Валерий Байдин

**КОСМИЧЕСКИЕ УСТРЕМЛЕНИЯ В ИСКУССТВЕ**

**1920-1950-х ГОДОВ**

Новое понимание вселенной, пришедшее на смену прежнему, птолемеевскому, возникло в русской философской мысли конца XVIII столетия. Его ознаменовали поэтические строки Михаила Ломоносова о «звёздной бездне», мысли Григория Сковороды о бесчисленных «коперниковых мирах», фантастические повести Василия Лёвшина, Семёна Дьячкова, Фёдора Дмитриева-Мамонова с описаниями «небесных путешествий» в духе «Космической истории» Сирано де Бержерака и вольтеровского «Микромегаса». В первой половине XIX века вселенские мотивы нашли глубинные отзвуки в философской поэзии Тютчева, Фёдора Глинки, Фета. Удивительные предвидения поражали читателей повести Владимира Одоевского «4338-й год. Петербургские письма» (1835): «Нашли способ сообщения с Луною; она необитаема и служит только источником снабжения Земли разными житейскими потребностями /…/».[[1]](#footnote-1)

Эстетический и нравственный идеалы зарождающегося в русской культуре «космизма» сформулировал в 1872 году философ Николай Страхов: осмыслить «мир как одно целое, как гармоническую сферу».[[2]](#footnote-2) Спустя несколько лет Николай Морозов в прозаическом отрывке «Путешествие в космическом пространстве» (1882) впервые в русской литературной фантастике описал состояние человека, вышедшего «за пределы доступного для чувства земного притяжения», когда больше нет «ни верха, ни низа». Мысли его героя стремились «далеко в пространство, туда, где /…/ волны солнечного света и теплоты вечно переливаются между собой и сливаются с лучами миллионов звёзд /…/».[[3]](#footnote-3) Морозов вряд ли представлял, с какой непостижимой быстротой реальные научные открытия и изобретения опередят его мечтания.

В 1880-1890-е годы развитие науки и техники подошло к своим «космическим» рубежам. Почти одновременно возникли проекты реактивных приборов Николая Кибальчича и Константина Циолковского. Не подозревая об их существовании, Александр Сухово-Кобылин, драматург и философ, автор оригинального «учения Всемира» (1899-1900), пришёл к идее «освобождения от уз пространства», к тому, что человек призван «пройти сквозь момент летания, то есть тотально одолеть пространство».[[4]](#footnote-4) В трудах Менделеева, Докучаева, Вернадского, Тимирязева возникло естественнонаучное выражение концепции всеединства жизни. Однако подлинным пророком начала космического этапа в эволюции человечества явился другой мыслитель — Николай Фёдоров. Опубликованные в 1906 и 1913 годах два тома его «Философии общего дела» содержали ошеломляющие утверждения о необходимости «расселения человечества в космосе» для полного «обладания небесным пространством», о задачах «всеобщей регуляции природы» и о космическом будущем России, призванной к достижению этих грандиозных целей.[[5]](#footnote-5)

Революционную основу эстетики Фёдорова составляла концепция «коперниканской архитектуры», идущей на смену традиционным «птолемеевским» искусствам. Он писал: «коперниканское зодчество» должно порвать с земным градостроительством, оно «будет целым рядом хороводов, хоров воскрешенных поколений... Все эти хороводы вместе составляют движущийся уже храм, части коего суть действительно корабли, эфироезоты, электроходы, пловцы эфирного пространства, свободно движущиеся в нем, но не прерывая общения с центром, с очагом, а все вместе влияя па центральное тело, регулируют его ходом, а с ним и ходом всей системы солнечной, всего хора, всей эскадры вселенной, флота миров — звезд».[[6]](#footnote-6)

Нарисованная Федоровым картина движущихся в едином строю Земли и её искусственных спутников, планет, Солнца, звездных скоплений явилась утопическим прообразом первых практических проектов освоения космоса. Философская мысль пролагала путь научным и техническим открытиям. Циолковский вспоминал о судьбоносной встрече с Николаем Федоровым в Москве, в 1874 году: «В Чертковской библиотеке я заметил одного служащего с необыкновенно добрым лицом. /…/ он же давал мне запрещенные книги».[[7]](#footnote-7) Это знакомство послужило толчком к углублённому изучению Циолковским проблем космоплавания. Свидетельством тому является созданная им в последние десятилетия ХIХ века серия испещрённых математическими формулами и расчётами графических набросков для научно-фантастической повести «Грёзы о земле и небе» (1895). За нею последовал новаторский труд учёного «Исследование мировых пространств реактивными приборами» (1903).

