

Лозова Л.Я.

Малевич: «Бог не скинут»

Стерлігов: «Тільки Бог»

аспірант, Національний університет
«Києво-Могилянська академія»

ХРИСТІЯНІЗАЦІЯ АВАНГАРДУ: ШЛЯХ ВОЛОДИМИРА СТЕРЛІГОВА

Анотація. Стаття розглядає, як російський художник Володимир Стерлігов (1905-1973), у 1920-х учень видатного авангардиста Казимира Малевича, переосмислює ідеї свого вчителя у світлі християнської православної духовності та, зокрема, іконопису. У 1960-х Стерлігов продовжив теорію додаткового елемента Малевича відкриттям «прямо-кривої» та «чашно-купольного» мистецтва, які, за його переконанням, прийшли на зміну Малевичевій «супрематичній прямій» та супрематизму. На прикладі творчості Стерлігова досліджується унікальна спроба поєднання досягнень революційного авангарду, який виступав проти будь-якої традиції, та найбільш традиційного християнського світогляду в умовах радянської дійсності.

Ключові слова: авангард, В. Стерлігов, К. Малевич, супрематизм, чаша-купол, ікона, православ'я.

Анотація. Лозова Л.Я. Християнізація авангарда: путь Владимира Стерлигова. В статье рассматривается, как русский художник Владимир Стерлигов (1905-1973), который в 1920-х был учеником авангардиста Казимира Малевича, переосмыслил идеи своего учителя в свете христианской православной духовности и, в частности, иконописи. В 1960-х Стерлигов продолжил теорию прибавочного элемента Малевича открытием «прямо-кривой» и «чашно-купольного» искусства, которые, по его убеждению, пришли на смену «супрематической прямой» и супрематизму Малевича. На примере творчества Стерлигова исследуется уникальная попытка объединения достижений революционного авангарда, который выступал против любой традиции, и наиболее традиционного христианского мировоззрения в условиях советской действительности.

Ключевые слова: авангард, В. Стерлигов, К. Малевич, супрематизм, чаша-купол, икона, православие.

Annotation. Lozova L. The christianization of avantgarde art: the path of Vladimir Sterligov. The article analyzes how the Russian artist Vladimir Sterligov (1905-1973), who in 1920s was a student of Kazimir Malevich, rethought the ideas of his teacher in the light of Christian orthodox spirituality and icon painting tradition. In 1960s Sterligov continued the theory of the additional element of Malevich with his discovery of the "straight-curve line" and "chalice-cupola art", which, according to Sterligov's idea, came after Malevich's "suprematic straight" and the art of suprematism. On the example of Sterligov's work we investigate a unique attempt to unite the achievements of the revolutionary avant-garde art, which stood against any tradition, and the most traditional Christian worldview under the conditions of the Soviet reality.

Keywords: avantgarde art, V. Sterligov, K. Malevich, suprematism, chalice-cupola, icon, orthodoxy.

Надійшла до редакції 04.03.2012

Постановка проблеми. Сучасну пострадянську культуру не можна назвати цілком секулярною. Вона є постсекулярною, і те, що в секулярній культурі видавалося опозиціями, у постсекулярній потребує додаткового дослідження. Класичний приклад опозиції в секулярній культурі – протиставлення мистецького авангарду як центру модерну, агресивної сучасності, що відкидає традиційні цінності – та традиційної релігії, духовності та богослов'я як маргінесу, рудименту з минулого. Однак за сучасних, постсекулярних умов, коли інтерес до релігії та її дослідження зростає, а студії авангарду стають все більш нюансованими, до точок перетину авангарду та традиційної духовності слід поставитися уважніше. Щоб проаналізувати ці точки, у даній статті буде розглянуто мистецьку концепцію Володимира Стерлігова (1905 – 1973), який у 1920-х вчився у знаменитого радикального авангардиста Казимира Малевича. У 1960-х Стерлігов розробив унікальну творчу стратегію, спираючись і на досвід авангарду, і на православну традицію.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження спирається на три категорії джерел: це, по-перше, власні записи Стерлігова, його роботи і мистецтвознавчі дослідження його творчості [5; 7; 8; 9; 13; 14; 15; 16; 17; 21; 25; 29]. По-друге, це джерела, що стосуються супрематизму К. Малевича і дають можливість порівняти погляди вчителя і учня [4; 10; 11; 22; 23; 24; 27]. По-третє, це джерела, що стосуються православної богословської традиції, а особливо – іконопису [6; 18; 20].

Завдання дослідження – проаналізувавши роботи та нотатки Стерлігова, зрозуміти, як традиційна православна духовність дозволила Стерлігову переосмислити супрематичний спадок Малевича. Предметом дослідження є «чашно-купольні» роботи та записи Стерлігова переважно 1960-х – поч. 1970-х рр.

Результати дослідження. У Ленінграді 1960-х Володимир Стерлігов був одним з небагатьох митців, які вийшли з культури російського авангарду 1910-х та 1920-х і намагалися її розвивати. Стерлігов народився 1904 р. в Москві. У 1925 р. він переїхав до Ленінграда, і з січня 1926 р. був офіційно оформлений практикантом відділу живописної культури Державного інституту художньої культури (ДІХКУК); займався живописом під керівництвом К. Малевича, вивчав Малевичеву «теорію додаткового елемента» (яку Малевич вважав найбільшим своїм досягненням), кубізм і супрематизм. Тоді ж Стерлігов увійшов у коло митців ленінградського авангарду, познайомився з П. Мансуровим, М. Матюшиним, М. Пуніним, П. Філоновим, Б. Ендером. У 1929 став членом групи «живописно-пластичного реалізму» разом з К. Рождественським, В. Єрмолаєвою, Л. Юдіним, М. Суєтіним, А. Лепорською, був близький до цих художників все життя. З 1926 р. особисто дружив з поетами кола ОБЕРІУ – О.І. Введенським та Д.І. Хармсом.

