

Возможности технологии графов в осмыслении произведений изобразительного искусства

Елена Стоянова Медкова,

искусствовед, кандидат педагогических наук, elena_medkova@mail.ru

• мировая художественная культура • графы • технология • проектная деятельность • анализ произведения изобразительного искусства •

Застарелой проблемой в области приобщения учащихся к пониманию искусства на уроках ИЗО и МХК является отрицание необходимости задействовать в процессе познания возможностей логического мыслительного аппарата. Долгие годы в методологии и методиках превалировало стойкое убеждение, что в силу специфики искусства, основанного на непосредственной чувственности художественного образа, ставка должна быть сделана на ощущения и незамутнённые первичные эмоции зрителя/слушателя.

Краткая историческая справка. С самого появления специализированного предмета по изучению искусства, мировой художественной культуры, он рассматривался как особая область, требующая специфических методов преподавания. Выведение форм и методов преподавания искусства с позиций идеологии основывалось на концепции 30-х гг. XX в., согласно которой искусство рассматривалось как «могучее средство заражать окружающих идеями, чувствами и настроениями». Специфика воздействия искусства, его суггестивные возможности изначально были подчинены идеологическим требованиям.

В 60–80-е гг. XX в., Л.И. Предтеченская в методологической части первой в отечественном образовании программы по МХК

сделала упор именно на специфику воздействия искусства на зрителя через эмоционально-чувственное восприятие художественного образа. В этом случае формы и методы обучения как бы повторяли механизмы существования и воздействия самого искусства. На первый план выходили ощущения, эмоции, интуиция, которые объявлялись единственным способом восприятия и постижения феноменов искусства. Роль искусствоведения в качестве методологической базы школьного предмета «Мировая художественная культура» полностью отрицалась. Например, представители влиятельной петербургской школы последователей концепции Л.М. Предтеченской до сих пор считают, что «отдавая право «суждение иметь» специалисту, мы навсегда обрекаем ребёнка пользоваться «полукраденным добром» — отчуждённым знанием».

В результате вне рамок изучения оказались такие важные проблемы, как вскрытие внутренних связей и логики художественных феноменов и процессов, установление простейших причинно-следственных закономерностей, исследование генезиса и перспектив развития художественных явлений. В свою очередь учащиеся по существу остались без средств познания в области искусства, так как ощущения и эмоции — это только самый поверхностный слой в сложной структуре постижения художественного

образа, а эмоции, порождаемые художественным произведением, отнюдь не равны непосредственным обыденным эмоциям, основанным на простой реакции на окружающие явления.

Приведём **теоретическое обоснование** необходимости формирования у школьника логического аппарата поисков структурных, генетических, формальных, ассоциативных и иных связей при изучении феноменов любых видов искусства.

Философской основой введения технологий чисто логического свойства в обучение школьников для нас является фундаментальное положение Г.В.Ф. Гегеля, который указывал, что «чувственный элемент в художественном произведении имеет право на существование лишь постольку, поскольку он существует для человеческого духа, а не как чувственное само по себе». И далее — «менее всего подходящим для духа отношением между ним и художественным произведением является чисто чувственное восприятие этого произведения ... в этом отношении человек как чувственно единичный противостоит чувственно единичным вещам. Он не обращается к ним как мыслящее существо, со всеобщими определениями, а руководится по отношению к единичным объектам единичными же влечениями и интересами ... теоретическое рассмотрение вещей заинтересовано ... в том, чтобы познать их в их всеобщности, найти их внутреннюю сущность и закон. Когда человек относится к вещам в соответствии с этой всеобщностью, то именно его всеобщий разум стремится найти самого себя в природе и тем восстановить внутреннюю сущность вещей, которую чувственное существование не может непосредственно об-

наружить, хотя она и составляет его основу»¹.

С точки зрения **психологии** мы опираемся на определение художественных эмоций Л.С. Выготского, согласно которому «эмоции искусства суть умные эмоции»².

В **педагогике** мы исходим из теории развивающего обучения В.В. Давыдова, который утверждал, что приоритетность теоретического знания строится на понятии «содержательного обобщения». Познание, согласно В. Давыдову, не должно останавливаться на простом сравнении с целью выявления формально общих свойств, на простой классификации, на отражении внешних свойств явлений в их соотношении по принципу рядоположенности, на иллюстративной конкретизации, на формализации на уровне слов-терминов, оно должно идти вглубь на основе приоритетности «функции некоторого особенного отношения внутри целостной системы», поиска «генетически исходных отношений целостной системы как её всеобщего основания или сущности», конкретизации в виде «объяснения особенных и единичных проявлений целостной системы из её всеобщего основания»³.

Основанием коррекции форм и методов преподавания искусства в сторону технологического свойства для нас являются новые формы бытия современной художественной культуры, изменение самих форм переживания искусства и катарсиса, который, согласно мнению М.Ю. Германа, «если и возникает, то как вспышка интеллектуальной активности, как ощущение мгновенной и острой конгенитальности, разгадки, пересечения напряжённых, но рациональных ассоциативных рядов автора и зрителя»⁴.

Технология графов, общие установки

Пионерами теории графов считаются Л. Эйлер, Т. Тат, Ф. Харари, Э.В. Дейкстра, П. Эрдёш. Теория графов применяется в комбинаторике, дискретной математике, топологии, теории алгоритмов, теории узлов и пр. В повседневности с графами мы сталкиваемся ежедневно. С их помощью мы чертим своё родословное дерево, ориентируемся в схемах транспортных сетей (схемы метро, карты автодорог), в структуре организаций. При помощи графов организуется работа в телекоммуникациях, в интернете, в урбанистике, при планировании затрат, уборке улиц, доставке и сборе почты и пр. С появлением абстракционизма точки и линии (основа графов) стали основными элементами искусства.

¹ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. — М.: Искусство, 1968. Т. 1. С. 42–43.

² Выготский Л.С. Психология искусства / Предисл. А.Н. Леонтьева. — М.: Искусство, 1986. С. 197 // http://pedlib.ru/Books/2/0404/2_0404-197.shtml

³ Давыдов В.В. Теория развивающего обучения. — М.: ИНТОР, 1996. С. 72–73.

⁴ Герман М.Ю. Модернизм. Искусство первой половины XX века. — СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 18.

Достаточно простое **определение** понятия графов содержится в популярном издании «Мир математики»: «Графы обычно используются для представления отношений между элементами конечного множества. Например, чтобы представить отношения эквивалентности, позволяющие разделить элементы множества на классы, «точками» графа изображают элементы множества и соединяют «линиями» связанные или эквивалентные элементы (если элемент связан сам с собой, то на графе образуется петля)»⁴.

Правила составления схемы-графа

1. Вершины графа можно изобразить в виде точек, окружностей, треугольников, квадратов, многоугольников и пр. В условиях неуверенности учащихся в собственных знаниях и способностей понять конкретное произведение искусства можно рекомендовать рисовать вершины в виде «облачков». Неопределённость формы облака в данном случае соответствует состоянию учащегося и позволяет смелее записать смутные ощущения, предположения и пр.