Первые десятилетия XX века Владимир Вернадский ёмко назвал эпохой «взрыва научного творчества», «глубокого изменения картины мира».[[8]](#footnote-8) Такие изменения с неизбежностью должны были отразиться на художественном сознании. Традиционная коперниканско-ньютоновская модель вселенной с ее незыблемыми «музыкально-математическими» гармониями движения, масс, сил и бесконечным однородным пространством начинала разрушаться под действием релятивистской космологии новейшего времени. Своеобразная «релятивистская эстетика» возникла и в недрах русского искусства, породив авангардные, решительно порвавшие с «земной предметностью» течения: абстракционизм, лучизм, супрематизм. В них последовательно провозглашался «чистый космизм» восприятия, а объявленная устаревшей и «мифологической» сюжетная основа предыдущей живописи радикально отрицалась. В творчестве авангардистов «мир науки» шёл на смену «миру искусства».

В обоснование беспредметной эстетики была положена наукообразная мифология, сконструированная из новомодных понятий, таких как «принцип относительности», «четвертое измерение», «неевклидовая геометрия пространства», «невесомость», «радиоактивность». Повышенный интерес авангардистов к явлениям, считавшихся чуждыми искусству, к различным физическим процессам и эффектам (взрывам, свечению, излучению, разложению света на цветовой спектр), к динамике движения и конструкциям машин, был связан с объективной потребностью в «расширении эстетики». Трудно было предположить, что развитие авангарда окажется поистине взрывоподобным. За несколько лет неузнаваемо изменился пластический язык живописи, были найдены и обозначены «последние пределы» изобразительного искусства: в 1911-1912 годах возникли абстрактные «миры» Кандинского, в 1913-м Гончарова явила миру вселенскую «Пустоту», Ларионов — невещественный лучизм, Бурлюк — взрывающийся на холсте «Атом», в 1915-м Лентулов создал потрясающий мироздание «Небозвон», а Малевич — улетающие «за кольцо горизонта» супрематические цветоформы.

Далеко не сразу художниками были услышаны и осмыслены прорывные идеи Фёдорова и Циолковского о необходимости освоения космического пространства. Они ворвались в изобразительное искусство лишь после революционного слома всей прежней картины мира. Возникший в 1920-1930-е годы жанр «художественной прогностики» вполне соответствовал духу времени, общему запросу на «проективность» культуры. Его новые возможности привлекли самых разных мастеров — от сторонников авангарда до его убеждённых противников, от начинающих художников до весьма именитых. Эта внутренняя потребность постфутуристской культуры к продолжению экспансии во времени и пространстве ясно ощущалась современниками. Последователи Фёдорова, философы Александр Горский и Николай Сетницкий, утверждали в статье «Заметки об искусстве» (1932): «искание правильного пути в области строительства искусства приводит нас к той сфере, где искусство связывается с живой проектикой, с постановкой высших и высочайших задач /…/».[[9]](#footnote-9)

Революционно-космический утопизм внутренне соответствовал природе художественного авангарда, вдохновлённого, как и авангард поэтический, мессианизмом «русского космизма». Наибольшее воздействие «проективная утопия» Николая Фёдорова оказала на Василия Чекрыгина, лидера московской группы «Маковец». В рисункахего графической серии «Воскрешение» (1921-1922) жанр портрета и многофигурной композиции претерпел разительную метаморфозу. На облачно-туманных, полупрозрачных композициях, выполненных в технике рисунка углем, представала грандиозная визионерская панорама: мистерия жизни и смерти. Следуя за мыслями Федорова, Чекрыгин утверждал: «/…/ искусство частично раскрывает грядущее обновление вселенной и будет торжеством созидания небесной архитектуры, строющей небо, восстанавливающей скрытые в земле тела», у художника не может быть «чувства законченности мира», но «есть и будет живое чувство непрерывного лёта общекосмической жизни, одухотворенности её и подъема в свет».[[10]](#footnote-10) Он считал основной задачей искусства будущего «внесение во вселенную живой архитектуры», иначе говоря, выход человечества в космос.[[11]](#footnote-11) Один из его рисунков назывался «Овладение космическим процессом, переселение человека на звезды» (1922).

