

Lidiya Lozova

Theological Aspects of the Russian Avantgade: Kazimir Malevich and Vladimir Sterligov



“

In the article theological aspect of suprematic line of Russian vanguard are considered, which are represented in the programs of Kasimir Malevich and his pupil Vladimir Sterligov. Relation of surplus element theory, Malevich's suprematic pointlessness and Sterligov's cup-dome system with apophatic theology and theology of image are analyzed. Iconoclastic arguments and vanguard development in XX century are paralleled.

Key words: vanguard, suprematism, pointlessness, image, icon, iconodulic, apophatic theology, Incarnation, surplus element, straight, cup, dome, cup-dome system.

”

УДК 7.037 (470 + 571) : 215

Богословские аспекты русского авангарда: Казимир Малевич и Владимир Стерлигов

Лидия Лозовая

В статье исследуются богословские аспекты супрематической линии русского авангарда, представленной в программах Казимира Малевича и его ученика Владимира Стерлигова. Анализируется отношение теории прибавочного элемента и супрематической беспредметности Малевича и чаше-купольной системы Стерлигова с апофатическим богословием и богословием образа. Проводится параллель между иконоборческими спорами и развитием авангарда в XX веке.

Ключевые слова: авангард, супрематизм, беспредметность, образ, икона, иконопочитание, апофатическое богословие, Воплощение, прибавочный элемент, чаше-купольная система.

В современных условиях, когда на постсоветском пространстве интерес к религии и ее исследованиям возрастает, а изучение художественного авангарда становится все более нюансированным и междисциплинарным, к точкам пересечения авангардного искусства и традиционной духовности нужно относиться особенно внимательно. Рассматривая эти точки, в настоящей статье остановимся на двух родственных фигурах ленинградской школы: это Казимир Малевич (1878 – 1935), который представлял классический авангард в Государственном институте художественной культуры (ГИНХУК) в Петрограде-

Ленинграде 1920-х, и его ученик Владимир Стерлигов (1904 – 1973), который развил собственную творческую стратегию в 1960-х, опираясь на православную духовность. Особенно интересной эта задача выглядит в связи с тем, что в советской культуре как художественный авангард, так и традиционная духовность были вытеснены из публичного поля: ввиду такого странного соседства отношения между ними часто были неоднозначными, имели место расхождения, совпадения, взаимовлияния. Подробное рассмотрение того, как именно эти отношения складывались, поможет лучше понять как художественное, так и богословское измерение культуры XX ст.

Фигура Казимира Малевича широко известна, поэтому нет необходимости представлять его биографию и наследие. В центре нашего внимания будет теория прибавочного элемента и теория супрематизма. О Владимире Стерлигове известно значительно меньше, поэтому, анализируя богословские аспекты его чапе-купольной теории, детальнее остановимся на некоторых моментах его жизни и отдельных работах. Чтобы раскрыть богословское измерение творчества учителя и ученика, художественная теория и практика и Малевича, и Стерлигова будут рассмотрены в связи с некоторыми аспектами православного богословия, в особенности богословия иконы-образа и христианской апофатической мысли.

Прибавочный элемент в живописи

В 1920-х гг. разработка теории прибавочного элемента была определена как первостепенная задача отдела живописной культуры ГИНХУК'а, возглавляемого Малевичем. Этот отдел Малевич сравнивал с "бактериологической лабораторией живописи" и свой "медицинский" подход к искусству связывал с желанием установить абсолютные стандарты анализа произведений искусства, которые бы не зависели от времени, потому что "искусство не прогрессирует" [29, с. 165]. Стандарты эти нужно было искать не в содержании работ, но в особен-

ной организации их формальных элементов – прямой и кривой линий, а также объема, композиции, конструкции. Именно эти формальные отношения, а не те, которые устанавливаются "между глазом, носом и ухом" [29, с. 151], в лаборатории Малевича определяли искусство как таковое. Установленные отношения форм в произведении основывались на формуле, которую Малевич назвал прибавочным элементом в живописи. Это – алгоритм живописной системы или живописного состояния, принцип, определяющий его структуру. Прибавочный элемент позволил Малевичу разделить живопись на "много течений... с особенными построениями прямых и кривых, с особенной структурой и смыслом" [29, с. 165]. Исследуемые им и его учениками системы включали импрессионизм, сезаннизм, кубизм, футуризм и его собственное изобретение – супрематизм.

Во "Введении к теории прибавочного элемента" (1925 г.) Малевич говорит не только о "системах" и "элементах", но и о влиянии художника на их вид и развитие. Художник же Малевича похож на процессор или систему, которая трансформирует сигналы внешнего мира в прибавочные элементы в искусстве. Через глаз ("мертвый объектив") внешние условия (или "феномены") проектируются на "зеркало-негатив" в его мозгу. У некоторых художников (т. наз. "инженеров") явления трансформируются так сильно, что появляется новый прибавочный элемент и новая художественная система. У других явления только лишь "претерпевают метаморфозы". Третьи могут только "представлять" "входящие данные"; это "исполнители" [29, с. 158-160].

Категория "инженеров" представляется Малевичу такой важной, что само ее существование, кажется, противоречит всем объективно-научным аргументам, приводимым ранее: художники-инженеры не подлежат никакому научному рассмотрению; они – "свободные мыслители, которые... всегда способны выйти за пределы нормы, творить новые образы" [29,

с. 155]. Очевидно, что именно такие художники ответственны за появление "нового искусства", авангарда как такового.

Похоже, что себя Малевич видел величайшим из "художников-инженеров", а супрематизм и его прибавочный элемент – прямую, воплощенную в знаменитом "Черном квадрате" – рассматривал как окончательное преодоление всех норм в искусстве. При этом чрезвычайно важным является то, что "новое искусство" и его кульминация в супрематизме понималась Малевичем не как упражнение по производству картин и теорий, а как разработка и воплощение нового, супрематического мировоззрения.

Мир как беспредметность, или вечный покой

Сначала Малевич использовал термин *супрематизм*, чтобы подчеркнуть доминирование энергии цвета над содержанием и рисунком в новом художественном направлении. Но вскоре этот термин стал обозначать преодоление, *пре-восхождение* [11, с. 7], т.е. само название художественной системы Малевича предполагало трансгрессию искусства ради создания совершенно нового и оригинального объяснения вселенной.

