1907). Если на «Алой розе» экспонировались как пленэрные пейзажи, так и произведения, демонстрирующие поиски новых способов передачи эмоциональности образов и декоративной выразительности, то «Голубая роза» была уже концептуальной демонстрацией творческих результатов группы художественной молодежи [см.: 5, с. 401–402]. В прессе «голуборозовцев» называли «мусатовцами», «мечтателями», «интимистами», «эмоционалистами» [1, с. 49], символистами их стали именовать только после этой экспозиции. К. Малевич, на которого выставка произвела большое впечатление, рассуждал о ее названии в широком эстетико-мировоззренческом ключе: «…„Голубая роза“… была там целью и той эстетической предельностью, к которой каждый член этой группировки должен стремиться. Она была избрана как лучшее и тонкое существо из всех цветов, которые нельзя увидеть среди продажных цветов магазинов и бульваров» [цит. по: 8, с. 91–92]. Само оформление выставки — затянутые серой материей стены и полы, игра струнного квартета, аромат свежих цветов (нарциссов, лилий, гиацинтов) — апеллировало к синестезии и выражало актуальную идею синтеза искусств.

При всей разности творческих устремлений и художественных манер молодые художники были исполнены энтузиазма в стремлении выработать современный язык для выражения актуальной проблематики эпохи. Постичь глубинный смысл жизненных явлений, взаимодействия стихий, отразить различные состояния психики человека, пластически передать ощущения, настроения, эмоции — новаторский для отечественной творческой среды того времени задел. Общий вектор эволюции художественного языка большинства участников группы представлял, как правило, переход еще в период ученичества от натуралистического претворения реальной действительности к свободно интерпретируемому импрессионизму

и дальнейшей модификации пластической системы. Стремление к плоскостности, данная с разных ракурсов, иногда фрагментарная композиция, уход от светотеневой моделировки, открытые, подвижные, часто размытые формы, перетекающие друг в друга в длящемся за пределы полотна пространстве, при этом роль контура, линии, использование чистого цвета либо сложные его градации, изысканная нюансировка полутонов, замешивание в краску белил для придания мерцания материи — основные характеристики живописной системы молодых художников. В рамках стилистики модерна и использования опыта импрессионистов, постимпрессионистов, символистов они вышли на свой путь претворения новой образности — при усилении декоративности и наметившегося движения в сторону редукции художественных средств. Специальное значение обретал уход от неоднородности пространства (деление на планы, при этом в символистских произведениях второй, пейзажный план обычно представлял пространство внутреннего созерцания) и само единое цельное пространство картины, наделяемое в этой системе функцией особого измерения — как правило, духовного регистра. Равнозначная проработка всех деталей композиции, будь то фигуры персонажей, крона дерева или окружающий пейзаж, приводила к гомогенности всего изображаемого. Тончайшие цветовые градации апеллировали к сенсорике, передавая чувства и переживания. Это был еще не отход от фигуративности, но уже явная модификация объектов видимой действительности.

«В произведениях не было видно краски, материала. Здесь были пятна разных форм, которые издавали, подобно цветам, ароматы, которые можно было обонять», — характеризовал К. Малевич свои ощущения от выставленных картин [цит. по: 8, с. 100]. С. Маковский отмечал: «…Их немного — 16 художников… Они — влюбленные в музыку цвета и линии. Они — возвестители того примитивизма, к которому пришла современная живопись, ища возрождения у самых родников, — в творчестве непосредственном, необессиленном тяжестью исторического опыта. Их воздействие не внешнее физическое, а психологическое; в красочных аккордах почти всегда — сложные острые признания. Рассказ отсутствует, отвергнута определенность образов, — но это вопрос формы, приема: творческое намерение остается идейно-символическим» [15, с. 25, 26].

Красочные феерии Н. Милиоти, серебристо-синие сны замершей природы П. Уткина, изощренные графические фантазии Н. Феофилактова — разнообразие творческих манер сплачивалось близостью эстетико-мировоззренческих установок и пониманием необходимости обновления художественных средств. Особой образно-пластической радикальностью отмечено творчество 1900-х годов лидера «голубороз овцев» П. Кузнецова. Сложная символика образного строя его работ этого периода базируется на жизненных реалиях (так, мотив фонтана связан с детскими воспоминаниями, а глубокий интерес к феномену рождения был подкреплен работой в московском родильном приюте на Сретенке в 1905 году), но преображенных под воздействием актуальной символистской проблематики стремлением претворить глубинные витальные основания жизни. В видениях-фантазиях реалии словно растворяются в стихиях: абрисы фигур, «разомкнутые» формы проступают из обобщенно переданного цветосветового марева природного окружения. В «Голубом фонтане» (1905) скупо моделированные фигуры склонившихся друг к другу женщин и детей в нижней части картины осеняются плавными, текучими линиями водяных струй и каскадом орнаментально намеченной листвы, занимающими основное поле полотна. Тонко выполненные цветовые и тональные растяжки серо-голубой гаммы до сильно высветленных, наполненных светом участков объединяют пространство, экспонирующее пантеистическое растворение человеческого в природном.

