

УДК 130.2

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЕ ИДЕИ В ФИЛОСОФСКО-ХУДОЖЕСТВЕННОМ СИНТЕЗЕ МИХАИЛА МАТЮШИНА

Е.В. Шахматова

ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства – ГИТИС»,
г. Москва

DOI: 10.26456/vtphilos/2020.3.188

В статье обосновывается положение о том, что антропологические модели русского авангарда были тесно связаны с метафизикой Всеединства русской религиозной философии рубежа XIX–XX вв., теософией, философией жизни и древнеиндийскими учениями. Жизнестроительные тенденции эпохи отражали эсхатологические мотивы культуры и искусства Серебряного века. Органическое направление русского авангарда продолжило линию Всеединства, утверждая равенство между микро- и макрокосмом. Предложенный М. Матюшиным метод «ЗОР-ВЕД» отражал антропологические идеи воспитания совершенного человека средствами искусства.

Ключевые слова: *Серебряный век, русский авангард, органическое искусство, синестезия, синтез искусств, М. Матюшин, ЗОР-ВЕД, четвертое измерение.*

Проблема рассмотрения антропологических интенций русского авангарда вполне актуальна, так как в начале XX в., в эпоху тотальной корреляции смыслов, были заложены перспективы развития искусства и обозначены задачи формирования человека будущего, способного к духовному мировидению и гармоничному сосуществованию вне всякого насилия. Изучение русского авангарда в последние десятилетия проводится достаточно активно, непосредственно антропологическому анализу произведений искусства и литературы посвящена монография И. Чубарова «Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда» [12]. В отношении органического направления, представителем которого был М. Матюшин, исследования ограничиваются единственной статьёй А. Повелихиной [8, с. 27–33], что можно считать приглашением к дискуссии.

М. Матюшин – один из лидеров русского авангарда, соединивший в себе способности музыканта, композитора, художника и теоретика искусства. В скандальной оперной постановке кубофутуристов «Победа над Солнцем» (1913), которая оказалась программной для русского авангарда, М. Матюшин выступил в качестве композитора. Пролог был написан В. Хлебниковым, два «дейма» либретто сочинил А. Крученых, К. Малевич отвечал за костюмы и декорации. Синтез «заумного языка», алогизма живописи и диссонансной какофонии должен был взорвать театральное искусство начала XX в. Экспериментальная постановка де-

монстрировала принципы новой эстетики, которые были осознаны значительно позже. К. Малевич впервые апробировал идеи супрематизма, а М. Матюшин пришел к понятию «синестезия».

Время становления русского авангарда – краткий период между двумя революциями 1905 г. и 1917 г., когда напряжение резко меняющихся социальных процессов достигло своего апогея. Н. Бердяев в публичной лекции «Кризис искусства», с которой он выступил в Москве 1 ноября 1917 г. накануне революции, констатировал «апокалипсис целой огромной космической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира» [1, с. 306], а в новейших течениях живописи отметил стремление «проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плотность, преодолеть закон непроницаемости» [1, с. 302].

Идея нового мира и нового человека в России в начале XX в. становится злободневной. Старый мир рушился на глазах. Революционные преобразования во всех сферах общественной жизни открыли перед художниками возможность прямого воздействия на становление нового коммунистического быта и воспитания средствами искусства совершенного человека будущего. В пространстве Серебряного века разыгрываются всевозможные антропологические модели, опосредованно связанные с русским духовным ренессансом рубежа XIX–XX в. Одним из самых влиятельных направлений этой эпохи была метафизика Всеединства, представленная именами В.С. Соловьева, братьев С.Н. и Е.Н. Трубецких, С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского, Л.П. Карсавина, Н.О. Лосского и др. Восстановить всеединство мира – такую цель ставили перед человеком философы. Утопические проекты «жизнестроительства» русского модернизма подпитывались также распространенной на рубеже XIX–XX вв. теософией, предпринявшей попытку синтеза религий, философии и науки, иррационалистическим мировоззрением «философии жизни» и широко представленными учениями Древней Индии. В начале XX в. в России были опубликованы труды учеников реформатора индуизма Рамакришны (1836–1886): Свами Абхедананды (1866–1939) и Свами Вивекананды (1863–1902). В 1909 г. появилось два варианта «Бхагавад-гиты»: А.П. Казначеевой – во Владимире, а также перевод А. Каменской и И. Манциарли, который сначала был опубликован в петербургском журнале «Вестник теософии», а затем вышел отдельной книгой в Калуге в 1914 г. Были изданы основные работы йога Рамачараки (псевдоним американского писателя У.У. Аткинсона): «Хатха-йога: Учение йогов о физическом здоровье с многочисленными упражнениями», «Раджа-йога: Учение йогов о психическом мире человека», «Жнани-йога», «Наука о дыхании индийских йогов: Дыхание по восточным методам, как средство физического, умственного, душевного и духовного развития», «Основы мирозерцания индийских йогов», «Пути достижения индийских йогов», «Религии и тайные учения Востока». Эта литература пользовалась большой популярностью, так как почти каждый год выходили новые ти-