У 1934 р. Стерлігова було заарештовано, і з 1935 по 1938 він перебував у таборі під Карагандою. В 1941, вже мешкаючи під Ленінградом, пішов на фронт, був конту-

жений, жив в евакуації в Алма-Аті. У 1945 р. повернувся до Ленінграда, встав на облік в ЛОСХ і активно увійшов у художнє життя міста, потайки практикуючи мистецтво, що переважно було наслідком супрематичної практики. А у 1960-х р. зробив власний пост-авангардний формальний винахід – після «супрематичної прямої» Малевича відкрив новий «додатковий елемент»¹ «прямо-кривої», який став визначальним у його власній «чашо-купольній» художній системі. «Чашо-купольне» мистецтво Стерлігов розвивав до своєї смерті у 1973, переважно завдяки ньому і став відомий.

Ставши на власний шлях у 1960-х, Стерлігов ніколи не перестав називати Малевича своїм Учителем з великої літери і бачив себе продовжувачем його живописних ідей. У творчій автобіографії він відвів Малевичу останнє (найголовніше) місце серед інших вчителів: «Я навчався у Малевича і після квадрата поставив чашу» [7, с. 8–9]. З іншого боку, «чашо-купольна система» була осмислена ним як цілком нова ідея, відмінна від ідей авангарду 1920-х. Якось Стерлігов промовив: «Всі називають мене послідовником Малевича!.. Послідовник – це той, хто наслідує вчителя (і не відкриває нічого нового). Ні, цього недостатньо...» [25, с. 289].

Що ж було нового? Супрематизм Малевича розвивався паралельно до революційної ситуації, що розвінчувала традиційні цінності, і пропонував повну трансформацію наявної (оманливої, «предметної») реальності через утопічний абсолютний «нуль форм». Створивши «оголену ікону сучасності», «Чорний квадрат», Малевич протиставляв його традиційній іконі і релігії через його «нульову» безпредметність і безсенсовність: «Немає жодної ікони, де був би зображений нуль. Сутність Бога – нуль благ, і в цьому в той же час благо. Нуль як кільце преображення всього предметного в непередметне. Якби герой і святі бачили, що у блазі майбутнього нуль благ, були б збентежені такою дійсністю, і в героя і святого молитва застигла б на вустах» [11, с. 44]. У 1930-х рр. досвід сталінських таборів та Великої вітчизняної війни схилив Стерлігова до пошуків іншої основи життя та творчості. Цією основою стало повернення до православного християнства: релігійність Стерлігов успадкував від матері, його тітка була настоятелькою Серафимо-Дивеївського подвір'я у Старому Петергофі і, очевидно, цей досвід став тим ґрунтом, на якому художник в подальшому будував життя і творчість. У 1950-х Стерлігов вже працює з традиційними християнськими сюжетами, створює «Євангельський цикл» та цикл «Ангели».

¹ Теорію додаткового елемента вчитель Стерлігова, Малевич, вважав найблищим досягненням свого відділу живописної культури у ДІНХУК'у. Згідно з цією теорією, абсолютні стандарти оцінювання мистецтва потрібно шукати не в змісті творів, а в особливій організації їх формальних елементів (це стосується, головним чином, прямої та кривої ліній, але також об'єму, композиції та конструкції). Встановлені відношення форм у творі ґрунтуються на формулі, яку Малевич називав додатковим елементом у живопису. Це алгоритм живописної системи або живописного стану, принцип, що визначає його структуру. Додатковий елемент дозволяє Малевичу поділити живопис на «багато течій... з особливими побудовами прямих та кривих, з особливою структурою та сенсом» [4, с. 165]: імпресіонізм, сезанізм, футуризм, кубізм і, нарешті, супрематизм визначаються через свої додаткові елементи.

Зрештою, 17 квітня 1960 р., під час роботи на Крестовському острові в Ленінграді, Стерлігов вперше відкриває «прямо-криву» і «чашу-купол» на малюнку «Вклонімося всі». Відкриття було сприйнято як одкровення: «Земна вісь рипнула й повернулася. І все стало новим – і земля, і небо» [14, с. 60]. Розвиваючи чашо-купольну систему після супрематизму Малевича, яка навіть своєю назвою відсилала до двох традиційних православних символів (євхаристійної чаші та цибуле-видного куполу традиційної церкви), Стерлігов стверджував, що віра та духовність є головним джерелом натхнення та критерієм у його мистецтві.

У творчості Стерлігова 1960-70-х рр. надзвичайно цікавим є співвідношення того, що він взяв від теорії й практики авангарду, сприйнятого від Малевича та його середовища у 1920-х – на поч. 1930-х, та того, що було сприйнято ним від традиційного православ'я, і, зокрема, іконопису. Адже виходить парадокс: з одного боку, Малевич, найавторитетніший для Стерлігова вчитель, у своїй проповіді супрематизму, здається, принципово й однозначно виступав проти будь-якої традиції, і релігійної – в першу чергу: «Настає новий світ, його організми без-душні й без-розумні, безвладні, але могутні й сильні. Вони далекі Богу й церкві й усім релігіям, вони живуть і дихають, але груди їх не розсуваються і серце не б'ється, і мозок, що переселився у їхнє тіло, рухає їх у себе з новою силою» [11, с. 337]. А Стерлігов, його учень, починав свої неофіційні уроки сезанізму, імпресіонізму, кубізму, супрематизму й чаші-купола для декількох учнів у 1960-х з молитви во ім'я «Отця і Сина і Святого Духа» і очевидно прагнув до конкретної (православної) релігійної традиційності. За словами Сергія Спіцина (нар. 1923 р.), учня Стерлігова, якось вчитель записав: «По батькові я візантієць, за ім'ям слов'янин, за духом – християнин» [7, с. 17–18].