Образы фонтана, рождения, любви, «нерожденных душ» (по выражению критиков) решаются в ключе единой световой среды: пространство обозначается модуляциями цвета, насыщенного светом; изысканно подобранные полутона, внутрь которых часто замешаны белила, или же просвечивающий белый грунт выявляют внутренний свет. Эта особая светоносность живописи Кузнецова наследует трактовке понимания света как божественного первоначала: так, у Э. Каррьера и О. Редона свет также обладает качеством и зримости, и одушевленности мира. На переданные пастозными, раздельными, или же мелкими, сливающимися мазками, цветосветовые объемы Кузнецов накладывал линию, либо обводил силуэты по контуру — в отмеченной практически полным отсутствием светотени, контрастов темного и светлого, среде выступают различные формы, перетекающие из одной в другую и далее в пространство. Техника темперы, акварели,



Ил. 3. Кузнецов П.В. Женщина с собачкой. 1908–1909. Холст, темпера. 64 х 72 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

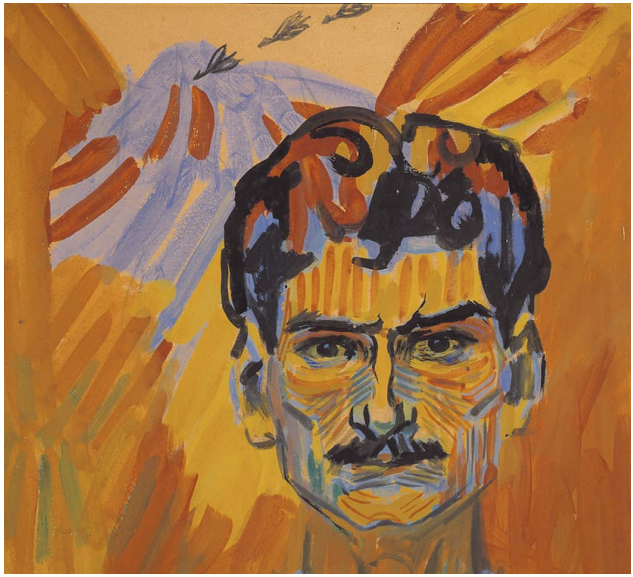
пастели наиболее соответствовала попыткам передать целостность внутренней природной и человеческой жизни посредством объединяющей тональности. Не вполне проявленные, окутанные пеленой формы, проступающие из марева-хаоса светоносной поверхности, визуализировали образы, долженствующие представлять чувства и ощущения. Эта направленность к развоплощению видимой структуры образа инициировалась задачей выразить глубинную духовную природу художественного переживания. Именно это новаторство Кузнецова и его соратников подчеркивала А. Русакова — «стремление к пластическому упрощению образов, опережающее готовый вот-вот родиться в России неопримитивизм авангардистов» [18, с. 290]. Отсюда же виден и вектор к беспредметному искусству, с пониманием самоценности цвета как квинтэссенции духовности.

Во второй половине 1900-х годов опыты фиксации духовных категорий у Кузнецова развивались в направлении своего рода материализации изображаемого. Тонко разработанные колористические феерии трансформировались в пластически более плотные цветовые массы, но при все том же освобождении образной системы от реально-повседневных характеристик. В «Женщине с собачкой» (1908–1909)

эффекты декоративной живописи, базируемой на голубовато-синих и золотисто-охристых тонах с включением белого, усиливают отвлеченность обобщенного, утрированного облика героини, трактованного в регистре примитивизированной «некрасивости» женских лиц его «Рождений» и «Фонтанов», — абстрактного образа, не несущего индивидуализирующих ассоциаций.

