

ПРИЧИНЫ АКТУАЛИЗАЦИИ ДРЕВНЕРУССКОЙ ЖИВОПИСНОЙ ТРАДИЦИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА

УДК 75.03

<https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-16-26>

Наталья Владимировна СИНЯВИНА,

доктор культурологии, профессор кафедры культурологии, зав. кафедрой культурологии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация; профессор кафедры мировой культуры, Московский государственный лингвистический университет, Москва, Российская Федерация, e-mail: cleo2401@mail.ru

Лариса Михайловна ГАВРИЛИНА,

кандидат исторических наук, доцент, профессор кафедры культурологии, Московский государственный институт культуры, Химки, Московская область, Российская Федерация, e-mail: gavrilina_larisa@mail.ru

Аннотация: Авторы отмечают, что затруднение при анализе заявленной проблематики связано с неоднозначностью трактовки разных сторон творческого процесса мастерами модерна и авангарда (отношение к материалу и форме, художнику как творцу и зрителю как субъекту), с многообразием концепций развития искусства в начале XX века. Среди причин обращения русскими живописцами начала XX в. к древнерусской художественной традиции указаны новое видение, сформировавшееся в отечественной культуре к концу XIX в., окончательное соединение политики и искусства, в результате которого сфера политики стала неотъемлемым элементом художественных практик. Деятели культуры начали предлагать различные варианты общественного переустройства, главной целью которого должно было стать построение царства Правды. Еще одной из причин актуализации древнерусской иконописной традиции указан кризис той модели репрезентации обособленного и автономного субъекта, которая сформировалась в искусстве предшествующего периода. Художникам начала XX в. необходимо было решить проблему взаимодействия человека и окружающего его мира, установить дистанцию между ними. В заключении делается вывод, что в начале XX века именно искусство выступило основой для глобализации, в результате этого процесса было сформировано единое социокультурное пространство. Реакцией на глобализацию и стала глокализация: необходимость найти модерном и авангардом национальную художественную идентичность и пути для самоопределения. Художественным ориентиром здесь и выступали традиции древнерусского искусства.

Ключевые слова: древнерусская живопись, художественная традиция, авангард, русская культура, иконопись.

Для цитирования: Синявина Н. В., Гаврилина Л. М. Причины актуализации древнерусской живописной традиции в отечественной культуре начала XX века // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2023. №2 (49). С. 16–26. <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-16-26>

REASONS FOR THE ACTUALIZATION OF THE ANCIENT RUSSIAN PAINTING TRADITION IN THE NATIONAL CULTURE OF THE EARLY TWENTIETH CENTURY

Natalia V. Sinyavina, DSc in Cultural Studies, Professor at the Department of Cultural Studies, Head of the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation; Professor at the Department of World Culture, Moscow State Linguistic University, Moscow, Russian Federation, e-mail: cleo2401@mail.ru

Larisa M. Gavrilina, CSc in History, Associate Professor, Professor at the Department of Cultural Studies, Moscow State Institute of Culture, Khimki, Moscow Region, Russian Federation, e-mail: gavrilina_larisa@mail.ru

Abstract: The authors note that the difficulty in analyzing the stated issues is due to the ambiguous interpretation of different aspects of the creative process by the masters of modern and avant-garde (the attitude to material and form, the artist as a creator and the viewer as a subject), with the variety of concepts for the development of art at the beginning of the 20th century. Among the reasons for the conversion by Russian painters of the early twentieth century. To the ancient Russian artistic tradition are indicated a new vision that was formed in Russian culture by the end of the 19th century, the final connection of politics and art, as a result of which the sphere of politics became an integral element of artistic practices. Cultural figures began to offer various options for social reorganization, the main goal of which was to be the construction of the kingdom of Truth. Another reason for the actualization of the ancient Russian icon-painting tradition is the crisis of the model of representation of a separate and autonomous subject, which was formed in the art of the previous period. Artists of the early twentieth century. it was necessary to solve the problem of interaction between man and the world around him, to establish a distance between them. In conclusion, it is concluded that at the beginning of the 20th century it was art that became the basis for globalization, as a result of this process a single socio-cultural space was formed. The reaction to globalization was glocalization: the need for modernity and the avant-garde to find a national artistic identity and ways for self-determination. The artistic reference here was the traditions of ancient Russian art.