Відповідаючи на це питання, цікаво зазначити, що останнім часом з'явилися публікації [3; 10; 19; 22; 23; 27], які стверджують про генетичний (а не лише формальний) зв'язок між супрематизмом та теологією православної ікони. Аналіз цих публікацій показує, що їх спільним засновком є думка, що справжня «іконічність» ікони полягає у її здатності зображати всезагальний *Абсолют*, тоді як *конкретно-історично-людське* в іконі уявляється таким, що не стосується її теологічного виміру і фактично є випадковим². У цій перспективі супрематизм постає як результат внутрішньої еволюції ікони у бік все більшої метафізичної «нерепрезентативності»: від візантійського ілюзійного перших століть існування ікони – до умовності, абстрактності художньої мови в руській іконі XV-XVI ст. – з «перервою» на бароко та академізм XVII-XIX ст. – і аж до іконічної безпредметності «Чорного» та «Білого» квадратів Малевича. За назвою статті Тетяни Левіної [10], ми називаємо такий підхід до ікони концепцією «метафізичного реалізму».

² Так, у В. Черепаніна читаємо: «Метою іконописця було зображення не одиничного явища, а ідеї [курсив мій – Л.Л.], що лежить у його основі. Ця ідея – прототип – розглядалася як творча думка Бога. До неї можна було тільки наблизитись» [19, с. 78].

Але якщо все дійсно так, якщо супрематизм – логічне продовження розвитку іконопису³, тоді, можливо, «християнізація авангарду» (зазначена в темі статті) є в принципі некоректним висловом? Можливо, супрематизм, незважаючи на всю парадоксальність цього твердження, був сам по собі глибинно іконічним і християнським?

Однак теологічні дослідження з іконології свідчать про неадекватність цього підходу. Протиставляючи істинний «абсолют» і неістинну людську «реальність», концепція метафізичного реалізму виправдовує прадавню платонічну, оригеністичну, гностичну, іконоборчу – але аж ніяк не притаманну іконі – дихотомію, оскільки бачить покликання ікони або в тому, щоб «вивести» людину, що її споглядає, за межі примарного фізичного до реальності метафізичного⁴, або ж привести її до розуміння «чистої матеріальності» абсолютної матерії Христа⁵. З точки зору православної теології, ікона не зображає Божественного (як опозиції до «людського, надто людського»), а через зображення Бога *втіленого* (причому не абстрактно, а особистісно – у Христі)⁶ вказує на причетність людини (так само особистісно) до Божественного життя⁷, можливість людського обоження без

втрати себе. Ікона, як наголошує Кристоф Шонборн, зображає *«людський лик Божий»* (важливими тут є всі три слова), нероздільну і незлитну, за Халкидонським догматом, особистісну *єдність, союз* Бога і людини у Христі⁸ і через нього – у Богородиці і святих. Це, перш за все, – *євангельський*, а не метафізичний реалізм. Саме він є визначальним для ікони, без нього неможлива *іконічність*. Тому супрематизм Малевича, що проголошує *прірву* між «істинною» безпредметністю Абсолюту (принципово нелюдською і байдужою до людини, безпредметністю «вічного спокою» за назвою головного Малевичевого філософського трактату) та примарним (предметним) людським світом⁹, ніяк не може бути глибинно пов'язаний зі світом ікони, а скоріше прямо суперечить йому.

Але якщо це так, як Стерлігов, який у 1930-х глибинно навернувся до православ'я, міг продовжувати шанувати погляди свого вчителя і його традицію? Спробуємо пояснити. Свій новий «додатковий елемент» живопису, що прийшов на зміну «супрематичній прямій», Стерлігов назвав «прямо-кривою». Пряма (Малевича), за висловом Стерлігова, «розділяє світ на дві частини», з'являються «світ» та «антисвіт»¹⁰, тобто світ небесний та земний. «Якщо ж уявити пряму, яка вібує, і одразу ж уявити умовну точку на ній, тоді кінці з обох сторін від точки прагнутимуть до форми чаші, відображаючи один одного в оберненому відображенні» [17, с. 13]. Крива проходить через точку на прямій, поєднує два світи (відмінні, але онтологічно не протиставлені один одному) – і в такий спосіб може свідчити про той самий парадоксальний союз, взаємопроникнення божественного і людського, який є визначальним для православної ікони. Тут варто наголосити, що пряма не зникає, не перетворюється на криву: Стерлігов говорить про роздільний харак-

³ Так, у В. Бичкова читаємо: «Суть вищого етапу мистецтва (=супрематизму) полягає... у виході мистецтва за свої традиційні межі, у проникненні за видимий та умоглядний світ – в абсолютне Ніщо, яке, однак, не є порожнечою, але Чимось, що не піддається опису. Фактично Малевич інтуїтивно підійшов до відчуття трансцендентності духовного Абсолюту й спробував виразити його в абстрактних кольорових, чорних або білих геометричних формах, що набули свого мінімалістського звучання в його "Чорнім колі", "Чорному хресті", "Чорному квадраті" і "Білому квадраті" на білому тлі» [2]. Висновок Бичкова парадоксальний: «Малевич, сам того до кінця не усвідомлюючи, зробив останній логічний крок у розвитку ікони – вивівши її на рівень художньо-символічної апофатики. Таку ікону, мабуть, могли б прийняти й візантійські іконоборці» [курсив мій – Л.Л.][2].

⁴ У Левіної (услід за П. Флоренським) читаємо: «Іконою ж задається лише певна схема, це образ надреальності, спробувати реконструювати який запропоновано споглядачеві» [10, с. 33]. Іншими словами, те, що відсилає до конкретики в іконі – випадкове, не-іконічне. Підкреслено метафізичне бачення ікони, розроблюване Флоренським – тема окремого дослідження.

⁵ Ендрю Спайра стверджує, що у візантійській теології ікона сприймається як єдиносущий образ вполченого Христа, тобто образ гранично матеріальний, тотожний обоженій матерії Христа. «Як і євхаристію, їх [ікони] розглядали як розширення тіла Христова. Їх естетичний вплив не мав великого значення; навіть їхнє символічне значення було другорядним. До уваги бралася лише їхня sacramentalність» [27, с. 15]. Окрім як «участь у матеріальній сутності Бога, ікона сутнісно не має сенсу» [27, с. 147]. З точки зору іконології, така думка є абсолютно некоректною [18; 20].