2. Рёбра или соединительные линии графов могут иметь вид прямых отрезков или фигурно изогнутых линий любой конфигурации. Главное, чтобы они правильно отображали отношения, связи и взаимодействия. Свободная конфигурация рёбер удобна особенно на первых этапах работы, когда идёт поиск эквивалентных отношений.

3. Графы делятся на обыкновенные и мультиграфы. В обыкновенном графе две вершины могут соединяться только одним ребром. В мультиграфе две вершины могут быть соединены более чем одним ребром. Возможен вариант, когда начало и конец ребра находятся в одной вершине, в этом случае возникает петля.

3. Отношения эквивалентности (изоморфности) устанавливаются между одинаковыми вершинами и одинаковыми связями между ними. Отношения порядка изображаются с помощью ориентированных графов (со стрелочкой). Эквивалентные связи можно обозначать одним цветом.

Главным преимуществом метода графов является то, что при их помощи любую

конкретную задачу можно представить в виде простой графической схемы, состоящей из точек и соединяющих линий. Графы можно представить также в виде списков, таблиц и различных выражений.

Описание аналитической работы над образностью произведения искусства при помощи графов

База:

1-й уровень. Фиксация всех ощущений и мыслей, возникающих в связи с изучаемым произведением искусства, в том числе и смутных, противоречивых, нечётких.

2-й уровень. Работа с названием, предметным и сюжетным наполнением картины. Последовательно выписываются все слова из названия, все слова из предметного наполнения картины, все слова из сюжета картины и действий персонажей. Далее фиксируются все ассоциации, связанные с образностью выделенных слов (обыденные представления, знакомые сказки, пословицы, поговорки, суеверия, детские игры, устойчивые определения из фольклора, литературные образы, иллюстрации, знакомые картины) и выписываются из этимологических словарей все возможные значения корней слов, из мифологических словарей — все возможные мифологемы, связанные со словами, их связками, с действиями персонаже, из словарей символов — все возможные смыслы.

3-й уровень. Исследования художественных источников образности картины в целом и отдельных сюжетных или предметных мотивов (предшественники).

4-й уровень. Исследование схожих картин и сюжетов в творчестве избранного мастера.

5-й уровень. Работа с формой, цветом и композицией — фиксация, поиск символики, дополнительных смыслов.

6-й уровень. Выявление круга наиболее сильных смысловых центров при-

⁴ Мир математики: в 40 т. Т. 11: Клауди Альсина. Карты метро и нейронные сети. Теория графов. — М., 2014. — С. 21.

тяжения, к которым сходятся наибольшее количество рёбер графов; определение менее сильных позиций; отсечение позиций, не нашедших связей; формулировка круга возникающих определений образности и символичности произведения.

7-й уровень. Сравнение выводов исследования с первичными смутными ощущениями. Рефлексия в случае расшифровки или опровержения первичных представлений, основанных на ощущениях и первичных эмоциях.

Дополнительные исследования:

1. Поиск литературных параллелей. На первом уровне собственный опыт, далее — поиск по Интернету на базовые словосочетания в произведениях предшественников и современников.
2. Исследования художественных параллелей в творчестве современников.
3. Поиски последователей, в чьём творчестве получила развитие пластическая или сюжетная формула автора. Выявление добавочных смыслов, заложенных автором.
4. Возможно сравнение с экспертной оценкой выдающихся исследователей творчества данного художника — искусствоведов, философов, художников и пр.

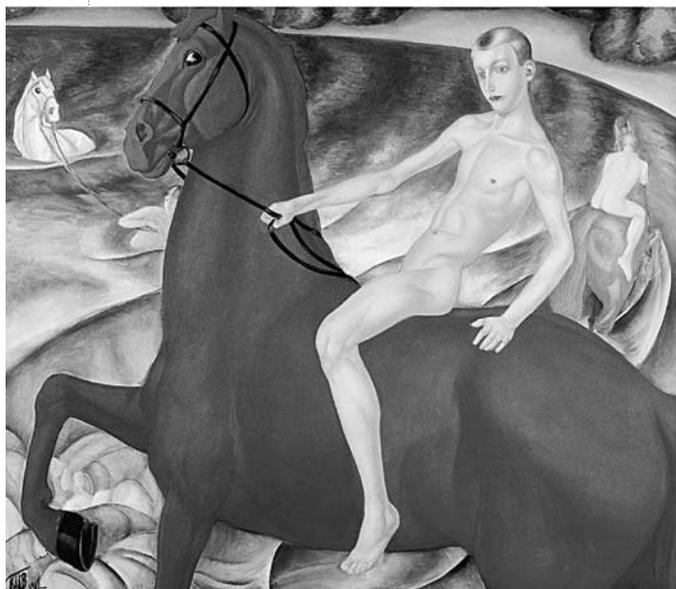


Рис. 1

Условия работы. Работа может быть индивидуальной или коллективной (отдельные группы работают над избранным уровнем). В связи с большим количеством параметров необходимо иметь большие плоскости для построения графов — двойной лист, ватман, доска. Для работы учащиеся должны быть снабжены соответствующими иллюстрациями, справочной и искусствоведческой литературой, словарями, выходом в интернет. По окончании работы каждый из учащихся или представитель группы должны публично защитить полученную схему связей.

Пример работы над расшифровкой образности картины «Купание красного коня» К.С. Петрова-Водкина (см. рис. 1)

1-й уровень. Фиксация всех мыслей и ощущений, в том числе и смутных, противоречивых, нечётких.

Чаще всего при взгляде на картину учащимися отмечается чувство повышенной тревожности, беспокойства, угрозы, особенно в связи с образностью красного коня. Отмечаются такие его особенности, как огромные, на полкартины, размеры, яростный взгляд, кроваво-красный цвет. Дополнительную смуту вносит образ обнажённого всадника, который своей отстранённостью диссонирует с яростной динамикой коня. Недоумение вызывает соединение обнажённости тела и интеллектуальной одухотворённости лица юноши.

2-й уровень. Работа с названием, предметным и сюжетным наполнением картины.

Из названия выделяются слова: конь, красный, красный конь, купание, купание коня. Из предметного наполнения: три коня, три мальчика, красный конь, белый конь, рыжий конь, всадник, глаз, уздечка, нагота, золото/телесная охра, воды/волны. Бросается в глаза отсутствие ресниц у коня.

Сюжет даёт: купание/омоноование, купание коня, купание красного коня, укрощение коня, ведение коня под уздцы, скачка на коне, конь, поднятый на дыбы рукой человека.

а) Фиксация ассоциаций, связанных с образностью выделенных слов — обы-

денные представления, сказки, пословицы, поговорки, суеверия, детские игры, устойчивые определения из фольклора, литературные образы, иллюстрации, знакомые картины и пр.