Яркое выражение «проективная» эстетика русского авангарда получила в творчестве конструктивистов. Проект Владимира Татлина «Башня III Интернационала» (1920), пожалуй, наиболее полно воплотил мысли Фёдорова о «коперниканской» архитектуре будущего. Конструкция, сужающаяся кверху в виде косо усечённой спирали, была равна по высоте 400 метрам, одной стотысячной длины земного меридиана, и отклонялась от вертикали приблизительно на 23°, совпадая с осью вращения Земли. Башню предполагалось воздвигнуть из стали и стекла на основе принципа, ставшего краеугольным для татлинского инженеризма: «введения в строительные формы кривизны и форм сложной кривизны».[[12]](#footnote-12) Это было «здание-календарь», все его части должны были вращаться вокруг центральной оси с разной скоростью. Нижняя, самая крупная, предназначалась для конференций и съездов, была выполнена в форме куба и поворачивалась на один оборот в год. Выше располагалась пирамида для исполнительных органов Интернационала со скоростью вращения один оборот в месяц. Ещё выше, в цилиндре, вращавшемся на один оборот в день, размещались информационные бюро и телеграф. Увенчивала сооружения полусфера, поворачивающаяся вокруг оси в течение часа. Замысел Татлина основывался на концепции синтеза искусства с техникой и наукой.

Молодыми архитекторами «школы Николая Ладовского» велись активнейшие поиски в духе утопического «космического инженеризма». Одним из тезисов этого лидера конструктивистов было овладение окружающим пространством по всем вертикальным и горизонтальным направлениям. Он считал, что архитектура должна «служить высшей технической потребности человека ориентироваться в пространстве».[[13]](#footnote-13)Ладовский умышленно не связывал это пространство с конкретной средой. Для новаторских проектов избиралось «экспериментальное» пространство, считавшееся «неземным». В нём отсутствовала сила притяжения, не действовали природные факторы: ветер, дожди, снеговая нагрузка и пр. В 1928 году появилась дипломная работа «Город в воздухе» студента Вхутеина Георгия Крутикова, а в следующем — проекты членов «Объединения архитекторов-урбанистов»: «летающая», «парящая» архитектура «Дома съездов СССР» Исаака Иозефовича и околоземный «Город-кольцо *Сатурн*» Виктора Калмыкова. В исходные условия архитектурных построений вводились уменьшение или отсутствие силы тяготения и безграничность пространства, что предполагало «околопланетную» среду. Идея кольцевого города-спутника Земли восходила к идеям Циолковского об «эфирных городах» будущего, высказанным им в фантастической повести «Грезы о Земле и небе».

Следы проникновения «космической» темы в архитектуру можно видеть и у Ивана Леонидова. В его «Проекте Института библиотековедения» (1927) одни объемы устремлялись ввысь, другие «повисали» над землей, минимально касаясь её поверхности. Отнюдь не случайно, совершенно в духе времени, в свой проект «Памятника Христофору Колумбу» (1929) Леонидов ввел, помимо аэродрома и обсерватории, «Институт межпланетных сообщений», «ставящий целью разрешение проблем межпланетных сообщений средствами последних достижений науки и техники».[[14]](#footnote-14) Группа архитекторов во главе с Алексеем Щусевым в своём проекте того же памятника (1929) представила его в виде башни-маяка для связи с инопланетными мирами: гигантская стела устремлялась к небу, от её вершины в бесконечность уходили мощные световые лучи. В обоих проектах авангардистская «космическая утопия» получала монументальное воплощение, была рассчитана на всеземной отклик, будто призывая потомков Колумба к открытию инопланетных материков.

