

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ  
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

На правах рукописи

**ДИ РУОККО АДЕЛЕ**

*Буддийские реминисценции в русском изобразительном искусстве  
первого тридцатилетия XX века.*

*Н. Рерих, “Амаравелла”, Н. Кульбин, М. Матюшин, Е. Гуро.*

Специальность 17.00.04.  
изобразительное, декоративно-прикладное  
искусство и архитектура

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени  
кандидата искусствоведения

Москва  
2004 г.

Работа выполнена в Отделе изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектуры Государственного института искусствознания

Научный руководитель

кандидат искусствоведения

Ек. А. Бобринская

Официальные оппоненты

Ведущая организация

Постановка проблемы. Диссертация посвящена анализу буддийских реминисценций в творчестве некоторых русских живописцев, действовавших прежде всего в первом тридцатилетии XX века.

Актуальность исследования. Данная работа является попыткой выделить из единого потока исканий и экспериментов, характеризующих первые годы прошлого века, специфические аспекты, относящиеся к буддийской традиции и присутствующие в русском изобразительном искусстве. Полагаю, что именно в этот период, когда еще было актуально наследие символизма, в большом опыте этой художественно-литературной школы можно отыскать некоторые буддийские реминисценции, не сознательно культивируемые художниками, но косвенно воспринимаемые ими вместе с наследством предыдущего поколения. Из-за отсутствия искусствоведческого материала по этому вопросу, я могу лишь предложить перечитать первоисточники, т.е. рукописи и манифесты, написанные самими художниками, и сделать свои выводы, оказывающиеся первыми по этой теме. Обращаясь к первоисточникам и читая их совсем с другой, нетрадиционной, точки зрения, я нашла в них новый, никем не отмеченный подтекст, который обнаруживает многие соприкосновения с буддизмом. Оказалось, что у некоторые русские художники, прежде всего интересовавшиеся тем, что происходило на Западе, где увлечение Востоком было распространено уже во время рококо, незаметно воспринимали этот интерес к противоположной стороне света. Глядя на Запад, русские художники часто обнаруживали существование восточной философии, и только после этого начинали самостоятельно заниматься этой культурой.

Предмет и объект исследования. Основным объектом исследования стали такие художники, как Николай Рерих, группа “Амаравелла”, Николай Кульбин, Михаил Матюшин и Елена Гуро, которые больше, чем остальные их современники, показали прямое сходство между своим творчеством и буддийской философией. Фактически, в отличие от других художников, эти живописцы обращались не к стилизации Востока, а к его философскому багажу.

Начиная со второй половины девятнадцатого века, в России была мода на “экзотику” восточных стран, выражающаяся иногда в искусстве общим названием “ориентализм”. Это – определенный жанр, представляющий на полотнах одалисок и гаремы в духе “Тысячи и одной ночи”, или изображающий натюрморты в китайской и японской манерах. Общий знаменатель этих работ – декоративность, пышность интерьеров, изобилие цвета и материалов. Но рядом с этим направлением в изобразительном искусстве тех лет есть и другой “внутренний” Восток, который проникает в Россию прежде всего через теософию и интерес символистов к оккультизму. Именно своим европеизмом (в Западной Европе обнаруживается интерес к теософии раньше, чем в России) символисты побудили новое поколение художников обратить внимание на эзотерический мир и через него на буддийскую философию, которая присутствует в теософской литературе. Но символизм передает своим приемникам в качестве наследства и путаницу всех этих концепций.

В русском искусстве начала XX века буддийское учение тесно перемешивается с эзотерическими концепциями, поэтому трудно понять, где проходит грань между ними. Те же самые художники, о которых будет идти речь, сознательно не интересовались буддизмом, но косвенно воспринимали его мировоззрение через общую культурную атмосферу, которая была пропитана теософией и символизмом – движениями, у которых есть несколько общих свойств.

Теософская программа, в ее стремлении к объединению древнейших религий и в ее философском подходе к миру, сходна с символистским понятием синестезии. Как для символизма, так и для теософии мир полон взаимосвязей между человеком и окружающим миром, не говоря уже об элитарном и требующем высокой эрудиции характере доктрины, присутствующем и в символизме, и в теософии. Вероятно, сами символисты ощущали эти аспекты теософии как схожие с их мироощущением, и поэтому серьезно увлекались невероятно популярной в то время эзотерической литературой. Но хотя теософия кажется, прежде всего, смесью самых древних религий мира, ее особое значение состоит в том, что она впервые возбудила в Европе интерес к буддизму, считающемуся теософами религией наиболее близкой к той Истине, которую они искали в своих путешествиях по Азии. Таким образом буддийская философия проникает в мировоззрение некоторых русских живописцев через индийскую версию буддизма, т.е. в его первоначальном варианте, сохраняющем некоторые общие черты с индуизмом и брахманизмом. Это представление о буддизме русские художники получили косвенно от теоретического наследия символистов, среди многообразных интересов которых встречались не только теософские, но и философские труды зарубежных мыслителей, в первую очередь, работы Ницше и Шопенгауэра, чья философия была очень популярна в интеллектуальных кругах России первых лет XX века. Как известно, и Ницше, и Шопенгауэр интересовались буддизмом, что отразилось, например, в философии Шопенгауэра на тему о перерождении, атеизме и страданиях, от которых нет иного спасения, кроме уничтожения индивидуальности и перехода в небытие. Все эти размышления перекликаются с буддийской философией. Что касается Ницше, он особенно интересовался идеями сансары и нирваны, очарованный мыслью, что можно достичь нирваны в этой жизни.

Несмотря на то, что нельзя говорить о прямом влиянии буддизма на русское изобразительное искусство, однако интерес символистов к оккультизму можно считать точкой пересечения их идей с этой религией. Именно потому, что буддизм в начале прошлого века воспринимался в его эзотерическом аспекте, я ограничила свой анализ ранним буддизмом, т.е. его первоначальным индийским вариантом, и теми художниками, в работах которых обнаруживается прямое сходство с определенными концепциями раннего буддизма в их подходе к окружающему миру. Поэтому предметом исследования не являются такие художники, как Борис Анисфельд и Василий Денисов, интерес которых к буддизму я считаю случайным, или Казимир

Малевич, в творчестве которого больше влияний японского дзэн-буддизма, чем индийского. Подробно не говорится в работе и о Василии Кандинском, я только кратко останавливаюсь на некоторых его картинах, в которых можно отметить влияние буддийской символики.