Keywords: ancient Russian painting, artistic tradition, avant-garde, Russian culture, icon painting.

For citation: Sinyavina N. V., Gavrilina L. M. Reasons for the actualization of the ancient Russian painting tradition in the domestic culture of the early twentieth century. *Culture and Education: Scientific and Informational Journal of Universities of Culture and Arts*. 2023, no. 2 (49), pp. 16–26. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2310-1679-2023-249-16-26>

Данная проблематика уже становилась предметом рассмотрения в исследованиях искусствоведов и культурологов, художников и критиков. Однако ее многоаспектность, несмотря на, казалось бы, достаточную изученность, позволяет вновь обратиться к ней для расставления некоторых акцентов. Сложность при ее рассмотрении связана с двойственностью трактовки всех аспектов художественного творчества представителями модерна и авангарда (отношение к материалу и форме, художнику как творцу и зрителю как субъекту), с переходом от формалистической составляющей модерна к политическим/идеологическим и концептуальным системам ряда авангардных течений (в частности, дадаизма, конструктивизма), с сосуществованием взаимоисключающих стратегий развития искусства в начале XX века

(у модернистов и авангардистов, как правых, так и левых, как первой волны, так и второй). Таким образом, может показаться, что не всегда возможно найти точки их пересечения и сходство. Однако, несмотря на наличие полярных позиций, мозаичность и противоречивость художественного процесса, многообразия групп и объединений в начале XX века – все они составляют единое социокультурное и интеллектуальное пространство. Более того, все они вращались вокруг социально-политических интерпретаций (от менее до более радикальных) такого понятия, как несправедливость. Именно это и выступает тем общим, что было присуще почти всем художественным группам и течениям в русском искусстве рубежа XIX–XX вв.

Таким образом, расширение границ искусства в начале XX в. происходит за счет включения в него политической сферы. Для авангардистов и модернистов, как и художников Возрождения, на первый план выходит этический и аксиологический аспект творчества. Представители обеих эпох жили во времена крупномасштабных преобразований, где актуальны были проблемы свободы и независимости личности человека, поэтому желание многих живописцев начала XX века заняться политикой выглядит вполне логичным.

Итак, по каким же причинам отечественные мастера рубежа XIX–XX вв. обратились к традициям и принципам древнерусской иконописи:

1) новое видение

Рубеж XIX–XX веков отмечен кардинальной трансформацией всех сторон жизни общества. Появление многочисленных технических устройств (телефон, телеграф, аэростат, автомобиль, первые модели самолетов и пр.) не могло не изменить научную и культурную парадигму. Взаимосвязь науки и искусства во все исторические периоды была довольно сильна (например, развитие оптики и баллистики в XV в., бесспорно, воздействовало на построение композиции ренессансными художниками посредством линейной, а не обратной, перспективы). Однако в начале XX века она проявилась со всей очевидностью.

В частности, работа молодого А. Бретона в психиатрических клиниках, где основными методами лечения были толкование сновидений и метод свободных ассоциаций, способствовала возникновению сюрреализма.

Таким образом, граница между нормой и патологией, старым и новым в начале XX века становится подвижной, рождается, с одной стороны, вера в безграничные возможности человека, а для этого нужна абсолютная свобода. С другой стороны, столь бурное техническое развитие приводит к актуализации проблемы отчуждения, которая детерминирует многие процессы в искусстве того времени. Но, несмотря на это, одной из главных ценностей модерна и авангарда выступает именно современность с ее быстротечностью и изменчивостью, а искусство стремится сохранить свой высокий

статус, пытаясь ее зафиксировать и не желая опускаться до уровня ремесла (даже декоративно-прикладную сферу поднимают до ранга искусства, многие критики и мастера перестают использовать прилагательное «прикладная/прикладное»).