Тогда как "Введение в теорию прибавочного элемента" (1926 г.) говорилось о первенстве математических моделей, в главном мировоззренческом трактате Малевича: "Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой" (1922 г.) утверждалось, что начало супрематизма – во "вселенском возбуждении" [11, с. 220]. Это возбуждение лишено формы и не может быть определено; другими словами, оно *беспредметно*. Однако оно может приобретать форму в репрезентативной мысли, а потом и в том, что Малевич называет "фактической жизнью" [11, с. 220]. Процесс превращения возбуждения в "репрезентацию" и "фактическую жизнь" – скорее отрицательный; он представлен как событие охлаждения, утрата аутентичности в предметах по сравнению с состоянием беспредметности [11,

с. 220]. Задача же художника, который работает в супрематизме, в том, чтобы выявить вечную жизнь беспредметного возбуждения, которое обуславливает бесконечную смену временных предметов, бесполезной репрезентацией которых занимается художник-реалист.

Теорию супрематизма можно рассматривать как философско-богословский проект, так как величайшей ее задачей было связать существование беспредметности с существованием Бога. Это, однако, был вовсе не Бог традиционной религии, не "конечность практического реализма духовного порядка" [11, с. 78]. Поскольку традиционная религия находится на "предметном" уровне существования, "падение Религии и храмов означает собой признак приближения беспредметного" [11, с. 145], которого так ожидает Малевич.

Вторая часть "Супрематизма" включает более раннюю брошюру под названием "Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика" (1920). Само ее название представляется неоднозначным. С одной стороны, оно говорит о том, что Бог как объективированный, предметный (и ложный) абсолют, несмотря на все усилия избавиться от него, продолжает поработать человеческое сознание. С другой стороны, кроме предметного бога, Малевич, кажется, проповедует бога "истинного", бога супрематической беспредметности, которому тоже есть место в сознании и который одновременно превосходит его.

Этот бог никогда не вмешивается в жизнь предметов. В процессе бесконечного творения предметного мира он – как возбуждение Ничто – всегда остается вне его, в "вечном покое": "Итак, Бог задумал построить мир, чтобы освободиться навсегда от него, стать свободным, принять в себя полное "ничто" или вечный покой как немыслящее больше существо, ибо не о чем больше мыслить, все совершенно" [11, с. 290].

Супрематизм и православие

Теология Малевича, который жил и работал в преимущественно православной культуре (хотя и был крещен как римо-католик), в значительной степени формировалась в ответ на православную традицию. Когда пишут о пересечении Малевича и православия, как правило, вспоминают об иконе и апофатическом богословии.

Малевич, как и большинство его современников-авангардистов, действительно восхищался иконой и вспоминал об этом в своей "Автобиографии" [22, с. 121]. Поэтому современные искусствоведческие исследования нередко связывают его творчество с иконописью [12, 23, 24, 25, 26, 27] – до такой степени, что супрематизм иногда выглядит происходящим из православия или, по крайней мере, явлением, родственным ему. Насколько правомерны такие предположения? Не останавливаясь на до- и постсупрематическом периоде Малевича, обратимся к связи между иконой и собственно супрематизмом.

А. Курбановский утверждает, что "Черный квадрат" продемонстрировал негативное, но также и благочестивое отношение Малевича к Богу: сознавая, что невозможно соревноваться с Абсолютом, в нем Малевич показал "нулевое" мастерство – "точно так же, как древнерусский иконописец, который ощущал неадекватность задачи представления Бога" [27, с. 363]. Связь с иконописью можно также увидеть в формате и колорите супрематических холстов, в условности изображаемого и в стремлении избежать оригинальности. В Витебске Малевич часто воспроизводит формы квадрата, креста и круга на плакатах и заборах: их используют во время важных демонстраций и митингов и даже на похоронных процессиях. Это дает некоторым исследователям повод сблизить супрематические произведения с иконописным канонам, святость которого

в значительной степени определялась следованием божественному прототипу [27, с. 368].

Чтоб продемонстрировать апофатичность мысли Малевича, Курбановский приводит цитату из брошюры "Бог не скинут": "Бог не может быть смыслом, смысл всегда имеет вопрос "чего", – следовательно, Бог не может быть и человеческим смыслом, ...ибо в Боге предел, или, вернее, перед Богом стоит предел всех смыслов, но за пределом стоит Бог, в котором нет уже смысла... Отсюда Бог – не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте, конечном пределе как беспредметном" [11, с. 371]. Согласно Курбановскому, в "Черном квадрате" Малевич создал "черную литеру", мистический знак – означаемое, который одновременно обозначал боль от невозможности достигнуть Абсолют и экстаз от восхождения к нему... абсолютное созерцание, негативное (апофатическое) качество мышления, а его цвет мог обозначать Наивысшую Эманацию Бога, невыносимую для человеческого зрения – согласно Псевдо-Дионисию Ареопагиту" [27, с. 367]. Белый квадрат сравнивается Курбановским с восточной исихастской практикой. Подобное утверждает и В. Бычков, уверяя, что в своих визуальных утверждениях супрематизм даже превосходит икону (которую Бычков считает выражением катафатического богословия), приведя ее на уровень "художественно-символической апофазы" [2, с. 65].

Однако действительно ли так близки иконопись и супрематизм? Чтобы разобраться в этом, рассмотрим теорию Малевича с точки зрения традиционного богословия иконы. Оно может дать ключ к пониманию теории образа в супрематизме.

В период иконоборчества, когда формировалось православное учение об образе и иконописный канон, в основе осуждения художественного изображения Иисуса Христа лежало неприятие материально-телесной стороны Его личности со ссылкой на вторую заповедь Декалога. Иконопочитатели же утверждали, что Христос, истинный Образ Отца, через Вопло-

щение стал человеком и поэтому был материально-телесным, отсюда и христианская икона – не ложный идол, а образ Образа. Эти аргументы мыслились в контексте общей теории образов, согласно которой вся реальность, как божественная, так и человеческая, так или иначе является частью того, что Ярослав Пеликан называет "великой цепью" образов [30, с. 89].

