

Морошкин Е.В.
ст. преподаватель,
Российская государственная
специализированная академия искусств,
г. Москва, Российская Федерация

О традиции мифологического пейзажа в русской живописи

Мифологический пейзаж является одной из традиций русской пейзажной живописи, зародившейся в последней четверти XIX века, продолженной в следующем столетии и наиболее отчетливое выражение получившей в творчестве художников группы «Амаравелла».

Господствующей тенденцией для живописи XIX века было раскрытие в образах природы внутреннего мира человека. В целом, именно это определило лицо русской школы *лирического пейзажа*. Но иногда, сквозь «пейзаж настроения» проглядывался и другой подход, проявлялось стремление художника проникнуть в суть самой природы, передать ее внутренний голос, не связанный с преломлением человеческих чувств. Это можно увидеть у позднего Саврасова, у Поленова, позднего Левитана.

Более смелый шаг в этом направлении сделал А. Куинджи – в своем зрелом творчестве он полностью порвал с «пейзажем настроения» и стал искать новые живописные формы, в которых природа могла бы заговорить собственным языком. Одновременно у художника возникает новый (совершенно не характерный для реалистического, передвижнического пейзажа) взгляд на природу, который можно назвать *мифологическим* или *мифотворческим*. Видимый мир предстает только внешним покровом, за которым сквозит нечто таинственное, невыразимое, поражающее своей многозначностью и мощью. Такой мифотворческий взгляд был воспринят учениками художника, среди которых – Н. Рерих, К. Богаевский, А. Рылов, В. Пурвит. Параллельные поиски в русском искусстве происходили в это время не только внутри школы Куинджи. Самостоятельно, обращаясь к другим истокам, создавали мифологическое пространство М. Врубель, М. Чюрленис (косвенно связанный с линией Куинджи через одного из его учеников), по-своему – К. Петров-Водкин, П. Кузнецов (что особенно интересно – оба они сумели наполнить «сквозением» не только пейзажную среду, но и натюрморт).

Своеобразно примыкает к этой традиции в своих акварельных работах М. Волошин. Взаимовлияния Волошина и Богаевского можно проследить на протяжении почти трех десятилетий, оно касается и постановки художественных задач и живописно-пластических моментов. Кроме того, многое выраженное Волошиным словесно – в стихотворениях и художественно-критических статьях – по направлению мысли созвучно поискам данных художников и может стать для нас ориентиром в понимании их искусства.

С середины 1920-х годов прямым продолжателем традиции Рериха, Врубеля и Чюрлениса становится художественная группа «Амаравелла» – в нее входили П. Фатеев, Б. Смирнов-Русецкий, В. Черноволенко, С. Шиголев, А. Сардан. В творческом манифесте этой группы, в частности, говорилось: «Сила впечатления и убедительности произведения зависит от глубины проникновения в первоисточник творческого импульса и внутренней значимости этого первоисточника... Наше творчество, интуитивное по преимуществу, направлено на раскрытие различных аспектов Космоса – в человеческих обликах, в пейзаже и в отображении абстрактных образов внутреннего мира»¹. Параллельным и внутренне близким «Амаравелле» явлением можно назвать творчество литовского художника К. Шимониса.

Произведения всего круга рассматриваемых художников составляют весьма широкое стилистическое и смысловое поле. Однако существенное место у каждого из них занимает пейзаж, увиденный «сквозящим», преобразующим взглядом. Их произведения могут различаться по степени, по интенсивности такого «сквозения», по силе трансформации земной реальности. Границы здесь простираются от слегка тронутого мифологизмом лирического пейзажа (Рылов) до несомненного и прямого духовидения (Черноволенко).

Можно отметить различия и в другой плоскости. Одни художники (в первую очередь – сам Куинджи) отправную точку для мифотворчества находили совершенно самостоятельно, в своем интуитивном понимании скрытой сущности природы. Для других (Богаевский, Шимонис, во многих случаях – Рерих) чрезвычайно важна была насыщенность живописи культурными смыслами: выстраивая язык своих произведений, они переплавляли разнообразные стилевые источники, переводили их в новое качество, соответствующее космичности их видения.