⁶ Про вирішальну роль Вполчення для християнського розуміння іконічності, базуючись на патристиці, влучно пише Ярослав Пелікан: «Бог, який раніше заборонив релігійне мистецтво як ідолопоклонське намагання зобразити божественне у видимій формі, тепер дав почин до такого зображення, і вчинив так не метафорично і не на спомин про Себе, а особисто, цілком буквально – «у плоті». Метафізичне стало історичним, космічний Логос, одвічний правдивий образ Отця – частиною часу; тепер Його можна зображувати як божественно-людську особистість, бо у Вполченні сповнилися події історії спасіння» [26, с. 206].

⁷ В Успенського читаємо: «Якщо благодать просвітлює всю людину, так що весь її духовно-душевно-тілесний склад охоплюється молитвою і перебуває в божественному світлі, то ікона видимо закарбовує цю людину, що стала живою іконою, подобою Бога. ІКОНА НЕ ЗОБРАЖУЄ БОЖЕСТВО; ВОНА

ВКАЗУЄ НА ПРИЧЕТНІСТЬ ЛЮДИНИ ДО БОЖЕСТВЕННОГО ЖИТТЯ» [18, с. 132]. У Малевича ж про причетність не йдеться; супрематичний бог, за назвою трактату Малевича «Світ як безпредметність, або вічний спокій», – абсолютно відсторонений щодо людини і світу.

⁸ Не заглиблюючись зараз в подробиці історії халкидонського богослов'я Христі поєднання у Христі людської і божественної, підсумуємо головне услід за С. Аверинцевим: «Про цього Спасителя християнство вчить як про Боголюдину, Яка сумістила в особистісній єдності всю повноту божественної природи та всю конкретність людської природи... Образ «напівбога» відомий тією чи іншою мірою найрізноманітнішим релігійно-міфологічним системам. Але в тому-то й справа, що Ісус Христос – не «напівбог», тобто не проміжний стан напів-божественності й напів-людськості, ніби середній член пропорції, але парадокс з'єднання обох начал в їхній неумаленій степені. Пізніше християнські богослови знайдуть для відношення Бога і людини в боголюдськості Христа формулу: «незлитно й нероздільно». Ця формула дає універсальну для християнства модель відносин божественного і людського, духовного і предметного [курсив мій – Л.Л.][1].

⁹ У Малевича читаємо: «Отже, Бог задумав побудувати світ, щоб звільнитися назавжди від нього, стати вільним, прийняти в себе повне «ніщо» або вічний спокій як немисляча більше істота, тому що ні про що більше мислити, усе досконале» [11, с. 290]. Терміном «супрематизм» Малевич позначає подолання, пре-вос-хождение, трансгресію мистецтва супрематичної реальності, в якій повинна зникнути конкретна людина, суспільство, народ, тобто предмет.

¹⁰ Термінологією «світу» й «антисвіту» послуговувався і Малевич, і поети-оберіути, з якими товаришував Стерлігов, однак Стерлігов наповнював ці слова традиційно-релігійним змістом: світи дольний і горній.

тер прямої та об'єднувальний характер кривої, але зауважує, що в чашно-купольному просторі існують обидві: «Отже, пряма – це просто умовний термін, так само як і крива, і ми, поки живемо, підпадаємо під дію то прямої, то кривої» [17, с. 13]. Інакше кажучи, межа між світом людським і божественним залишається («пряма»), однак ця межа не є непрохідною. Саме тому, що вона є, тому, що тварне і Творець – цілком відмінні, союз, спілкування, сопричастя обох світів є дивом. Найкращою ілюстрацією цьому є робота Стерлігова «Дар дому» (1961). На ній з блакитної чаші через чорну (супрематично-малевичівську) пряму виринають різнокольорові бані церкви, основу якої тримає фігура, розташована у чаші під прямою. Над прямою, так само пілносячи в руках церкву, ліворуч зображена ще одна фігура. На них згори ллються промені жовтого світла. Цікаво, що при цьому «супрематичні» прямі і переходи світів зображені і по сторонах: адже чашно-купольний світ не є двовимірний, сполучення світів відбуваються скрізь по кривим через прямі.

В процесі вібрації прямо-крива Стерлігова, за його уявленням, зрештою стає окружністю – сферою. Контакт між трьома сферами однакового розміру уможливорює виникнення «негативного сферичного трикутника» між ними. Фігури, утворені однією з окружностей та цим трикутником, нагадують цибулевидні куполи традиційного православного храму. У центральному куполі його завжди зображується Христос-Вседержитель: так «світ» та «не-світ» Стерлігова пов'язуються через посередництво Христа. Саме так, за допомогою формальних елементів мистецтва, які вийшли на перший план в епоху авангарду, Стерлігов намагається сказати про речі, традиційні для православного богослов'я та ікони.

Про іконічний союз свідчать багато напівфігуративних робіт Стерлігова, наприклад, «Посудини (Композиція з вазами)». Якщо Малевич не визнає іконічного порядку у Творці та творінні й заперечує образ як предмет¹¹, Стерлігов, навпаки, з радістю сприймає його. «Композиція з вазами» найкраще говорить про його бачення іконічності в Бозі-Трійці¹². На ній три вазоподібні форми, написані у тепло-червоній гамі на синьому тлі, нагадують людські силуети. Маленьке зображення чашоподібної білої кривої розміщено в центрі, у центральній фігурі. Во-

¹¹ Малевич стверджує, що «боротьба за існування» – це «боротьба з образом, а не з реальністю (безпредметності), яка прекрасна у всіх її аспектах» [24, с. 162]. Замість Воплочення як сполучної ланки між «безпредметністю» і «предметом» Малевич пропонує проект остаточного знищення образу, що розуміється як фіктивний одиничний предмет: «... потрібно вилікувати цих людей, тобто знищити пам'ять, у якій існує цей фантом або образ, або вбити його, тобто розбити череп, визволити матерію з фантомного образу, привести її у стан безпам'ятства, перетворити в примітивну інфузорію...» [24, с. 319].