Спонтанно образ всадника и коня в русской культуре ассоциируется с образом юного Георгия Победоносца (герб Москвы, икона) — змеборца, защитника Святой Руси. При этом, несмотря на то, что, согласно иконографии, конь святого белого цвета, красный цвет как знак победы и святости неизменно присутствует на общем фоне иконы. *В остатке — змеборец.*

Если следовать логике сказочного ассоциативного ряда, то наиболее близким образом красного коня, извлекаемый с поверхностного слоя фольклорной и детской памяти, будет всадник из сказки о Василисе Прекрасной — «сам красный, одет в красном и на красном коне». Его запоминающийся яркий образ в изобразительном искусстве был создан И.А. Билибиным. Этот сказочный образ выводит нас сразу на очень архаические пласты мифологической культуры. Вспомним, на вопрос Василисы, кто это, Баба Яга отвечает: «Это моё солнышко красное!», а далее характеризует белого (утро), красного (день) и чёрного (ночь) всадников словами: «Всё мои слуги верные». *В остатке мы получаем образ солнечного всадника, который находится в связке с фазами смены дня и ночи и подчинён могучей богине хтонического естества, связанной с потусторонним миром и смертью.*

Загадки:

- 1) «Чёрный конь / Скачет в огонь» (кочерга);
- 2) «И стучиха, / И бренчиха, / И четыре / Шумитихи, / И хохол, И махор / И змея с хохлом» (телега, колёса, лошадь);
- 3) «Две головы, / Шесть ног / Да хвост» (всадник);
- 4) «В мясном горшке / Железо кипит» (удила);
- 5) «Между гор, / Между дол / Бежит быстрый конь / Под красной попоной» (корабль);
- 6) «Есть на свете конь — / Всему свету не сдержать» (ветер);
- 7) «Ржёт бурка-каурка / Во Сиянской горе, / Ищет коня / Во сырой земле» (гром и дождь);

- 8) «Конь бежит, / Земля дрожит» (молния);
- 9) ««Выйду на крыльцо, / Взгляну на повесть: / Стоит сивый жеребец» (месяц);
- 10) «Сивка море перескочил, / А копытца не смочил» (месяц)⁵.

Анализ даёт связь коня с огнём, в том числе и небесном в виде молнии и небесных светил (1, 4, 7, 8, 9, 10), с хтоническими существами (2, 3), со стихиями — водной (5) и воздушной (6).

Народная предметная культура. Знание промыслов даёт: дымковскую и филимоновскую роспись красными солнечными знаками фигурок коней; роспись мезенских и северодвинских прялок красными кониками; фигуры парных коней у мирового древа в русской вышивке полотенец красным крестом; палехскую роспись, особенно с сюжетами масленичных катаний. Опять фиксируется солярный всадник. Дополнительные смыслы возникают в связи с сакральной функцией игрушки в культе мёртвых, использованием полотенца в качестве модели дороги на тот свет в похоронной обрядности и соотносением прядения с действиями богини Макоши по определению жизненного срока человека.

Знание традиционной русской архитектуры даёт такую архитектурную деталь, как конёк, который венчает фронтон крыши и сопрягается с солярным знаком на полотне декора кровли, что указывает на связь солнечного коня с положением солнца в зените на небосклоне. Из утвари о пути Солнца напоминает традиционный русский ковш для пива — «конюх», переднюю часть, которого украшает солнечная розетка и три конских головки, а заднюю — хвост утицы. Эта двойственность говорит о круговом пути солнца, часть которого пролегает по небу, а часть — по водам подземного мира. *В результате фиксируется устойчивая солярная символика полного цикла — дневного и ночного.*

Достаточно часто старшеклассники вспоминают строки Н.Н. Гоголя о бешеном галопе «птицы-тройки». В этой связи стоит привести полную цитату Н.Н. Гоголя: «Эх, тройка! птица тройка, кто тебя выдумал?... Не так ли и ты, Русь, что бой-

⁵ Мудрость народная. Жизнь человека в русском фольклоре. Детство: Отрочество. — М., 1994.

кая необгонимая тройка, несёшься? Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты, всё отстаёт и остаётся позади. Остановился поражённый Божьим чудом созерцатель: **не молния ли** это, сброшенная с неба? Что значит это **наводящее ужас движение**? И что за **неведомая сила** заключена в сих неведомых светом конях? Эх, кони, кони, что за кони! **Вихри ли сидят в ваших гривах?** Чуткое ли ухо **горит** во всякой вашей жилке? Заслышали с вышины знакомую песню, дружно и разом напрягли медные груди и, почти не тронув копытами земли, превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху, и мчится вся **вдохновенная Богом!**.. Русь, куда ж несёшься ты? Дай ответ. **Не даёт ответа».**

От данного отрывка могут быть протянуты линии по направлению к: огненной и стихийной сути коней, чувству ужаса и неизвестности (не даёт ответа), вдохновленность Богом.

б) Работа по поиску всех возможных значений: корней слов из этимологических словарей; мифологем, связанных со словами, их связками, с действиями персонажей из мифологических словарей; разных смыслов из словарей символов.

Конь/Лошадь — один из главных образов заявленных художником. Согласно этимологическим изысканием М.М. Маковского, «лошадь относилась древними к подземному, потустороннему миру: она считалась символом подземного огня и подземной (нижней) воды, а также злых магических сил, порождением ночи и смерти».

Подтверждением данного вывода являются следующие сравнения: рус. «лошадь», но русс. диал. «лоший» — «плохой, злой», русс. «плохой»; и.-е. *екуо-*s* «лошадь», но хетт. *akkusa* «бездна», и.-е. **ag-l*eg-*

«огонь»; русс. «конь», но осет. *k'ona* «очаг, место огня». Корень **екуо-*s** «лошадь» соотносится с понятиями «смерть» (хетт. *ек* «смерть») и ночь (лат. *пох* «ночь», где «п» яв-

ляется табуирующим отрицанием), нечистая сила (лит. *kaikas* «чёрт, злой дух»), колдовство (хет. *huek* «колдовать, ворожить, общаться с нечистой силой»). Ряд корней свидетельствует о связи лошади с недрами земли (др.англ. *hors* «лошадь», но др.-англ. *hrus* «земля»), с ужасом Преисподней и неизбежностью жребия: др.англ. *hors* сопоставим с *toх*. *A rse* «ненависть», авест. *xrus* «ужасный», норв. диал. *rus* «жребий». Тот же корень связывает лошадь с молнией — латыш. *rusa* «молния»⁶. Направляющие: связь с подземным миром/смертью/нечистой силой, с нижним огнём, со жребием.

«Славянская мифология. Энциклопедический словарь» даёт следующие позиции. Во-первых, будучи жертвенным животным на похоронах (проводник на тот свет) и во время календарных празднеств (жертва предкам, обеспечивающим плодородие), конь связан с погребальным культом, с культом плодородия и солнца (страстной путь умирающего и возрождающегося солнца), в которых играет роль связи и медиатора с «тем светом».

Во-вторых, конь способен видеть смерть (лужецкое поверье о беспокойном поведении коня, который видит смерть) и предсказывать судьбу (общеславянский фольклорный мотив вещего коня — волхв предрекает Вещему Олегу смерть от коня).