Изобретение же кинематографа и широкое распространение фотографии привели к рождению новой визуальности и дискуссии об их статусе в сфере культуры, возможности или невозможности отнесения их к новым видам искусства. Более того, приходит осознание, что существующие формы художественной культуры не способны отразить происходящие изменения. «После проведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачнулась аксонометрия перспективы» [8, с. 415].

Художники начала XX в. искали визуальный образ, способный отразить меняющийся вокруг них мир. В статье о В. Хлебникове Ю. Тынянов, давая характеристику его творчеству, использует словосочетание «новое зрение», которое можно отнести к творчеству авангардистов и отчасти модернистов [14]. О необходимости нового видения писали в тот период и философы, и художники (В. Кандинский, К. Малевич, М. Шагал, П. Филонов и др.), что можно объяснить сменой мировоззрения на рубеже XIX–XX веков. Вообще слова «мировоззрение» и «картина мира» отсылают к визуальному восприятию, к особенностям видения, как конкретного человека, так и эпохи в целом (хотя у некоторых исследователей видение и зрение не наделяются синонимичностью, в частности, у М. Ямпольского¹ [17]).

Безусловно, каждый историко-культурный период наделен своим ракурсом видения, а «художник всегда отмечает то состояние восприятия пространства – мерность, – которое свойственно его эпохе» [11, с. 159]. То есть видение всегда детерминировано культурным сознанием актуальной ему эпохи, отличаясь от скопического режима, который хотя и подразумевает определенный порядок рассматривания мира, но все же трактуется как естественный. Об особенностях видения и различных типах визуальности, присущих тому или иному периоду, писали многие исследователи. В частности, С. Алперс, говоря о голландской живописи XVII в., подчеркивает, что в отличие от ренессансных мастеров Италии, чьи работы требуют прочтения, погружения в смысловые слои, поскольку являются частью текстуальной культуры, голландская картина должна быть увидена, ибо она рождена в контексте культуры визуальной [2]. К. Бучи-Глюксман вводит понятие «безумие видения», рассматривая искусство барокко [18], той эпохи, которая первой начала осознавать подвижность и неустойчивость мира.

¹ «Видение включает в себя помимо зрения весь комплекс явлений, связанных с психологией восприятия, и к тому же оно обогащено культурой и социальным опытом. Зрение относится скорее к области физиологии и оптики» (Ямпольский М. О близком. Очерки немиметического зрения. С. 14).

В начале XX века довольно остро встала проблема национальной идентичности, тенденция, впрочем, присущая не только русской культуре, можно вспомнить трансформацию взглядов А. Глеза, от восторженного отношения к культуре античности он эволюционировал к поклонению кельтской культуры как выразителю французского духа. Однако не только ряд русских философов связывал ее решение исключительно со сферой религии, но и многие живописцы обращались к духовности, тем более что в России еще со времен славянофилов подобного рода проблемы решались исключительно в историко-культурном ключе. Например, Н. А. Бердяев подчеркивал, что «нерелигиозная мысль у нас всегда неоригинальна, плоска, заимствована, не с ней связаны самые яркие наши таланты, не в ней нужно искать русского гения» [3].

В связи с этим вполне логичной выглядит актуализация в конце XIX – начале XX вв. интереса к русской иконописи, которой еще в XIX в. отказывали в автономности, считая лишь подражанием византийской, одной из ее ветвей. Но, начавшаяся в тот период реставрация древнерусских икон, их коллекционирование, знакомство, благодаря сохранившим иконы старообрядцам, русского общества с иконописной традицией дониконовского периода (многое в этом направлении было сделано, например, семьей Рябушинских), приводят к кардинальной переоценке значимости древнерусской живописи в мировом искусстве. Сочность цвета и красота колористических решений, глубинные смыслы и символизм икон потрясли и исследователей, и публику (можно вспомнить о судьбоносном воздействии икон русского Севера на В. В. Кандинского, в тот момент еще доцента юридического факультета, отправившегося в этнографическую экспедицию в поиске древних правовых норм).