При рассмотрении произведений некоторых художников-космистов обращает на себя внимание необычайно широкий стилиевой диапазон – способный, в других условиях, даже свести на нет индивидуальность художественного почерка. При этом сами художники, возможно, и не ощущали этого качества, считая такое разнообразие подходов совершенно естественным. Здесь, очевидно, сказывается разница масштабов и точек зрения. Мы, например, будем ощутимо по-разному воспринимать какой-нибудь предмет в том случае, если он находится рядом с нами, или находится на высоте нескольких километров над землей, или в многокилометровой толще океана; однако эта разница будет совершенно несущественной при исчислении расстояния от этого предмета до Солнца. Подобным же образом человек, способный воспринять реальность иных миров, в первую очередь ощущает колоссальный разрыв между сутью этих миров и теми условными формами, в которых он может их художественно выразить. По сравнению с этим сущностным, коренным отличием оказывается не таким заметным стилистический разброс внутри его творчества; более того – такой разброс ему необходим, чтобы с его помощью – не в одном произведении, а всей их совокупностью – выразить силу и многообразие ощущений запредельного.

Этим же объясняется и другая черта их творчества. Почти все они (в меньшей степени это коснулось Богаевского) уделяли серьезное внимание не только широко обобщающим композициям, но и приданию самоценного значения отдельной детали, отдельной художественной находке – она может вырасти в самостоятельный живописный сюжет, если художник ощутил в ней «момент истины», момент состоявшегося «сквожения». Иногда картина может свестись к одному эмблематически простому знаку-символу, как это случается иногда у Чюрлениса и Смирнова-Русецкого (простому по своему пластическому облику, но не по заключенному в нем смыслу).

Уже у Куинджи можно видеть появление большого количества новых для пейзажной живописи сюжетов – новых не в абсолютном значении, а в смысле придания самостоятельного звучания таким нюансам в облике природы, которые, хотя и фиксировались художниками прежде, но не превращались в осознанные смысловые единицы. Характерно также, что почти все рассматриваемые художники, начиная с Куинджи, составляли из картин и этюдов большие серии, варьируя какой-нибудь один избранный мотив. Каждое отдельное произведение из такой серии может создавать впечатление чего-то чересчур частного, не доведенного до художественного обобщения, но серии в целом представляют собою многосторонний, полифонический взгляд на избранный предмет. Особенность и в том, что природный образ в подобных произведениях зачастую намеренно лишен своей природной жизненности, выглядит подчеркнуто застывшим, схематичным, увиденным аналитическим взглядом. Но это намеренное отстранение исчезает при взгляде на весь живописный цикл.

Таким образом можно проследить, как художники, начиная с самых элементарных деталей, выстраивают свой новый изобразительный канон, задерживаются на этих деталях, многократно варьируя и сверяя их со своим внутренним видением, чтобы в итоге создать живописный язык для выражения уже более многосложных концепций.

Рассмотрим некоторые характерные, многократно используемые элементы этого языка.

Облик Земли нередко предстает обобщенным, недетализированным, акцентируется рельеф земной поверхности, рисунок уходящих друг за друга горизонтов («Ладога», «Дочь викинга», «Человечьи праотцы», «Прокопий Праведный за неведомых плавающих молится» Рериха; «Зеленое ожерелье» Смирнова-Русецкого).

Во многих акварелях Волошина внимание художника также сосредоточено на осмысленных формах поверхности земли. В статье о Богаевском, проецируя и собственное понимание пейзажа, Волошин писал:

«Новая морщина у глаза, новая складка в углах губ, новая прядь седины в волосах, шрам на коре дерева, годичное кольцо в разрезе ствола, стертая ступень на крыльце, выбитый камень в стене дома, водомоина на скате холма, выветрившийся зубец скалы на гряде гор – все это письмена времени, знаки ранивших мгновений. Из этих знаков складывается индивидуальное лицо человека, предмета, местности, страны. Везде есть свиток, который можно развернуть и прочесть в нем историю жизни.