ражи. Особую роль в популяризации восточных методик самосовершенствования играло издательство, которое возглавлял Алексей Суворин, сын известного редактора–издателя «Нового времени» и друга А.П. Чехова. Издательский проект А. Суворина носил громкое и значимое для эпохи название – «Новый человек».

Русский авангард усмотрел в глобальном переустройстве мира возможность построения нового общества без эксплуатации и насилия, в котором коренным образом изменятся взаимоотношения между людьми на основе братской любви. М. Эпштейн обнаружил в авангарде проблеск религиозного сознания, «обнажение более глубокой парадоксальной системы ценностей, где высокое принимает обличье низкого. <...> Авангард оголяет субмолекулярную структуру вещества, прорисовывает схемы мировых сил, дремлющих в подсознании, идет дальше воплотимого, дальше прекрасной видимости, эстетики середины, сотрудничает с воображением до конца – конца, не вмещающегося ни в какую зримую историческую перспективу. Авангардизм есть эстетика конца и является для искусства тем же, чем для религии – эсхатология» [14].

М. Матюшин и его жена Елена Гуро продолжили линию всеединства русской философии, став инициаторами органического направления в русском авангарде. Мир как органическое целое стал темой творчества М. Матюшина. В 1920 г. при вступлении в Вольную академию духовной культуры («Вольфилу») М. Матюшин выступил с публичной лекцией «Художественный опыт нового пространства», где поднимал проблему вселенского сознания и эволюции от примитивного гомо сапиенс до человека, постигнувшего время как четвёртое измерение. Идея четвертого измерения была заявлена в трудах теософа-математика П.Д. Успенского «Четвертое измерение» [10] и «Tertium Organum» [11]. А в находящейся в его личной библиотеке книге Н.О. Лосского «Мир как органическое целое» М. Матюшин подчеркнул размышления философа о пространстве, присущем царству Духа. Это пространство имеет бесконечное множество измерений, в нем существуют совсем другие законы, чем в материальном царстве вражды: «Во-первых, продукты, наполняющие это пространство, проницаемы друг для друга, как свет и аромат могут наполнять одну и ту же сферу. Во-вторых, всякая часть этого мира в каком-либо направлении смежна со всякою другою частью его» [3, с. 81]. Тезисы доклада отражали длительные размышления художника. В конечном итоге они воплотились в статье «Опыт художника новой меры»¹, которая имеет три авторские редакции. М. Матюшин, исходя из психологической особенности исторического зрения видеть только то, что осознано разумом, представил свой собственный взгляд на историю искусств. В разные эпохи глаз человека по-разному воспринимал пространственные измерения. Для египтян мир был одномерен, и все изобра-

¹ 1915 г. – «О четвертом измерении», 1916–1920 – «Новый пространственный реализм. Художник в опыте четвертой меры», 1926 – «Опыт художника новой меры».

