

Дроник Майя Вадимовна

**ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ СУПРЕМАТИЗМА К. МАЛЕВИЧА В КОНТЕКСТЕ
СОТЕРИОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ. МЕТАОБРАЗ В БЕСПРЕДМЕТНОЙ ЖИВОПИСИ
МАЛЕВИЧА**

Статья поднимает вопрос изучения содержательного аспекта супрематической живописи К. Малевича. Предпринимается попытка представить алгоритм интерпретации беспредметных произведений Малевича и его последователей. Проведя семантический анализ символов, используемых в качестве элементов образной системы, автор приходит к выводу о том, что философско-художественная программа Малевича выстроена на основании сотериологической парадигмы и супрематические произведения составляют единый метафизический ряд образов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/9.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2017. № 12(86): в 5-ти ч. Ч. 3. С. 39-48. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/12-3/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.01:75.03:7.038:7.04

Искусствоведение

Статья поднимает вопрос изучения содержательного аспекта супрематической живописи К. Малевича. Предпринимается попытка представить алгоритм интерпретации беспредметных произведений Малевича и его последователей. Проведя семантический анализ символов, используемых в качестве элементов образной системы, автор приходит к выводу о том, что философско-художественная программа Малевича выстроена на основании сотериологической парадигмы и супрематические произведения составляют единый метафизический ряд образов.

Ключевые слова и фразы: супрематизм; К. Малевич; абстрактная живопись; беспредметная живопись; архетип; метаобраз; иконография.

Дроник Майя Вадимовна

Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов

maiadronik@gmail.com

ОБРАЗНО-ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗНАЧЕНИЕ СУПРЕМАТИЗМА К. МАЛЕВИЧА В КОНТЕКСТЕ СОТЕРИОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЫ. МЕТАОБРАЗ В БЕСПРЕДМЕТНОЙ ЖИВОПИСИ МАЛЕВИЧА

Как правило, в современном искусствоведении супрематизм интерпретируется либо с точки зрения формально-математического подхода (Александр Панкин [10]), что существенно умаляет эстетические достоинства этих произведений, либо осмысливается как художественное отражение некой субъективной теософско-философской программы Малевича. В последнем случае произведения воспринимаются как нечто второстепенное по отношению к самой идее, как схематичная иллюстрация концепции художника. Нередко также можно встретить статьи, в которых утверждается принципиальная непознаваемость супрематической живописи и ее главной «иконны» – «Черного квадрата», подобный «апофатический» подход также не позволяет дать правильную искусствоведческую оценку этим произведениям.

С мертвой точки изучение супрематизма сдвинули попытки составить словарь иконографических единиц беспредметной живописи. В статье Демосфеновой, Азизян и Джафаровой [3] авторы выделяют основные темы беспредметных композиций Малевича: мотив тяготения, мотив магнетизма, мотив «путешествия» квадрата в пространстве, или ракурсные модификации его в неправильный четырехугольник, слепленность двух или более форм, антигравитационность композиции и ведущее значение диагонали в построении композиционной структуры. Ученые также рассматривают тему наложения нескольких мелких геометрических элементов на один крупный, тему диалога между двумя формами разной конфигурации (квадратами, овалами, четырехугольниками) и фигурами разного размера и цвета. Благодаря этой систематизации супрематизм действительно открывается с новой стороны, как упорядоченная реальность, функционирующая по определенным законам. В то же время исследование не предусматривало использование метода семантического анализа, а значит, образный смысл супрематизма по-прежнему остался нераскрытым.

Данное исследование призвано доказать, что в образах беспредметной живописи Малевича присутствует универсальный (не субъективный) символический смысл. При этом основой для концепции супрематизма становится миф, который обеспечивает метафорическое богатство образов и благодаря которому в образы вводится архетипический (трансцендентный) смысл.

Екатерина Андреева пишет, что в акте создания Малевичем супрематической живописи прочитывается влияние теософии, стремящейся соединить важнейшие религии в одно вероучение. По мнению исследователя, Малевич пытается «синтезировать новую метафизику из христианства и буддизма» [1, с. 16]. Анализируя супрематизм в контексте сотериологической парадигмы (интерконфессиональное учение о Спасении), автор пришел к выводу, что на формирование «идеологии» супрематизма (идеологии как системы принципов) мог повлиять именно христианский вариант этой доктрины.