Художник, пишущий портрет, только тогда сможет воссоздать лицо человека, когда разберет и передаст всю совокупность внешних и внутренних знаков, оставленных на нем стилетом времени. Такой портрет становится историческим. Пусть он изображает человека неизвестного, безымянного, но раз в портрете развернут свиток его жизни, он становится историческим

документом, свидетельствующим о жизни всей эпохи, всей нации, к которым принадлежит изображенный “неизвестный”. <...>

Точно так же *исторический пейзаж* стремится стать *историческим портретом земли*. Лицо земли складывается геологически, так же, как человеческое лицо – анатомически, и точно так же определяется морщинами, шрамами и ранами, оставленными на нем стихиями и людьми: знаками мгновений. В этом – смысл Исторического Пейзажа².

Подобные складки «лица земли» нередко выходят на первый план в очертаниях гор в Гималайских этюдах Рериха. Иногда горы и ущелья там становятся подобиями изваяний с осмысленными, заостренными, иногда антропоморфными формами («Крик змия», «Предстоящий», «Ледяной сфинкс», «Зачарованное царство»).

В ряде произведений Рериха в облике гор как бы укрупнены, выявлены качества различных земных стихий. В одних случаях подчеркивается ясность, кристалличность формы, особая экспрессия четких граней («Гора колокола», «Монастырь Шаруген», «Сокровища снегов»), иногда возникает впечатление полупрозрачности или самосвечения горных хребтов («Охота», «Серебряное царство»). В других случаях гибкость линий напоминает о формах растительного царства («Кришна», «Падма Самбхава»), гора может уподобиться раскрывающемуся цветку («Клад захороненный»). Горы могут выражать собой и стихию огня, заряжая окружающее пространство напряжением горящих красок, или сами уподобляясь языкам пламени («Весть Шамбалы», «Чинтамани», «Исса и голова великанова»).

Ряд картин и множество этюдов Куинджи показывают, что художником владела идея поиска универсального принципа живого развертывания формы, которому подчиняются и растения, и воздушные образования – они обнаруживают внутреннее родство, участвуют в некоей универсальной природной мистерии («Дубы», «Березовая роща» – 3-й вариант, «Облако»).

В ряде пейзажей Волошина и Смирнова-Русецкого *облака* могут предстать почти живыми действующими лицами («Шествие», «Облако-чаша», «Дирижер» Смирнова-Русецкого). У Богаевского рисунок облаков вырастает в сложные и экспрессивные «небесные спектакли», стилистически ассоциирующиеся с живописью 17-18 веков, с искусством гравюры и шпалеры («Последние лучи», «Классический пейзаж», «Пейзаж с деревьями»).

Особенно многообразны смыслы облачного рисунка в картинах Рериха. Облака могут своей цветовой гаммой определить эмоциональное звучание картины, могут выглядеть «посланниками небес», доносящими какую-то весть, или вступить в диалог с сюжетом картины («Небесный бой», «Знамение», «Короны», «Голос Монголии», «Гэсер-хан»). Среди облаков могут возникать «письмена» или «картины», придавая мифологическому сюжету наивно-аллегорическое звучание, отсылая к эстетике иконы («Ангел Последний», «Илья Пророк»).

Иногда и точка зрения художника переносится в пространство, рождая ощущение парения, свободного присутствия в мире облаков и воздушных течений, как в «Полете» и «Облаках над горами» Смирнова-Русецкого. В его картине «Ритмы облаков» само пространство дано как бы в вертикальном разрезе, слоистая структура готова объединить своим ритмом и атмосферу, и изгибы горизонтов, и подземные пласты. Такое же композиционное построение в «Руси» Черноволенко приводит к сущностно новому результату: пространственное измерение естественным образом перерастает в духовно-этическое. Верхняя часть картины увлекает взгляд в вышние сферы, непостижимые и бездонные.