жения у них плоскостные, греческая скульптура – двумерна, но содержит в себе уже, хотя и слабое, «понятие третьей меры» [6, с. 227]. Первым художником, проникшим в глубину пространства, по мнению Матюшина, является Рембрандт, который «уже не слушает объяснений и рассказов ума-глаза и заставляет его подчиняться. Его воздух уходит вперед, назад, в стороны, охватывая, точно предчувствуя всеобщую будущую радость связи вселенной» [6, с. 230]. Следующую ступень развития глаза он связывал с импрессионистами, почувствовавшими власть воздушной среды. Но они слишком увлеклись «исканием высшего способа передачи световых вибраций» [6, с. 231] в ущерб глубинным связям всего мира. Сезанн заставляет обернуться на мир, расшатывая горизонтальные и вертикальные перспективы. Матюшин обращает внимание на то, что «одновременно с Сезанном Лобачевский и Риман потянули и перекосили все параллели Эвклида» [6, с. 233]. Науку о перспективе Матюшин считал результатом посредственно осознанного знания, надолго погубившего движение живых сечений. Целостный взгляд на мир способен увидеть скрытые взаимосвязи, и тогда даже камень сдвинется с места.

Итак, четвертое измерение основывается на следующих постулатах: «I. Всякая масса движется. II. Всякая поверхность массы в движении, задевая собой, как смычком, – струны воздуха-эфира, выявляет цвет. III. Всякий цвет должен быть наблюдаем по-новому, как и предметность в общей связи плывущих и всё время уносимых частиц сцепления, в общем ходе дрожащей, тянущейся, скачущей цвето-звучности» [6, с. 236]. Исходя из этих положений, Матюшин формулирует выводы, которые могут стать началом 4-го перпендикуляра: «Линии, определяющие движение основы, идя далее через тело, встречаются и могут образовать основу нового тела, уходя в безграничность. И д е я ОСНОВЫ – КРИСТАЛЛ. И д е я ТЕЛА – ЗЕМЛЯ. По линиям движения О с н о в ы – летит, изменяясь, входя и выходя, ЦВЕТНОСТЬ. Форма остаётся лишь в основе, покрываясь общим движением цвета, света и массы» [6, с. 237].

Мир как органическое целое существует на основе равенства между микро- и макрокосмом. Понимание того, что малое может содержать в себе великое, приводит М. Матюшина уже в 1912 г. к осознанию, что «нет ни одного правильного понятия о видимостях и все перспективы физические и моральные совершенно неверны и их надо искать снова» [7, с. 10]. Наблюдая за природой, М. Матюшин приходит к озарению: «Я понял, что и как я должен искать в пространстве. Исследование зарождения простейших организмов и их происхождения дало мне в руки ценное орудие. Оно показало мне, что наращение всякой ткани в самом начале идет от центра точки-семени – разом к окружности» [6, с. 117]. Свои первые мысли о четвертом измерении он записывает зимой 1912–1913 гг., когда еще была жива его жена Елена Гуро. Позднее, в 1918 г., М. Матюшин создал «Композицию “На смерть Е. Гуро”», представив её душу в виде устремившейся к Богу кометы. Мысль о том, что происходит с человеком после смерти, на

протяжении длительного времени волновала его, и незадолго до своего собственного ухода он записал в дневнике 22 июля 1934 г.: «Ни один индивид от самого своего начала сознания не исчез, а пребывает, изменяясь все время, в жгуче-кольце несущейся жизни. Всякая индивидуальность, а особенно яркая, заметно так или иначе изменяет форму жизни и, изменяясь сама, вцепляется в приходящее или уходящее звено текущей жизни. ...индивид бессмертен и безрожден, он вечно живой, как вечно живо целое и цело вечное как индивид» [6, с. 190].