Другая тема, связанная с теософией и отсылающая прямо к буддийской концепции времени, – это теория четвертого измерения, о котором русские художники узнали через теософа Петра Успенского. Безусловно, Успенский – центральная фигура для понимания художественных поисков, основанных на убеждении в наличии нового измерения, достижение которого возможно путем постоянной тренировки ума. Но в настоящем исследовании теория четвертого измерения, будет рассмотрена лишь по отношению к буддийской концепции времени. Изучив, чем эти размышления отличаются друг от друга и в чем они сходятся, я могла бы четко определить, почему они присутствуют в русском искусстве первого тридцатилетия прошлого столетия.

Состояние вопроса. Влияние буддийской философии на творчество некоторых русских живописцев в первом тридцатилетии XX века никогда не рассматривалось исследователями в качестве самостоятельной темы.

Буддийский мир присутствует в искусствоведческой литературе или как один из аспектов внутри широкого ориенталистского движения, или как дополнительная система мысли внутри теософского мировоззрения. В искусствоведческой литературе, касающейся этой темы, когда говорится о “духовном” в творчестве отдельных художников, не отличается один источник вдохновения от другого. Кроме того, даже когда обращается внимание на присутствие какого-нибудь буддийского принципа, то рассмотрение его ограничивается лишь творчеством одного художника. Наоборот, в моем исследовании главная задача состоит именно в выделении общего культурного контекста, позволяющего доказать, что существование некоторых буддийских идей в формировании поэтики художника не является случайным фактом, а зависит от определенных культурных условий.

В этом смысле самой успешной попыткой представить в одном месте разнообразные духовные искания русских и зарубежных художников оказалась выставка 1986 года в County Museum Art в Лос-Анджелесе под названием “Духовное в искусстве. Абстрактное искусство 1890-1985 гг.”/The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985/. В каталоге выставки говорится о таких русских художниках, как Василий Кандинский, Казимир Малевич, Михаил Матюшин и др., но их творчество рассматривается с точки зрения эзотеризма вообще, а не с позиции воздействия на них буддийской философии. Примером может служить статья Сикстена Рингбома “За пределами видимого: поколение пионеров абстракции” /Transcending the Visible: The Generation of the Abstract Pioneers/, где беспредметный мир художников рассматривается с точки зрения теософии вообще и лишь слегка упомянута беспредметность изображений дзэн-буддизма и тантризма (одного из видов буддизма, характеризуемого эзотеризмом больше, чем остальные школы буддизма). Или статья Джона Боулта “Эзотерическая культура и русское общество” (опубликованная и на

русском языке в сборнике: Малевич. Классический авангард. Витебск. 2000. № 3), где упоминается концепция нирваны, но лишь с точки зрения эзотеризма вообще, но не ее буддийского источника. Или статья Шарлотты Дуглас “За пределами разума: Малевич, Матюшин и их окружение” /Beyond Reason: Malevich, Matiushin and Their Circles/, где говорится об интересе к четвертому измерению и к Востоку, в том числе, к буддизму. Хотя Дуглас поддерживает идею, что кубофутуристы знали восточные системы тренировки и йогу, распространенные в России Петром Успенским и Митрофаном Ладыженским, в ее статье буддийская философия не оказывается основной темой исследования. На Западе были опубликованы еще две книги, посвященные поиску “духовности” художниками прошлого столетия. Первая – это книга Роджера Липсей “Духовность в искусстве XX века”, вторая – каталог выставки 1995 года в Франкфурте под названием “Оккультизм и авангард”. Но в обоих случаях не говорится о буддизме.

Кроме этих источников, нужно указать статью Андрея Накова “Наследие великой романтической традиции: Матюшин и Швиттерс” /Die Erbe der großen romantischen Tradition: Matjuschin und Schwitters/ (каталог на немецком языке, Karlsruhe, 1991), в которой он пишет о значительной роли символизма и восточной философии в формировании русских художников, включая творчество Матюшина и других русских мастеров в общий европейский контекст. Но и в этой статье, как и в статьях других авторов, тема влияния буддийской философии на творчество русских художников не становится предметом специального исследования.

Цель и задачи исследования. Цель настоящей работы – попытка выделить из единого потока исканий и экспериментов специфические аспекты, относящиеся к буддийской традиции и присутствующие в русском изобразительном искусстве первого тридцатилетия прошлого века.

Конкретными задачами исследования являются:

-выяснить когда и в какой среде появились первые буддийские реминисценции в творчестве некоторых русских живописцев;

-выявить конкретные точки соприкосновения между некоторыми темами буддийской философии и определенными теоретическими и живописными работами каждого художника;

-уточнить зарубежные источники, через которые русские художники узнали об определенных буддийских концепциях;

-выявить степень интереса художника к этому мировоззрению;

Хронологические границы исследования. Хронологические рамки исследования совпадают со временем существования “позднего” символизма до развития авангардистского движения. Хотя в России первые контакты с буддизмом осуществлялись на рубеже XVI-XVII веков через Тибет и Монголию, в изобразительном искусстве интерес к буддизму появился лишь в начале XX века, прежде всего в Санкт-Петербурге, где стали строить буддийский храм Калачакра в 1909 г. и где прошла в 1919 г. первая буддийская

выставка, организованная Отделом по делам музеев и охране памятников Искусства и Старины.

Материал и метод. Методика исследования продиктована самим материалом. Теоретические работы художников анализируются подробно для доказательства того, каким образом они сходятся с определенными концепциями буддизма. После такого нового прочтения работ художников исследуется, как эти принципы конкретно отражаются в определенных живописных работах.

Из-за отсутствия искусствоведческого материала по этому вопросу, я могу опираться лишь на первоисточники, т.е. рукописи и манифесты, написанные самими художниками. Важнейшим методом их изучения стало чтение источников, хранящихся в разных московских архивах и музеях таких, как РГАЛИ, библиотека Третьяковской галереи, фонды Музея Маяковского, Центральная научная библиотека Союза театральных деятелей и Российская государственная библиотека. Таким образом, в процессе работы был применен комплексный анализ источников, опубликованных или еще неизданных. Были также проведены беседы с родственниками или наследниками некоторых художников, о которых говорится в диссертации.

В основу систематизации материала был положен принцип группирования художников в зависимости от общих интересов и иногда от посещения одинаковых интеллектуальных кругов.

Новизна исследования. Сосредоточиваясь в своем исследовании на определенном аспекте внутри ориенталистского движения в искусстве, а именно: на присутствии буддийских реминисценций в творчестве ряда художников, я оказываюсь первой в исследовании этой темы.

В диссертации впервые поднимается вопрос о роли буддийской философии в формировании мировоззрения многих живописцев первой трети 20 века.

В работе вводятся новые данные о до сих пор мало известных художниках, творчество которых позволяет лучше понять, каким образом буддийский мир проникал в художественные круги России. Поэтому большая часть работы посвящена анализу творчества “Амаравеллы”, группы малоизвестных художников, творчество которых впервые вводится в научный оборот.