¹² Дамаскін ввів зображення Христа в контекст загальної теорії образів, згідно з якою вся реальність, як божественна, так і людська, так чи інакше є частиною того, що Ярослав Пелікан називає «великим ланцюгом» образів [26, с. 205]. Першою категорією у цьому ланцюгу є природний образ у Св. Трійці: Бог-Син є образом Бога-Отця, Який поза образом; останньою – ікона (образи минулих речей, що існують для того, щоб підтримувати живу пам'ять про людину або подію в минулому). Для Малевича образний порядок не існує, існує лише абсолют безпредметної реальності.

чевидь, картина відсилає до Трійці Андрія Рубльова, який був найулюбленішим іконописцем Стерлігова. На іконі Рубльова, як відомо, єдність Трійці показана вже в самій композиції: чаша св. Євхаристії, що символізує добровільну жертву Христа, зображена не лише на столі. Три ангели (Особи Трійці) утворюють образ відкритої чаші своїми контурами, і їхні стопи, спрямовані одна до одної, стають ніби її основою. Так Рубльов передає непередаваний образ Трьох і Одного не лише за допомогою зображених осіб та предметів, а й через відношення між формами у просторі: відтворюючи іконічність Бога, простір ікони сам стає іконічним. «Композиція» Стерлігова теж прагне до візуального богословствування про Трійцю. Так само як Рубльов зосереджує увагу на трьох ангелах і не показує інші деталі старозавітної історії, Стерлігов зосереджується на трьох вазах, які займають всю площину картини, цілковито займаючи ними увагу глядача. Вазы, поміщені у «чашно-купольне середовище», проникають одна в одну у спосіб, що нагадує мовчазне спілкування рубльовських ангелів, які доторкаються один до одного криволінійними контурами крил. Червоно-синя колірна гама картини теж дещо нагадує рубльовський колорит. Незважаючи на те, що три вазы виглядають схожими між собою, центральна з них виділяється завдяки синьому закінченню зверху, що нагадує водночас голову й чашу, і маленькій білій чаші в центрі. Очевидно, це – алюзія на Христа і Його місце як образу Бога-Отця у Св. Трійці. Ніби вказуючи на ту саму Трійцю, яку Рубльов зобразив на іконі, синій простір між вазами Стерлігова перетворюється на образи чаш, що пов'язуються одна з одною. Отже, як і в рубльовській іконі, простір тут стає іконічним відносно задуму картини.

В питанні авангардної іконічності Стерлігова, варто розглянути його ставлення до кольору. Стерлігов любив казати: «Кінець кольору при невидимому початку» [17, с. 15]. Цей невидимий початок можна знайти в «антикольорі» (або «не-кольорі») його не-світу.¹³ Кольори, що з'являються з «не-світу» у світі Стерлігова, відрізняються від кольорів Малевича. У своїй теорії Малевич поділяє супрематизм на три стадії: кольоровий, чорний, білий. Для кольорової стадії характерні яскраві контрастні кольори. Чорна стадія маніфестує абсолютну чорноту «вічного спокою» «Чорного квадрата». Білий – колір, до якого спрямований супрематизм: «Всі розрізнення і все сум'яття колірнього збудження, а також чорного, буде охоплено білим. Виникне велика суперечка між колірними збудженнями, але дослідження рухів по центрах розвитку людини покажуть, що всі її зусилля йдуть до білого» [11, с. 243]. На відміну від Малевича, Стерлігов любить чистий колір сильної світлоти та тонкі відтінки [13]. Переходи між ними ніби говорять про тонкість, легкість, чудесність дотику світу до антисвіту й навпаки. При цьому художник надає перевагу синьому як традиційно «не-бесному» кольору і відтінкам жовтого, що нагадують золоте тло ікон, вказуючи на божественне світло.

¹³ В іншому місці він пише: «Надзвичайно важливі кольори не-світу. Вони важливі для кольору в світі. Їх невидиму присутність відкриває крива». [16, с. 15].



Рис. 1. В. Стерлігов. Вклонімося всі. 17 квітня 1960. Неділя. Папір, олівець. 41 x 29,5. На звороті автограф: «Копія з загублого оригіналу. 17 квітня 1970 р.» Благодійний фонд «Благо», м. Коломна.



Рис. 2. В. Стерлігов. Дар дому. 1961. Папір, гуаш, акварель. 17,5 x 23,5. Приватна збірка, Санкт-Петербург.

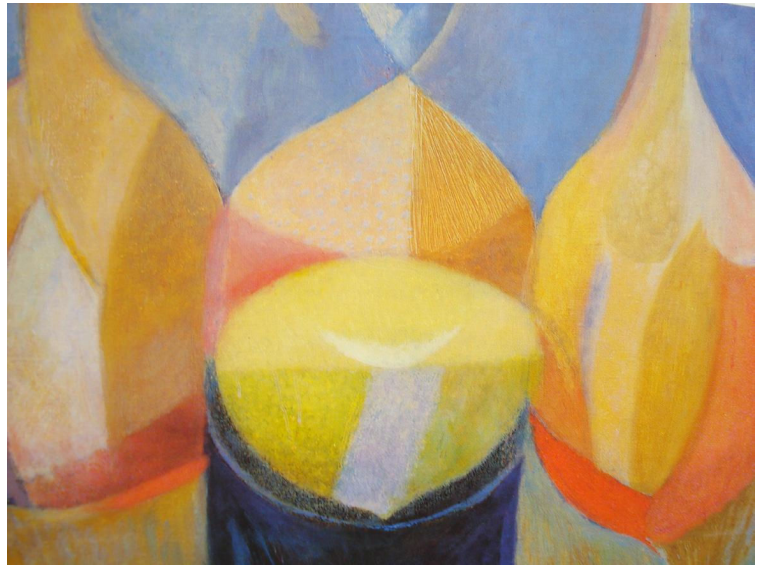


Рис. 3. В. Стерлігов. Посудини (Композиція з вазами). 1960-і. Полотно, олія. 55,5 x 74,5. Приватна збірка, Москва.