Стремление постичь *суть природных стихий* побуждает художников пристально вглядываться в поверхность земли, рисунки мха на почве и камнях, мысленно проникать внутрь скал и в подводную глубину. Свойства какой-нибудь одной из стихий могут в отдельном пейзаже выйти на первый план, окрасить собою все предметы.

Волошин в статье «Архаизм в русской живописи» дает яркую образную характеристику стиля Рериха начала 1900-х годов:

«С сурового, древнего Севера принес свое искусство Рерих. Оно такое же тяжелое, жесткое и неприветное, как его земля.

История Юга граничится переселениями народов, великими войнами, разрушениями древних городов, она делится на столетия и года. История же Севера измеряется лишь геологическими эпохами, пластами речных наносов и костяками ископаемых. Нельзя определить, какими тысячелетиями отделена от нас эта земля Рериха, земля, с которой только что сошла мертвая толща вечных льдов, земля, хранящая на себе только свежие следы глубоких царпин и борозд, оставленных древними ледниками.

На ней еще нет ни кустов, ни деревьев; одни лишь мхи, темные, как письмо древних икон, покрывают влажные, солнцем еще не согретые, не обласканные воздухом скалы. Лишь изредка среди этих пустынь встают редкие заросли низкорослых сосен, черных, узлистых, с тощей хвоей. Земля хранит еще свои первобытные – глухие, темные и глубокие тона под угрюмым и тяжким небом.

Растительное царство загадочно чуждо творчеству Рериха.

Деревья на его картинах встречаются лишь в форме грубо обтесанных бревен, из которых сложены срубы городищ и построены остроконечные частоколы, похожие на оскаленные зубы, или в форме тяжеловесных, богато и грубо раскрашенных кораблей, напоминающих хищных земноводных.

<...> Из четырех стихий мира он познал только землю, а в земле лишь костистую основу ее – камень. Не минерал, не кристалл, отдающий солнцу его свет и пламя, а тяжелый, твердый и непрозрачный камень эратических глыб. Перед его картинами невольно вспоминаются все кельтские предания о злых камнях, живущих колдовской жизнью, о менгирах и дольменах, о полях Карнака, о камнях, в толще своей хранящих воронкообразное подобие рта, которое произносит слова, из которых слышатся иногда глухие звуки, которое таит в себе эхо какой-то чужой всему живому жизни; о камнях, по ночам покидающих свое место и рыскающих, подобно крылатым ящерам, в низком болотном воздухе, приходят на ум качающиеся скалы, неведомыми руками утвержденные на точке равновесия, столь верно найденной, что ничто в течение тысячелетий не может нарушить той математической гармонии, которая при слабом прикосновении оживает движением и трепетом тысячепудовые глыбы мертвого вещества³.

Отдельный камень у Рериха может стать самостоятельной смысловой величиной, и даже центром композиции («Урочище», «Весна Священная»). Иногда, изображая архитектурные сооружения, Рерих также подчеркивает живую суть камней, составляющих каменную кладку как живой организм (эскизы к «Принцессе Мален» и «Пер Гюнту»). Во многих картинах и зарисовках Рериха, особенно периода гималайской и монгольской экспедиций, камень доносит до нас весть о прошедших цивилизациях, храня их священные изображения («Три меча», «Гиганты Лахуля», «Скалы Ладакха», «Майтрейя»).

Нередко «каменность» становится свойством пейзажа в целом, придавая жесткие очертания изгибам земли, деревьям и даже облакам («Каменные острова» Смирнова-Русецкого; «Берег моря», «Воспоминание о Мантенье» Богаевского; «Святой остров», «Замок Тристана», «Заклятие огня» Рериха).