Во многом подобный вектор эволюции художественного языка был характерен и для товарища Кузнецова, М. Сарьяна. Источником, питающим витальность его искусства, инспирирующим изменения пластической системы в претворении актуальных эстетических тенденций, стала национально-топографическая специфика открываемого юга и исторической родины, Армении. Так, образы цикла его работ «Сказки и сны» основывались на синтезе реальных впечатлений, силой воображения художника преображенных в фантастические ситуации. В небольших по формату акварелях и гуашах горы, цветущие деревья, птичьи стаи, серны, газели, женщины в восточных одеждах, фигуры с крыльями и безликие существа в длинных белых одеяниях объединены в общий цветоритмический поток условно обозначенного пространства — особого измерения, райских садов, где все сущее замерло в безвременной гармонии грез и снов. В акварели «В ущелье Ахуряна (Цветущие горы)» (1905) от спокойных ритмов нижней части работы (округлые кроны деревьев, застывшие фигурки людей и животных) следуя направлению поднятой вверх головы женщины и птичьей стаи, устремленной по диагонали к контрастно оттененному массивом темных тонов светлому просвету справа, открывается динамическая феерия форм и красочных сочетаний верхней ее части: длинные и короткие мазки, линии, точки различных оттенков синего, голубого, серого, охристого, розового экспонируют игру стихий [6, с. 40]. Плавно намеченные силуэты, размытые границы форм, связующие волнообразные линии, обозначающие пространство вибрирующие цветовые объемы демонстрируют единство всех форм и явлений мира. Здесь все имело иные характеристики, это комплекс символических знаков, «пластико-хроматическое олицетворение вечного бытия природы» [16, с. 76].

Во второй половине 1900-х годов художественный язык М. Сарьяна меняется в сторону большей плотности форм и интенсификации колорита, обостряющейся до предельного звучания дополнительных



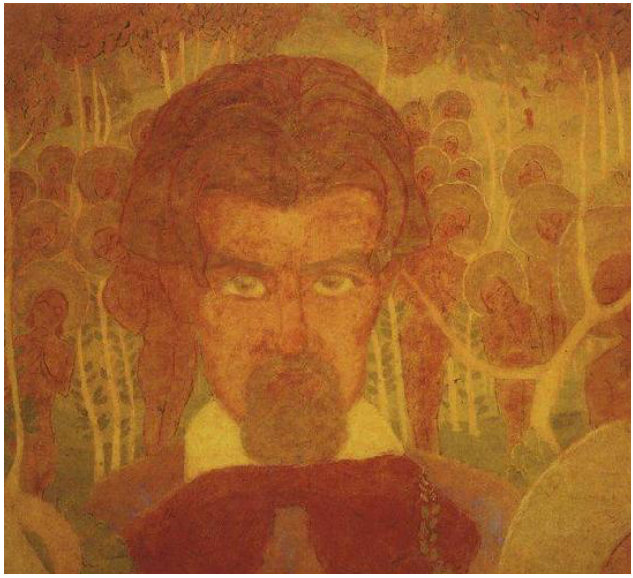
Ил. 4. Сарьян М.С. Автопортрет. 1909. Картон, темпера. 47,8 х 44,2 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва

цветов. Ритмическое чередование золотисто-оранжевых и сине-зеленых длинных мазков репрезентирует солнечную энергетику юга и пульс внутренней жизни материи. Выраженная с особой пластической силой вибрация формы, энергичные мазки экспрессивных цветов визуализировали созидательные силы мироздания в генезисе движения природы — формирования, роста, преобразования. Образы женщины-сфинкса, одноглазого поэта-сказителя, древа жизни, кометы соседствовали с конкретными мотивами, но также обретающими предельное пластическое напряжение. В написанной на основе натурных зарисовок в Московском зоологическом саду темпере «Гиены» (1909) и «К источнику» (1909) консолидируются устремления к двухмерному пространству, силуэтности, массивам чистого локального цвета. В выполненном длинными резкими мазками «Автопортрете» (1909) лицо и волосы художника (освещенная сторона — в желтовато-золотистых и золотисто-красных тонах, затемненная — в синих) оказываются полем игры солнечных лучей, объединяющих человеческий облик и окружающий пейзажный фон. В подобной реализации темы всеобщего одухотворения и нераздельности природы и живых существ очевидно и «переосмысленное

наследование представлению о свете как всеохватной энергии мира, к примеру, ярко воплощенному В. Серовым в изображении человека в световоздушной среде („Девушка, освещенная солнцем“, 1888) — „Автопортрет“ Сарьяна преследовал тот же эстетический идеал, что и работа учителя» [6, с. 51–52]. Композиционная и цветовая динамика утверждала витальность бытия и искусства.

Воспринимая актуальные эстетические веяния, к концу 1900-х годов и Кузнецов, и Сарьян модифицировали пластическую систему, стремясь экспрессивно воплотить духовные категории и созидательные стихии природы, что выразилось в бóльшей плотности пластической формы. Пройдя путь от чистой изобразительности к отражению нематериального, бессознательного, неосознаваемого, при этом интуитивно обратившись к примитивизму в выражении безыскусности художественного восприятия, художники «Голубой розы» наметили вектор развития отечественного искусства Новейшего времени. Они неоднократно совместно экспонировались на выставках конца 1900-х годов, выйдя затем на иные творческие траектории: например, дальнейшее творчество и Кузнецова, и Сарьяна будет развиваться в контакте с территориально-художественными феноменами разнообразных восточных культур, но под эгидой унаследованного от символистских исканий ощущения вечности, величия и одухотворенности всего сущего.