Практическая ценность исследования. Материал диссертации может быть использован в преподавательской деятельности при чтении курса истории русского изобразительного искусства XX века. Искусствоведческая оценка и философские размышления, связанные с изучением творчества отдельных художников, могут оказаться полезными и интересными в дальнейших исследованиях параллельного развития изобразительного искусства и в Западной Европе и в России.

Апробация работы. Вся диссертация была обсуждена на заседаниях Отдела изобразительного, декоративно-прикладного искусства и архитектура Государственного института искусствознания, и высказанные замечания

учтены в последующей работе над текстом. Отдельные положения настоящей работы были изложены в статье “Амаравелла”. Ее поэтика и художественная деятельность по воспоминаниям Марии Дроздовой-Черноволенко” (аспирантский сборник ГИИ. Москва, 2004 г.).

Структура работы. Работа состоит из введения, двух глав и заключения.

Введение. Во введении обоснована актуальность темы, представлен историографический обзор, определены цели, задачи и методика исследования, а также оговорены географические границы и используемая терминология.

Выражение “буддийские реминисценции” мотивируется тем, что, хотя нельзя говорить о прямом влиянии этой религии на анализируемых в этой работе художников, все-таки, можно найти в их размышлениях определенную связь с буддизмом. Эта связь основана на общем настроении, мировоззрении, т.е. на том, что касается внутреннего мира человека, который находится в центре внимания буддизма. Поэтому в этом исследовании я предпочитаю употреблять слово “реминисценции” вместе термина “влияние”, потому что оно передает именно идею некоторых сходных черт, существующих между русским искусством и буддизмом, хотя я, ни в коем случае, не утверждаю, что художники глубоко изучали эту религию.

Фактически, за исключением Рериха и группы “Амаравелла”, которые всерьез занимались буддизмом и теософией, большинство художников и, в частности, Кульбин, Гуро, Матюшин, являющиеся предметом настоящего исследования, не посвятили свою жизнь подробному изучению буддизма, но все-таки они были знакомы с его широко распространенными в то время основными принципами, такими, как правильное толкование понятия пустоты, или проблема отношения человека с космосом, особенно осязаемая в России.

Настоящее исследование – дополнительное истолкование аспектов творчества художников, некоторые из которых уже давно признаны как крупные представители авангарда.

Первая глава. Теософия и буддийская философия в творчестве Николая Рериха и объединения “Амаравелла”. В этой главе рассматривается творчество Николая Рериха и группы “Амаравелла” с учетом влияния на их работы буддийской философии в целом и тех аспектов теософии, которые больше связаны с буддизмом. Им посвящена отдельная первая часть работы, поскольку, в отличие от художников, описываемых в следующей главе, они сознательно увлекались не только буддизмом, но и восточной философией вообще, рисуя картины, прямо связанные с этой темой.

В начале главы делается сравнительный анализ теософской и буддийской философии, определяются отличительные черты той и другой концепции, часто перепутанные в литературе тех лет. Хотя теософия кажется, прежде всего, смесью самых древних религий мира, ее особое значение состоит в том, что она впервые возбудила в Европе интерес к буддизму, считающемуся теософами религией наиболее близкой к той Истине, которую они искали в своих путешествиях по Азии. Буддизм играл важную роль в теософии, начиная с 1878 года, после того, как главное отделение теософского общества было перенесено



в Адьяр (Индия) и началось сближение теософии с буддизмом Цейлона, куда основатели теософского общества Елена Блаватская и Генри Стиль Олькотт впервые съездили в 1880 году. Но теософская версия буддизма – это в значительной степени мифология, и с реальным буддизмом теософская программа имеет массу различий.

Главная цель теософии – объединение всех религий мира, и акцент в ней ставится на их эзотеризм (т.е. на внутреннюю суть религии, предназначенную для узкого круга людей), а не экзотеризм, (т.е. внешнюю сторону культа, предназначенную для большинства верующих). Поэтому теософию можно считать как религиозно-философским, так и оккультно-мистическим учением. От буддизма она берет не только ключевые слова его доктрины, такие, как “нирвана”, “дхарма”, “бодхисаттва” и т.д., но и физические упражнения, тренировки, открывающие внутренний потенциал человека и силы космоса – две взаимодействующие стороны. Теософия предлагает в качестве образца, среди прочих образцов, модель жизни буддийских общин, где день посвящен не только молитве, но и специальной психофизической тренировке для овладения собственной волей.

Теософия принимает именно от восточной культуры более синкретическое мировоззрение, где отдельные части и единое целое рассматриваются в нераздельной связи. Такие слова, как “карма” и “перевоплощение”, встречающиеся в теософской терминологии, связывают ее именно с буддизмом. И теософия, и буддизм утверждают, что человек обладает способностью достичь осознания мира, т.е. Истины. Это главная задача обеих школ. Самому Будде, после духовного просветления, открылась Истина, достижение которой лежит в основе его метода, известного под названием “дхарма”. Идеал сострадания, впервые введенный в Индии буддизмом, еще теснее его связывает с теософией, поскольку она тоже считает первой необходимостью помогать ближнему и жертвовать личным ради других. Обе доктрины высоко оценивают роль мудреца и учителя, который есть образец правильной жизни. Теософия утверждает, отождествляя Сознание с Мудростью, что человек может постичь сущность вещей только с помощью учителя. Точно так же и в буддизме часто фигура Мудреца символизирует человека, достигшего просветления и ставшего моделью жизни для верующих.

Русские художники начала прошлого века воспринимали буддизм и теософию как одно целое, не особенно отличая одно от другого. Но среди них были и такие, кто серьезно интересовался как буддизмом, так и теософией. Среди тех из них, кто много времени провел на Востоке, следует, прежде всего, выделить Николая Рериха. Интерес Рериха к Востоку настолько известен, что даже не надо доказывать связь некоторых его работ с буддизмом. Такие полотна, как *Дордже Держнувиши* (1924, Музей им. Рериха, Нью-Йорк) и *Падма Самбхава* (1924, Музей им. Рериха, Нью-Йорк), или *Нагарджуна – победитель Змея* (1925, Музей имени Н.К. Рериха, Москва) и *Будда Победитель* (1925, частное собрание, США), все из серии *Знамена Востока*, прямо показывают знание этого художника о развитии буддизма в разных

странах Азии, которые Рерих посетил во время своих Центрально-Азиатских экспедиций 1923-26 гг. и 1926-28 гг., исследовавших памятники древнейших культур Индии, Китая, Монголии, Алтая и Тибета. Кроме того, серия *Знамена Востока* посвящена и представителям других мировых религий, демонстрируя, что мудрость – не особенность какой-то определенной системы мысли, а всеобщий принцип, сближающий представителей разных религиозных традиций. Таким образом нравственный идеал Рериха близок синкретизму, который проповедует теософия. Что, в конечном итоге, символизируют основатели и философы разных мировых религий как не проявление единой Истины, объединяющей все религии? И не суть важно, что Рерих изобразил в одном и том же цикле вместе Будду и Магомета: в этом контексте он рассматривает их, как людей высшего развития.