В-третьих, конь является существом демоническим — мифического змея, предводителя змей в Хорватии, именуют «змеиным конём», из черепа коня выползает змей в истории с Вещим Олегом.

В-четвёртых, конь задействован в ритуалах перехода/инициации. Это проявляется в ритуальном сажании на коня, который сохранился у русских и в казачьей среде⁷.

Веер соединительных рёбер по направлениям: жертва, конь-медиатор между мирами, связь с хтоническими существами, инициация (возрождение солнца, рождение мужа из ребёнка).

В объёмном труде «Мифы народов мира» раскрыта амбивалентность образности коня и всадника. Солнечная, дневная, посяторонняя ипостась коня и всадника в индо-

⁶ Маковский М.М. Историко-этимологический словарь английского языка. — М., 1999; Маковский М.М. Феномен табу в традициях и в языке индоевропейцев. Сущность — форма — развитие. — М., 2000.

⁷ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. — М., 2011. С. 245–247.

европейской мифологии неразрывно связана с солнечными божествами: солнечные близнецы Ашвины путешествовали по миру на колеснице, и в их честь коньки крыш украшали парными конскими головами; на четвёрке запряжённых лошадей поднимается на небо Гелиос (скульптура восточного фронтона Парфенона), а затем наследующий ему Аполлон (четвёрка на Большом театре).

Ночная потусторонняя, страстная ипостась коня и солнечного всадника связана с тем, что ночью всадник спускался под землю и пересаживался на ладью или водоплавающую птицу, а коней отдавал «хозяйке зверей» — кельтской Эпоне, древнеиндейской Dravaspa, славянской Бабе Яге. Если вспомнить чёрных коней Аида и жертвоприношения коней подземным богам, а так же обычай хоронить воина с его конём, то можно сделать вывод о его хтонической природе. Конь соединяет все уровни и стихии мифологического мира, и в такой роли он совпадает с осью мира, о чём свидетельствует название скандинавского мирового дерева Иггдрасиль (дословно «Иггдрасиль» означает «скакун Игга», Игг — один из эпитетов Одина, провисевшего на Мировом древе ради обретения высшей мудрости). Индусское название мирового дерева Ашваттху также означает «лошадиная стоянка»⁸. *Направляющие: полный цикл страстей (жизни/смерти) солнца, связь с водной стихией и Богиней-матерью, конь — медиатор.*

О хтонической природе коня писал и знаток сказок, В.Я. Пропп. В его классификации сказок по функциям указывается, что уйти от смерти можно только на коне из потустороннего мира. За конём, способным уйти от погони Кощея Бессмертного, герой идёт в услужении к хранительнице границ потустороннего мира, Бабе Яге («Марья Моревна»). Мало того, сам конь содержит в себе подземное царство, так как прохождение героя из одного уха в другое («Сивка-бурка, вещая каурка», «Конёк Горбунок» П.П. Ершова) есть инициация иным потусторонним миром⁹. *Направляющие: хтоническое естество коня, инициация прохождением нижними путями мироздания.*

В источниках по символике намечаются следующие положения. Во-первых, лошади

приписываются свойства, связанные с бессознательным человека, его звериной и животной природой. В образе кентавра из античной мифологии нижняя часть кентавра (круп и ноги лошади) — это область бессознательного, а туловище человека — область сознания. Во всаднике органическое единство разрывается, а области сознательного и бессознательного поляризуются в человеке и животном. Но обряды инициации сохраняют воспоминания о кровном родстве коня и человека. Герой выбирает того коня, который может выдержать тяжесть богатырской руки и даёт себя оседлать и объездить лишь тому, в ком он узнаёт своего будущего хозяина. В процедуру выбора коня героем входило выбор из табуна необъезженного жеребца, его поимка и укрощение.

Во-вторых, акцентируется внимание на даре ясновидения лошади, которая выводит заблудившегося на верную дорогу, на её способности летать (крылатый Пегас) и на отождествление Руси с полётом птицы-тройки.

В-третьих, подчёркивается символика коня как знака войны (предводитель на коне во главе войск) и победы полководца (въезд на колеснице или белом коне). И последнее, указывается на апокалипсическую символику конца света 4 коней из «Откровения Иоанна Богослова»: конь белый означает чуму, конь рыжий — войну, конь вороной — голод, конь блед — смерть¹⁰.

В остатке появляются направляющие: пара сознательное/бессознательное, укрощение коня часть инициации, образ Пегаса и полёта «птицы-тройки», отождествление Руси с летящим конём, конь — знак войны и победы, конец света. Число коней и их окрас свидетельствуют в пользу триад (утро/день/вечер) и инициационной символики, однако возможность апокалипсического сценария сохраняется в потенции.

Красный цвет — цвет главного действующего персонажа. Культурологический контекст красного цвета амбивалентен. Крас-

⁸ Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. — М., 1980–1982.

⁹ Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. — СПб., 1996.

¹⁰ Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Ав.-сост. В. Андреева и др. — М., 2004. С. 249–252.

ный цвет в древности символизировал божество, прежде всего *божественный огонь* — (сравни слова «красный», «красивый», «крада», т.е. жертвенный огонь); *жизнь* (цвет крови живого человека), *рождение* (красная спираль на дверях дома роженицы); *воскрешение* (красная охра в погребениях древнего человека, начиная с неандертальцев как знак возвращения в жизнь после сна/смерти, красные яйца на Пасху); *оберег* (вышивка красным крестом на национальной одежде); *очищение и здоровье* (ритуальный проход через огонь); *плодородие, любовь/страсть* (красная роза); *владычество/царственность* (мантя императора); *солнце* (Солнце красное). Это с одной стороны.

С другой стороны, красный цвет символизировал *войну, гнев, молнию, кровь/жертву* (кровь жертвенного животного, затем кровь Христа), *огонь подземного мира и смерть* (арийский бог смерти Яма одет в красное, адское пламя красного цвета¹¹. Каждое из значений может быть использовано как направляющая линия.

Купание — основной сюжетный и символический стержень. Это действие имеет два значения — оздоровительное и очистительное. Вода считалась источником здоровья, в связи, с чем разного рода омовения, купания, обливания, окропления и прочие процедуры занимали большое место в обрядности календарных и семейных праздников. Очистительная символика была более характерна для ритуализированных действий, связанных с обрядами перехода — имя наречения или крещения младенца, инициации юноши, вступление в брак, смерти и похороны. Во всех случаях символика купания была

связана с мифами о творении мира из первозданных вод Богини-праматери. Однажды дав жизнь, они несли в себе животворящее начало, дарующее возможность переродиться/возродиться, вечную молодость, здоровье, первозданную чистоту. Приобщение

к праводам было тотальным действием вечной природы, в чей круговорот стремился встроиться человек («Водичка чистая, крестная матушка! Омываешь ты берега и корни, омой и меня, бедное и грешное создание!»).