Концептуально иной, аллегорико-метафорический извод видения демонстрировал в произведениях 1900-х годов К. Петров-Водкин, близкий некоторое время к кругу П. Кузнецова, но не принявший участия в выставке «Голубая роза». Широкий художественный и мировоззренческий кругозор (обучение в европейских студиях, восприятие опыта французских импрессионистов и символистов, путешествия по Европе и Африке) формировал специфику его эстетических поисков. В его произведениях характерные образы и мотивы эпохи («Элегия», 1906; «Берег», 1908; «Сон», 1910) воплощались в системе, базируемой на четкой выстроенности композиции: выверенные ракурсы пластически строгих форм, статуарность поз, ясный линейный ритм — при усиливающемся упрощении, локализации цвета. Стремление к конструктивной лаконичности художественных средств при прочитываемости, но неоднозначности сюжета, наделяемого художником глубинными смыслами, уводило его искания в сферу сконструированных символов



Ил. 5. Малевич. К.С. Автопортрет. Эскиз фресковой живописи. 1907. Картон, масляно-восковая темпера. 69,3 х 70 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

и различных аллегорий. Тенденция к ясной структурности картинного целого, особый интерес к построению пространства, к значимости и символике цвета найдут опору при освоении Петровым-Водкиным наследия древнерусской живописи в модификации пластической системы в 1910-е годы, развернутой до «сферической» перспективы «планетарного» видения и осмысленной склонным к философской рефлексии мастером в «науке видеть».

Обращением к символистской проблематике и стилистике и близостью в определенных качествах к образно-живописному строю голуборозовцев ознаменовано творчество этих лет К. Малевича. После опытов в «инстинктивном», по его словам, импрессионизме, затем неоимпрессионизме, он создал цикл картин «Эскизы фресковой живописи» (1907–1908), выполненный в желтовато-золотой гамме. Упрощенно-обобщенные формы осеняющего с облаков райские кущи божества с раскинутыми руками, утрированных обнаженных существ с нимбами, с отмеченными линиями закрытыми глазами, произрастающей «до-исторической» растительности визуализируют мотив становящегося мироздания, погруженного в золотистый божественный свет. Очевидное восприятие комплекса различных

влияний (национальной, религиозной, теософской традиций) решалось здесь в характерной для символизма художественной системе: многозначности образов, плоскостности пространства, упрощенно-примитивистском рисунке, тяготении к локализации цвета. Явственно усматривается образно-пластическая близость этих работ К. Малевича «нерожденным младенцам» П. Кузнецова и «снам» К. Петрова-Водкина [24, с. 45]: например, в пластическом решении обобщенно переданных фигур с нимбами на втором плане в «Автопортрете» (1907). Знакомство художника с экспозицией «Голубой розы» имело специальное значение: как полагает М. Мудрак (M. Mudrak, 2017), обращение к созерцательному импульсу в творчестве «голуборозовцев» заинтересовало К. Малевича и определило «интроспективное мировоззрение художника, которое он исследовал через живопись». Именно в этот период, когда он был захвачен «ойнерическими темами символистов», были заложены принципы и кристаллизовались духовные измерения его дальнейшего искусства — здесь находится отправная точка и основа поиска абстрактного языка для выражения духовности, исканий художником трансцендентного абсолюта [30].

Заключение

Справедливо отметить, что жизнетворческий потенциал творцов символизма начала XX века направлял их предельный субъективизм. Понимание творчества как демиургии, художественного сотворения мира, космоса из хаоса, определит дальнейшее развитие искусства. Отвергнув принцип непосредственного изображения окружающего мира, художники обратились к методу преображения натуры, ее эстетизированной трансформации (затем и деформации) в поисках многомерной реальности [7, с. 83].

За формами земной действительности символистами провиделся иной, вселенский уровень. Легитимизировалось «вслушивание» и «выплеск» в искусстве хаоса, иррационального, бессознательного. Обращение к мифологическому, архетипическому, архаическому пластам содействовало желанному постижению глубин психики. Соответственно изменялась специфика творческого выражения: реалистическая образность уступала место обобщенным образам, знакам, символам, посредством которых претворялось духовное

измерение. Как указывает О. Давыдова, об этом обращении к практике внутренней жизни как полноценной визуальной реальности символисты заявили первыми [10, с. 20], и это стало важнейшим их вкладом в модернизм.