На поверхности земли может акцентироваться цветовой узор мхов, краски цветов и разнотравья («Весна в Финляндии», «Цветущий луг» Рылова; «Ведунья», «Пантелеймон Целитель», цикл карельских пейзажей Рериха).

Взгляд художников может продолжиться и далее – вглубь Земли. Рерих в ряде картин обращается к легендам разных народов о раскрывающихся недрах гор, подземных сокровищах, подземных жителях («Недра», «Хранитель входа», «Чудь подземная», «Сокровище горы»). У других художников – стремление запечатлеть представление о многослойности материи, ее кристаллической структуре («Изумрудный замок» Смирнова-Русецкого, «Молчание», «Малахит» Черноволенко). В земных недрах может обнаружиться и огненная стихия («Жар земли», «Похитители огня», «Нибелунги» Рериха; «Подземный огонь», «Атлантида» Смирнова-Русецкого; «Огненный мост», «Контрасты» Черноволенко).

Черноволенко в некоторых произведениях разрабатывает собственную *«подземную мифологию»*, развивая художественные находки Чюрлёниса и Врубеля («Огненный путь», «Храм Солнца») Более поздние и совершенно самостоятельные поиски приводят художника к сквозящему, пронизывающему материю взгляду, когда земное вещество дано как бы в разрезе – выявляется структура разных его слоев, от раскаленных недр до звездных высей («Структура планеты», «У истоков гармонии», «Формообразование»).

Кристалличность материи может проявить себя и в других предметах – например, в морозных рисунках на стекле («Морозное окно», «Окно в ночь» Смирнова-Русецкого), может стать основой образно полифоничных живописных фантазий (цикл «Зима» Чюрлёниса).

Наряду с «окаменением» облика природы, подчеркиванием в нем кристаллических свойств, есть и другая тенденция – подчеркнуть мягкость, струистость форм. Во многом это находит отражение в зимних пейзажах. То, что было найдено в зимних этюдах Куинджи («Лунные пятна в зимнем лесу», «Солнечные пятна на инее», «Эффект заката»), получило развитие у его последователей: земля укутанная снежным покровом выглядит таинственно и целомудренно, за

обобщенными мягкими очертаниями скрыта невыявленная жизнь. Нередко в зимнем пейзаже слышится откровенно сказочная интонация («Домик Сольвейг», «Сергий-строитель», «Снежные стражи» Рериха; «Зимний закат», «Снегурочка», «Озеро Щучье» Смирнова-Русецкого).

Таинственной, замороженной делает природу и сумеречное время, лунный свет. Такой взгляд на пейзаж идет от живописи романтизма. Куинджи существенно переосмыслил, обогатил эту традицию, привнес новое эмоциональное и мистическое наполнение. Предстояние человека перед лицом ночной природы делает более масштабной, более космичной сферу его ощущений, и в то же время в человеке пробуждаются интимные, задушевные чувства связанности с Землей и природными стихиями («Эльбрус лунной ночью», «Сумерки в степи» Куинджи; «Белая ночь» Рылова; «Средневековый Ревель», «Лунные горы», «Сжигание тьмы» Н. Рериха; «Тишина» Смирнова-Русецкого; «Легенда» Черноволенко)

От Куинджи идет и новое образное решение самого облика Луны. Здесь есть и надмирность, отстраненность от всего земного, и пристальность ее взгляда («Лунная ночь на Днепре», «Дарьяльское ущелье»). Вслед за Куинджи особую мистическую энергию полнолуния передает Рерих, особенно в ряде Гималайских этюдов, где лапидарность рисунка сочетается с какой-то внеземной густотой и, вместе с тем, изысканностью цветовой гаммы, неожиданно и звучно дополняемой цветовым акцентом лунного диска.

Особое отношение к Луне и Солнцу как космическим объектам проявляет Волошин – в акварелях, многих стихотворениях, в венке сонетов «Lunaria». Нередко их изображения подчеркнута укрупнены, интенсивность цветовой атмосферы передает «медных солнц гудящие закаты» как природную мистику, экстатическое напряжение природных сил.