В языческих культурах мистериальные купания были залогом возрождения (омовение в море в элевсинских мистериях Древней Греции), вечной юности и красоты (купания Афродиты). Воспоминания об этом есть в русских сказках о живой и мёртвой воде, о купании в трёх котлах и пр. Омование в похоронных ритуалах было залогом возрождения к вечной жизни. Инициационные купания означали выход из смерти предыдущего состояния. Особое значение имело страстное омовение солнца в водах мирового океана — в них умирало старое и возрождалось новое Солнце.

В мировых религиях значение омовения смещается в сторону таких смыслов как: очищение от следов мирской жизни, духовное очищение от грехов, символическое рождение в новой вере (крещение)¹². *Значимыми могут быть векторы со значением инициация, страстной путь солнца, животворящие первозданные воды.*

Воды занимают всё пространство картины по кругу сферического горизонта. Воды изначально были связаны с понятием хаоса. Согласно определению В.Н. Топорова, «К характеристикам хаоса, регулярно повторяющихся в самых разных традициях, относятся связь Хаоса с водной стихией, бесконечность во времени и пространстве, разъятость вплоть до пустоты или, наоборот, смешанность всех элементов, неупорядоченность, ... абсолютная изъятость хаоса из сферы предсказуемого, иначе говоря, предельная удалённость от сферы «культурного», человеческого, от логоса, разума, слова и как следствие — ужасность и мрачность. Но, возможно, важнейшая черта хаоса — это его роль лона, в котором зарождается мир, содержание в нём некоей энергии, приводящей к порождению»¹³.

В качестве порождающего лона воды напрямую связаны с архетипом Богини-матери. Индоевропейское слово *mater* (мать) является композитом из индоевропейских

¹¹ **Маковский М.М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. — М., 1996.

¹² Славянская мифология. Энциклопедический словарь — М., 2011. С. 245–247. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл.ред. С.А. Токарев. — М., 1980–1982; Энциклопедия символики и геральдики // <http://www.symbolarium.ru/index.php>.

¹³ **Топоров В.Н.** Хаос // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. — М., 1982. Т. 2. С. 581.

слов *mad* (влага) и *ag* (вода), то есть «мать» — это как бы удвоенные воды. Суть водной стихии хаоса была чудовищная Тиамат у вавилонян. Из пены морской родилась Афродита. Славянская Макошь хранила колодцы и источники. Раз в год в Бенгалии глиняные фигурки богини Дурги и всех её воплощений бросают в реку, дабы она обрела в водной стихии первичное единство. *Базовым образом мифопоэтической картины русского космоса является образ Матери Сырой Земли. По направляющим обозначаются следующие понятия: хаос, животворящее водно-земное лоно Богини-матери.*

Огонь/вода. Присутствие в картине огненно-красного цвета и мотива купания в водах даёт одну из основополагающих бинарных оппозиций — огонь/вода. Огонь и вода — первоэлементы мифологической Вселенной. В основе слов со значением *огонь* и *вода* лежит понятие плетения, а, отсюда, порядка Вселенной, Гармонии, Рождения, Жизни и Смерти. С огнём и водой связано происхождение большинства количества слов, таких, как небо, бог, сила, жизнь, смерть, море, гора, змея, дерево, колдовство, изменение. Огонь в сознании древнего человека ассоциировался с человеком (мужчиной). Слово человек состоит из двух индоевропейских корней (*kel* — гореть и *uek, og, ag* — огонь), т.е. оно означает как бы удвоенный огонь, который был подобен огромному столбу с частями тела человека (борода и руки подобны языкам пламени, нос — этоместилище души-пламени).

Именно так представляли ведийского бога Агни наши индоевропейцы. Огонь для них был посредником между небом и землёй, людьми и богами, центральной осью мира, вокруг которого строился упорядоченный космос. Огонь связывался так же с образом змея — молнии (огненный змей), радуги, границы с потусторонним миром (огненная река).

Вода была связана с хаосом (бесструктурность), с рождением (плетение волн), с речью («А как речь-то говорит, словно реченька журчит» — А.С. Пушкин), с кровью (она — кровь Земли), с женским началом, с загробным миром (река, море как граница миров).

Воду и огонь объединяет такое свойство как непрерывная изменчивость, в которой рождаются и умирают образы всего живого. Они связаны неразрывными отношениями взаимного оплодотворения и уничтожения. Вода является источником жизни. Об этом повествует древнеегипетский миф о творении мира из хаоса первозданных вод, оплодотворённых огнём/светом Атумом-Ра. В то же время вода тушит огонь/жизнь, является причиной гибели жизни.

В культуре существует множество мифов о потопе (шумерский миф об Утнапиштим, греческий миф о потопе и Пире с Девкалионом, библейский миф о Ное и его ковчеге). Вариантом гибели мира от потопа является версия Платона о гибели Атлантиды. Точно таковой же является и функция огня — он есть семя жизни, оплодотворяющая сила, но он же может стать и беспощадным разрушителем. Так, например, в скандинавской мифологии жизнь зарождается в результате сближения двух миров: мира огня и мира туманов и холода. Искры огня смешались с растаявшим льдом и вдохнули в него жизнь, отчего на свет появился великан Имир, первое живое существо в мире, из которого позже боги сотворили землю, небо, море, Солнце и Луну. Гибель скандинавских богов сопровождается зловещим заревом мирового пожара, вспыхнувшего во время последней битвы от огненного меча великана Сурта. В огне рушится мировое древо, и мир поглощают волны океана.

Варианты гибели мира в огне есть и в египетском мифе об истреблении людей с помощью Ока Ра — богини Хатор-Сехмет. Диалектическое взаимодействие стихий огня и воды содержится в мотиве купания/инициационного омовения. Оно становится символом гибели-возрождения/воскрешения любого страстного бога, начиная с солнечных богов древности и кончая Христом. Здесь в одном ряду стоит сказочный мотив купания в кипятке, молоке и студёной воде, египетский миф об омоложении бога Ра при прохождении через воды подземного Нила, христианский обряд крещения водой¹⁴.

¹⁴ **Маковский М.М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996; Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. — М., 1980–1982; **Рак И.В.** Легенды и мифы Древнего Египта. — СПб., 1977; Скандинавские сказания: Сборник / Пересказ Ю. Светланова. М., 1988; **Пропп В.Я.** Исторические корни волшебной сказки. — СПб., 1996.

Вода/огонь как первоэлементы мира, амбивалентность пары в отношении жизни и смерти, круговорот жизни/смерти/возрождения, инициация.

Глаз. Огненный яростный взгляд коня обладает магическим свойством притяжения и является одной из композиционных точек картины. Другая оппозиционная точка композиции — опущенный взгляд юноши. Согласно ведическим текстам, из глаз космического прачеловека «вышло зрение, из зрения Солнце». Правый глаз считался символом активной энергии и будущего (солнце), левый — символом пассивной энергии и прошлого (Луна). Божественный взор был всеведущим, и это вселяло ужас.