Утвердились формальные новации: связанные с совмещением в произведении макрокосма и микрокосма разные ракурсы видения, новые композиционные решения, множественные перспективы; а также программная нацеленность на экспрессивность пластических средств и акцент на технологической стороне живописи (значение штриха, извива линии, цвета, внимание к фактуре, обработке поверхности). Возобладание декоративно-плоскостной тенденции очевидно при движении к условности трактовки пространства и предметов, а затем и исчезновению предмета. Этот новаторский вектор определит в том числе взрыв небывалого формотворчества отечественного авангарда 1910–1920-х годов. Так, у В. Кандинского в 1910-е годы живопись уже не изображает вещный мир, но репрезентирует игру цветных форм, элементов — пространство духовных энергий.

Верно отмечено Е. Сальниковой: «…если говорить о витальности искусства как прологнации его жизни за пределами своей эпохи, то активная встроенность в интертекстуальное поле последующего времени — это именно признак витальности эстетики» [14, с. 339]. Позволим себе перенести это точное определение и на пластическое мышление, говоря о витальности как накале новаторской пластической выразительности, ярко проявившейся в отечественной символистской живописи начала XX века.

Список литературы:

1 *Агасян А.В.* Мартирос Сарьян: Раннее творчество. Ереван: Изд-во АН Армении, 1992. 211 с.

2 *Белый А.* Будущее искусство // *Белый А.* Символизм как миропонимание / Сост., вступ. ст. и. прим. Л.А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 142–145.

3 *Брюсов В.* Священная жертва // Критика русского символизма / Сост., вступ. ст., преамбулы и примеч. Н.А. Богомолова. Т. 1. М.: Олимп; АСТ, 2002. С. 138–144.

4 Витальность искусства. Современные проявления. Аналитика / Отв. ред. О.А. Кривцун. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. 256 с. (Серия «Humanitas»).

5 *Воскресенская В.В.* Идеи миростроения в эстетике русского символизма начала XX века // Теория художественной культуры / Отв. ред. Н.А. Хренов. Вып. 9. М.: ГИИ, 2005. С. 372–413.

6 *Воскресенская В.В.* Космос природы в творчестве П. Кузнецова и М. Сарьяна (эстетико-мировоззренческие аспекты): Дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения: 17.00.04. М., 2010. 187 с.

7 *Воскресенская М.А.* Символизм как мировидение Серебряного века: Социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX–XX вв. Томск: Издательство Томского университета, 2003. 226 с.

8 *Гофман И.* «Голубая роза». М.: Пинакотека, 2000. 336 с.

9 *Гуревич Л.Я.* От «быта» к «стилю» // *Гуревич Л.Я.* Литература и эстетика: [Критические опыты и этюды]. М.: Русская мысль, 1912. С. 248–275.

10 *Давыдова О.С.* О «Связи времен...» в контексте символизма // Связь времен: история искусств в контексте символизма: Коллективная монография в 3 книгах. Кн. 1. Ч. 1. Вневременные контексты символизма / Отв. ред. и сост. О.С. Давыдова. М.: БуксМАрт, 2020. С. 13–24.

11 Дух символизма: Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX — начала XX века / Ред.-сост. М.В. Нащокина. М.: Прогресс-Традиция, 2012. 686 с.

12 Европейский символизм / Отв. ред. И.Е. Светлов. СПб.: Алетейя, 2006. 495 с.

13 *Кривцун О.А.* Пластическое мышление в искусстве: линии влияния // Артикульт. 2018. № 29 (1). С. 20–34. https://doi.org/10.28995/2227–6165-2018-1-20-34. URL: http://articult.rsuh.ru/articult-29-1-2018/articult-29-1-2018-krivtsun.php (дата обращения 15.11.2021).

14 *Кривцун О.А., Беспалов О.В., Проклов И.Н., Беликова М.А., Флорковская А.К., Лукина Г.У., Савенко С.И., Дуцев М.В., Сальникова Е.В., Ступин С.С., Карпов А.В., Мутья Н.Н.* Витальность искусства: подходы к исследованию // Художественная культура. 2021. № 1. С. 304–353. https://doi.org/10.51678/2226–0072-2021-1-304-353.

15 *Маковский С.* Голубая роза // Золотое руно. 1907. № 5. С. 25–28.

16 *Матевосян В.А.* Мартирос Сарьян. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1975. 207 с.

17 Модерн и европейская художественная интеграция: Материалы Международной конференции / Сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Государственный институт искусствознания, 2004. 456 с.