Путь Малевича к созданию «апофатической иконы» начинается со знакомства с «секуляризованной иконой» Врубеля. Сложно переоценить влияние, которое оказали на будущего художника фрески Врубеля в Кирилловской церкви в Киеве. В это время Малевичу было 17 лет, и он занимался в достаточно известной рисовальной школе иконописца Н. И. Мурашко. Знакомство с этими фресками стало действительно сильным впечатлением, которое укоренило привязанность Малевича к иконе и определило его дальнейшие поиски. Вдохновившись опытом Врубеля, Малевич начинает работать над эскизами фресковой живописи. Влияние Врубеля прочитывается в мистицизме композиции «Торжество неба» (Рис. 2), проникнутой состоянием «золотого парадиза вечной женственности» [8, с. 26]. Композиция этого произведения также отсылает к иконографии католического образа «Мадонна Милосердия» (Рис. 1).

Гуашь «Плащаница» по композиции вновь напоминает произведения Врубеля, а также отсылает к работе Васнецова (Рис. 15). Горячева [5, с. 12] указывает, что центральная часть «Плащаницы» Малевича (Рис. 16) по периметру обрамлялась орнаментом, части которого вплетались в саму композицию, а по углам располагались изображения символов евангелистов. И все же образ плащаницы привлекал Малевича не только своей декоративной стороной и возможностью изобразить расшитую узорами ткань, но архетипическим звучанием,

которое Малевич передает посредством акцентирования композиционного построения, в основе которого лежит форма креста. Уже в эскизах к фресковым росписям, как отмечает Левкова-Ламм, Малевич «акцентирует равнодействующее соединение фигуративных и геометрических элементов» [8, с. 26], что означает стремление к нахождению нового порядка и становится предпосылкой для создания беспредметных образов.

Малевич не разделяет пессимистических настроений символистов, но его ненадолго сближают с ними пластические связи, интерес к мистификациям и стремление к «созданию среды». Личный творческий путь Малевича полностью совпадает с общим движением авангардистской мысли: после завершения этапа увлечения символизмом происходит его знакомство с древнерусской иконой. По свидетельствам самого художника (поляка и католика по вероисповеданию), в доме его родителей иконы висели скорее «для традиции, для соседей» [Там же, с. 24], а не из религиозного чувства, возможно, именно это заставляло его размышлять над смыслом иконы, ее значением и в конце концов привело к созданию собственной художественной концепции. Рассмотрим супрематические произведения Малевича с целью раскрытия символического значения их образов, исходя из предположения о том, что посредством своего строя они воплощают определенные понятия и смыслы, имеющие ключевое значение для христианского учения.

Создав «Черный квадрат», Малевич достаточно быстро приходит к осознанию его роли и универсальности смыслов, которые смог вместить в себя этот образ. Квадрат становится в центр всей образной системы художника, и формы, которые появляются вслед за ним, автоматически включаются в эту систему.

Одна из наиболее часто встречающихся формул в ранних беспредметных работах Малевича – «встреча двух форм», при этом один из элементов будет преобразующим, а другой – преобразуемым. Наиболее часто вариации биполярных пар стремятся реализовать метафору «частичное затмение». Бинарность заложена уже и в «Черном квадрате», 1915 (Рис. 3): черный квадрат не существует без белого, «белое – его внутреннее состояние» [10, с. 53]. Композиция, реализующая идею «затмения» присутствовала во многих фигуративных работах художника, предшествующих созданию «Черного квадрата». Этот прием использован художником в картине «Англичанин в Москве», 1914-15, где символические знаки-образы «наплывают» на фигуру иностранца в цилиндре, символизирующего «старую», мешанскую культуру, нуждающуюся в преображении.

В композиции «Черный квадрат и красный квадрат», 1915 (Рис. 4) в оппозиции к черному квадрату находится новая форма – красный квадрат, при этом отчетливо ощущается ее динамический характер. Красный квадрат стремится «покрыть» черный квадрат или заменить его, что метафорически иллюстрирует процесс рождения «нового мира». Завершение этого процесса демонстрирует произведение того же года – «Красный квадрат» (Рис. 5), где представлен итог диалога этих форм – преобразование. Красный квадрат полностью заменил собой черный.