Еще одна характеристика рериховского кредо – это его космизм, который он выражает не только в своих произведениях, но и в своих многочисленных инициативах. Примером является создание Пакта Рериха, опубликованного в 1929 году, с целью охраны культурных ценностей во всем мире. В страстном желании Рериха сохранить мировые памятники Культуры с большой буквы отражается его универсальное видение мира. Как члены теософского общества, представители комиссии Пакта Рериха разделяют его убеждения и полны решимости выполнять священную миссию, действуя в виде универсального братства. Космистские устремления, присутствующие в Пакте, отражаются и в живописных работах Рериха, не только в вышеупомянутой серии картин, но и в цикле полотен, посвященном Гималаям и горным пейзажам, или в двух изображениях под названием *Матерь мира* (1924, Музей им. Рериха, Нью-Йорк/ Музей им. Н. К. Рериха, Москва), символизирующих и буддийско-индуистское божество и прототип символистской вечной женственности, Софию, и христианскую Святую Деву Марию.

Космизм становится одним из отличительных мотивов в изобразительном искусстве первого тридцатилетия XX века. Художники на своих полотнах стараются передать ощущение бесконечности и мощи вселенских сил. В буддизме космический дух выражается не только в пейзажах, но и в том, что монастыри строятся на вершинах гор, чтобы позволить монахам беспрепятственно проникнуться Атманом, Большой Душой, Духом мира.

Космические устремления становятся центром внимания и других художников, объединенных в группе, названной “Амаравеллой”. В нее входят: Петр Фатеев, Вера Пшесецкая (известна под псевдонимом Руна), Александр Баранов (известен под псевдонимом Сардан) и Борис Смирнов-Русецкий. В 1926 г. к группе присоединяются Виктор Черноволенко и Сергей Шиголев. Все они увлекаются космическим видением мира, взаимоотношением человека и вселенной, философией Циолковского и Востоком.

При формировании кредо группы была важна встреча с семьей Рерихов, приехавшей в Москву в 1926 году из экспедиции по Индии (на встрече отсутствуют Черноволенко, Шиголев и Пшесецкая). Эти художники читают первую часть книги Рериха “Живая Этика”, состоящей тогда из первых двух

книг “Зов” и “Озарение”, которые им подарил сам автор. В этом труде говорится о человеке, о сложностях его развития, о том, как трудно и радостно ощутить воздействие своего разума, умеющего мысленно схватить одинаковость микро- и макрокосмоса. В книгах делается особый акцент на важность равновесия и взаимосвязи единой триады: Человек – Планета – Космос, которой интересуются и члены группы “Амаравелла”.

Манифест объединения был представлен на “Всемирной выставке современного искусства”, которая должна была проводиться в 1926 г. в Нью-Йорке под руководством Николая Рериха. Послание манифеста можно охарактеризовать как “интуитивное”, поскольку именно интуиция является ключом к пониманию творчества этой группы: человек способен принимать информацию из космоса не только и не столько с помощью своих пяти чувств, но и посредством интуиции, которая является внутренним состоянием, позволяющим входить в другие миры. И поскольку человек является частью Целого, то он, на подсознательном уровне, владеет дремлющим в нем вселенским сознанием, которое он может вдруг внезапно ощутить и с помощью интуиции понять сущность вещей.

Роль интуиции для достижения внезапного озарения оказывается основополагающей и в буддизме, где говорится о “мистической интуиции в отношении истинного состояния мира”. Этот мистический принцип буддизм взял из йоги, где особенно выделяется внимание к моментам каталептического транса. На самом деле, психология транса существует и в других индийских системах, сталкивающихся с переходом из феноменального мира в абсолют, и как в них, так и в буддизме мистическая интуиция становится единственным способом в отношении к тому другому миру, никак не объясняемому словами. В махаяне (одной из школ буддизма, распространенной на севере Индии, в Тибете и Китае с 150 г. до н.э. по 100 г. н.э.), например, именно отказ от любого толкования реальности посредством речи подчеркивает роль интуиции, которая помогает, в итоге, постигать самую сущность Будды.

Именно интуиция является соединительным звеном между идеями буддизма и символизма, поскольку и символисты утверждали важность этого высшего чувства. В творчестве “Амаравеллы” символистские и буддийские реминисценции перемешиваются через влияния теософии. Работы Руны, как и весь изобразительный багаж группы, состоят, например, из таких эзотерических элементов, как спираль, пирамида, кристаллы, которые можно толковать с точки зрения буддийской символики. Особенно спираль часто встречается в их работах, где она существует, например, в виде вихря, или в виде источника, из которого развивается материя. Я допускаю, что художники “Амаравеллы” знали значение символа спирали (как она понималась в восточной философии). И действительно, если мы считаем человека маленькой точкой в бесконечном пространстве, он становится вместилищем конечного и бесконечного мира, микро- и макрокосмоса. Он символизирует точку пересечения горизонтали, т.е. конечного, и вертикали, означающей не только

естественное стремление человека вверх, т.е. к высшему миру, но также и постоянную ось вращения, т.е. “Axis Mundi”.

Отдельной речи заслуживают некоторые работы Смирнова-Русецкого, представляющиеся интересной параллелью с абстрактной живописью Кандинского, с которым он переписывается с 1922 по 1927 гг. Свидетельством интереса Смирнова-Русецкого к творчеству Василия Кандинского являются некоторые его абстрактные картины, например, *Композиция № 4* (1928, Московский государственный музей Востока), которая напоминает самим своим названием одноименную серию работ Кандинского. Но общее сходство между ними состоит прежде всего в символике их абстрактных фигур, таких, как круг, квадрат, треугольник, которые иногда расположены даже одинаково на полотнах, нарисованных обоими художниками. Хотя сомнительно серьезное знание Кандинским буддийской философии, тем не менее символика его геометрических изображений может быть соотнесена с их восточным толкованием. Например, в буддизме изображение круга отсылает нас к мандале и ее символике. Мандала – это космогоническое и космологическое представление, реализованное в трехмерных и в двумерных фигурах, среди которых можно найти изображения и сложных тантрических конструкций и ярко выраженные геометрические композиции, несущие глубинную метафизическую нагрузку.