Художники из группы «проекционистов», возникшей в начале 1920-х годов и вскоре вошедшей в состав «ОСТа», воспринимали творчество, как способ научно-художественного «моделирования будущего». Сюжетами их работ становились необычные научные приборы, «космические» машины, физические явления. На картинах Михаила Плаксина сиял «Спектр газа» (1920), а его «Планетарий» (1922) представал символом познания Вселенной. Климент Редько в картине «Динамит» (1922) изображал взрыв материи, но шёл ещё дальше, разрабатывая новейшие направления в живописи: «электроорганизм», «свеченизм». Одним из этапных явилось его полотно «Свеченизм. Динамика формы и цвета», 1923). В теоретическом манифесте «Декларация электроорганизма» (1922) он писал о «космической» сути электричества и о том, что «выявление материи есть свет в его высшей скорости».[[15]](#footnote-15) Владимир Люшин в объёмной конструкции «Станция межпланетных сообщений» (1922) пытался дать зримый облик проектам «эфирных поселений» Циолковского.

«Остовца» Соломона Никритина увлекали астрономия, научная космология и тема полёта в околоземное пространство. Изящные планетовидные образы Земли в акварельной серии «Композиция с прозрачной сферой» (1920) соединялись с изображением телескопов («Композиция с телескопом», 1920; «Телескоп», 1926), летящих в космосе сооружений («Конструкция», 1924) и космических кораблей («Овальная композиция. Путешествие», 1928).

Участник группы «проекционистов», калужанин Иван Кудряшов воспринимал вселенную как живописец-реалист, в динамике движущихся в пространстве, полностью свободных художественных форм. Он всецело разделял мысли своего учителя Малевича о выходе «живописных масс из вещи к самоцели краски», однако в середине 1920-х годов пришёл к «реалистическому выражению современного восприятия пространства».[[16]](#footnote-16) Таковыми явились его полотна «Движение Земли вокруг Солнца» (1926), и «Рождение планеты» (1928).

Разновидностью живописного авангарда, имевшего «космическую» составляющую, являлся «сферический кубизм» Ивана Клюна. Его многочисленные композиции, отличающиеся тонкими цвето-световыми эффектами, и «сферические конструкции» 1922-1925 годов перекликались с произведениями «художников-проекционистов», казались вариантом «свеченизма». По плоскости его холстов плыли, словно по небу, светящиеся конусы и сияющие, полупрозрачные планетовидные сферы: «Сферическая конструкция» (1922), «Сферическая композиция» и «Голубой свет» (обе — 1923), «Без названия» (1925).

Ещё одного «остовца» Александра Лабаса к теме воздухоплавания и космоплавания влёк далёкий от официального пафоса лиризм, фантастическая поэтика, а вовсе не научно-технические открытия. В 1920-1930-е годы мотив небесного полета Лабас передавал, используя образ дирижабля («Движение», 1977, по эскизу 1921) или самолётов, одушевлявших его знаменитый «авиационный» цикл. В эскизе росписи для Московского Дворца пионеров «Полет на Луну» (1935) космический рейс представал как сказочное приключение.

Пожалуй, наиболее парадоксальным образом революционно-космическая утопия отразилась в творчестве Константина Юона, одного из ведущих живописцев реалистической школы. Некоторые его полотна послереволюционных десятилетий будто созданы убеждённым «космическим футуристом», что можно объяснить особым пафосом эпохи — всеобщим «вкусом к утопии». На картине «Люди» (1923) лучи неведомого аппарата устремляются от Земли вглубь галактик, а на полотне «Люди будущего» (1929). изображён полёт людей с помощью искусственных крыльев. По-видимому, заимствованная у символизма идея мистического воздухоплавания подспудно влекла Юона на протяжении десятилетий. В картине «Мысль (Музыка)» (1943) художник вновь вернулся к мотиву небесного полёта. Обнажённая женская фигурка, летящая в луче света над пустынной сумеречной равниной, воспринимается как символ разумной жизни и взлёта человеческой души.