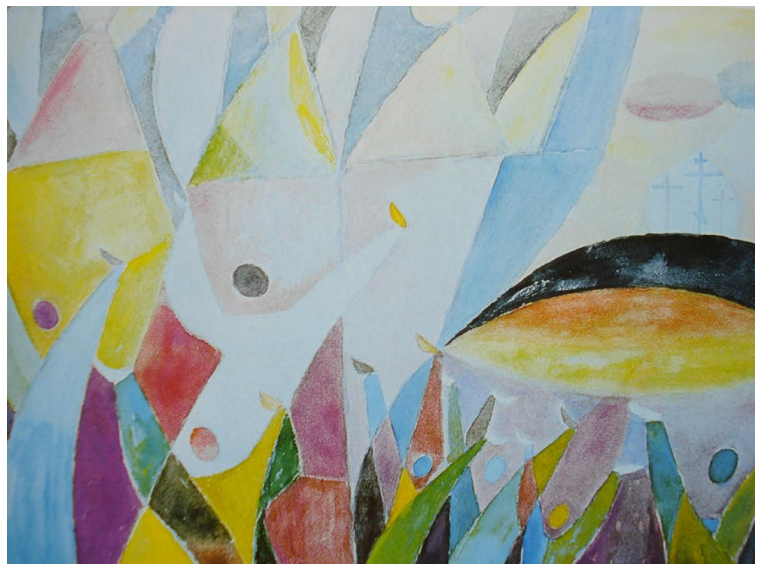


Рис. 4. В. Стерлігов. Голгофа. 1973. Папір, акварель. 50,6 x 66. ГМІИ.



Рис. 5. В. Стерлігов. Богослужіння. 1973. Папір, олійна пастель. 21 x 30. Приватна збірка, Москва.

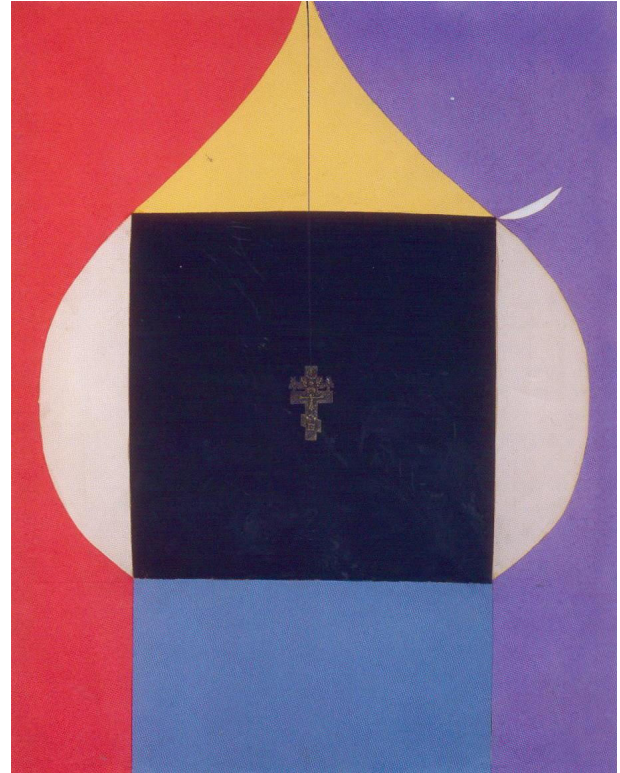
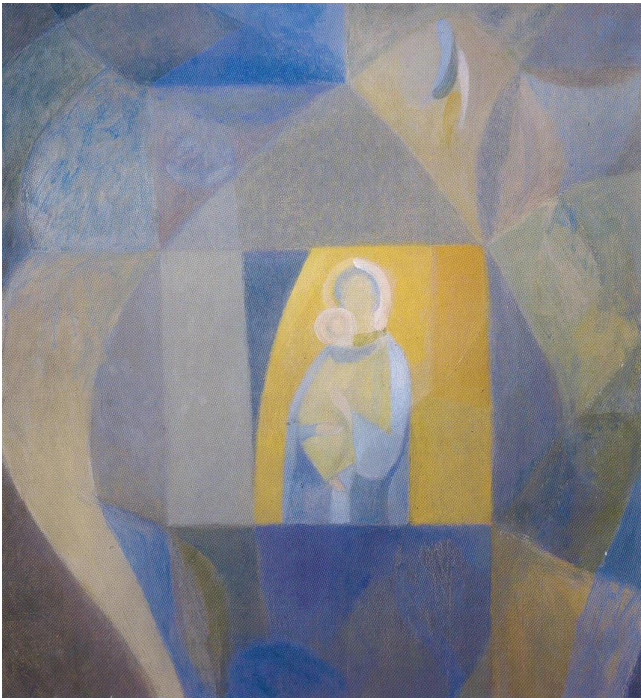


Рис. 6. В. Стерлігов. Купол. 1968. Папір, колаж. 62,5 x 50,6. ГРМ.

Рис. 7. В. Стерлігов.
Натюрморт з іконою. 1973.
Полотно, олія. 59,5 x 46. ГРМ.