18 *Русакова А.А.* Символизм в русской живописи. М.: Искусство, 1995. 451 с.

19 *Светлов И.Е.* Творческий маршрут символизма // Символизм — новые ракурсы: Кол. тр. / Сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2017. С. 11–34.

20 Связь времен: история искусств в контексте символизма: Коллективная монография в 3 книгах / Отв. ред. и сост. О.С. Давыдова. Кн. 1. Ч. 1. Вневременные контексты символизма. М.: БуксМАрт, 2020. 512 с.; Кн. 2. Ч. 2. Поэтика символизма. М.: БуксМАрт, 2021. 560 с.; Кн. 3. Ч. 3. Символизм в развитии. М.: БуксМАрт, 2021. 576 с.

21 Символизм и модерн — феномены европейской культуры / Отв. ред и сост. И.Е. Светлов. М.: Спутник+, 2008. 384 с.

22 Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века. Сб. ст. Отв. ред. Н.А Хренов, И.Е. Светлов. М.: ГИИ, 2013. 462 с.

23 Символизм — новые ракурсы: Кол. тр. Сост. и отв. ред. И.Е. Светлов. М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2017. 640 с.

24 *Турчин В.С.* Символизм и теософия // Символизм как художественное направление: взгляд из XXI века: Сб. ст. / Отв. ред. Н.А Хренов, И.Е. Светлов. М.: ГИИ, 2013. С. 30–46.

25 Эпоха символизма: встреча литературы и искусства / Сост. М.А. Ариас-Вихиль, К.Л. Лукичева, И.Е. Светлов. М.: Азбуковник, 2016. 607 с.

26 *Якимович А.К.* После Гойи. Онтологический поворот в искусстве XIX века // Связь времен: история искусств в контексте символизма: Коллективная монография в 3 книгах. Кн. 1. Ч. 1. Вневременные контексты символизма / Отв. ред. и сост. О.С. Давыдова. М.: БуксМАрт, 2020. С. 111–126.

27 *Kostetskaya A.* Russian Symbolism in Search of Transcendental Liquescence: Iconizing Emotion by Blending Time, Media, and the Senses. Lexington Books, 2019. 184 p. (Series “Crosscurrents: Russia’s Literature in Context”).

28 Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives / Ed. by L. Hardiman, N. Kozicharow. Open Book Publishers, 2017. 312 p. URL: https://books.openedition.org/obp/4630 (дата обращения 10.02.2022).

29 *Morehead A.* Nature’s Experiments and the Search for Symbolist Form. The Pennsylvania State University Press, 2017. 264 p.

30 *Mudrak M.M.* Kazimir Malevich, Symbolism, and Ecclesiastic Orthodoxy // Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives / Ed. by L. Hardiman, N. Kozicharow. Open Book Publishers, 2017. P. 91–113. URL: https://books.openedition.org/obp/4648#ftn5 (дата обращения 10.02.2022).

31 *Taroutina M.* From Angels to Demons: Mikhail Vrubel and the Search for a Modernist Idiom // Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives / Ed. by L. Hardiman, N. Kozicharow. Open Book Publishers, 2017. P. 37–67. URL: https://books.openedition.org/obp/4645 (дата обращения 10.02.2022).

32 The Symbolist Roots of Modern Art / Ed. by M. Facos, T.J. Mednick. Routledge, 2015. 284 p.

References:

1 Agasyan A.V. *Martiros Saryan: Rannee tvorchestvo* [Martiros Saryan: Early Creativity]. Erevan, Izd-vo AN Armenii Publ., 1992. 211 p. (In Russian)

2 Belyj A. Budushchee iskusstvo [Future Art]. Belyj A. *Simvolizm kak miroponimanie* [Symbolism as a Worldview], comp., intr. article and notes L.A. Sugaj. Moscow, Respublika Publ., 1994, pp. 142–145. (In Russian)

3 Bryusov V. Svyashchennaya zhertva [Sacred Sacrifice]. *Kritika russkogo simvolizma* [Criticism of Russian Symbolism], comp., intr. article, preamble and notes N.A. Bogomolov. Vol. 1. Moscow, Olimp Publ.; AST Publ., 2002, pp. 138–144. (In Russian)

4 *Vital'nost' iskusstva. Sovremennye proyavleniya. Analitika* [The Vitality of Art. Modern Manifestations. Analytics], ed. O.A. Krivtsun. Moscow, St. Petersburg, Centr gumanitarnyh iniciativ Publ., 2022. 256 p. (Seriya "Humanitas" ["Humanitas" Series]). (In Russian)