Большинство картин Смирнова-Русецкого – пейзажи, выполненные иногда в стиле близком к абстракции Кандинского, иногда в духе борьбы космических сил, типичном для “Амаравеллы”, иногда напоминающие китайскую и японскую пейзажную традицию, о которой, например, свидетельствует картина *Каменные острова* из цикла *Север* (1978, Московский государственный музей Востока).

Хотя “Амаравелла”, по сравнению с авангардистскими объединениями, оказывается второстепенной группировкой, все-таки она хорошо представляет переход от предыдущего символистского движения к новому бурному постреволюционному периоду. Это проявляется в разных увлечениях группы, интересующейся одновременно теософией, буддизмом, абстракцией, символизмом и т.д. Хотя “Амаравелла”, прежде всего, связана с символизмом, она чувствует изменение времени и в своем творчестве отражает общую атмосферу первых десятилетий XX века.

**Вторая глава. Нирвана и буддийская философия природы в творчестве Николая Кульбина, Михаила Матюшина и Елены Гуро.** Во второй части работы подробно сравнивается буддийская концепция нирваны и пустоты с кредо художников Николая Кульбина, Елены Гуро и Михаила Матюшина. Одновременно анализируется теория четвертого измерения Успенского с точки зрения концепции расширения сознания, которая играла значительную роль во взглядах этих художников. В отличие от художников, рассматриваемых вначале, здесь нет картин, отсылающих напрямую к буддизму, но мировоззрение, скрывающееся за их изобразительным творчеством, безусловно, свидетельствует о наличии связи с этой философией.

Николай Кульбин – активный деятель, известный не только как художник (он рисовал больше всего пейзажи, иллюстрации и портреты), но и как теоретик искусства и организатор выставок. Согласно его идеям, необходимой основой искусства является природа, ее прямое усвоение в качестве живого художественного произведения с ее вечными и неизменными законами. Созерцая пейзаж, живописец чувствует его масштабность, которую он пытается передать вместе со своими ощущениями через создаваемую картину, превращающуюся, таким образом, в посредника в молчаливой и нескончаемой беседе между художником и зрителем. В рассуждениях такого рода у Кульбина присутствуют и некоторые типично романтические черты. Например, в его концепции природы, и некоторые символистские характеристики, отражающиеся в его идее, что художника следует считать эстетом, вполне преданным искусству. У Кульбина, как и у художников “Амаравеллы”, интуиция играет важнейшую роль, поскольку благодаря ей живописец может передать зрителю свои эмоции вместе с изображением. Конечно, такой подход к искусству подразумевает определенную категорию зрителей, т.е. людей близких к художнику или своей чувствительностью, или сходством интересов. У Кульбина элитарная, интимная концепция искусства основана на поиске символов, способных выразить его синкретическое видение мира. С этой точки зрения в его творчестве важным моментом является выбор треугольника, к геометрии которого он возвращается в разные периоды своего художественного развития. С большой вероятностью выбор треугольника не случаен, Кульбин должен был знать о его эзотерическом значении, о чем, между прочим, свидетельствует его “Манифест” под названием “Новое мировоззрение” (дата написания не известна, но несомненно раньше 1917 г.), который можно считать полным изложением его мыслей. В тексте фигура треугольника является “символом мира во всех религиях, системах и ересьях от доисторических времен до нашего дня”. Толкование Кульбиным символики треугольника идет по стопам теософского мировоззрения, но его психологический подход к сознанию окружающего мира имеет и разные точки соприкосновения с буддизмом, в том числе с буддийской теорией восприятия мира.

Кроме его профессии художника, Кульбин был и врачом. Он особенно углубил концепцию чувствительности с точки зрения оценки реакции нервных окончаний на внешние стимулы. Он проверил эту теорию на практике при помощи своего собственного инструмента, названного им механоэстезиометром. Он состоит из иглы, погруженной в кожу на глубину 1 см, и позволяющей наблюдать бессознательную реакцию от точечного прикосновения и определять, на какой глубине человек начинает ощущать присутствие иглы в коже. Единица измерения степени реакции в этих экспериментах называется “кульбиной” по имени изобретателя метода. Внимание к психическим функциям человека характеризует не только научную работу, но и художественный путь Кульбина, который рисует и пейзажи и портреты, связанные с определенными психологическими состояниями. Такой

психологизм очень близкий к буддизму, психологический характер которого очевиден уже в его теоретических основах: отношение человека и вселенной, правильное понимание вещей, основная идея, что жить – значит страдать, теория “Я” и концепция спасения, не говоря уже о доктрине школы йога и психофизических тренировках разных азиатских школ.

Кульбин должен был знать основные принципы буддизма и теософии, тем более, что он был знаком с Зинаидой Унковской, чьи статьи часто публиковал журнал “Вестник теософии”, а также с князем Сергеем Волконским, сторонником вегетарианства и разных восточных традиций. Знание Кульбина об основных принципах буддизма доказано прямым упоминанием буддийского термина “нирвана”, в одной из его самых известных статей “Свободное искусство, как основа жизни. Гармония и диссонанс. (О жизни, о смерти и прочем)”, опубликованной в сборнике “студия импрессионистов” 1910 года. Основное внимание в статье сосредоточено на объяснении двух концепций: гармонии и диссонанса, на которых, с точки зрения Кульбина, построена вся структура мира. Если принцип свободного искусства связан с диссонансом, т.е. с введением в естественную гармонию деструктивного элемента, который способен возбудить у зрителя какую-то подсознательную ассоциацию, то идея гармонии отождествляется с нирваной, она – конечная цель, к которой стремится Я, она – совершенство, скрывающее в себе Целое. “Совершенная гармония – смерть. Смерть – покой жизни, а не отсутствие ее. Нета нет. Смерть похожа на круг: в ней нет только начала и конца; остальное все есть”. В этом отрывке Кульбин имеет в виду определенный аспект буддийской доктрины, а именно идею пустоты, которая в буддийской философии символизирует идеальное состояние, отождествляющее ничто с общим целым, нуль с бесконечностью. О графическом изображении нуля уже говорилось по поводу спирали, а что касается философии пустоты, то нужно подчеркнуть особую важность школы мадхьямика (одной из направлений школы махаяны), основанной Нагарджуной (южная Индия, около 150-250 гг. Н.Э, философом и автором книги “Станции среднего пути”). Философию Нагарджуны можно кратко изложить в принципе, что ничего не существует, кроме пустоты. Но, вообще говоря, в этом случае Кульбин использует целую восточную символику, включающую не только концепцию нирваны или пустоты, но также синкретическое азиатское видение жизни, символизированное в геометрии круга, где смерть – лишь один момент при переходе к следующему рождению.