Обращаясь иногда к образам подводного мира, художники подчеркивают в нем мягкость форм, прозрачность света – сквозение идеального мира. («Подводное царство» (эскиз декорации к опере «Садко»), «Будда-испытатель» Рериха; «На дне океана», «Сказка» Черноволенко; картины из циклов «Сотворение мира» и «Соната моря» Чюрлениса). Подводное пространство может быть окрашено и более личностно, символизируя мир ушедший в глубины человеческой памяти («Город прошлого» Шимониса, «Китеж» Смирнова-Русецкого).

При сравнении живописи Рериха и его последователей с другими пейзажными школами сразу бросается в глаза другое их отношение к *царству растений*. У большинства пейзажистов мир деревьев полон жизни, нюансов форм и цветов, во многом именно через них передается богатство эмоционального наполнения картины. Здесь же в огромном множестве произведений растения вообще отсутствуют, а где они есть – чувствуется, какие внутренние сложности преодолевают художники, вводя их в мир своей живописи. Видимо, для их преображающего видения, заново осмысляющего место каждого природного элемента в мироздании, растения представляли наибольшую трудность, и художникам зачастую приходилось отступать перед этой задачей. Или же, вводя растения внутрь своего живописного стиля, искать для них более простые, иногда стилизованные, орнаментальные формы.

Совсем немного можно найти произведений, где именно растительная среда является центром внимания художника. Там же, где это происходит, можно уловить сходство природного пространства с пространством замкнутым, возможно – храмовым, с его многозначной симметрией, зарифмованностью форм. Сами очертания деревьев обретают какую-то скульптурность, ясно выявленные, говорящие формы, выражающие торжественность и благоговение («Березовая роща» Куинджи; «Лесная река», «Зеленое кружево» Рылова; «Урочище» Рериха; «Березы и ивы» Смирнова-Русецкого). И всё же чаще художники здесь сознательно отказываются от жизнеподобия деревьев, подчеркивая их стилизованность или придавая им свойства другой, нерастительной материи. Поиски идут в разных направлениях: и более традиционное для акварели превращение изображения в мерцающий плоскостный узор (в акварельных этюдах позднего Богаевского), и выявление объемности, но объемности искусственно созданного пространства, близкого сценической декорации («Осень» Куинджи; «Гуга Чохан» Рериха; «Цветущие яблони» Смирнова-Русецкого).

Иногда обращает на себя внимание единичное появление растения, которое, кажется, выступает в картине от лица растительного мира в целом, является его условным знаком («Дерево» из Гималайских этюдов, «Леденец» из цикла декораций к «Сказке о царе Салтане» Рериха; «Одуванчики» Шимониса). Подобные композиционные построения (с еще не выявленным символическим смыслом) встречаются у Куинджи, в дальнейшем они становятся устойчивой чертой стиля. Смысловую разницу легко увидеть, сравнив этюд Куинджи «Море. Крым» и

близкую ему по композиции картину Рериха «Сокровище», которая вся сложена из нескольких лапидарных, экспрессивно сопоставленных графических символов.

Своеобразно решение деревьев на большинстве акварелей Волошина. Их фигуры, нередко орнаментально-условные, подчеркнута не вписываются в пространство пейзажа, они будто наложены поверх уже законченной картины. Они – как бы пришельцы из параллельного пространства, полупрозрачные, не вступающие во взаимодействие с видимым земным миром. Еще более радикально «неотмирность» деревьев ощущается в картинах Смирнова-Русецкого. Огромный цикл «Прозрачность», создаваемый художником на протяжении всего творческого пути, от начала 1920-х годов до начала 1990-х, предлагает различные стилистические варианты раскрытия этой идеи – и более реалистические, и продолжающие искусство модерна, и почти абстрактные. Нередко используется прием «обратной перспективы», когда по мере удаления предметы не уменьшаются, а увеличиваются в размерах, становятся расплывчатыми и бесплотными, и их очертания уже напоминают какие-то силовые поля, пронизывающие пространство, определяющие его свойства и ритмическую организованность («Свет осеннего леса», «Осенние ритмы», «Серебристая прозрачность», «Утренний свет»).