5 Voskresenskaya V.V. Idei mirostroeniya v estetike russkogo simvolizma nachala XX veka [The Ideas of World-Construction in the Aesthetics of Russian Symbolism of the Early 20th Century]. *Teoriya hudozhestvennoj kul'tury* [Theory of Artistic Culture], ed. N.A. Khrenov, issue 9. Moscow, GII Publ., 2005, pp. 372–413. (In Russian)

6 Voskresenskaya V.V. *Kosmos prirody v tvorchestve p. Kuznetsova i M. Saryana (estetiko-mirovozzrencheskie aspekty)* [The Cosmos of Nature in the Works of p. Kuznetsov and M. Saryan (Aesthetic-Worldview Aspects)]: Diss. for the Degree of Candidate of Arts, 17.00.04. Moscow, 2010. 187 p. (In Russian)

7 Voskresenskaya M.A. *Simvolizm kak mirovidenie Serebrjanogo veka: Sociokul'turnye faktory formirovanija obshchstvennogo soznanija rossijskoj kul'turnoj elity rubezha XIX–XX vv.* [Symbolism as the Worldview of the Silver Age: Socio-Cultural Factors of the Formation of Public Consciousness of the Russian Cultural Elite of the Turn of the 19th–20th Centuries]. Tomsk, Izdatel'stvo Tomskogo universiteta Publ., 2003. 226 p. (In Russian)

8 Gofman I. *"Golubaya roza"* ["The Blue Rose"]. Moscow, Pinakoteka Publ., 2000. 336 p. (In Russian)

9 Gurevich L.Ya. Ot "byta" k "stulju" [From "Everyday Life" to "Style"]. Gurevich L.Ya. *Literatura i estetika: Kriticheskie opyty i etudy* [Literature and Aesthetics: Critical Experiments and Essays]. Moscow, Russkaya mysl' Publ., 1912, pp. 248–275. (In Russian)

10 Davydova O.S. O "Svyazi vremen..." v kontekste simvolizma [About the "Connection of Times..." in the Context of Symbolism]. Svyaz' vremen: istoriya iskusstv v kontekste simvolizma: Kollektivnaya monografiya v 3-h knigah [Connection of Times: Art History in the Context of Symbolism: A Collective Monograph in 3 books]. Book 1. Part 1. *Vnevremennye konteksty simvolizma* [Timeless Contexts of Symbolism], ed. and comp. O.S. Davydova. Moscow, BuksMArt Publ., 2020, pp. 13–24. (In Russian)

11 *Duh simvolizma: russkoe i zapadnoevropejskoe iskusstvo v kontekste epohi konca XIX — nachala XX veka* [The Spirit of Symbolism: Russian and Western European Art in the Context of the Epoch of the Late 19th — Early 20th Century], ed. and comp. M.V. Nashchokina. Moscow, Progress-Tradicija Publ., 2012. 686 p. (In Russian)

12 *Evropejskij simvolizm* [European Symbolism], ed. I.E. Svetlov. St. Petersburg, Aleteja Publ., 2006. 495 p. (In Russian)

13 Krivtsun O.A. Plasticheskoe myshlenie v iskusstve: linii vlijaniya [Plastic Thinking in Art: Lines of Influence]. *Artikul't*, 2018, no. 29 (1), pp. 20–34. https://doi.org/10.28995/2227-6165-2018-1-20-34. Available at: http://articult.rsuh.ru/articult-29-1-2018/articult-29-1-2018-krivtsun.php (accessed 15.11.2021). (In Russian)

14 Krivtsun O.A., Bespalov O.V., Proklov I.N., Belikova M.A., Florkovskaya A.K., Lukina G.U., Savenko S.I., Dutcev M.V., Salnikova E.V., Stupin S.S., Karpov A.V., Mutja N.N. Vital'nost' iskusstva: podhody

k issledovaniju [The Vitality of Art: Approaches to Research]. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2021, no. 1, pp. 304–353. https://doi.org/10.51678/2226-0072-2021-1-304-353. (In Russian)

15 Makovskiy S. Golubaya roza [The Blue Rose]. *Zolotoe runo*, 1907, no. 5, pp. 25–28. (In Russian)

16 Matevosyan V.A. *Martiros Saryan* [Martiros Saryan]. Erevan, Izd-vo AN ArmSSR Publ., 1975. 207 p. (In Russian)

17 *Modern i evropejskaja hudozhestvennaja integracija: Materialy Mezhdunarodnoj konferencii* [Modern and European Artistic Integration: Materials of the International Conference], comp. and ed. I.E. Svetlov. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznanija Publ., 2004. 456 p. (In Russian)

18 Rusakova A.A. *Simvolizm v russkoj zhivopisi* [Symbolism in Russian Painting]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1995. 451 p. (In Russian)