Именно в этот момент «было сформулировано и различие между иконичностью и иллюзионизмом как двумя различными типами визуальности» [7, с. 42]. В связи с этим можно вспомнить реакцию С. Н. Булгакова на «Сикстинскую мадонну» Рафаэля, стоя перед которой, он восклицал: «К чему таить и лукавить: я не увидел Богоматери. Здесь – красота, лишь дивная человеческая красота, с ее религиозной двусмысленностью, но... безблагодатность» [5].

Многие философы начала XX в. писали о том, что визуально запечатлеть религиозно-сакральное как объект не вполне возможно, поскольку оно обладает иной природой, отличной от объектов видимого мира. «Икона – молитва, изобразительно выраженная. В этом и заключается существеннейшее смысловое различие между картиной и иконой» [13, с. 77]. То есть при его (религиозно-сакральное) «изображении» гносеологический подход не применим, в этом случае необходимо опираться на особую онтологию, позволяющую избежать привычных субъектно-объектных связей.

Таким образом, обращение к отдельным элементам древнерусской иконописи (использование обратной перспективы, имперсональность персонажей и пр.) дало авангарду возможность выйти за границы «чисто оптической» концепции субъективности» [12, с. 114]. Если в искусстве предшествующего

периода (в частности, импрессионизме) мир существовал в субъекте и для субъекта, то в начале XX в. «на смену парадигме «отражения» приходит принцип создания реальности, но в новом «ограниченном», сциентистском смысле» [12, с. 114].

2) зрение и знание

Искусство, еще с эпохи Ренессанса, наделяется познавательной функцией, и авангард, декларирующий об отказе от сложившихся в предшествующие эпохи принципов работы, тем не менее, сохраняет для себя этот элемент, трактуемый новым поколением мастеров как эксперимент и поиск иных методов.

Казалось бы, древнерусская живопись на протяжении длительного времени развивалась в рамках отличной от западноевропейского варианта художественной парадигме. В частности, И. А. Есаулов, давая характеристику «визуальной доминанте» русского искусства, указывает на его иконоцентризм, противопоставляя его «западноевропейской визуальной парадигме, восходящей к Возрождению» [9, с. 15]. Это не просто разный способ зрения или видения, прежде всего, это разные способы осмысления действительности. Однако любопытно другое: слова «знание» и «зрение, видение» выступают синонимами во многих языках, и их тождественность прослеживается, в том числе, и в этимологии. То есть можно сделать вывод о том, что живописная традиция Запада («знание» и «зрение», трактуемые в научной парадигме) и Востока («знание» и «зрение», растворенные в религиозном сознании) имеет общий корень, а в последующие периоды, в силу разности переживаемого исторического пути, она разделилась. Авангард же можно считать моментом, когда эти разошедшиеся в разные стороны ветви вновь соединяются. Неверно говорить, что в начале XX века в отечественной культуре не существовало дихотомии «наука – вера», но при этом их оппозиционность в некоторых теориях преодолевалась (например, в философской концепции Н. Федорова, представлявшей удивительное соединение христианства и научного знания). Тем более что «вера» могла иметь отношение не только к религии, но и к творчеству, к возможностям человека. В парадигме авангарда «ощущение не противостоит мышлению как чуждый элемент, это просто неизвестная, требующая определения величина, подобная математической величине X. Оно не дано, а задано познанию, каковое должно его определить из себя самого» [4, с. 89].

Даже в русском искусстве Нового времени, в котором, бесспорно, просматривается явное влияние западноевропейской живописи, можно имплицитно угадать иконическую православную традицию. Здесь уместно вспомнить о разных способах работы эпизодической и семантической памяти. Если первая отражает события в той последовательности, в которой они происхо-

дили, то основным принципом семантической памяти выступает заключение, «поэтому при активизации эпизода употребляется, как правило, глагол «вспоминать», а при активизации семантической памяти – глагол “знать”» [15, с. 26].

Если Петр I «прорубил окно в Европу», то икона была открытым окном в «мир горний», который мог быть познан не благодаря картезианской логике, а лишь посредством иного зрения, «умозрения в красках» (Е. Трубецкой). Иконописи присуща тишина, которая присутствовала и в других явлениях древнерусской культуры: и в молитвенном состоянии, и в исихазме, получившем на Руси название «безмолвие», или «умное делание». Более того, писание иконы требует от иконописца внутреннего сосредоточения, необходимого для познания Бога, как и от верующего, обращающегося к запечатленному иконописцем святому. Икона в этой аксиологической парадигме выступает не только объектом эстетическим, но и сакрально-религиозным. Таким образом, традиция включать в эстетическое религиозное или сакральное имеет в русской культуре давнюю историю.