Взгляд хтонических существ (Медуза-Горгона) был смертоносным. Многие боги обладали испепеляющим взором, которого не могли выдерживать смертные люди. Христа часто изображали с горящим и пронизывающим взглядом («Спас — Ярое око»). Считалось, что зрачок был своего рода входом в иной мир. По языческим поверьям, при помощи взгляда можно было воздействовать на окружающий мир и людей, главным образом отрицательно (сглаз). Многие хтонические персонажи имели аномалии глаз — одноглазие, краснота, перевёрнутое изображение в зрачке, отсутствие ресниц.

В мировых религиях глаза соотносятся с внутренним миром человека и считаютсяместилищем души. Святой Августин писал, что у человека три глаза — первый направлен на чувственный мир, второй призван воспринимать внутренний мир человека, третий созерцает Божественное¹⁵. *В итоге фиксируются две концепции — хтоническая магия прямого взгляда и христианская духовность взгляда внутрь себя.*

Всадник. Этот образ как бы накладывается поверх образности коня. Всадник связан с образностью коня, однако имеет и свои особенности в связи подчеркнутой композитностью

связки коня и человека. В отличие от близкого понятия «кентавр» в едином слове «всадник» заключено два субъекта, которые находятся в отношениях оппозиционности и соподчинения. Человек и конь соотносятся как культурное и природное, разум и страсть, порядок и стихия, сознание и подсознание, верх и низ (вселенной), свет и тень и пр. Архетипичный образ всадника предполагает главенство человека и подчинённое положение коня.

Отношения обратной связи — воздействия коня на человека — являются отголоском древних эпох господства хтонических сил. В пределах устоявшегося космоса конь — волшебный помощник человека. Наиболее значимым в мифологии является солнечный всадник (сперва на солнечной колеснице, позднее верхом) — символ победы сил света над силами тьмы, носитель героического начала. Далее идут небесные всадники типа Перуна и Ильи Пророка с огненными конями. Им наследовали всадники небесного воинства — св. Михаил, св. Георгий и пр.

С семантикой смены сезонных циклов связаны фольклорные образы всадников, воплощающих календарные праздники, — Коляды, Авсенья, Божича, «зелёного Юрия» (Георгия), Ярилы. Ярило, божество весеннего плодородия, являлся на белом коне, увенчанный венком из зелени. Его имя связано с корнем яр-, означающим как весну (яровой, ярый — весенний, посеянный весной), так и ярость весенних солнечных лучей (рус. «ярый» — «сердитый, горячий, огненный», укр. — полный сил, страстный).

Всадник в целом выступает как противник злых сил, чаще всего змея, примером чему является русский заговор «На море Киане, на острове Буяне, на бел-горючем камне Алатыре на храбром коне сидят Егорий Победоносец, Михаил Архангел, Илья Пророк, Николай Чудотворец, побеждают змея лютого огненного»¹⁶. *В итоге мы имеем образ солнечного героя-победителя, одолевшего не только внешние силы (коня), но и достигшего внутреннего спокойствия. Три мальчика демонстрируют не трёх персонажей, а три этапа покорения коня — выбор/взятие под уздцы, объездку и поднятие на дыбы (центральный персонаж) как высшая*

¹⁵ Символы. Знаки / ред. группа: Т. Каширина, Т. Евсеева и др. — М.: Мир энциклопедий Аванта+, 2007; Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. — М., 1980–1982.

¹⁶ Славянская мифология. Энциклопедический словарь. — М., 2011; Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. — М., 2004.

точка обуздания и подчинение коня воле человека.

Уздечка бросается в глаза из-за чёрного контрастного цвета, образует композиционный контрапункт силуэту наездника. Уздечка — это знак остановки, закрепления и овладения чем-либо. Главной частью узды является узел, при этом оба слова однокоренные. Узел в древности был магическим символом большой силы — посредством узлов крепилась связь земли и неба, макро и микромиры (древнеиндийская мифология). Узлом можно было «связать» как добро, так и зло.

Вязанье узла связано с такими понятиями как связывать, обет/клятва, колдовство, чудо, темнота (рус. мрак, но и.-е. корень *mer «связывать»), молодой (букв. «прошедший круг космических превращений», *nei «связывать, но нем. neu «молодой»). «Прикосновение рукой считалось равносильным завязыванию или развязыванию узла, могло быть спасительным или губительным (рус. касаться, но тох.А kast «смерть», русс. трогать, но и.-е. *sterg «охранять, любить»¹⁷. *В итоге: символика всеобщей связи в кругу космических превращений.*

Нагота заявлена в картине демонстративно, поэтому входит в символику всадника как важная составляющая. Нагота является высшим символом высшей святости. Она связана, прежде всего, с рождением, созданием, воскрешением через возрождение. Обнажённые античные герои и атлеты, вступая в борьбу в виде военной схватки или спортивного состязания, по существу, всегда сражались с самой смертью за жизнь, за возрождение. Их обнажённость сперва была символом процесса перерождения, затем — победы над смертью, далее — героического начала, и, в конце концов — божественности. Обнажение во время обрядов означало возвращение в начало творения, когда ещё не было разрушительной силы времени.

В языческой практике обнажение было связано с магией плодородия календарных празднеств, колдовской практикой и эзотерическими оргастическими культурами возрождения. В библейской традиции нагота соотносилась с первородной невинностью — Адам и Ева первоначально до грехо-

падения были наги. Отсюда возникло представление о наготы как о естественном непорочном райском состоянии, свободе, открытости, природной простоте и чистоте новорождённых, правдивости («голая правда»). Святые и отшельники иногда ходили нагими, что означало свободу от земных пороков, отрешение от мирских благ и устремлений, самоотречение, обнажение души перед Господом.

Обнажённость могла быть также знаком смирения «Ибо мы ничего не принесли в мир», поэтому человек должен стремиться к добродетели и преуспеть «в правде, благочестии, вере, любви, терпении, кротости» (1Тим. 6–11). Другим полюсом этого понятия является преступная обнажённость, олицетворяющая сладострастие, похоть, безнравственность и бесстыдство¹⁸. *Вектора по направлениям: святость, божественность, невинность, включённость в круг бесконечного возрождения жизни.*

Золото. Телесно-золотой цвет юного всадника входит в триаду красный — зелёный/синий — золотой как свет сакрального верха. По словам И.В. Гёте, жёлтый цвет это «следующий цвет за светом, он всегда несёт с собой в своей высшей чистоте сущность светлого». Этимологически «жёлтый» близок понятию «высшее божество» в семитских языках — el, il, ilu (Энлиль, Нинлиль, Вавилон или Бабл — Илу или «Врата Бога», Яхве/Иево/Элохим/ Эль/Илу), а на уровне праязыка связан с комплексом белого света и сверкающего Солнца. Корень слова «золотой» родствен слову «белый» — цвета Начала, символа абсолютной тишины, предвестника рождения нового. По этой линии он соотносится с древними индоевропейскими корнями ala «сжигать, пылать», jela «светлый», ela «жизнь»¹⁹. *В результате имеем синтез сакрального света, божественности и жизни.*

¹⁷ **Маковский М.М.** Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. — М., 1996.