Кроме этого сходства с некоторыми идеями буддизма, Кульбин знал и философию теософа Петра Успенского о четвертом измерении, поскольку художник был одним из организаторов вечеров в кафе “Бродячая собака”, куда часто ходил Успенский, знакомый Анны Бутковской, подруги театрального режиссера Николая Евреинова, в свою очередь, друга Кульбина. Успенский – популярная фигура интеллектуальных кругов Петербурга начала XX века. Его теория о четвертом измерении стимулировала многих художников к новым экспериментам в разных областях искусства. Концепция другого измерения, которая часто встречается и в работах Рериха и особенно “Амаравеллы”, была

главной темой в те годы. Все художники, о которых говорится в этом исследовании, увлекались этой концепцией, или, по крайней мере, знали о ней: теория четвертого измерения – постоянная тема философских дискуссий в России начала XX века. Но в этой главе я не говорю подробно об этой теории, а стараюсь выявить лишь, каким образом идея иных измерений сходится с буддийской философией и отражается в работах живописцев.

Для ясности изложения, мне пришлось обращаться к теософии, не только потому, что главным теоретиком этой концепции был теософ Петр Успенский, а также потому, что, с большой вероятностью, русские художники усваивали эту тему более в теософском смысле, не замечая, что таким образом они приближались к буддийской философии. Успенский приобрел известность в результате публикации двух книг: “Четвертое измерение” (1909) и “Tertium Organum. Ключ к загадкам мира” (1911), в которых он изложил свое мировоззрение. По Успенскому, мир разделяется на видимый и невидимый, и мы живем в рамках видимого мира. В реальности, человек – трехмерное существо, действующее в пространстве, определяемом длиной, шириной и высотой – три линии, по Успенскому, которые ограничивают свободу наших действий. Хотя человек – конечное существо, живущее в определенный период времени, он чувствует бесконечность, к которой он принадлежит, потому что его ум способен выйти за рамки трехмерного пространства. В этом контексте вводится понятие четвертого измерения, часто характеризующееся как общее определение явлений “сверхфизического” или “сверхчувственного мира”. Процесс познания происходит благодаря использованию понятия времени, которое можно представить себе только по отношению к пространству, поскольку оно связано с тремя остальными измерениями. Следовательно, “ВРЕМЯ – ЧЕТВЕРТОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ПРОСТРАНСТВА”. Концепция времени в огромной степени субъективна, она связана с началом движения от нулевой точки, относительно которой определяются категории прошлого, настоящего и будущего. Прошлое – это то, что мы помним, будущее – то, чего мы ожидаем и, пока мы создаем настоящее, оно уже становится прошлым. К существованию четвертого измерения Успенский добавляет и пятое, и шестое. Пятое измерение станет “вечным теперь”, куда в виде круга проектируется четвертое измерение, замкнутое внутри предыдущих измерений. Таким образом, пятое измерение есть вечное движение, вечное возвращение этих кругов в самой бесконечности. Шестое измерение – это “осуществление всех возможностей”, включающее в себя предыдущие измерения. Что касается седьмого, то оно означает пространство, где повторяется цикл измерений, но в других сочетаниях.

Концепция времени существует и в буддизме, где она рассматривается по-разному в различных буддийских школах. В хинаяне (одной из первых школ буддизма), например, принято различать прошлое, настоящее и будущее, а в махаяне эта разница отрицается, потому что она считается иллюзией вследствие сансары (т.е. вследствие цикла перерождений). В буддизме концепция времени присутствует уже с ранних времен, как доказывает, например, потерянный трактат “Философия времени”, который должен был

быть очень популярен, поскольку он часто цитируется в буддийской литературе. Все-таки, несмотря на сложный процесс развития концепции времени в буддизме, можно выделить некоторые общие черты, которые вполне достаточны для моего исследования. В основе буддийской философии времени лежит принцип мимолетности всего сущего. Внешний мир считается постоянным потоком, непрерывнодвигающимся, но по видимости сохраняющим свой бытовой вид. Время состоит из серии мгновенно исчезающих явлений, каждое совершено в себе. Структура момента оказывается похожей на строение атома в том смысле, что она является самой малой единицей времени, так, как атом оказывается самым малым составом материи. Кроме того, и в теории Успенского и в буддизме рассматривается пространство в зависимости от времени. Фактически, несмотря на то, что концепции и времени и пространства отличаются в каждой буддийской школе, все они соглашаются с существованием одного определенного пространства, связанного со временем, и одного вечного. С этой точки зрения, мне кажется, что философия Успенского близка к буддийской системе мысли. Теософ соглашается с концепцией относительности времени в зависимости от человеческой психики, так как он уверен в способности человека представить себе и ее сущность в сфере абсолюта.

Размышления Успенского о времени влияли на поиски художников тех лет, которые тоже искали способ входить в другие измерения, часто изображаемые на полотнах в различных космистских мотивах. Такой космизм характерен для художественных поисков Михаила Матюшина, ощутившего внезапно, во время спокойного созерцания природы, принадлежность человека к вселенной, макрокосм которой отражается в микрокосме любого существа на Земле. Главная задача Матюшина – обнаружение особого зрительного органа человека, позволяющего ему расширить зрение на 360° и достичь, таким образом, всеобщего видения окружающей среды. Матюшин оправдывает его стремление к этому состоянию необходимостью убрать “Покрывало Майи”, не позволяющее нам обрести нирвану.

Трудно сказать, из какого источника Матюшин взял выражение “Покрывало Майи”, поскольку оно присутствует в ведийских традициях, а также в буддизме и джайнизме (одной из древнейших религий Индии, а также религиозно-философское учение, опирающееся в общих чертах на брахманскую религию). Позже это понятие встречается у Шопенгауэра. Вероятно, Матюшин воспринял этот образ из теософии или от немецкого философа, которые, в свою очередь, заимствовали его из буддизма. Концепция Майи символизирует истинное познание вещей, достигаемое лишь тогда, когда человек уже не воспринимает окружающий мир только посредством пяти чувств, а старается освободиться от субъективности своего мироощущения путем постоянной тренировки ума, имеющей целью формирования нового восприятия реальности. Вообще понятие “Майя” (буквально “иллюзия”) в буддизме подразумевает совокупность иллюзий, метафорически располагаемых в пространстве как наложенные друг на друга покровы, каждый из которых



изображает одно из препятствий к истинному видению действительности, которая будет полностью обнажена лишь тогда, когда упадет последнее иллюзорное покрывало, т.е. когда человек прекратит относиться к другим людям в зависимости от своих настроений и желаний. Для Матюшина правильная система сознания состоит в принятии глобального взгляда на жизнь, где микрокосм тождественен макрокосмосу. В этом единении с космосом, похожем на состояние медитации, когда человек сосредотачивается на самом себе, человеческое зрение расширяется, увеличивая обзор до 360 градусов, и он начинает ощущать течение жизни во всех окружающих предметах.