Как писал А. Авраамов, «через эрудицию – к интуиции, – такова единственно возможная формула всякого истинного – художественного или религиозного мифотворчества» [1, с. 457]. Вспомним выступавшего с резкой критикой позитивизма и материализма В. В. Кандинского, для которого главной ценностью и целью выступала «Великая Духовность». Он полагал, что в основе звучащего космоса лежит духовность. Следовательно, виновность за свернувший с пути приближения к ней XIX век лежит только на человеке, который поверил в безграничные возможности своего разума и думал исключительно о собственном материальном благополучии. Двумя путями, ведущими к достижению цели, по мнению Кандинского, выступают «Великая реалистика», требующая лишь точного воспроизведения контура предмета (в этом случае мы приближаемся к его сущности, которая до этого заслонена нашим собственным сознанием), и «Великая абстракция», освобождающая нас от стереотипов сознания. Благодаря этому и возникает «незамутненное восприятие мира в его подлинном духовном величии» [12, с. 100].

Но нечто подобное слышится и в рассуждениях исихастов XIV–XV вв., писавших о том, что главная цель верующего человека найти возможность возродить внутри себя божественный свет, благодаря которому можно увидеть мир таким, каким его создал Бог. Без «умного делания» достичь этого невозможно, поэтому со стороны человека нужны постоянные духовные усилия, которые и демонстрируют запечатленные на иконах святые, выступающие своего рода свидетелями процесса восхождения человека к Богу по «божественной лестнице».

Таким образом, накопленные человечеством знания все-таки конечны, бесконечным может быть только само- и миропознание, а именно идеей о бесконечности (пусть и трактуемой по-разному) пронизано искусство древнерусских иконописцев и авангардистов.

3) царство Правды и утопические проекты

Философские идеи Ф. Ницше и других представителей «философии жизни» оказали огромное влияние на мифологии модерна и авангарда. Соединившись с идеей жизнестроения В. Соловьева и политическими теориями авангард предлагал различные утопические проекты общественного переустройства (от консервативных до радикальных), но всем им был присущ эстетизм (уже в XIX в. он был взаимосвязан со сферой политики, в начале же XX в. это взаимодействие лишь усилилось). Кроме того, авангарду присуща и идея правды, понимаемая, в том числе, как аутентичность или подлинность. В связи с этим поиск правды, который всегда сопряжен с индивидуальным открытием здесь и сейчас, с попыткой усмотреть очертания будущего, в том числе и посредством утопических построений, становится частью авангардного дискурса. Как отмечал Ф. Марк, «будущее всегда воздаст должное созидающим. Созидающие – будущему, но никогда – настоящему. Оно для них – всегда уже прошлое» [10, с. 312]. Поэтому одной из центральных категорий всех утопических проектов, связанных с общественным переустройством, выступает Правда, а целью становится либо построение царства Правды, либо его возрождение после утраты.

В культуре Др. Руси представление о Руси как царстве Правды начинает формироваться достаточно рано (еще в языческий период появилась дихотомия Правда – Кривда), но окончательно складывается к XVI в. Именно тогда же появляется и мифологема «Москва – третий Рим». Эсхатологичность сознания древнерусского человека искала пути спасения, и этим путем были сохранение веры и православия.

Таким образом, концепт «правда», витальность которого сохраняется в русской культуре на протяжении сотен лет, актуализируется в начале XX в., задавая вектор развития общественным процессам в России.