Концепция «космического пространства» во многом определила творчество архитектора Лазаря Хидекеля. Являясь учеником Малевича, в ранних работах «Космическое жилище» (1920, 1922), «Супрематическая структура в космосе» (1921), «Космизм – супрематическая структура в космосе» (1921, 1923) он развивал идеи «невесомого», супрематического пространства. Однако уже в манифесте «АЭРО. Статьи и Проекты» (1920) Хидекель задумывался о реальном космоплавании: «Конструкция творчества новой жизни направляется /…/ на усовершенствование и завоевание мирового пространства и уничтожение противоречий цивилизаций народов».[[17]](#footnote-17) В полуфантастической композиции «Космический мир» (1922) он изображал космические корабли и увиденные словно из надземного пространства архитектурные структуры.

Художественно-интуитивный и теоретический подходы к теме «обитания в космосе» сочетались у Хидекеля с новаторскими градостроительными поисками — с архитектурной прогностикой. К раннему, уновисовскому периоду творчества (1919-22) относится ряд его концептуальных проектов, нацеленных на будущее: «Туманность — вертикальное перемещение» (1921), «Туманность — супрематическая структура над водой» (1922), «Космическая архитектура», «Обитаемая сфера в космосе» (1922). Дальнейшая разработка архитектурно-космической тематики привела к появлению серии рисунков «Проект жилища в космосе» (1924), «Жилище в космосе» (1924), «Летающий город» (1926), «Аэрогород» (1928), «Летучий город» (1928).Изображённыена них супрематические структуры органично развивались в природном ландшафте, но поднимались над уровнем земли, оставляя её нетронутой.

Хидекель первым осуществил выход из двухмерного супрематизма в объём, его пространственные построения («туманоиды», «аэрогорода»), существовали во вполне реальной, пусть в то время недоступной, околоземной среде, тогда как «планиты» Малевича или композиции Чашника парили в воображаемом, мистическом «космосе» супрематизма. Малевич в конечном счёте признал особый, архитектурный подход своего ученика к объёмному супрематизму, «по ощущениям аэровидному, динамич/ескому/», (1927).[[18]](#footnote-18) Градостроительные предвидения Хидекеля далеко опередили своё время, в частности, знаменитые проекты 1950-1960-х годов Ионы Фридмана и японских метаболистов. Он полагал, что в городах будущего «человек будет видеть небо, не поднимая головы — он будет видеть открытый горизонт».[[19]](#footnote-19)

В 1920-е годы потрясал воображение зрителей картинами марсианской революции кинофильм «Аэлита» (1924) с декорациями Виктора Симова и Исаака Рабиновича по одноименному роману Алексея Толстого. Вскоре появилась и пародия на этот фильм — одна из первых российских мультипликационных лент «Межпланетная революция» (1925). Художники Зенон Комиссаренко, Юрий Меркулов и Николай Ходатаев при работе над ним обратились к «динамической графике». Комиссаренко учился у Малевича и Татлина, входил во вхутемасовскую группу «проекционистов». Малевич считал весьма многообещающими его эксперименты с чёрно-белыми рисунками на движущейся киноленте, относил их к особой разновидности супрематизма. 8 марта 1927 года он сообщал в Ленинград Н.М. Суетину и Б.В. Эндеру: «Приедет Комисаренко мультипликатор, нужно с ним хорошо построить фильм Супрематический».[[20]](#footnote-20)

Наиболее естественным образом научная и эстетическая составляющие «художественной прогностики» соединились в киноискусстве. С середины 1930-х годов, благодаря прогрессу кинотехники, образы космоса приобрели небывалую прежде убедительность. Несомненная заслуга в этом принадлежала художнику кино Юрию Швецу, ученику Татлина и Николая Тряскина. В 1935 году, пользуясь личными консультациями Циолковского, он создал декорации к первой советской фантастической ленте «Космический рейс». Для этого фильма теоретик космоплавания подготовил «Альбом космических путешествий» с рисунками и схемами. В результате совместных усилий возникло завораживающее зрелище — зримое воплощение давнего предсказания Циолковского: «Стать ногой на почву астероидов, поднять рукой камень с Луны, устроить движущиеся станции в эфирном пространстве, образовать живые кольца вокруг Земли, Луны, Солнца, наблюдать Марс на расстоянии нескольких десятков вёрст, спуститься на его спутники и даже на самую его поверхность…».[[21]](#footnote-21) Принципу максимальной научно-художественной достоверности Швец остался верен и позже, при оформлении фильмов «Утренняя звезда» (1937), «Вселенная» (1952), «Небо зовет» (1959), «Мечте навстречу» (1963). Выполненные художником на протяжении трёх десятков лет эскизы кинодекораций можно отнести к наиболее выразительным произведениям советской «художественной прогностики».