В VIII веке Иоанн Дамаскин обозначил несколько категорий образов в зависимости от способа и степени участия образа в его прототипе: 1) природный образ в Св. Троице: Бог-Сын есть образ Бога-Отца, Который вне образа; 2) образ мира как существующий в предвечном совете Бога; 3) образ Бога в человеке, сотворенном "по образу и подобию Божьему"; 4) образы видимых вещей в той мере, в какой они представляют вещи невидимые; 5) образы будущих вещей, которые можно предвидеть в предметах и событиях настоящего; 6) образы прошлых вещей, существующих для того чтобы поддерживать живую память о человеке или событии в прошлом [5, с. 7–10]. Важно, что икона, принадлежащая к последней категории, является не второстепенной относительно Писания, она не "иллюстрация", а самостоятельное богословское свидетельство образной реальности на богословском уровне, такой реальности, в которой, как пишет Эндрю Лаут, "образы опосредствуют; образы связывают одну вещь с другой; образы делают возможным смысл. И это потому, что... таким Господь сотворил мир. Все находится в связи со всем и все взаимосвязано, и образы раскрывают эти отношения и взаимосвязи" [28, с. 88–89]. Лепяхин высказывает сходную мысль: "возможности использования слова "икона" в отношении к православным явлениям исключительно или, пожалуй, безгранично широки: все икона, все иконично" [9, с. 13].

Но существует очевидное противоречие: если все иконично в отношении к Богу, то почему возможно зло? Согласно традиционному учению, несмотря на то, что творение было задумано как икона протологично и эсхатологично, в исто-

рии первичное иконическое единство затемнено первородным грехом. Заживление же разрыва и окончательное восстановление единства обещаны в центральном событии христианства – Воплощении Слова (Логоса), Второго Лица Троицы. Как доказывали иконопочитатели, иконоборцы, выступая против икон, ставили под сомнение именно Воплощение. Сами же иконопочитатели именно Воплощение использовали как для "оправдания мира", так и в пользу литургического почитания икон: "Бестелесный и не имеющий формы Бог некогда не был изображаем никак. Теперь же, когда Бог явился во плоти и с человеки поживе, я изображаю видимую сторону Бога. Не поклоняюсь веществу, но поклоняюсь Творцу вещества, сделавшемуся веществом ради меня, соблаговолившему поселиться в веществе и через посредство вещества соделавшему мое спасение, и не перестану почитать вещество, чрез которое соделано мое спасение" [4, с. 11-12].

В 1915 г. на "0.10. Последней супрематической выставке" Малевич размещает "Черный квадрат" в "красном углу" экспозиционного зала, демонстрируя новую, оголенную, освобожденную икону современности. Противоречие с иконической традицией тут не только в том, что "Черный квадрат" *занимает место* иконы. Согласно "Супрематизму", Малевич в первую очередь отрицает реальность иконичности в Боге. В то время как у Дамаскина иконичность Бога основана на представлении об образности Троицы, Малевичу оно представляется слишком предметным: "Суждение человеческое основано на трех началах – Бога, Духа и Сына. Это такая же точность, как и определение материальной единицы, и потому не будут ли оба фундамента предрассудком?" [11, с. 299]. Вместо этого "Черный квадрат" символизирует победу Бога как неопределенной "Четверицы" [26, с. 130–131].

Мир Малевича так же антииконичен, как и его Творец. "Супрематизм" предполагает два понимания мира: это предметный мир, который возник как следствие "ошибки"

Бога при сотворении: она состояла в том, что "в системе был установлен предел..." [11, с. 291], но это и "вся вселенная", которая есть "Бог в совершенстве" [11, с. 287], мир, являющийся тем же, что и Бог (беспредметностью), но *не* образом.

Не признает Малевич и икону Бога в человеке. Как и в случае с миром, он интерпретирует человека двумя противоречащими друг другу способами. Существует "неаутентичный" человек, придумывающий собственный образ. Такая его попытка приводит к возникновению "ноши" или "веса" в "безвесии" безобразности [11, с. 193]. В то же время "аутентичного" человека парадоксально трудно отличить от беспредметного Бога – они фактически совпадают: "...человек как определенный физический образ не существует, в нем нет предела, нет границ распыления, сущность его везде и везде не одинакова или везде одинакова" [11, с. 193].

Образы видимых вещей (предметов) в супрематизме не могут отсылать к вещам невидимым, так как "вечный покой беспредметности" абсолютно отличен от этого мира. Так же невозможной для Малевича является и образность во времени, о которой писал Дамаскин. В целом мироздание представляется художнику не образной реальностью, ведущей к Богу-Отцу, а скорее предметным заблуждением, скрывающим реальность беспредметности: "И что такое образ? Это наша неспособность видеть оригинал". [29, с. 153]. Противопоставляя их, Малевич, в конце концов, утверждает, что "борьба за существование" – это "борьба с образом, а не с реальностью (беспредметности), которая прекрасна во всех ее аспектах" [29, с. 162]. При этом художник полностью признает, что образ имеет религиозное значение, хотя и не признает его истинности: "Фиксация фантомных образов – занятие священников и художников, так как они не хотят видеть никакого другого мира и не могут его создать, они видят лишь мир образов ..." [11, с. 319].

Между застывшим миром предмета и динамичным "миром беспредметности" невозможно событие Воплощения, так

как беспредметный Бог пребывает в "вечном покое" и безразличии к фальшивому миру вещей (созданным по ошибке) и самому (предметно-фальшивому) человеку. Воплощение представляется Малевичу подделкой: "В конце концов, художники создали реальность Христа, которой не существовало" [29, с. 323]. Не признавая Воплощения как связующего звена между "беспредметностью" и "предметом", ради достижения чистой беспредметности Малевич предлагает проект окончательного уничтожения образа: "... нужно вылечить этих людей, то есть уничтожить память, в которой существует этот фантом или образ, или убить его, то есть разбить череп, высвободить материю из фантомного образа, привести ее в состояние беспамятства, превратить в примитивную инфузорию..." [29, с. 319].