19 Svetlov I.E. Tvorcheskij marshrut simvolizma [Creative Route of Symbolism]. *Simvolizm — novye rakursy: Kol. tr.* [Symbolism — New Perspectives: Collective Work], comp. and ed. I.E. Svetlov. Moscow, Kanon+, ROOI "Reabilitacija" Publ., 2017, pp. 11–34. (In Russian)

20 *Svyaz' vremen: istoriya iskusstv v kontekste simvolizma: Kollektivnaya monografiya v 3-h knigah* [Connection of Times: Art History in the Context of Symbolism: A Collective Monograph in 3 books], ed. and comp. O.S. Davydova. Book 1. Part 1. Vnevremennye konteksty simvolizma [Timeless Contexts of Symbolism]. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 512 p.; Book 2. Part 2. Poetika simvolizma [The Poetics of Symbolism]. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 560 p.; Book 3. Part 3. Simvolizm v razvitii [Symbolism in Development]. Moscow, BuksMArt Publ., 2020. 576 p. (In Russian)

21 *Simvolizm i modern — fenomeny evropejskoj kul'tury* [Symbolism and Modern — Phenomena of European Culture], ed. and comp. I.E. Svetlov. Moscow, Sputnik+ Publ., 2008. 384 p. (In Russian)

22 *Simvolizm kak hudozhestvennoe napravlenie: Vzglyad iz XXI veka: Sb. st.* [Symbolism as an Artistic Trend: A View from the 21st Century: Collection of Articles], ed. N.A. Khrenov, I.E. Svetlov. Moscow, GII Publ., 2013. 462 p. (In Russian)

23 *Simvolizm — novye rakursy: Kol. tr.* [Symbolism — New Perspectives: Collective Work], comp. and ed. I.E. Svetlov. Moscow, Kanon+, ROOI "Reabilitacija" Publ., 2017. 640 p. (In Russian)

24 Turchin V.S. Simvolizm i teosofiya [Symbolism and Theosophy]. *Simvolizm kak hudozhestvennoe napravlenie: Vzglyad iz XXI veka: Sb. st.* [Symbolism as an Artistic Trend: A View from the 21st Century: Collection of Articles], ed. N.A. Khrenov, I.E. Svetlov. Moscow, GII Publ., 2013, pp. 30–46. (In Russian)

25 *Epoha simvolizma: vstrecha literatury i iskusstva* [The Age of Symbolism: The Meeting of Literature and Art], comp. M.A. Arias-Vihil, K.L. Lukicheva, I.E. Svetlov. Moscow, Azbukovnik Publ., 2016. 607 p. (In Russian)

26 Yakimovich A.K. Posle Goji. Ontologicheskij povorot v iskusstve XIX veka [After Goya. The Ontological Turn in the Art of the 19th Century]. Svyaz' vremen: istoriya iskusstv v kontekste simvolizma: Kollektivnaya monografiya v 3-h knigah [Connection of Times: Art History in the Context of Symbolism: A Collective Monograph in 3 books]. Book 1. Part 1. *Vnevremennye konteksty simvolizma* [Timeless Contexts of Symbolism], ed. and comp. O.S. Davydova. Moscow, BuksMArt Publ., 2020, pp. 111–126. (In Russian)

27 Kostetskaya A. *Russian Symbolism in Search of Transcendental Liquescence: Iconizing Emotion by Blending Time, Media, and the Senses.* Lexington Books, 2019. 184 p. ("Crosscurrents: Russia's Literature in Context" Series).

28 *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives*, ed. L. Hardiman, N. Kozicharow. Open Book Publishers, 2017. 312 p. Available at: https://books.openedition.org/obp/4630 (accessed 10.02.2022).

29 Morehead A. *Nature's Experiments and the Search for Symbolist Form*. The Pennsylvania State University Press, 2017. 264 p.

30 Mudrak M.M. Kazimir Malevich, Symbolism, and Ecclesiastic Orthodoxy. *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives,* ed. L. Hardiman, N. Kozicharow. Open Book Publishers, 2017, pp. 91–113. Available at: https://books.openedition.org/obp/4648#ftn5 (accessed 10.02.2022).

31 Taroutina M. From Angels to Demons: Mikhail Vrubel and the Search for a Modernist Idiom. *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New 5. Perspectives*, ed. L. Hardiman, N. Kozicharow. Open Book Publishers, 2017, pp. 37–67. Available at: https://books.openedition.org/obp/4645 (accessed 10.02.2022).

32 *The Symbolist Roots of Modern Art*, ed. M. Facos, T.J. Mednick. Routledge, 2015. 284 p.