Энергия воображаемого полёта в беспредельность, несомненно, обогатила послереволюционный авангард. Она вела и к «мистическому футуризму» Чекрыгина или «романтическому футуризму» Лабаса, и к «научно-художественному проектированию» будущего у «остовцев», и к безоглядному утопизму архитекторов-конструктивистов. Разумеется, «художественная прогностика» привлекала не только сторонников футуризма. Увидеть Вселенную и будущее Земли глазами учёных пытались и весьма далёкие от авангарда художники. Искусство дышало воздухом эпохи, но оставалось искусством.

К наиболее ярким проявлениям художественного космизма относится творчество московской группы «Амаравелла» (1926-1930).[[22]](#footnote-22) Ее ядро составили молодые художники Петр Фатеев, Борис Смирнов-Русецкий (псевдоним Б.А. Смирнова), Александр Сардан (псевдоним А.П. Баранова), Сергей Шиголев, Виктор Черноволенко и Руна, жена эзотерического философа Петра Успенского. В их творчестве пересекалось влияние мистико-фантастических идей Николая Рериха и научной прогностики Циолковского. О знакомстве Сардана с трудами учёного свидетельствуют рисунки «Маяки Земли и сигналы из космоса» (1926) «С Луны — в космические дали» (1930), «В высь» (1931). В наибольшей степени теория космоплавания повлияла на Шиголева. Его картины «Работа в космосе» (1927), «Машины в космосе» (1928), «Лаборатория в космосе» (1929) можно отнести к самым смелым прозрениям советской «художественной прогностики».

В 1920-1950-е годы продолжали творить художники постсимволистской направленности — полуподпольные продолжатели традиций Серебряного века. Оскар Клевер, музыкант и театральный художник, сын академика живописи Юлия Клевера, являлся приверженцем «фантастического космизма» и опирался на «целебные силы великого Чурляниса». На этой основе созданы его «музыкальные акварели». На картине «Северная соната» (1933) Митрофана Берингова, ученика Рериха и Рылова, символический образ плывущей в мировом эфире Земли соединён с чюрлёнисовским мотивом «шествия». Необъятная, явленная с небес красота захватила «остовца» Климента Редько. Полотно «Полуночное солнце. Северное сияние» (1925) завораживает световой мощью, воспринимается как естественное воплощение «свеченизма». Эстетика космизма определяла творчество Евгения Спасского — художника «мистического неба». Его взгляды перекликались с идеями Циолковского о будущем «лучистом» этапе в эволюции человечества. Глубинное пространство мира проявлялось в небольших рисунках и превращало их в «планетарные» пейзажи («Солнечные ритмы», «Дыхание небес», 1950-е).

Творчество Владимира Стерлигова является ярким свидетельством плодотворности поставангардных поисков космической эстетики. В прошлом ученик Малевича, он призывал творить нефигуративный «полный новый мир». Принципиальным отличием его концепции от супрематизма стало соединение «космических» начал с «земными», создание одухотворённой «новой предметности». С этих позиций, будто развивая в пластике холста «криволинейную» эстетику Татлина и принимая его упрёки в адрес Малевича, Стерлигов отвергал супрематистский культ прямой линии: «Прямая — это разделение мира, а кривая — соединение его. /…/».[[23]](#footnote-23) Утверждением новой эстетики явилась композиция Стерлигова «Купол» (1960), на которой чёрный квадрат был вписан в куполовидную многоцветную форму, художник уточнял: это «чёрный квадрат, окружённый купольным миром».[[24]](#footnote-24)