Сходные решения можно увидеть и у других художников. У Фатеева еще в работах конца 1910-х годов пространство леса напоминает какое-то метафизическое пространство, его заряженность энергией передается через экспрессию изломанных линий, несколько жесткую цветовую атмосферу («Летуры», «Ствол дерева»). Нечто похожее – в эскизе Рериха «Жар земли» и некоторых работах Смирнова-Русецкого («Странный мир»). У последнего встречаются и мягкие, лирически одухотворенные мини-пейзажи сближающиеся с натюрмортом. Погружение в глубь лесного или лугового мира выявляет в нем какие-то таинственные токи, подобные волнам зеленого пламени, в каждой цветке или веточке пробуждается самосвещение и индивидуальная выразительность («Одуванчики»).

У Чюрлениса трансфизичность чувствуется еще ярче. Особенно в некоторых картинах из цикла «Сотворение мира» с их прозрачным светом и неземными формами жизни. Есть такие прозрения и у Черноволенко, хотя иногда с привнесением условно-сказочных элементов («Мир сказки», «Сказка леса»).

Найденные здесь приемы используются художниками и в пейзажах открытого пространства, а также в фантазиях с архитектурными мотивами. Это – присутствие наряду с ясно видимой материальностью и другого плана, полупрозрачных фигур или «силовых линий», создающих новое, трансфизическое измерение. Иногда эти два плана явно отделены друг от друга, а иногда (особенно в картинах Черноволенко) они сплетаются, выявляя сложность, многозначность прозреваемых художником иноматериальных миров («Созерцание», «Элегия», «Вихри над руинами»). Подобные миры представлены и у Смирнова-Русецкого («Силуэты на звездном небе», «Дозор ангелов») и Чюрлениса («Мосты», «Жемайтійское кладбище»).

Человеческие фигуры, которые бывают включены в подобные произведения, уже не являются изображением физического человека. Это либо некая иноматериальная сущность, которой придано человекообразие, либо героем картины является человек с раскрывшимся духовным восприятием и он погружен в ту реальность, которую уже способен ощущать («У рубежа» Рериха; «Видение» Смирнова-Русецкого.; «Вещий сон», «Мысль из беспредельности» Черноволенко).

В одних случаях человеческая фигура находится в гармонии, равновесии с окружающей его трансфизической реальностью. В иных же произведениях на первый план выходит идея волевого порыва, дерзновения человеческого духа. Патетические картины такого плана создавали Шиголев («Рождение мира», «Идущий») и Черноволенко в раннем творчестве («Пробуждайся, спящий!», «Устремление», «Куда идешь, человечество?»). Родственна им и картина Рериха «Путь» (по наблюдению искусствоведа Ксении Рудзите, в фигуре ее героя мотив устремленности вперед соединяется с мотивом распятия⁴).

Духовное видение позднего Черноволенко (конца 1960-х – 1970-х годов) стирает границу между пространством и его обитателями. Человекоподобные фигуры как бы растут из земли, являются ее частью. Или иными словами: весь иномерный ландшафт состоит элементов, которые все в той или иной степени наделены разумной жизнью («Устремленность», «Ожидание вестника», «Священные колонны»).

Попытки изобразить реальность, еще дальше отстоящую от привычных пространственных и предметных понятий, ведет художников к самоценной выразительности линий и ритмов, к уподоблению пространства звуковым волнам. Поэтому нередко они, вслед за Чюрленисом, дают

своим картинам музыкальные названия. Если Черноволенко и Шиголев, рисуя образы иномерных миров, полностью опираются на свое внутреннее видение («Звучащее пространство», «Песнь моря», «Гимн рождению музыки» Черноволенко; «На серебряном шаре», «Лаборатория в космосе» Шиголева), то другие художники не обходятся без апелляции к тем или иным изобразительным традициям, давая им новое, трансфизическое наполнение («В тембре арфы», «Мысль, материя, архитектура» Сардана; «Город звуков» Шимониса).