Летом 1913 г. Матюшина на даче в финском поселке Уусикиркко, где в начале мая была похоронена Е. Гуро, навещают Малевич и Крученых. Хлебников не смог приехать, но прислал письмо-соболезнование. Эта встреча получает сенсационное название «Первый всероссийский съезд ба-ячей будущего». Съезд принял громкий манифест, в котором ставились задачи реформы языка, мышления, искусства и литературы. Футуристы рекламировали свои новые произведения, а также решили организовать новый театр «Будетлянин», чтобы «устремиться на оплот художественной чахло-сти – на русский театр – и решительно преобразовать его» [4]. И уже в начале декабря 1913 г. они представили два спектакля в помещении театра «Луна-парк» на Офицерской улице в Петрограде. 2 и 4 декабря шла трагедия «Владимир Маяковский» в декорациях П. Филонова и И. Школьника; 3 и 5 декабря – «Победа над Солнцем». Оба спектакля были пронизаны антропологическими мотивами. Так, в трагедии «Владимир Маяковский» alter-ego героя готов наделить горожан родным для всех народов языком любви, но разобщенное людское сообщество демонстрирует свою разорванность в буквальном смысле. Поэта окружают Человек без глаза и ноги, Человек без уха, Человек с растянутым лицом и даже Человек без головы. Маяковский, демонстрируя физическую ущербность персонажей, стремился таким образом подчеркнуть их духовное несовершенство, но пьеса, написанная в 1913 г. – накануне Первой мировой войны, сейчас читается как предчувствие приближающегося Апокалипсиса грядущих бедствий, где вслед за мировым кровопролитием на очереди стоят революция и гражданская резня. Основной темой заумной оперы «Победа над Солнцем» был вселенский па-фос разрушения старого мира. Персонажи в масках и кубических костюмах из картона и проволоки, похожие на человеко-машины, вырывали с корнем Солнце железного века, стреляли в прошлое, чтобы забыть ошибки и неудачи и уподобить жизнь чистому зеркалу. Будущее представало во втором «дейме» оперы. Завоевание Солнца означало торжество над силами тяготения и временем. Жители «Десятых стран» освоились с четвертым измерением и могут свободно путешествовать из каменного века в Средневековье, пообщаться с Нероном, а в 35-м веке увидеть силу без насилия и людей, бессмертных и счастливых. Футуристическая утопия также содержала в себе тревожные мотивы надвигающейся катастрофы: метафора зарезанного Солнца и стрельба из пушки в прошлое, помноженные на кроважидную апологию вселенской борьбы, не предвещали ничего хорошего.

Некогда В. Хлебников высказал предположение, что при изменении некоторых переменных величин ощущения способны изменяться, переходя из одного ряда в другой: цвет василька станет звуком кукушки, тем самым обозначив принцип синестезии. М. Матюшин вместе с учениками для работы в данном направлении создаёт группу «ЗОР-ВЕД» (от «взор» и «ведать»; «зор» – неологизм Хлебникова). Работа сначала проводилась в Мастерской пространственного реализма бывшей Академии, переименованной в Государственные свободные мастерские (1918–1921), затем с тем же составом участников в Музее художественной культуры, а с 1923 г. в Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК), где он возглавил отдел Органической культуры. В 1926 г. отдел вошел в структуру Государственного института истории искусств.

«Идея ОСНОВЫ – КРИСТАЛЛ» воплотилась у М. Матюшина в «Автопортрет», на котором его лицо приобрело странную вытянутую форму, а затем и вообще трансформировалось в нечто, не имеющее ничего общего с антропоморфным изображением, – это два «Автопортрета», озаглавленные одинаково «Кристалл». Первая идея соотнесения головы с кристаллом появляется у него в 1914 г., затем следует целая серия эскизов постепенной кристаллизации формы до идеального состояния. Кристаллизация головы у Матюшина – это еще и символ постепенного преобразования физического тела в духовное, просветление сознания, что должно было реализоваться в результате метода «расширенного смотрения». Художник стремился к раскрытию «духовного ока», способного созерцать мир ощущений другого существа. К 1918 г. относится работа М. Матюшина «Цветок человека». В этом можно усмотреть близость мыслей художника «Цветочной проповеди» Будды («Лотосовая сутра»), в которой последовательно проводилась идея о том, что единая природа лежит в основе всего многообразия явлений мира. В философско-художественном синтезе М. Матюшина бытие человека уподобляется миру минералов, растений и животных. Он предлагает «перевести на себя чучела зверей и птиц, чтобы понять всю ужасную уплотненность этого понимания»[6, с. 211] по отношению к младшим братьям. Всеединство мира он передает с помощью красок и взаимоперетекающих форм. Чтобы увидеть родство разнородных элементов, Матюшин предлагает специфическую методику наблюдения: надо смотреть на всё сразу, задействуя центральную и периферическую часть сетчатки. При таком способе «расширенного смотрения» исчезает дистанция между субъектом наблюдения и объектом, происходит разрушение последовательного скольжения взгляда по отдельным деталям, т. е. фактически наблюдатель выходит за пределы времени, где уже не существует ни прошлого, ни будущего, а только вечное настоящее. Объект наблюдения при этом утрачивает свои линейные очертания и распадается на цветовые пятна и мазки, а субъект, сам наблюдатель растворяется в акте восприятия. Таким обра-