Эта теория полностью обдумана Матюшиным в 1923 г. при создании цельной системы, названной “ЗОР-ВЕД”, от объединения двух слов “зрение” и “ведание”. Его художественная программа впервые публикуется в журнале “Жизнь искусства” 1923 г., где объясняется следующим образом: “ЗОР-ВЕД” впервые вводит наблюдение и опыт доселе закрытого “заднего плана”, все то пространство, остававшееся “вне” человеческой сферы, по недостатку опыта. Новые данные обнаружили влияние пространства, света, цвета и формы на мозговые центры через затылок. Ряд опытов и наблюдений, произведенных художниками “ЗОР-ВЕДа”, ясно устанавливает чувствительность к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга”. В системе “ЗОР-ВЕД” Матюшина изложены многообразные сведения, подчеркнутые художником, из книг по космизму и теософии и касающиеся четвертого измерения, некоторых аспектов буддизма и научных экспериментов разных исследователей в области оптики и физиологии зрения. Но, в конце концов, в основе “ЗОР-ВЕДа” лежит концепция нового пространства, желания преодолеть пределы возможностей человека, чтобы уловить тот космический дух, который не все умеют чувствовать.

Концепция расширенного смотрения присутствует и в буддизме, где говорится о “третьем глазе” в смысле нового зрения, освобожденного от иллюзий, превращающих нас в рабов цикла перерождений и не позволяющих нам видеть и правильно истолковывать то состояние, которое необходимо для достижения счастья. Это мировоззрение присутствует в школе ваджраяны, или алмазной калеснице (буддийском направлении, следующем за хинаяной и махаяной, цель которой состоит в достижении просветления на протяжении одной человеческой жизни). В этой школе буддизма встречается символ “Глаз дхармы”, известный также и как “вход в поток”, при этом имеется в виду освобождение от цикла непрерывных перерождений и первое обретение нирваны. Расширенное зрение свойственно самому Будде, владеющему так называемым “глазом мудрости”, расположенным во лбу, известным еще и как метка “урны”, которая дает способность всевидения. Согласно буддийской традиции этот глаз видит не только вокруг себя без ограничения, но и постоянный поток прошлого, настоящего и будущего. Он видит все: намерения и поступки всех существ в космосе и все, что совершается в бесчисленных вселенных. Кроме того, следует вспомнить, что сама мандала как часть

буддийской космологии связана с символикой глаза. В ней используются окружности и такие формы и цвета, которые изображают вселенную как единое целое, как ее прозревает всевидящее око, когда время и пространство уже утратили свою относительность в стремлении вернуться в область бесконечности.

Как в произведениях Николая Кульбина и Михаила Матюшина, так в работах Елены Гуро, прежде всего в акварелях и пастельных рисунках, вновь предстает природа, изображенная не в виде пейзажа, а в виде зафиксированных на мгновение деталей: камней, деревьев или цветов, которые произвели впечатление на художницу из-за какой-то связи между ними и ее тогдашним настроением. Гуро избирает предмет для рисунка в зависимости от “внутренней необходимости”, присутствующей внутри ее сознания во время выбора той естественной формы, которая является наиболее подходящей для правильной передачи ее послания к зрителю. Но это желание передать сообщение не обязательно предусматривает в качестве собеседника другое существо, поскольку творчество Гуро представляется интимным, творчеством для себя.

Отношение к природе Гуро напоминает восточное синкретическое мировоззрение, тоже характеризующееся глубокой созерцательностью и стремящееся отразить в изображении мира универсальные законы гармонии. Дальневосточный художник созерцателен, он постоянно старается уловить в своих работах структуру мира, которая так быстро изменяется вследствие мимолетности жизни. Как в китайских и японских изображениях используется акварель и тушь, чтобы передать прозрачность невидимых невооруженным глазом природных форм и тонкость атмосферы, так и в картинах Е. Гуро присутствует разреженная прозрачная атмосфера, окружающая предметы и освобождающая их от тяжести тела, так сказать, по теософской терминологии, от их “плотного мира”, т.е. земного пространства, как будто объекты – духи, зажатые в конечных рамках этого существования.

Интерес Гуро к теософии подтверждается, в частности, ее дружбой с Варварой Малахией-Мирович, которая, помимо профессии писательницы и работы сотрудницей газеты “Русская мысль”, переводила книгу известного психолога и философа, американца Вильяма Джеймса “The varieties of religious experience” (1902 г.), изданную в 1909 г. на русском языке под названием “Многообразие религиозного опыта”. Джеймс увлекался спиритизмом как средством общения с идеальным миром и исследовал состояния сомнамбулизма и гипноза, считающихся теософами способами приблизиться к тонкому миру духов. Именно в переписке Гуро с Малахией-Мирович можно часто встретить упоминания о восточной культуре, связанные, прежде всего, с тогдашней модой на эзотеризм. Предположительно, именно влиянием оккультизма объясняется вегетарианство Гуро, или ее вера в гадания.

Еще значительнее, чем переписка оказывается маленький рассказ Гуро под названием “Махатма” – индийское слово соответствующее буддийскому архату, и акварель под названием *Лотосы* (1911-1912, РГАЛИ). Именно лотос, вместе с Телом Будды, символизирует всю духовность буддизма.

Действительно, фигура Будды, сидящей во время медитации, напоминает из-за своей симметрии и статичности, именно форму лотоса; не говоря же о том, что в буддизме Будду называют “сокровищем в лотосе”. Кроме того, лотос символизирует и душу, распускающуюся в свете дерева Бодхи, под которым Гаутама достиг просветления.

Хотя в этом исследовании меня интересует, прежде всего, деятельность Гуро как художницы, а не как поэтессы, все-таки, неизбежна постоянная параллель с ее литературными произведениями, поскольку некоторые рисунки непосредственно иллюстрируют ее тексты, чтение которых, таким образом, позволяет нам понять лучше, какие связи ее поэтика имеет с некоторыми аспектами буддизма. В багаже символов, которые художница использует при иллюстрировании своих рукописей, часто встречаются изображения таких частей тела, как лоб, руки, глаза, а также используется золотой цвет. Все они присутствуют и в буддийской символике. По этому поводу достаточно напомнить изображение высокого лба, который часто встречается у Гуро и является в буддизме самым значительным подтверждением присутствия “третьего глаза”.