Отже, Володимир Стерлігов, учень Казимира Малевича, вважав за можливе преобразити авангардовий супрематизм свого вчителя через своєрідне «вписування» його в православну традицію. Теорія додаткового елемента дозволяла Малевичу описати еволюцію формальних елементів сучасного живопису від імпресіонізму до супрематичної «безпредметності», що, за задумом художника, перевершувала вимір художності і набувала буттєвого статусу. Віднайшовши «прямо-криву» і «чашу-купол» як новий додатковий елемент, Стерлігов, з одного боку, ніби продовжив лінію вчителя, однак, на відміну від Малевича, не прагнув до характерно-авангардового «творення з нічого», творення через «нуль». Натомість він вчинив парадоксальну спробу ввести авангард

1920-х в простір православної ікони, повернути від типово авангардового протиставлення «предметності» і «безпредметності» до пошуків іконичності, тобто халкидонського («незлитно і нероздільно») союзу світу «горнього» і «дольного», про який можна було б свідчити художньою мовою, успадкованою від авангарду – за допомогою лінії, форми, простору, кольору. Особливо тут цікавий контекст – Ленінград 1960-х – поч. 1970-х: час «шістдесятництва» в культурі і час особливо жорстоких гонінь на релігію і Церкву. Відношення пригнобленої церковної релігійності та спроб відродження забороненого авангарду в радянській культурі цих років може стати темою окремого дослідження.

Розуміння Стерліговим чорного та білого дуже відрізняється від розуміння Малевича і наближається до колірної символіки ікони. В іконі чорний найчастіше символізує зло та гріх, що розуміється як відсутність зв'язку зі світлом (тобто Богом, благом, милістю, Любов'ю). Через таку інтерпретацію чорного православна ікона ніколи не «іконізує» чорне так, як це робить Малевич¹⁴. Білий зазвичай з'являється як колір Христових риз на іконах Преображення та Воскресіння (Сходження до пекла) для символізації божества Христа, відмінного від його людської природи. У пізній роботі Стерлігова «Голгофа» чорна крива пагорба очевидно символізує зло Христового розп'яття. В той же час світлі фігури на першому плані, підносячи руки та всіх себе догори, здається, підіймають темряву страсти до світла майбутнього Христового Воскресіння, яке ніби поглинає хрести на задньому плані. Отже, чорний витлумачується як досвід смерті, що веде до білого як досвіду воскресіння та вічного життя. Чим вище (тобто ближче до Бога), тим більшими стають фігури на першому плані. Така інтерпретація кольору нагадує Діонісієве «Розп'яття». Якщо сам хрест на ньому – темний, то світла, майже невагома фігура Христа на золотому, божественному, тлі, символічно домінує над хрестом так, як вічне життя домінує над смертю. Інший приклад Стерлігової православної реінтерпретації Малевичевого чорного можна побачити на малюнку Стерлігова «Богослужіння». Тут центральні супрематичні чорно-сині вертикалі силуетів священників у вітваря символізують зречення від усього мирського, що мислиться лише у контексті та *задля* навколишнього чашно-купольного протору, який прославляє речі, обіцяні Богом.

Однак хоча Стерлігов, як було показано, хоч і прагнув до іконичності як до відображення в мистецтві можливості духовного союзу людського і божественного, він ніколи не писав традиційних православних ікон у власному сенсі слова. Традиційна ікона зберігає та візуально передає вигляд конкретної, явленої у світі іпостасі Христа-Логоса, в людській особі. Завдяки людськості (рос. *человечеству*) Христа антропоморфні міметичні образи Христа вважаються вищими за символічні репрезентації, пов'язані з християнством.¹⁵

Тим часом роботи Стерлігова – це у більшості натюрморти, пейзажі і без (або напів-) предметні композиції. Особливо йому до вподоби писати та малювати органічний світ.¹⁶ Як це можливо? Стерлігов

¹⁴ В богословській перспективі Малевичів чорний квадрат можна порівняти зі «сходженням до пекла без Воскресіння» – з інтерв'ю з Лілією Ратнер 16.05.2010.

¹⁵ Згідно з патріархом Никифором, який захищав ікони у VIII-IX ст., беручи активну участь у формуванні канону, символічні репрезентації слугують тому, щоб «піднести» наш розум «до споглядання властивостей духовних сутностей», щоб ми могли «наслідувати їх якомога краще» [3, с. 476]. Однак, на відміну від символічних репрезентацій, які лише натякають на істину, міметичні образи (ікони) «містять істину самі» [3, с. 477]. Це не означає, що ікона дорівнює реалістичному портрету. Однак це не означає також і того, що натюрморт або пейзаж, що якимось чином символізує божественне, може бути прирівняний до ікони як такої.

¹⁶ Захоплення Стерлігова органічним світом було пов'язане з роботою та теорією Михайла Матюшина і його баченням органічного мистецтва. Щодо зв'язку Стерлігов-Матюшин,

прагнув створення *нового канону* християнського мистецтва, який би, з одного боку, базувався на *формальних* відкриттях теорії додаткового елемента Малевича, однак світоглядно виходив би з традиційного православ'я: «Тепер час створювати канон. Ми можемо говорити про створення нового канону. Все зараз відбувається заново. Найменша частинка пояснюється заново, як і все вище пояснюється за допомогою нової мови – мистецтво, архітектура, музика або наука. Скрізь відбувається оновлення. Поняття тіні, вії, зборки (складки), хмаринки, простору, хвилини – все отримує нове пояснення» [15, с. 20]. Щоб надати своїй думці ваги, Стерлігов порівнює себе з художниками перших віків християнства: «Перше століття після Христа – це віра, що породжує образ, хоча засоби й язичницькі, елліністичні. Нам потрібен новий світ... Агнець є новим образом, але засоби – елліністичні. І тут – конфлікт. Тепер – те саме. Засоби мистецтва виявляються безпомічними перед лицем віри, яка прагне творити світ, використовуючи нові засоби... Тепер знову стає можливим народження образу. Малевич, який змив весь бруд «виразів» з обличчя, і чашо-купольне мистецтво стають тут у нагоді» [15, с. 20].