4) символичность цвета

Цвет в иконе следует рассматривать как овеществление трансцендентного. Многочисленные религиозные тексты дают представление о возникновении колористической системы в христианстве и ее символизме (Ветхий и Новый Заветы, в частности, Апокалипсис Иоанна Богослова, где каждый из всадников определенного цвета). Как известно, базовыми цветами в изобразительном искусстве выступают желтый, красный и синий, поскольку они, в отличие от других цветов, не получаются в результате соединения. Красный и желтый цвета в библейской традиции связаны с огнем: красный – с явлением Бога в виде огненного столпа (помимо этого значения есть еще одно – «красная глина», еврейский же вариант слова «красный» имеет тот же корень, что и в имени Адам). Желтый цвет олицетворяет очистительный огонь и вну-

треннее перерождение. Синий ассоциируется, конечно, с небесной сферой, но в ветхозаветной традиции символизирует еще и праведность человека, и его верность в служении Богу.

В результате соединения желтого и синего появляется зеленый, означающий в христианской традиции воскрешение и вечную жизнь. При смешении красного и синего образуется пурпурный, символизирующий священство и власть.

Важную роль в цветовой символике играет и белый, в котором соединены все остальные цвета. В лексике древнерусского общества существовало выражение «белый свет» как место, где истинный, божественный свет отделен от тьмы. Достижению этого и были посвящены практики исихазма, в контексте учения которого было разработано духовно-богословское учение о природе божественного света. То есть цвет и свет выступают взаимосвязанными онтологическими категориями трансцендентного бытия. Таким образом, благодаря цвету можно было выразить иерархичность мира в соответствии с христианской парадигмой, продемонстрировать дихотомию добро – зло.

Древнерусский иконописец наносил темперу слоями, благодаря чему цвет приобретал сочность и плотность, цвета не смешивались, что «является визуализацией идеи неслиянного соединения, присущей христианской традиции мысли» [6, с. 104]. Этот подход был присущ многим живописцам начала XX века, и «модернизму/авангарду в равной степени свойственны и трансмедиальность квазисакрального «нерукотворного» образа, и «мышление в материале»» [12, с. 94]. В творчестве художников начала XX в. цвет как материал (в частности, в работах В. Татлина, К. Малевича, П. Филонова) противостоит философии цвета как света (например, ее приверженцами были О. Розанова, И. Ключ, К. Редько и др.).

Таким образом, из разработанной мастерами древнерусской иконописи теории цвета живописцы начала XX в. брали те элементы, которые становились частью их собственных концепций (так, например, К. С. Петров-Водкин использует в своем творчестве так называемую «цветовую трехрядку» (красный, синий, желтый), состоящую из основных цветов иконописи Др. Руси).

5) проблема телесности и материальности, глубины

Проблема телесности в иконописи решалась в духовном контексте. Дрapiровка так искусно скрадывает очертания фигур святых, что создается ощущение их бестелесности. Ряд исследователей, характеризуя творчество мастеров начала XX в., подчеркивает, что уже в русской живописи XIX в. можно проследить тенденцию, направленную на превращение объема в плоскость благодаря иллюзорно-оптическому восприятию. Например, «уже у Репина в его «Запорожцах» под одеждами нет тел. Такими же «пустыми» являются и большинство фигур серовских портретов» [16, с. 48]. Можно вспомнить и плоскостность фигур персонажей на полотнах М. Нестерова.

Если обратиться к проблеме телесности в границах аналитического кубизма, то он исходит из представления, что целостность человека вообще всего лишь иллюзия. Его центральной проблемой видится дезинтеграция «телесного эго» и разрыв «с традиционным нарциссизмом эстетического опыта» [12, с. 107].

Таким образом, бестелесность при изображении фигур святых в древнерусской иконописи демонстрировала возможности перевода объема в плоскость.