зом, достигается единство субъекта и объекта, искомая целостность – одно во всём и всё в одном. Человек и мир сливаются в Единое космическое существо. В 1920-е гг. М. Матюшин вывозил своих студийцев на этюды в окрестности Петрограда, где они упражнялись в изображении пейзажей «затылочным зрением» и обзором на 360°. Матюшин пытался развить у своих учеников сверхспособности, умение видеть всем телом, большое значение придавал развитию затылочного зрения (третий глаз – эпифиз). Борис Эндер, сблизившийся с Е. Гуро и М. Матюшиным еще в 1911 г., писал в своём дневнике 25 марта 1923 г.: «Наша группа стоит на краю прошлого и далеко смотрит в будущее. Для нас будущее такая реальность, как и прошлое. Для нас будущее и прошлое вместе есть настоящее. Без будущего человечество потеряло бы своё равновесие. Люди называли прежде свое будущее богом. Теперь мы видим его в нашем теле. Мы знаем, что ничего не будет, кроме того, что есть. Дух для нас не загадка, а преобразившееся тело, потому в нашей работе мы прежде всего обращаемся к нашему организму и сколько успеваем открыть его, столько после проявляем себя в искусстве. Развивая наш организм, нам естественно пришлось обратиться к отдельным органам – глазу, уху, и мы работаем в цвете и звуке, а также к собирающим тело мозгу и осязанию кожи. Мы расщепляем настоящее окружающее отчасти опытом прошлого, отчасти чутьем будущего, чтобы найти другую слитность. Мы развиваем наш организм к духу или строим наше духовное тело тем, что учимся различать, делить в цвете, звуке, мысли ощупью. Мы стараемся различить междуцветья и междузвучья и межощупья. А найдя другие кирпичики, мы можем иначе строить, ближе к строению нашего организма. О глазе, слухе, мысли, ощупи, берущихся в цельности. Одним из первых людей, взявших твердо путь бесповоротный на тело духа, была Лена – так я называю близкую нам Елену Гуро» [13, с. 129–130]. Эта пространная запись в дневнике ученика и последователя М. Матюшина позволяет сделать вывод о том мистическом алгоритме, которому необходимо было следовать в процессе овладения новым методом восприятия действительности. В потоке времени выделяется настоящее, представляющее собой, по терминологии А. Бергсона, «трепещущую вечность», характеризующуюся не столько количеством, сколько качеством, т. е. эмоциональной окрашенностью. Тело осознается божественным, а дух – преобразившимся телом. Достижения в искусстве соотносятся с тем, насколько художнику удалось развить в себе «тело духа» и прорваться сквозь видимость к сверхреальности, «другой слитности», чтобы ощутить «междуцветья и междузвучья и межощупья». Матюшин с группой учеников проводил опыты по эмоциональному восприятию главных средств пластического языка – формы и цвета, а также влиянию на них звука.

На основе экспериментов были сделаны важные выводы о закономерностях изменения цветоформового восприятия образа в зависимости от физиологических причин. Итогом этой работы стал «Справочник

по цвету» [5], изданный в 1932 г. в количестве 400 экз. и рассчитанный на применение в производстве. Столь скромный тираж был обусловлен сложностью работы: цветные таблицы выполнялись учениками вручную. Трехцветные гармонии были созданы на базе 8 цветов (красный, оранжевый, желтый, желто-зеленый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый). Сочетания цветов в таблицах скомпонованы с учетом соотношений главного цвета, зависящего от него цвета среды и сцепляющего среднего цвета.

В планах М. Матюшина было дальнейшее изучение цвета в его взаимодействии со звуком, но изменившиеся политические обстоятельства этому не способствовали. Деятельность авангардистов была признана «художественным рукоблудием» и «контрреволюционной пропагандой» [2, с. 187]. На этом эксперименты М. Матюшина в области цветосветовых взаимодействий в четвертом измерении были прекращены [9].