Щоб краще зрозуміти, як Стерлігову вдалося апропріювати Малевича у свій духовний контекст, варто розглянути його «Купол» (Квадрат в куполі). Вписаний у яскравий кольоровий чашно-купольний простір, у цій роботі чорний квадрат Малевича ніби втрачає свою (супрематичну) всемогутність і отримує «вихід» (маленька біла чаша, що з'являється у верхньому правому куті) у простір, де стає можливим єднання з Богом. У квартирі Стерлігова цей образ стояв на мольберті під склом, а на ньому, спускаючись до центру квадрата, висів православний хрестик, який ніби очищував його морок, переображував його ніщо на чорноту печери, в якій зображуються Богородиця з Немовлям на іконах «Різдва Христового». А в «Натюрморті з іконою» (Композиція з Богородицею) з центрального квадрата вириває іконоподібний образ «Володимирської Богоматері», улюбленої ікони Стерлігова. Так «безпредметність», «вічний спокій» і «чиста дія» недосяжного Абсолюту Малевича починають парадоксальним чином свідчити про живого Бога Стерлігового православ'я.

Таке перетворення стало можливим завдяки специфічному розумінню Стерліговим традиції – як у мистецтві, так і в релігії: «Традиція є визнання всіх попередніх форм вираження для сучасності!» [14, с. 42]. Це твердження для Стерлігова ґрунтувалося на євангельському: «Дух дихає, де хоче, і його голос ти чуєш, та не відаєш, звідкіля він приходить, і куди він іде. Так буває і з кожним, хто від Духа народжений». (Йо. 3:8). «Дух дихає, де хоче» – так називалася квартирна виставка Стерлігова 1970 р. Завдяки такому розумінню Стерлігов не заперечував Малевича, як це зробив з авангардом соцреалізм, але намагався дати йому нове життя, преображаючи його відкриття через ту духовну традицію, з якою його вчитель намагався покінчити.

див. [12; 29]. Однак світогляд Матюшина, на відміну від Стерлігова, був радше заснований на окультизмі та пантеїзмі [28, с. 173-192].

Бібліографія:

1. Аверинцев С.С. К пониманию библейской литературы / Сергей Аверинцев // Новый Завет Господа нашего Иисуса Христа [послед. С. Аверинцева]. – Кемерово: Кемеровское кн. изд-во, 1990. – С. 368–382. Режим доступа: <http://www.clement.kiev.ua/ru/node/744>
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. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Buchkov/_Ikona.php
3. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики / В. В. Бычков. – Киев: Путь к истине, 1991. – 408 с.
4. В круге Малевича. Соратники, ученики, последователи в России 1920–1950-х / Сост. И. Карасик. – СПб: Palace Editions, 2000. – 400 с.
5. Владимир Стерлигов: живопись, графика 1960–1973 [каталог] / Сост. А. В. Повелихина. – СПб: ООО «П.Р.П», 2009. – 304 с.
6. 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.
7. 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. Вострцова]. – СПб.: Музеум, 1995. – 132 с.
8. И после квадрата я поставил чашу. Владимир Васильевич Стерлигов (1904-1973). Каталог. Статьи. Письма / сост. М. Молчанова, Т. Михиенко]. – М.: Элизиум, 2010 – 336 с.: ил.
9. Карасик И. Н. От супрематизма... Пути новой фигуративности / И. Н. Карасик // Русский авангард. Личность и школа [под ред. И. И. Карасик, Е. Н. Петровой]. – СПб.: Palace Editions, 2003. – С. 75-85.
10. Левина Т.В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве // Арт и Культ, 2011. № 1. Режим доступа: <http://articult.rsuh.ru/article.html?id=1555143>
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. Мочалов Л. В. Пластическая система В. В. Стерлигова как симптом сакрализации культуры / Л. В. Мочалов // Вопросы искусствознания. – 1995. – № 1-2. – С. 229–48.
13. Поспелов Г. Г. Рисунки Владимира Стерлигова / Г. Г. Поспелов // Собрание: (иллюстрированный журнал по искусству): наследие и современность. – декабрь 2007. – №4 (15). – С. 92–97.
14. 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).
15. Стерлигов В. В. О форме. 1964-1972 / В. В. Стерлигов, Г. Г. Зубков; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 19–33.
16. Стерлигов В. В. О сферическом треугольнике как микро и макромире / В. В. Стерлигов [сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков]. – С. 14–16.
17. Стерлигов В. В. О чашно-купольном искусстве / В. В. Стерлигов; сост. машинопис. конспекта Г. Г. Зубков. – С. 13.
18. Успенский Л. А. Богословие иконы Православной Церкви / Успенский Л. А. – Изд-во западно-европейского экзархата. Московский патриархат, 1989. – 475 с.
19. Черепанин В. М. Икона в контексте авангардного мистецтва: до постановки питання / В. М. Черепанин // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія». – 2004. – Т. 24. Теорія та історія культури. – С. 76–84.
20. Шенборн К. Икона Христа. Богословские основы / Кристоф Шенборн. – «Христианская Россия». Милан-Москва, 1999. – 231 с.
21. Шестнадцать пятниц: Вторая волна ленинградского авангарда // Experiment / Эксперимент: Журнал русской культуры. – LA, USA. — 2010. — № 16. В 2-х ч.
22. 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.
23. 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.
24. 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.
25. Mochalov Lev. Vladimir Vasil'evich Sterligov. Malevich and Sterligov: The Square and the Cupola / Lev Mochalov // In Malevich's Circle: Confederates, Students, Followers in Russia 1920s-1950s [ed. Evgenija Petrova]. – St. Petersburg: Palace Editions, 2006. – P. 289-91.
26. Pelikan Jaroslav. Jesus Through the Centuries. His Place in the History of Culture / Jaroslav Pelikan. – Yale University Press, 1999. – 304 p.
27. Spira Andrew. The Avant-Garde Icon. Russian Avant-Garde Art and the Icon Painting Tradition. Lund Humphries, 2008. – 224 p.
28. Tillberg Margareta. Coloured Universe and the Russian Avant-Garde: Matiushin on Colour Vision in Stalin's Russia 1932 / Margareta Tillberg. – Eidos. No. 10. – Stockholm: Konstvetenskapliga Institutionen, 2003. – 320 p.
29. Wünsche Isabel. The Heritage of the Russian Avant-Garde: Vladimir Sterligov and His School / Isabel Wuensche // Journal of the Jane Voorhees Zimmerli Museum of Art. – Fall 2008. – P. 6–23.