Хотя и основанный на отрицании, такой проект вовсе не является апофатическим в христианском понимании. У Малевича наблюдается отрицание предмета ради чистого действия (круговорота) работы бессмыслия: "Выход религий к чистому действию становится для меня обязательным, бесконечность действия религиозного духа является существом вселенским, и тогда в нем не замкнется его сила, ибо не будет очерчена молитва смыслом и целью, молитва перейдет в действие бесконечного бессмыслия" [11, с. 340]. В православном же богословии апофатическое движение мысли обязательно имеет смысл и направлено вверх: это двойное отрицание, которое снимает отрицание как таковое (например, "Бог не есть благо, но Бог не есть и НЕ благо") ради мистического (не анти, но превышающего рациональность) опытного единения человека с Богом, обожения [11, с. 148–162]. Малевич, в свою очередь, отрицая возможность единения, ставит риторический вопрос: "Но так ли верно, чтобы человек стремился к Богу, с которым произошел разрыв?" [11, с. 291]. На самом же деле единение невозможно потому, что супрематизм не знает христианского различия между нетварным Богом и тварным человеком и

вместо него предлагает равенство (или абсолютное тождество), где "никто не может быть иным" [11, с. 185].

Но главное – в том, что та "апофаза", которая будто бы питает образы Малевича, не знает молитвы к "пресущественной, пребожественной и преблагой, руководящей премудростью" [5, с. 737] Троице, которая *определяет* апофатическую практику Псевдо-Дионисия, на которую ссылается Курбановский. Напротив, Малевич утверждает, что "если бы герои и святые видели, что в благе будущего ноль благ, были бы смущены такой действительностью, и у героя и святого молитва застыла бы на устах" [11, с. 84].

Сам же Малевич в конце концов превращается в пророка – служителя новой религии беспредметного бессмыслия чистого действия: "Я упомянул, что народ надо вывести, я опять беру на себя роль, которую брали не одни уже... и сам народ должен быть чистым, самой главной его задачей есть выход из самого себя, т.е. народа, чтобы больше уже не ходить, а вечно действовать. Новый Храм это всемирное действие всех, никогда не останавливающееся, его Литургия вечна..." [11, с. 340].

Рождение прямо-кривой

В Ленинграде 1960-х Владимир Стерлигов (1905–1973) был одним из немногих художников, которые вышли из культуры авангарда 1910-х и 1920-х и старались ее развивать. В 1926 г. он поступил в ГИНХУК в Отдел живописной культуры и некоторое время под руководством Малевича изучал теорию прибавочного элемента и супрематизма. В том же 1926 году ГИНХУК был разгромлен, а в 1929 Стерлигов стал одним из создателей "Группы живописно-пластического реализма" Веры Ермолаевой. С утверждением социалистического реализма в 1932 г. супрематизм, как и другие течения авангарда, был официально запрещен. В том же году умер Малевич. В это время Стерлигов стал членом Графической секции Союза ху-

дожников. А в 1934 по сфальсифицированному обвинению он был арестован и выслан в лагерь под Карагандой – до 1938 г. С 1940-х по 1960 Стерлигов неофициально практиковал искусство, которое в основном было подражанием практике 1920-х. Но в 1960 г. сделал собственное поставангардное формальное открытие – "чаше-купольную" художественную систему.

Став на собственный путь в 1960-х, Стерлигов никогда не переставал называть Малевича своим учителем. В творческой автобиографии он отвел Малевичу последнее (самое главное) место среди других учителей: "Я учился у Малевича и после квадрата поставил чашу" [6, с. 8–9]. Одним из любимых мотивов Стерлигова стал квадрат, "вписанный" в чашу-купол.

С другой стороны, "чаше-купольная система" была осмыслена как новая идея, отличная от идей авангарда 1920-х. Как-то Стерлигов сказал: "Все называют меня последователем Малевича!.. Последователь – это тот, кто подражает учителю (и не открывает ничего нового). Нет, этого не достаточно..." [6, с. 289]. Чего же недоставало?

Очевидно, сложность оставаться в рамках авангардных мотивов и средств периода 1920-х для Стерлигова была связана с изменением его мировоззренческих взглядов. В то время как супрематизм возник как продукт революционной ситуации, которая развенчивала традиционные ценности, и развиваясь как большой эксперимент постапокалиптического состояния, переживаемый современниками, в 1930-х реальный опыт сталинских лагерей и Великой отечественной войны склонил художника к поискам другого основания для жизни и творчества. Этим основанием стало возвращение в православие: религиозность Стерлигов усвоил от матери, его тетка была настоятельницей Серафимо-Дивеевского подворья в Старом Петергофе [3].

Довоенных работ Стерлигова, которые могли бы засвидетельствовать его супрематический период, почти не сохранилось. В 1950-х он уже работает с традиционными христиан-

скими сюжетами, создает "Евангельский цикл" (серию гуашей, изображающих сцены из Нового Завета) и серию "Ангелы". Композиции работ "Евангельского цикла" заимствованы из традиционной иконописи. В конце концов, 17 апреля 1960 г., во время работы на Крестовском острове в Ленинграде, Стерлигов открывает новый прибавочный элемент в искусстве, который называет "прямо-кривой". Открытие было воспринято как откровение: "Земная ось скрипнула и повернулась. И все стало новым – и земля, и небо" [15, с. 60]. Первое "видение" прямо-кривой Стерлигов изобразил на рисунке "Первая бабочка (Преклонимся все)". Вскоре чаше-купольная кривая стала главным формообразующим элементом в полуфигуративных и нефигуративных произведениях художника 1960-х – 1970-х гг.

Как именно прямо-кривая Стерлигова говорит о новой земле и новом небе? Разъясняя ее значение, Стерлигов прежде всего отсылает к супрематической прямой своего учителя: "Прямая, которая делит мир на две части. Трудно представить себе большую фантастичность" [18, с. 13]. Однако "эта условная прямая" *изменяется* до состояния кривой: "Если представить себе, что прямая вибрирует и если тут же допустить условную точку, то концы по обе стороны точки стремятся показать себя чашей, отражаясь друг в друге в обратном отражении. Зеркальность, "антимир"" [18, с. 13]. Стерлигов делает акцент на разделяющем характере прямой и объединяющем – кривой, хотя и признает, что для существования чаше-купольного пространства необходимы обе: "...прямая – это чисто условное понятие, как и кривая, и мы, живя, подвержены то действию прямой, то кривой" [18, с. 13].