Голубые глаза, широкий лоб, доброта характера – вот основные черты героев Е. Гуро, которые наделены смесью христианских добродетелей, как в случае барона Вильгельма фон Кранца в книге “Осенний сон”, смерть которого окрашена алым цветом самопожертвования Христа, и буддийских ценностей, как в случае героя романа “Бедный рыцарь”. Как раз в этой последней работе просматривается нечеткость в употреблении терминологии, когда концепция буддийского перевоплощения чередуется с идеей воскресения Христа и призывами к христианской вере, свидетельствуя, таким образом, о путанице идей, которая характеризует не только творчество Е. Гуро, но и теоритическую деятельность многих ее современников. В случае Гуро этот синтез разных идей можно объяснить, предположив наличие у художницы-поэтессы такого видения Прекрасного, которое преодолевает все межконфессиональные различия, и находит общий идеал в чувстве любви, исповедуемом большинством мировых религий. Заключительные слова “Бедного рыцаря” стоят на полпути между Нагорной проповедью Христа и проповедями Будды и, таким образом, они отражают все многообразие внутреннего мира Елены Гуро и разные лики одной неповторимой жизни.

**В заключении** подведены итоги работы, сделаны выводы о влиянии буддизма на русское изобразительное искусство первого тридцатилетия XX века и подчеркнуты последствия этого влияния, проявившиеся в дальнейшем развитии русского искусства прошлого столетия.

Проследивая творчество отдельных художников, и учитывая всю окружающую их культурную атмосферу, я пришла к выводу, что в начале первого тридцатилетия XX века действительно существовало увлечение идеями буддизма в культурных центрах России, особенно в Москве и Санкт-Петербурге. Но, несмотря на этот несомненный факт, все-таки, нельзя говорить о прямом влиянии этой религии на формирование художественного

мировоззрения определенных представителей авангарда, но только о реминисценциях буддийской философии в русском изобразительном искусстве.

Первым объединяющим моментом, присущим всем рассмотренным здесь художникам, оказывается изображение природы, которая побуждает их размышлять о законах, управляющих человеческой жизнью, и о ее взаимоотношении со вселенной. Созерцание пейзажа для этих художников символизирует желание возвратиться к материнскому лону, которое, таким образом, окончательно подтверждает восстановленное единение человека с окружающим миром. Именно такой подход художников к природе я старалась выделить на протяжении всего исследования, поскольку я считаю, что в нем состоит самое значительное сходство с буддизмом, в доктрине которого, особенно в Тибете, природа играет такую же центральную роль.

Вторым соединительным звеном между этими художниками является теория четвертого измерения, изложенная Петром Успенским. Тогдашнюю популярность этой концепции можно, по-моему, частично объяснить именно актуальностью ее изучения, которое каким-то образом старается найти ответы на следующие вопросы: Почему человек не чувствует себя единым с природой? Куда ушла вселенская гармония, которая характеризовала первые дни Творения? Вот основные вопросы, объединяющие вышеупомянутых художников, которые, в соответствии с теорией четвертого измерения, уверены в том, что они имеют внутри себя, где-то в подсознании, ключ ко входу в столь желанный мир гармонии. Разрыв между желанием возвращения к материнскому лону и существованием в эпохе смуты и хаоса толкают этих художников на замкнутое, индивидуалистическое поведение. Такой подход к своему внутреннему миру, характерен и для буддизма, в общем-то индивидуалистической религии, сосредоточенной на человеческом существовании и способности индивида преодолеть страдания жизни. Кроме того, нельзя недооценивать роль интуиции в формулировке теории четвертого измерения, которая, подчеркивая ценность умственных способностей как соединительного звена между внутренним и внешним мирами, символично названными микро- и макрокосмосом, демонстрирует еще одно сходство с буддизмом. Интуиция играла важную роль и в изобразительном искусстве начала XX века, и в символизме, и в буддизме. Во всех трех случаях именно она считается ключом к высшим мирам, к тонким сферам, которые толкуются в теософии как проявления других измерений, предназначенные для избранных, уже достигших желаемой гармонии начала начал.

Буддийские реминисценции в России не представляются временным феноменом в изобразительном искусстве, наоборот, их можно найти на протяжении всего XX века. Если в первое тридцатилетие они, по большому счету, связаны с теософией и интересом символистов к оккультизму, то, начиная с пятидесятых годов, буддизм, в варианте японского дзэн-буддизма, вновь становится для русских художников стимулом к новым экспериментам. В этом случае, как и в первой четверти века, стимул к углублению определенных аспектов буддизма придет в Россию с Запада, прежде всего, из

Америки, где уже с тридцатых годов, под влиянием японских колоний на Западном берегу, художники приближаются к дзэн-буддизму. Марк Тоби, например, экспериментирует в живописи, употребляя японскую каллиграфию в виде чисто декоративного элемента; Джон Кейдж и Мерс Каннингем для создания своей музыки и танцев берут от дзэн-буддизма импровизированные ритмические структуры и принцип изменчивости. Окончательное утверждение дзэн-буддизма на Западе происходит особенно заметно в следующие десятилетия при развитии разных авангардистских движений, таких, как концептуализм, минимализм, художественные акции и т.п., которые в России, несмотря на ее изолированное от остальной Европы состояние тех времен, имеют точную параллель, например, с художественными акциями “Коллективных Действий”, концептуализмом Ильи Кабакова или абстракционизмом Михаила Кулакова, не говоря уже об отношении Франциско Инфанте к природе, в основе которого можно обнаружить тот же самый космический подход, который мы видели у художников начала века.

Именно из-за того, что присутствие буддизма в России, как и в остальной части Европы, оказывается постоянным элементом всего прошлого века, я считаю, что было необходимо и правильно вернуться к источнику этого феномена, начавшегося в литературе и в изобразительном искусстве, как показано в этой работе, в конце XIX века и развившего свою первую собственную версию некоторых аспектов буддийской философии в тридцатые годы XX века.

#### **По теме диссертации опубликованы следующие работы:**

1. Il segno dell'infinito nella spirale di Francisco Infante e Nonna Gorjunova. Una lettura attraverso la filosofia buddhista /Знак бесконечности в спирали Франциско Инфанте и Нонны Горюновой. Прочтение их работ сквозь призму буддийской философии. В каталоге выставки: Francisco Infante. La dimensione metafisica. Rappresentazioni, Artefatti ed installazioni di Francisco Infante e Nonna Goriunova /Франциско Инфанте. Метафизическое измерение. Изображения, Артефакты и инсталляции Франциско Инфанте и Нонны Горюновой. Reggio Emilia: “Tipolitografia Emiliana”, 2002. Сс. 23-27

2. “Амаравелла.” Ее поэтика и художественная деятельность по воспоминаниям Марии Дроздовой-Черноволенко. В аспирантском сборнике Государственного Института Искусствознания. Москва, 2004