Полёт Первого искусственного спутника Земли возродил «космический энтузиазм», сравнимый с эстетическим взрывом в живописи первых десятилетий ХХ века. Наталия Гончарова будто вернулась из парижской эмиграции в предреволюционные годы, к собственному холсту «Пустота». Живописное осмысление мироздания она возобновила в серии живописных набросков 1950-х годов: «Космос», «Композиция в синем», «Пространство». Предвосхищая стилистику американского *minimal art*,Гончарова подчёркивала пустотность, разрежённость почти монохромного пространства, но вводила в него «футуристическую» линейную ритмику, изображения орбит и небесных светил. Пластический язык «космических» этюдов Гончаровой сближался с микродинамикой пространственно-силовых конструкций Любови Поповой.

Эстетика «неземного пространства» вновь активно вошла в творчество Ивана Кудряшова. Живописные интерпретации образа мироздания и полет Первого спутника стали сюжетами его акварельных этюдов 1950-х годов. Некогда близкий к «остовцам» Зенон Комиссаренко в конце 1950-х — начале 1960-х годов создал серию из десятков абстрактных акварелей «Космические фантазии». Среди них выделялась работа с условно намеченной предметностью «Спутник Земли». Подвижные, зыбко-туманные, наполненные светом композиции Комиссаренко напоминали произведения лучистов, казались изображениями «околоземной» среды.

Разительно изменилось восприятие вселенной у Александра Лабаса. В его творчество вернулся сюжет «космического путешествия» и сразу приобрёл столь свойственное ранним работам художника лирическое звучание («Космос», не датировано, предположительно кон.1950-х). Лабаса влекло эстетическое постижение непостижимого: «Как на плоскости построить глубину и бесконечность? Бесконечность времени и пространства? /…/ Как грандиозен невидимый мир!».[[25]](#footnote-25)

«Космическая тематика» менее всего поддавалась идеологизации и потому предоставляла широкие возможности для эстетических экспериментов в официальном и подпольном советском искусстве рубежа 1950-1960-х годов.

**Список иллюстраций**

1. Циолковский Константин. Рисунок к фантастической повести «Грёзы о земле и небе» (1895)
2. Давид Бурлюк. Атом (1913)
3. Василий Кандинский. Луна Восходит (1926)
4. Василий Чекрыгин. Овладение космическим процессом, переселение человека на звезды (1922)
5. Георгий Крутиков. Город в воздухе (1928)
6. Михаил Плаксин. Планетарий (1922)
7. Соломон Никритин. Телескоп (1920-е)
8. Он же. Овальная композиция. Путешествие (1928)
9. Иван Клюн. Сферическая конструкция (1922)
10. ~~Он же~~
11. Константин Юон. Люди (1923)
12. ~~Он же.~~
13. Лазарь Хидекель. Космический мир (1922)
14. Он же. Жилище в космосе (1924)
15. Иван Кудряшов. Конструкция прямолинейного движения (1925)
16. Оскар Клевер. Из серии «Сонаты» (1922-1923)
17. Митрофан Берингов. Северная соната (1933)
18. Евгений Спасский. Солнечные ритмы (1940-1950-е)
19. Он же. Дыхание небес (1940-1950-е)
20. Александр Сардан. С Луны — в космические дали (1930)
21. Сергей Шиголев. Машины в космосе (1927-1928)
22. ~~Он же. Лаборатория космоса (1929)~~
23. Виктор Черноволенко. Космическая Русь (1937)
24. Наталия Гончарова. Космос. (Середина 1950-х)
25. Иван Кудряшов. Композиция (1961)