¹⁸ **Акимова Л.И.** Искусство Древней Греции: Геометрика, архаика. — СПб., 2007; **Тресиддер Д.** Словарь символов. — М., 1999; Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы / Авт.-сост. В. Андреева и др. — М., 2004; Словарь символов. 2000. <http://dic.academic.ru/dic.nsf/simvol/524>.

¹⁹ **Голон А.** Миф и символ. — М., 1994.

3-й уровень. Исследования художественных источников образности картины в целом и отдельных сюжетных или предметных мотивов (предшественники)

Внешним фактором, подтолкнувшим Петрова-Водкина к символическому переосмыслению натурального мотива купания коней на Волге, принято считать анализ В.В. Кандинского относительно образности красного цвета: «красный цвет ... вызывает ощущение силы, радости, триумфа ... подобен равномерно пылающей страсти.. горит, но больше внутри себя.. им охотно пользуются в примитивном народном орнаменте»²⁰.

Базой образности красного коня и всадника является иконопись, которая в то время только что была открыта широкому зрителю. Примером могут служить иконы «Чудо архангела Михаила о Фроле и Лавре», «Архангел Михаил», «Св. Георгий убивает змия». В подоснове образности этих икон лежат языческие прообразы. Культ Флора и Лавра наложился на культ солнечных близнецов, миф о Св. Георгии и небесном воине архангеле Михаиле — на миф о божестве Перуне, который на огненном коне преследует своего змеевидного противника — владыку подземного мира Велеса. В иконе «Архангел Михаил» мы как раз имеем образ яростного огненного коня, созвучного красному коню Петрова-Водкина.

Источником образа коня у Петрова-Водкина, помимо натуральных зарисовок, является фрагмент ионического фриза Парфенона с юными всадниками, что привносит в образ, созданный художником, с одной стороны, высокую ноту этоса гражданской героики, а с другой, классическое чувство абсолютного совершенства.

«Участно безучастная» грусть и сосредоточенность главного персонажа имеет несколько источников. Состояние сосредоточения как самостоятельного периодического возникает на порубежье исторических эпох художественной культуры — это и «грусть»

скульптурных голов ранней классики Древней Греции (го-

лова дельфийского возникшего), это и меланхолическая самоуглубленность героев итальянского кватроченто («Святой Себастьян» А. да Мессина), это и светлая гармония ангельских ликов русского «ренессанса» XV века («Троица» А. Рублёва). Идеологическая подоснова образа святого всадника есть в иконах конных изображений святых Бориса и Глеба, совершивших подвиг смирения и добровольно принявших смерть во исполнение христианских принципов — на иконе XIV в. юные князья-всадники, подобно сказочным героям, восседают на чёрном и красном коне.

Тема природной, эпически незамутнённой, естественности и серьёзности юности есть у А.А. Иванова в его работе «На берегу неаполитанского залива», которая в свою очередь является подготовительной работой к монументальному полотну «Явление Христа народу». Последняя картина даёт пример решения в духе христианства сюжета купания/омовения/крещения. *Уточнение характера всадника, обладающего высоким этосом, внутренним сосредоточением и готовностью самопожертвования.*

4-й уровень. Исследование схожих картин и сюжетов в творчестве Петрова-Водкина.

Картина «Купание красного коня» вписывается в ряд картин, посвящённых разным этапам становления человека (созревания мужчины). В работах «Первые шаги», «Утро. Купальщицы» отмечен первый этап детства и приближения к инициации. В картине «Мальчики» главной идеей является обретения равновесия в борьбе — внешней и внутренней. В работе «Сон» происходит выбор пути. «Купание красного коня» в этом ряду знаменует сам процесс инициации — обуздание внешних и внутренних страстей и обретение себя. Далее в работах «Жаждающий воин», «Фантазия», «Микула Селянинович» даны разные варианты реализации зрелого мужчины — мужчина-воин, мужчина-поэт, оседлавший крылатого коня, мужчина-труженик. *В остатке — вывод об инициационном характере изображённого в исследуемой картине сюжета.*

²⁰ Кандинский В.К. О духовном в искусстве. — М., 1992.

5-й уровень. Работа с композицией и цветом — фиксация, поиск символики, дополнительных смыслов.

В основе композиции картины лежит круг, стягивающий горизонты картины к центру. На него наложена сложная, но чёткая фигура, состоящая из двух треугольников вершиной вверх (силуэт коня) и вершиной вниз (конструкция уздечки и отклонившегося назад юноши).

Круг является символом единства, целостности и законченности, бесконечности и вечности, высшего совершенства. Он возник в эпоху палеолита и может считаться одним из наиболее древних символов, в самых общих чертах определяющих пространственные ориентиры. В нём нет ещё сторон света, правого и левого направления и связанного с ним выбора между добром и злом. Круг является идеальным воплощением характерной для древности идеи бесконечно повторяющегося временного цикла — суточного и годового. Предметно он связан с архетипом Богини-матери в её наиболее древней ипостаси — Праматери перевозданных вод и Матери-земли, с водно-земным всепорождающим лоном.

Роль **треугольника** в виде геометрического символа тесно связана с мифологическими представлениями об оппозиционности мира и механизмами их снятия и преодоления. Треугольник состоит из горизонтали основания, противоположной ему вершины и соединяющих их сторон. Если вертикаль высоты обозначает творческое начало, силу и энергию, жизнь, торжество духовного начала, вертикально стоящего человека, то горизонталь олицетворяет пассивность и косность материи. Стороны треугольника соединяют горизонталь основания с высотой и тем самым как бы снимают их противоположность, жизненная сила и энергия преодолевает пассивность, творческое начало вздымает, взламывает косность, дух соединяется с материей, земля — с небом.

Треугольник символизирует Мировую гору, пламя, физическую стабильность, триады: рождение/жизнь/смерть, жизнь/смерть/возрождение, тело/ум/душа, небо/земля/нижний мир. Треугольник вершиной вниз связан с женским началом, водой, нижним миром. Треугольник вершиной вверх — с муж-

ским началом, огнём, небесными силами. Треугольник внутри круга означает троичность в едином. Два перекрещивающихся треугольника символизируют божественность, соединение противоположностей, в том числе и воды с огнём, победу духа над материей.

Пространственная концепция осложняется трансформацией художником принципов обратной перспективы иконописи в теоретические и образные основы своей «сферической перспективы». Обратная перспектива, реализующая идею нисхождения божественной благодати на предстоящего, имеет точкой схода, направленных на зрителя, на которого изливается откровение, в связи, с чем в пространстве самой иконы они расходятся веерообразно. Именно на этой динамике расходящихся осей Петров-Водкин строит свою «сферическую перспективу». Линейная перспектива, разработанная мастерами Ренессанса, не удовлетворяла его своей статичностью и тем, что она не отвечала естественным законам биноклярного видения человека и законам тяготения.