Так же как и его учитель, Стерлигов не рассматривал прямо-кривую как только формальный элемент: ведь он структурирует новую "чаше-купольную форму Вселенной" [18, с. 6]. Поэтому группа учеников Стерлигова, которой он в 1960-х – в начале 1970-х преподавал "азы" школы ГИНХУКа, училась не

только художественному творчеству, но и особому видению мира. Это видение радикально отличалось от видения Малевича: из "палочки Коха" прибавочный элемент в истолковании Стерлигова превращался в единицу Божественного откровения, и само употребление слов свидетельствует о его корнях: чаша Евхаристии и купол храма.

Е. Ковтун, искусствовед, чье понимание русского авангарда находилось под сильным влиянием Стерлигова, впервые предложил духовную интерпретацию теории прибавочного элемента Малевича. Он понял прибавочный элемент как "образ новых форм связи между духовным "я" и предметом" [8, с. 7]. Духовное "я" и "предмет" тут выступают как два мира, которые могут разделяться и соединяться с помощью прямой и кривой. С точки зрения супрематической теории такая интерпретация представляется ошибочной. Супрематическую беспредметность как чистое действие невозможно отождествить с "духовным я", а даже если так, то *никакая* позитивная связь между предметом и беспредметностью в супрематизме невозможна. Но учитывая влияние, которое оказывал на Ковтуна Стерлигов, неадекватное употребление терминов свидетельствует не так об "ошибках" Ковтуна, как о реинтерпретации Стерлиговым теории учителя. Для "переписывания" идей Малевича и Стерлигов, и Ковтун избрали определенную оптику, которая позволила им увидеть открытия Малевича в другом свете. С нашей точки зрения, этой оптикой стала православная иконичность: ее можно использовать как возможную "линзу" для понимания того способа, в который теория Стерлигова "уклонилась" от теории Малевича.

"Нам нужен образ"

В то время как Малевич стремился привязать свою прямую к "системам" и "элементам" науки, Стерлигов, хотя и использовал термин "система" для описания чашно-купольных

работ, все же видел истоки своей прямо-кривой в образе: "Пришёл физик и сказал, что сейчас физики занимаются прямо-кривой. А я ему сказал: "Тяготение прямой обратности лежит у нас в образе". Но физика этим ещё не занимается. Нам не нужно топологий, где тьма фигур. Нам нужен образ" [17, с. 26].

Если Малевич не признавал иконического порядка в Творце и творении, Стерлигов, наоборот, с радостью воспринимал его, начиная свои уроки "во имя Отца, Сына и Святого Духа". Его "Композиция" лучше говорит о его видении иконичности в Боге. На ней три вазоподобные формы, написанные в тепло-красной гамме на синем фоне, напоминают человеческие силуэты. Маленькое изображение чашеподобной белой кривой размещено в центре, в центральной фигуре. Очевидно, картина отсылает к ветхозаветной Троице Андрея Рублева, который был излюбленным иконописцем Стерлигова.

На иконе Рублева единство Троице показано уже в самой композиции: чаша св. Евхаристии, символизирующая добровольную жертву Христа, изображена не только на столе. Три ангела (Лица Троицы) образуют образ открытой чаши своими контурами, а их стопы, направленные друг к другу, становятся ее основой. Так Рублев передает непередаваемый образ Трех и Одного не только с помощью изображаемых вещей, но и через отношения между формами в пространстве: воспроизводя иконичность Бога, пространство иконы само становится иконическим.

"Композиция" Стерлигова также стремится к визуальному богословствованию о Троице. Так же как Рублев избегает деталей ветхозаветной истории, Стерлигов сосредотачивается на трех вазах, которые занимают всю плоскость картины, целиком занимая ими внимание зрителя. Вазы, размещенные в "чашно-купольной среде", проникают друг в дружку, напоминая общение рублевских ангелов. Красно-синия цветовая гамма картины также несколько напоминает рублевский колорит. Несмотря на

то, что три вазы выглядит похоже, центральная выделяется благодаря синему окончанию сверху, одновременно напоминая голову и чашу, и маленькой белой чаше в центре. Очевидно, это – аллюзия на Христа и Его место в Троице. Как будто указывая на ту же Троицу, синее пространство между вазами Стерлигова превращается в образы чаш, связанных между собой. Таким образом, как и в иконе Рублева, пространство тут становится иконическим относительно замысла картины.

В записях Стерлигова идея иконичности Бога прямо не указана. Но на страницах дневника и писем иконичность мира постоянно привлекает внимание: Как будто вслед за Иоанном Дамаскиным, утверждающем, что мир имеет прообраз в предвечном совете Бога, Стерлигов пишет: "Бог [Отец] образа не имеет. Миру, Вселенной человеческий Бог определил прохождение в Образе. Он же, Бог – за Образом, за прохождением Образа" [16, с. 28].

Сама идея "мира" и "антимира" (иногда Стерлигов называет их "миром" и "не-миром") представляется совершенным примером его иконического видения мира как данности. В свете традиции два мира Стерлигова можно истолковать как небо, прототипический рай, и землю, человеческий мир, хоть и затемненный, но во Христе – образ этого рая. В то время как беспредметность Малевича противопоставлена миру предмета как миру "охлажденных", мертвых репрезентаций, оба мира Стерлигова – живые, и оба имеют позитивное значение.