М. Матюшин считал, что эволюционное развитие человека продолжается, и поставил перед своими учениками задачу совершенствования чувств до состояния сверхспособностей. Его концепции изменения человеческого сознания и воспитания нового человека оказали воздействие на представителей русского авангарда. Цвет он воспринимал как сложное явление, зависящее от освещенности, колорита окружающей среды, движения. Это цвет движущейся мерцающей Вселенной, увиденной духовным взором художника. Разработанный им метод «расширенного смотрения» приближал новую эру постижения мира и человека как единого космоса.

Список литературы

1. Бердяев Н.А. Кризис искусства // О русских классиках. М.: Высш. шк., 1993. С. 293–310.
2. Ефимов А. Цвет+форма. Искусство 20-21 веков. Живопись. Скульптура. Инсталляция. Лэнд-арт. Дигитал-арт.: уч. пос. для студентов, обуч. по направл. «Архитектура». М.: БуксМАрт, 2014. 616 с.
3. Лосский Н.О. Мир как органическое целое. М.: Изд-е Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1917. 176 с.
4. Первый всероссийский съезд баячей будущего // Манифесты русских футуристов. URL:// <http://a-pesni.org/zona/avangard/manifesty.php> (дата обращения: 13.07.2020).
5. Матюшин М.В. Справочник по цвету. Закономерность изменчивости цветовых сочетаний. М.: Издатель Д. Аронов, 2007. 72 с.
6. Михаил Матюшин. Творческий путь художника. Коломна: Музей органической культуры, 2011. 408 с.
7. Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX в. Выставка в галерее Гмуржинска. Кёльн. 1999–2000. М.: RA, 2000. 131 с.
8. Повелихина А. Антропология Матюшина: система «ЗОР-ВЕД» при восприятии природы // Organica. Новая мера восприятия Природы ху-

- дожниками русского авангарда. М.: Музей органической культуры, 2016. С. 27–33.
9. Тильберг М. Цветная вселенная: Михаил Матюшин об искусстве и зрении. М.: НЛО, 2008. 512 с.
 10. Успенский П.Д. Четвертое измерение. Опыт исследования неизмеримого. СПб.: Новый человек, 1910. 107 с.
 11. Успенский П.Д. Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. СПб.: Труд, 1911. 264 с.
 12. Чубаров И. Коллективная чувственность: теории и практики левого авангарда. М.: ИД Высшей школы экономики, 2014. 344 с.
 13. Эндер З. Влияние Елены Гуро на ее современников и на последующее поколение писателей и художников // *Europa Orientalis*. 1994. № 3. С. 125–136.
 14. Эпштейн М. Искусство авангарда и религиозное сознание. URL: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?id=3848§ion_id=2270&view=print (дата обращения: 13.07.2020).

ANTHROPOLOGICAL IDEAS IN THE PHILOSOPHICAL-ART SYNTHESIS OF MIKHAIL MATYUSHIN

E.V. Shakhmatova

Russian Institute of Theater Arts – GITIS, Moscow

The article substantiates the position that the anthropological models of the Russian avant-garde were closely related to the metaphysics of the unity of Russian religious philosophy at the turn of the 19th-20th centuries, theosophy, the philosophy of life, and ancient Indian teachings. Vital tendencies of the era reflected eschatological motifs of culture and art of the Silver Age. The organic direction of the Russian avant-garde continued the line of Unity, asserting the equality between micro and macrocosm. The «ZOR-VED» method proposed by M. Matyushin reflected the anthropological ideas of educating a perfect person by means of art.

Keywords: *Silver Age, Russian avant-garde, organic art, synesthesia, synthesis of arts, M. Matyushin, ZOR-VED, fourth dimension.*

Об авторе:

ШАХМАТОВА Елена Васильевна – доктор философских наук, доцент, начальник научного отдела ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства – ГИТИС», г. Москва E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com

Author information:

SHAKHMATOVA Elena Vasilievna – PhD, Associate Professor, Head of the Scientific Department, Russian Institute of Theater Arts – GITIS, Moscow. E-mail: Elena.Shahmatova@gmail.com