При всей новизне открывающихся художнику реалий, ему самому требовались какие-то устоявшиеся в культуре модели для самоидентификации, для осознания образа своего поведения в этих мирах. Такие модели были найдены уже в раннем творчестве Рериха: созерцатель, отшельник, странник. Эту традицию можно проследить от рериховских русских картин (например, картина «День угасающий», по своему живописному языку лежащая еще в передвижнических традициях, по эмоциональному звучанию очень близкая Нестерову), через ряд произведений гималайского периода, выявляющих идею предстояния перед грандиозностью, и вместе с тем гармоничностью, умиротворенностью окружающей природы («Тум-мо», «Книга мудрости», «Орлиное гнездо»). И она же продолжается, только другими живописными средствами, у художников «Амаравеллы» («Ступени гор», «В горном ашраме» Смирнова-Русецкого; «Солнечный ветер» Шиголева; «Непобедимый дух», «Вершина прекрасного», «Отшельники» Черноволенко).

Когда в 1930-х – 1940-х годах Рерих обращался к русским сюжетам, тема путника, отшельника также нередко выходила на первый план. В облик русской природы здесь уже проникают какие-то гималайские черты, он становится обобщенным, неотмирным («Земля Славянская», «Неведомый старик», «Странник Светлого Града»). Движение к такому идеальному образу можно проследить в творчестве художника еще с начала века. Картина «Пейзаж с часовней» – один из самых высоких и гармоничных образов преображенной, идеальной Руси. Он погружен в какое-то нездешнее течение времени, когда можно видеть одновременно и звездное небо, и наполненную светом землю. Свет исходит, кажется, из каждого земного предмета, самосветящиеся камни и изгибы обрывов и холмов образуют какую-то необъяснимую, но ясно ощущаемую певучую гармонию, говорят о разумности материи, о возможности ее просветления.

Таким образом, творчество Куинджи положило начало большой и, как видно из ее интенсивного развития, очень органичной для русской культуры традиции – традиции мифотворческого осмысления и преображения природы. И если появление «Лунной ночи на Днепре» и последующих произведений Куинджи стало в свое время явлением неожиданным и, казалось, не связанным ни с какими существующими течениями, то широкое развитие мифологического пейзажа, предпринятое его последователями, оказалось включенным в контекст многообразных художественных устремлений XX века. Это и стилистические поиски в русле искусства модерна (Богаевский, Рерих, Чюрленис), и связь с театральной культурой начала века и поисками синтеза искусств (Рерих), и тесное взаимодействие с философией русского космизма, и интерес к открытиям художественного авангарда (у художников «Амаравеллы» и Шимониса – интерес этот был избирательным и зачастую весьма критичным, но он многое определил в их пластическом мышлении), и многое другое. Мифологический пейзаж стал тем жанром, который, в своих разнообразных проявлениях, смог отразить сложность духовных поисков нового века, и в то же время объединить эти поиски неким единым вектором, помогая осознать их как ступени в едином движении человечества к совершенствованию.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Виктор Тихонович Черноволенко. Почитание света (альбом). Калининград: «Янтарный сказ», 1997. С. 13.
2. Волошин М. Константин Богаевский. – В кн.: Волошин М. Лики творчества. Л., «Наука», 1989 (в серии «Литературные памятники»). С. 312.
3. Волошин М. Архаизм в русской живописи (Рерих, Богаевский и Бакст). – Там же. С. 278-279.
4. Рудзите К. Коллекция картин Николая и Святослава Рерихов в Государственном художественном музее Латвии. Вступительная статья к альбому «Николай Рерих. Картины из коллекции Государственного художественного музея Латвии». Riga, UGUNS, 1999. С. XXX.