В иконическом видении Стерлигова мир и не-мир могут существовать только в отношении друг ко другу и в отношении к Богу, Который стоит за ними. Чтобы понять, каким образом не-мир Стерлигова трансцендирует в бесконечность Бога, нужно обратиться к его интерпретации *купола* в отношении к прямо-кривой. Стерлигов считал, что в процессе вибрации прямо-кривая становится окружностью-сферой. В отраженном мире появляется другая сфера, пребывающая в посто-

янным контакте с первой. Третья сфера, равная первым двум в диаметре, появляясь, касается двух предыдущих. Контакт между тремя сферами одинакового размера делает возможным возникновение "негативного сферического треугольника" [18, с. 13] между ними. Фигуры, образованные одной из сфер и этим треугольником, напоминают луковичные купола традиционного русского православного храма. В центральном куполе всегда изображается Вседержитель: так мир и не-мир Стерлигова соединяются через Христа.

Полностью в соответствии с традицией Стерлигов признает образ Божий и в человеке, он постигается через Христа. Иногда Стерлигов рассказывает историю восстановления этого образа, и тут православная икона выступает посредником между настоящим и будущим мирами. Рисунок "Пресвятая Богородице, спаси нас" (рефрен канона) может послужить хорошим примером этого. Александр Батурин (1914-2003), один из первых учеников Стерлигова, описывает идею этой работы так: "Слева (группа фигур, обращенных вправо) – все мы, люди; справа (трубящие) – спасенные; разделяет их грех (большая фигура, напоминающая женское тело, покрытое язвами), не дающий первым перейти ко вторым; у самого края справа (от верху до низу) – фрагмент иконы Богородицы. Не имамы иные помощи, не имамы надежды разве Тебе, Владычице..." [15, с. 58].

Таким образом, в отличие от Малевича, Стерлигов воспринимает иконический порядок в Боге, мире и человеке и направляет свое искусство на обнаружение и восстановление его. При этом он часто обращается к православной иконографии, хотя никогда не пишет икон как таковых.

Подытоживая рассмотрение иконичности у Стерлигова, важно особо остановиться на его отношении к цвету. Стерлигов любил говорить: "Конец цвета при невидимом начале" [17, с. 15]. Это невидимое начало находится в "антицвете" (или "нецвете") его не-мира. Цвета, появляющиеся из не-мира в мире Стерлигова, отличаются от ярких цветов супрематизма. Стер-

лигов любит чистый цвет сильной светлоты и тонкие оттенки [14]. Переходы между ними как будто говорят о тонкости, легкости, чудесности касания мира и антимира и наоборот. При этом художник отдает предпочтение синему как традиционно "небесному" цвету и оттенкам желтого, напоминающим золотой фон икон, указывая на божественный свет.

Важно, что понимание черного и белого у Стерлигова очень отличается от понимания Малевича и приближается к цветовой символике иконы. В иконе черный чаще всего символизирует зло и грех, иногда – тайну (как на иконе Сошествия Св. Духа, из нее появляется Космос – старец в короне). Но православная икона никогда не "иконизирует" черное так, как это делает Малевич. Мрак всегда появляется озаренный светом. Белый, как правило, появляется как цвет Христовых риз на иконах Преображения и Воскресения (Сошествия во ад) для символизации Божества Христа, отличного от Его человеческой природы.

В поздней работе Стерлигова "Голгофа" черная кривая холма очевидно символизирует зло Христова распятия. Светлые фигуры на первом плане, возносясь вверх, кажется, поднимают мрак казни к свету будущего Воскресения, которое как будто поглощает кресты на заднем плане. Тут черный истолковывается как опыт смерти, ведущей к белому как опыту воскресения и вечной жизни. Чем выше (то есть ближе к Богу), тем большими становятся фигуры на первом плане. Такая интерпретация напоминает "Распятие" Дионисия. Если сам крест на нем темный, то светлая, почти невесомая фигура Христа на золотом, божественном фоне символически доминирует над крестом так, как вечная жизнь – над смертью.

Пошатнувшееся пространство

Стерлигов никогда не определял Бога через отрицание. Однако многие его идеи действительно направлены на отрица-

ние позитивных определений как стереотипов и "идолов Бога" ("укорененных мыслей") [6, с. 45] ради единения с Ним настоящим. Для Стерлигова участие в Боге предполагает тайну, лежащую вне чистой рациональности: "Сила бездоказательной логики возникает и питается верой. Бездоказательная истина всегда благо, всегда положительна, т.к. ее бесчисленное, бесконечное рождение суть вечное проявление Христа Господа через людей" [15, с. 62]. Согласно Глебовой, вера в надрациональную тайну отличала художественную программу Стерлигова от программ Малевича (стремящегося к наибольшему сокрытию тайны и ее уничтожения путем изымания всего жизненного) и Филонова (ищущего наибольшего раскрытия тайны и ее уничтожения путем анализирования) [15, с. 43]. В образе прибавочного элемента у Стерлигова точка на прямой обозначает точку веры, которая, когда происходит вибрация, позволяет человеку проникнуть в эту тайну вдоль чаше-купольной кривой.

В отличие от Малевича, говорящего о круговерте чистого действия, в искусстве Стерлигова можно найти характерную для православной теологии идею апофатического восхождения и катафатического нисхождения. Она ярко выражена в самих образах чаши и купола. Если чаша раскрывается вверх, к Богу, купол становится формой, вдоль которой Бог сходит в нисходящем движении к человеку. В произведении "Отшельник в пещерах" на образ отшельника в нижнем углу как будто сходят линии пещеры, напоминающие очертания купола. В то же время формы горы поднимаются вокруг чашеподобного образа в центре композиции. Стерлигов как будто говорит, что молитвы отшельника вместе с окружающей природой возносятся к Богу, в то время как благодать сходит на его пещеру с небес.

Однако чаще Стерлигов хочет показать, что реальность единения с Богом превосходит вертикальность и иерархические отношения, противопоставляя упорядоченной вертикальности логику "алогизма". Это "состояние Божеское", существу-

ющее вне восхождения и нисхождения, может быть настолько шокирующим, что возникает ощущение перевернутого пространства, или "пошатнувшегося пространства". Пространство пошатнулось в чашно-купольном искусстве благодаря живому касанию двух миров по кривой. После касания миры "проникают друг в друга, и возникает несчетное количество цветов и миров... Эти формы касания освобождают нас от неподвижности силы тяжести, которая могуча" [6, с. 37]. Формально описание этого пространства напоминает супрематическое "безвесие", но если у Малевича оно как будто постоянно в опасности того, что отдельные элементы, выделившись, могут завалить всю систему, пространство Стерлигова имеет источник в алогизме благоприятствующего ему Божества и поэтому не боится опасности.