Итак, одна из главных причин актуализации древнерусской иконописной традиции связана с кризисом той модели репрезентации обособленного и автономного субъекта, которая сформировалась в искусстве предшествующего периода. Мастерам модерна и авангарда необходимо было решить проблему взаимодействия человека и окружающего его мира, установить дистанцию между ними. У искусства предшествующих периодов одной из функций всегда выступала воспитательная, и содержание произведения должно быть понятно, оно должно быть создано на доступном языке (даже пронизанное символизмом средневековое искусство, было читаемо верующим (не случайно за храмом закрепилось название «Библия для неграмотных»), а фрески, иконы и скульптура всегда иллюстрировали сложные религиозные догматы). В авангардной парадигме дидактика исчезает, а ценность приобретают инновации и эксперимент, создаваемые произведения наделяются многослойностью смыслов, их формы отличаются поливариантностью. Для авангарда ценен, прежде всего, опыт, а не сложившиеся в прошлом доктрины, поэтому из наследия древнерусских мастеров каждый из живописцев выбирает лишь те элементы, что нужны конкретно ему. Художественное пространство в начале XX в. снимает границы между публикой и творцом. Отсутствие границ было присуще и древнерусской культуре, которую часто называют «синкретической культурой – верой» (И. В. Кондаков), и икона, как и храм, выступает не только объектом искусства, но и религии (можно сказать, что трансмедийность, присущую авангарду, можно обнаружить и в культуре Др. Руси). Осмысление иконы происходит не в плоскости «предмет искусства – зритель» (субъектно-объектные отношения), это всегда со-беседование, это путь самопознания, который и выступает импульсом для любого вида творчества. В культуре начала XX века пара «публика – творец» трансформируется, поскольку добавляется третий компонент – сфера политики, чей дискурс перестает быть внешним по отношению к искусству, а становится его неотъемлемой составляющей (тенденция, кстати, которая была присуща, как культурам европейских стран, так и США). Можно высказать предположение, что в начале XX века именно искусство выступило основным инструментом глобализации, результатом же этого процесса стало формирование единого культурного пространства. Реакцией на это и стал, в том числе, поиск представителями модерна и авангарда национальной художественной идентичности и путей для самоопределения, и ориентиром здесь выступали традиции древнерусского искусства.

Список литературы

1. *Авраамов А.* В дебрях эстетики (Интуиция или эрудиция?) // Семиотика и авангард: Антология. Москва: Академический Проект; Культура. 2006. С. 455–464.
2. *Алперс С.* Искусство описания. Голландская живопись в XVII веке. Москва: V–A–C press, 2022. 438 с.
3. *Бердяев Н. А.* Алексей Степанович Хомяков [электронный ресурс] // URL: <http://vehi.net>
4. *Бохенский Ю. М.* Современная европейская философия / Пер. М. Н. Грецкого. Москва: Издательство иностранной литературы, 1959. 288 с.
5. *Булгаков С. Н.* Автобиографические заметки [электронный ресурс] // URS: <http://royallib.com.book/bulgakov>
6. *Волков Н. Н.* Цвет в иконописи. Москва: Искусство, 1965. 246 с.
7. *Есаулов И. А.* Проблема визуальной доминанты русской словесности // Проблемы исторической поэтики, 1998. С. 42–55.
8. *Замятин Е.* О синтетизме // Замятин Е. Избранные произведения. Москва: Советская Россия, 1990. 538 с.
9. *Левитт М.* Визуальная доминанта в России XVIII века. Москва: Новое литературное обозрение, 2015. 528 с.
10. *Марк Ф.* Сто афоризмов. Второй лик / Пер. и предисл. З. С. Пышновской // Искусствознание, 2008, № 4. С. 287–313.
11. *Матюшин М.* Опыт художника новой меры // К истории русского авангарда / Сост. Н. Харджиев. Stockholm: Nyiaea prints: Almqvist & Wiksell intern, 1976. 189 с.
12. *Рыков А.* Политика авангарда. Москва: Новое литературное обозрение, 2019. 208 с.
13. *Тарабукин Н. М.* Смысл иконы. Москва: Издательство Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999. 223 с.
14. *Тынянов Ю.* О Хлебникове // Тынянов Ю. История литературы. Критика. Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. 503 с.
15. *Ходель Р.* Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе / Под ред. Л. Геллера. Москва, 2002. С. 23–30.
16. *Федоров-Давыдов А. А.* Русское искусство промышленного капитализма. Москва: Гос. акад. художественных наук, 1929. 246 с.
17. *Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). Москва: Новое литературное обозрение. 2001. 240 с.
18. *Buci-Glucksmann C.* The madness of vision on baroque aesthetics. Athens, Ohio: Ohio University Press. 2013. 172 p.