1. Цит. по: *Русская литературная утопия.* М.: Издательство Московского университета, 1986, С. 124. [↑](#footnote-ref-1)
2. *Страхов Николай*. Мир как целое. СПб.: Тип. братьев Пантелеевых, 1892, С. 438. [↑](#footnote-ref-2)
3. Цит. по: *Вечное солнце. Русская социальная утопия.* М.: Молодая гвардия, 1979, С. 238, 247. [↑](#footnote-ref-3)
4. *Сухово-Кобылин А.В.* Учение Всемир: инженерно-философские озарения. М.: С.Е.Т., 1995, С.73. [↑](#footnote-ref-4)
5. *Федоров Н.Ф.* Сочинения*.* М.: Мысль, 1982, С. 313-441. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же.С. 526. [↑](#footnote-ref-6)
7. *Циолковский К.Э.* Черты из моей жизни. Тула: Приокское кн. изд-во. 1983, С.60-61. [↑](#footnote-ref-7)
8. *Вернадский Владимир.* Избранные труды по истории науки*.* М.: Наука, 1981, С. 229. [↑](#footnote-ref-8)
9. *Горский А.К., Сетницкий Н.А.* Заметки об искусстве // Из истории философско-эстетической мысли 1920-1930-х годов. Выпуск 1. Н.А. Сетницкий. М.: ИМЛИ РАН, 2003, С.241, 250. [↑](#footnote-ref-9)
10. *Чекрыгин Василий.* О намечающемся новом этапе общеевропейского искусства // Маковец. 1922. № 2, С. 10, 14. [↑](#footnote-ref-10)
11. Цит. по: *Советское искусствознание. 76. Второй выпуск.* М., 1977, С. 329-330. [↑](#footnote-ref-11)
12. *Татлин В.Е.* Искусство в технику //Выставка работ заслуженного деятеля искусств В.Е. Татлина. М. — Л. 1932: ОГИЗ, ИЗОГИЗ, С. 5. [↑](#footnote-ref-12)
13. Цит по: *Мастера советской архитектуры об архитектуре*, т. 1. М., 1975, С. 348. [↑](#footnote-ref-13)
14. *Леонидов Иван*. Описание Памятника Христофору Колумбу // *Советская архитектура*, № 18. М., 1969, С. 131. [↑](#footnote-ref-14)
15. Цит. по: *Фёдоров-Давыдов А.* Выставка картин и рисунков К. Н. Редько. М.: Издание художественного отдела Главнауки, 1926, С. 8. [↑](#footnote-ref-15)
16. Цит. по: *Костин В.И*. ОСТ. Л.: Художник РСФСР, 1976, С. 25. [↑](#footnote-ref-16)
17. Цит. по: Хидекель Лазарь, Чашник Илья. АЭРО. Статьи и Проекты. /*Рукописный литографированный и машинописный манифест*/*.* Витебск, Уновис, 1920 // Фонд Лазаря Хидекеля (Нью-Йорк). [↑](#footnote-ref-17)
18. *Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика*. В двух томах. М.: RA. 2004. Т.1, С.184. [↑](#footnote-ref-18)
19. Надпись рукой Л. Хидекеля на рисунке: «Без названия» (б., акв., кар., нач. 1920-х). — Архив семьи Лазаря Хидекеля (нью-Йорк). [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же. [↑](#footnote-ref-20)
21. *Циолковский К.* Невозможное сегодня станет возможным завтра» (предисловие 1911 года к сб. Исследование мировых пространств реактивными приборами. Калуга, 1903 // Вечное солнце. Русская социальная утопия и научная фантастика (вторая половина ХIХ – начало ХХ века). М., 1979, С. 414. [↑](#footnote-ref-21)
22. *Байдин Валерий (Клёнов).* «Амаравелла» (У истоков космической темы советского искусства) // Декоративное искусство. 1981. № 11, С. 16-19. [↑](#footnote-ref-22)
23. *Стерлигов В.В*. Выступление на открытии выставки» (11 января 1968 г.) // «Дух дышит, где хочет…». Владимир Васильевич Стерлигов. Выставка произведений. СПб.: Музеум, 1995, С. 36. [↑](#footnote-ref-23)
24. Цит. по: *Владимир Стерлигов. Живопись, графика. 1960-1973.* СПб.: Фонд Благо, 2009, С. 211. [↑](#footnote-ref-24)
25. *Лабас Александр.* «Дневники» (рукопись, кон. 1950-х годов, 1960-е годы) // «Лабас-Фонд». [↑](#footnote-ref-25)