Квадрат, вписанный в чашу-купол

Отношение Стерлигова к работе говорит о его отношении к самому себе: он стремится уйти от демиургических претензий Малевича – "сверхинженера" и приближается к восприятию себя как иконописца во время работы и юродивого на публичных мероприятиях [13, с. 229–230]. Как "*современный* иконописец" Стерлигов, однако, никогда не пишет традиционных православных икон в собственном смысле слова. Можно найти очень много формальных отличий между иконописью и чашно-купольным искусством (сюжеты, техника, способ исполнения). Однако наиболее интересный и проблематичный аспект отношения Стерлигова к православию – его желание создать *новый* канон христианского искусства, который основывался бы, с одной стороны, на традиции, а с другой, на формальных открытиях теории прибавочного элемента, которые по сути были антитрадиционными и иконоборческими. Чтобы прояснить это, Стерлигов сравнивает себя и свою ситуацию с художниками первохристианства: "Первый век по-

сле Христа – это вера, порожающая лик, а средства языческие, эллинистические. Нужен новый мир, предметный мир не мог дать духовное оружие... Агнец – новый лик, а средства эллинистические. И тут – конфликт. То же самое сейчас. Средства искусства оказываются беспомощными перед верой, которая хочет сотворить мир новыми средствами... Теперь опять возможно рождение лика. В помощь тому Малевич, слунувший с человеческого лица помойку всяких "выражений", и чашно-купольная чистота" [15, с. 20]. Иными словами, Стерлигов стремится взять у Малевича лучшее и преобразить, вписав в традицию. Чтобы яснее увидеть, как Стерлигову удалось включить Малевича в свой духовный контекст, рассмотрим его отношение к ключевому символу супрематизма – квадрату.

Размышляя над черным и белым квадратами учителя в своих записях, Стерлигов признает, что оба они – недооценены. Особенно он защищает "Белый квадрат", становящийся примером "чистейшего прикосновения к Истине и... прекрасной фантазии, освобождённой от всяких излишеств" [6, с. 44]. Тем временем он сам сравнивает "Белый квадрат" с белизной церкви Вознесения в Коломенском (XVI ст.), таким образом связывая его с традиционной русской духовностью. В конце концов, Стерлигов утверждает, что "белое на белом – это моральный подвиг современности, тогда как грязное на грязном – аморальный поступок современников" [6, с. 39]. В такой интерпретации квадрат Малевича становится "наичистейшим выражением духовной и моральной идеи" [6, с. 44].

"Православная христианизация" Малевича Стерлиговым становится очевидной в его работах. Программная в этом смысле коллаж "Купол" показывает квадрат Малевича вписанным в яркое цветное чашно-купольное пространство. Тут квадрат как будто утрачивает свое (супрематическое) всемогущество и получает "выход" (белая чашечка, появляющаяся в верхнем правом углу) в пространство, где становится возможным единение с Богом. В квартире Стерлигова этот образ стоял на мольбер-

те под стеклом, а на нем, спускаясь к центру квадрата, висел литой крест-тельник, как будто очищающий его мрак и преображающий его ничто в таинственную черноту пещеры, в которой изображаются Богородица с Младенцем-Христом на иконах "Рождества Христова". А в "Композиции с Богородицей" из центрального квадрата появляется образ "Владимирской Богородицы", излюбленной иконы Стерлигова. Так "беспредметность", "вечный покой" и "чистое действие" недостижимого Абсолюта начинают парадоксальным образом свидетельствовать о живом Боге, в которого верит Стерлигов.

Такое превращение становится возможным благодаря специфическому пониманию Стерлиговым традиции – как в искусстве, так и в религии: *"Традиция есть признание всех предыдущих форм выражения для современности"* [15, с. 42]. Такая инклюзивность возможна потому, что "Дух дышит, где хочет" (Ин. 3:8 – так называлась выставка Стерлигова в 1970 г.). Такое понимание достаточно проблематично, так как, в отличие от традиции церковной, традиция и присутствие Духа в этом случае определяется Стерлиговым практически единолично (и в этом художник напоминает установки титанов авангарда). С другой стороны, благодаря такому пониманию Стерлигову удастся не отрицать Малевича, не лишать его права на существование, как поступил соцреализм, но дать ему новую жизнь, предоставив выход в ту духовную традицию, с которой сам Малевич хотел покончить.

В книге "Запретный образ" [1] А. Безансон утверждает, что проект абстракционизма (беспредметности) у К. Малевича, П. Мондриана и В. Кандинского (какими бы разными ни были их идеи) был возрождением иконоборчества в XX в., искусством, которое в который раз в истории утверждало пропасть между "Абсолютом" и человеком, миром, лишая их возможности общения, связи, Воплощения. Сосредоточившись на иконоборчестве, в искусстве XX Безансон не приводит никаких примеров художественных инициатив, которые можно было бы