Современную эпоху Петров-Водкин оценивал как «планетарный период человечества». Соответственно этому, пространственная художественная система должна была учитывать иные координаты, чем линейная перспектива: «если ты рисуешь карандаш, лежащий на плоскости стола, твоя задача определить не только положение этого карандаша к плоскости стола, ... но и его отношение к стенам той комнаты, в котором находится стол, и стен этой комнаты — к мировому пространству, ибо каждая вещь ... находится в сфере мирового пространства» (из воспоминаний ученика Петрова-Водкина А. Самохвалова). Петров-Водкин считал, что оси, структурирующие предмет, «подчинены центру падения Земля — Центр». Отсюда следует вывод об «отсутствии вертикалей и горизонталей нового смотрения».

Подобное утверждение обоснуется тем, что Петров-Водкин выходит в своём пространственном видении за пределы Земли, где не действуют законы геометрии Эвклида, согласно которым параллельные линии на плоскости всегда будут оставаться параллельными. В планетарном, космическом

масштабе действуют законы «неевклидовой» геометрии Н.И. Лобачевского (на выпуклой поверхности сферы) и Б. Римана (на вогнутой поверхности сферы), согласно которым параллельные пересекаются (в первом случае) или расходятся в бесконечность (во втором).

Петров-Водкин, создавая художественную параллель новым научным концепциям, по существу, замещает божественный Абсолют законами космоса. Пространство картины изгибается под давлением сил тяготения. «Сферическая перспектива» учитывала и напряжение синтеза двух точек зрения, которое происходит в нашем мозгу в результате бинокулярности. Мало того, она должна была учитывать и фактор подвижности системы «человек — предметный мир»: «или я в движении — я в покое — и то и другое рождает предметный вихрь». *Итоги: на абстрактном уровне геометрии воссоздана динамичная система единства, основанного на хрупком равновесии противоборствующих оппозиционных сил, действующих на разрыв.*

Цветовая композиция основана на столкновении холодных и тёплых цветов, пары контрастно-оппозиционных цветов красного и сине-зелёного. Гармонизирующим началом выступает светоносный телесно-золотой цвет. Если сравнить получившуюся триаду с эталонной русской триадой, в которую входят белый, красный и зелёный²¹, то мы увидим, что в целом она соответствует базовым национальным представлениям о цветовом коде национального космоса. Разница есть только в замене верхнего белого цвета на сакральное золото, символизирующее не столько солнечный белый свет, сколько золото божественного трансцендентального неба. *В итоге по цвету мы имеем слияние языческих (белый свет) и христианских (трансцендентальная святость золота) цветовых кодов с тенденцией создания нового сакрального сплава, иконы русской культуры XX в.*

Суммируя всё, можно сказать, что достигнут крайне сложный синтез архетипических смыслов языческих основ и христианских ценностей национальной культуры. При простоте мотива и сюжета ни один

из образов не является однозначным, а всегда взят в своей амбивалентной противоречивой сущности, что соответствует неоднозначности и противоречивости национального характера и исторических судеб страны. В «Купании красного коня» К.С. Петров-Водкин смог вывести формулу сущности русской цивилизации. Огненный конь и хрупкая юность, стихия и сосредоточенная гармония, неконтролируемые выбросы энергии и неподвижность духовной концентрации — таковы необъятные границы загадки русской души, такова непредсказуемая амплитуда проявления русской ментальности в бытии, от «бунта, бессмысленного и беспощадного» до тишины совершенства «Троицы» А. Рублёва.

Поэтической параллелью этой бытийной оппозиции может быть та бездна, которую очерчивают два отрывка блоковской поэзии. На одном полюсе набат исторической судьбы цикла «Родина»: «Закат в крови! Из сердца кровь струится!/Плачь сердце, плачь.../Покоя нет! Степная кобылица/Несётся вскачь», а на другом — стержень личного самостояния цикла «Стихов о прекрасной даме»: «Всё бытие и сущее согласно/В великой, непрестанной тишине./Смотри туда участно, безучастно, — /Мне всё равно — Вселенная во мне». Непостижимый секрет Петрова-Водкина состоит в том, что он смог сжать, стянуть, сконцентрировать композиционными и образными узлами эту бездну в бесконечный композиционный круг полотна.

«Внутри неразмыкаемого круга» (А. Блок) всё мироздание — «степь непроходимая зелёно-ярких вод» (Р. Ивнев), вобравших в себя дыхание — вздох «небесной глубины» и «облаков немые сини» (А. Блок), жар Солнца, опрокинутого в бездны пламени огня, плещущегося в страстной киновари, затмевающего горизонты красного коня и, наконец, хрупкий тростник человеческой воли и существования. «И бытия возвратное движенье» судеб России в роковом сцеплении безмерной мощи языческой стихии огненного коня и гибкой стойкости юноши, наследника духовности восточно-христианской культуры и юной героики антично-ренессансной традиции.

В коне сосредоточена непредсказуемая стихия бытия в её непрестанном движе-

²¹ Петров В.М. Количественные методы в искусствознании. — М., 2004.

нии — он вместилище хаоса, он медиатор Вселенной, её стержень и средоточие, он источник жизненной энергии самоорганизующегося космоса, тайна огненного оплодотворения, символ обновления и возрождения, залог плодородия и цветения всего сущего на земле, объятых страстным напряжением любви-борьбы. Его красный цвет — цвет русского вселенского пожара, его форма — совершенная форма античной классики, прошедшей через горнило героической эпохи олимпийских богов. Он подобен античному року, несущему трагическую неизбежность судьбы человечеству и, одновременно, возвышающего его до высот героического противостояния судьбе, несмотря ни на что.

Юный всадник объят возвышенной грустью. Для Петрова-Водкина «грусть — это сознание подчинённости необратимой Воле». Именно в этом осознании он видит стержень самостояния, что является чисто национально-архетипическим ходом — вспомним, что в начале формирования русского национального самосознания стоят подвижническое самоотречение монашества Сергия Радонежского и «прекрасное умозрение добра, жертвенности, любви, верности, красоты обожествлённого человеческого духа» (М.А. Ильин) творений А. Рублёва.

Воздвигнуть духовную вселенную в себе и в этом обрести точку опоры — таков исторический духовный опыт России, наследуемый юным героем Петрова-Водкина. Двух героев полотна Петрова-Водкина объединяет не идея борьбы и покорения природных стихий человеку (ср. концепцию «Медного всадника»), а глубинное постижение жизни в согласии — «Радость — счастье в покое — в дружбе с мировым законом (любовь)», задолго до создания картины напишет художник. В «Купании красного коня» две вселенные сходятся в динамичном равновесии перевёрнутого вершиной вниз треугольника, возникающего между осями головы коня и фигуры мальчика, и их схождение скрепляется печатью неизменного круговорота мира.

Петров-Водкин, используя композиционную схему «Троицы» Рублёва (перевёрнутый треугольник в круге), даёт ей новую

жизнь — если в «Троице» в просвете скрещения бытия Бога-отца и Святого Духа возникает жертва Христа, то у Петрова-Водкина за скрещением стихии материи национальных основ и космоса индивидуального человеческого духа — пауза первозданных вод, готовых к рождению ещё не проявленного будущего. □