условно назвать "иконопочитательными". Но ведь именно такой была инициатива Владимира Стерлигова, имея целью возродить связь, примирить Бога и человека преображенными средствами авангардного искусства. Иконоборческий шаг Малевича был радикален. Но не менее смело поступил и Стерлигов в условиях советских 1960-х: благодаря яркой попытке "традиционализировать авангард" и "авангардизировать традицию" он ввел в нашу современность и первое, и второе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества / Ален Безансон; *пер. с фр. М. Розанова*. – М.: Издательство "МИК", 1999. – 424 с.
2. Бычков В. В. Икона и русский авангард начала XX века /В. В. Бычков // Корневище ОБ: книга неклассической эстетики / РАН. Ин-т философии; Ред. В.В.Бычков.– М.: ИФРАН, 1998. – 270 с.
3. Владимир Стерлигов: живопись, графика 1960–1973 [автор конц. А. Повелихина ; ред. И. Стерлигова] / Спб.: ООО "П.Р.П.", 2009. – 303 с.
4. Дамаскин Иоанн. Три защитительных слова против порицающих святые иконы или изображения / Иоанн Прохоров ; *пер. с гр., репринт*. – М.: Свято-Троицкая Сергиева Лавра, 1993. – 168 с.
5. Дионисий Ареопагит. Мистическое богословие / Дионисий Ареопагит ; *пер. с древнегр. Г. М. Прохорова*. – СПб.: Издательство Олега Абышко, 2002. – 863 с.
6. "Дух дышит, где хочет". Владимир Васильевич Стерлигов, 1904-1973 [Текст] : Выставка произведений. Каталог. Статьи. Воспоминания / Гос. Русский музей ; [автор вступ. ст. и сост. Е. Ф. Ковтун ; сост. Л. Н. Вострецова]. – СПб. : Музеум, 1995. – 132 с.
7. "И после квадрата я поставил чашу". Владимир Стерлигов (1904-1973). Каталог. Статьи. Письма / Сост. М. Молчанова, Т. Михненко. – М.: Элизнум, 2010 – 336 с.
8. Ковтун Е. Ф. Статья к каталогу выставки В. В. Стерлигова 1965 г. / Е. Ф. Ковтун; сост. машинопис. конспекта Г. Зубков. – С. 6-10.
9. Лепяхин В. В. Икона и иконичность / В. В. Лепяхин. – Сегед: JATE Press, 2000. – 264 с.
10. Лосский В. В. Очерк мистического богословия Восточной Церкви /

- В. В. Лосский. – М.: Издательство Центр "СЭИ", 1991. – 288 с.
11. Малевич К. С. Собрание сочинений: в 5 т. / Казимир Малевич ; [сост., публ., вступ. и закл. ст., подгот. текста, коммент. и примеч. А. С. Шатских]. – М. : Гилея, 1995–2004. – Т. 3 : Супрематизм ; Мир как беспредметность, или Вечный покой. С прилож. писем К. Малевича к М. О. Гершензону. 1918—1924 [сост., публ., вступ. ст., подг. текста, комм. и примеч. А. С. Шатских]. – 2000. – 390 с.
 12. Маркадэ Ж.-К. Малевич и православная иконография / Жан-Клод Маркадэ // Малевич. Классический авангард. Витебск–4. – Витебск, 2000. – С. 97–104.
 13. Мочалов Л. В. Пластическая система В. В. Стерлигова как симптом сакрализации культуры / Л. В. Мочалов // Вопросы искусствоведения. – 1995. - № 1-2. – С. 229–48.
 14. Поспелов Г. Г. Рисунки Владимира Стерлигова / Г. Г. Поспелов // Собрание : (иллюстрированный журнал по искусству) : наследие и современность. – декабрь 2007. - №4 (15). – С. 92– 97.
 15. Пространство Стерлигова [Текст] : Сборник / кур. Г. Зубков, С. Цвиркунова; авт. ст. Герман М., Карасик И., Гуревич Л.; пер. с англ. П. Уильямс. - СПб. : [б. и.], 2001. - 207 с. : ил. - (Авангард на Неве).
 16. Стерлигов В. В. О форме. 1964-1972 / В. В. Стерлигов, Г. Г. Зубков; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 19–33.
 17. Стерлигов В. В. О сферическом треугольнике как микро и макром мире / В. В. Стерлигов; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 14–16.
 18. Стерлигов В. В. О чашно-купольном искусстве / В. В. Стерлигов; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 13.
 19. У монастырских стен. Выставка и конференция. Октябрь-декабрь 2003. – Коломна: [без изд.], 2003. – 95 с.
 20. Трубецкой Е. Н. Смысл жизни / Е. Н. Трубецкой; [сост. А. П. Полякова, П. П. Апрышко]. – М.: Республика, 1994. – 432 с.
 21. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Успенский Л. А. – Изд-во братства во имя святого князя Александра Невского, 1997 – 233 с.
 22. Харджиев Н. И. Статьи об авангарде: в 2 т. / Н. И. Харджиев ; [ред. – Ракитин В. И Сарабянов А.]. – Москва, 1997. – Т. 1. – М.: РА. – 370 с.
 23. Цветаева М. Н. Русский авангард : образ бытия в мире / М. Н. Цветаева. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2003. – 262 с.
 24. Bering Kunibert. Suprematismus und Orthodoxie. Einflüsse der Ikonen auf das Werk Kazimir Malevics / Kunibert Bering // Ostkristliche

- Kunst. – 1986. – No. 2/3. – P. 143–155.
25. Bowlt John E. *Orthodoxy and the Avant-Garde. Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevich, and Their Contemporaries* / John E. Bowlt // *Christianity and the Arts in Russia* [ed. William Craft Brumfield, Milos M. Velimirovic]. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1991. – P. 145–50.
 26. Krieger Verena. *Von Der Ikone Zur Utopie : Kunstkonzepte Der Russischen Avantgarde* / Verena Krieger. – Köln: Böhlau, 1998. – 259 S.
 27. Kurbanovsky Alexey. *Malevich's Mystic Signs: From Iconoclasm to New Theology* / Alexei Kurbanovsky // *Sacred Stories : Religion and Spirituality in Modern Russia* [ed. Mark D. Steinberg, Heather J. Coleman] – Bloomington: Indiana Univ. Press, 2007. – P. 358–77.
 28. Louth Andrew. *Orthodoxy and Art* / Andrew Louth // *Living Orthodoxy in the Modern World: Orthodox Christianity and Society* [edited by Andrew Walker and Costa Carras]. – Crestwood, N.Y.: St. Vladimir's Seminary Press, 2000. – P. 187–201.
 29. Malevich Kazimir. *The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings. 1922–1925* / Kazimir Malevich [transl. X. Glowacki-Prus, E.T. Little; ed. T. Andersen] – Vol. III. – Copenhagen: Borgen, 1976. – 225 p.
 30. Pelikan Jaroslav. *Jesus Through the Centuries. His Place in the History of Culture* / Jaroslav Pelikan. – Yale University Press, 1999. – 304 p.
 31. Sendler Egon. *The Icon, Image of the Invisible: Elements of Theology, Aesthetics, and Technique* / Egon Sendler. – Redondo Beach: Oakwood Publications, 1988. – 283 p.