В иконописи за символической формой красного квадрата закреплено определенное значение – это символ земного мира. В супрематизме красный квадрат воплощает метафорический образ новой реальности. Ключом к нахождению глубинного смысла этого произведения и расшифровки супрематического «кода» служит и второе название картины, данное ей Малевичем, – «Реализм крестьянки в двух измерениях». Крестьянка условно объявляется моделью преобразенного человека и преобразенного мира, ее образ становится символом перерождения всей культуры. Красный цвет в искусстве Малевича, в первую очередь, будет символом именно женского имиджа. Название композиции – «Красный квадрат» также отсылает к вербальному идиоматическому образу «Красна девица». Красный напоминает об одеждах Богородицы, представляет саму ауру ее образа. Кроме того, красный соответствует символическим образам мифических богинь, хтонической «Великой Матери», «Матери-Земли», чей образ в сознании русского народа нередко отождествляется с образом Богородицы-заступницы. «Окрашивание» черного квадрата в красный может условно означать образ «Распятия», искупительной жертвы Христа, окрасившей «Землю» в красный цвет. Место Бога-Отца на время занимает Мать.

В то же время в иконе красный цвет сопутствует и мужским образам. Так, Архангел Михаил изображался в ярко-красном плаще, Спас в силах нередко – в красном хитоне и т.д. Якимович [11] пишет о том, что крестьянство, в первую очередь, связывалось с мужскими образами и все «ландшафтные» мифологемы русской культуры были решительно фаллократическими. Выбор Малевича в пользу образа именно крестьянки, а не крестьянина был в том числе обусловлен желанием сломить культурный стереотип, ориентированный на мужика-землепашца, «крестьянствующего богоносца» [Там же, с. 56]. Красный квадрат как бы являет некий императивный архетип, образ идеальный и в некотором смысле андрогинный.

У Малевича также есть супрематические композиции, которые демонстрируют равноправные отношения двух квадратов – красного и черного, которые помещаются рядом и имеют идентичный размер. В этом случае может символически означаться образ Богородицы с младенцем или двойная природа Иисуса Христа.

В картине «Супрематизм с синим треугольником и черным прямоугольником» (1915) преобразующим элементом предстает треугольник (Рис. 8). Треугольник выступает символом человека, в то же время синий цвет – символом мира горного. Мотив наложения синего треугольника на черный прямоугольник может восприниматься как метафора эволюции, преобразования мира, которое должен осуществить новый человек. Формула этого образа могла быть заимствована из иконографии образа «Благовещение». Уже Н. Гончарова в одной из своих ранних графических работ (Рис. 7) демонстрирует стремление передать символический смысл сюжета посредством акцентирования фигуративной комбинации – взаимодействия треугольника и круга.

В работе Малевича «Четырехугольник и круг» (1915) (Рис. 23) синий прямоугольник и черный круг парят в пространстве белого. Одна из фигур имеет форму «трансцендентного» мира (черный круг), а другая – цвет (синий прямоугольник). Синий прямоугольник являет собой «преобразенный» черный квадрат: он приобретает цвет и форму мандорлы – символа мира горного в иконе.

В супрематической композиции Малевича «Черный крест на красном овале» (1920) (Рис. 12) крест выступает не отвлеченной формой, но символом, отсылающим к образу Распятия (Рис. 10; Рис. 11), что определяет драматическое звучание произведения. Мотив преображения реальности звучит в этой композиции с удвоенной силой. Красный овал может рассматриваться как «преображенный» квадрат (квадрат – «земля» приобретает форму «горнего» мира – овал) или «преображенный» круг (традиционно синяя мандорла окрашивается в «земной» красный). Мотив слияния двух символических форм означает идею смерти. Красный овал при этом может быть ассоциирован с предметным мотивом, напоминая об эпизоде евангельского мифа, повествующего об окрасившемся яйце – подарке Марии Магдалины императору Тиберию. В композиции 1921 года «Красный крест на фоне черного круга» художник меняет цвета местами. Левкова-Ламм говорит о том, что источником «мистической конверсии» композиций Малевича могла стать полярность колористической комбинации икон – «Рождество Христово» и «Рождество Богоматери» (или «Рождество Богоматери» и «Успение Богоматери». – М. Д.). Красный эллипс как иконический элемент мог быть также заимствован Малевичем из иконы «Рождество Христово» или «Огненное восхождение пророка Илии».

Композиция Малевича «Супрематизм (*Supremus* № 50)» (1915), составленная из черных и красных плоскостей, образующих крест, обнаруживает схожесть с иконой «Снятие с креста» Ростово-Суздальской школы конца XV века. Многократно выявленные композиционные и цветовые контрасты придают образу драматический характер, а мотив «сопротивления» черной вертикали «атакующим» красным горизонталям и другим фигурам отсылает к иконографии страстных икон.

Малевич использует иконические элементы средневековой живописи, включая их в собственную систему. Малевич не закрепляет за каждой формой и цветом конкретный символический смысл, один и тот же элемент может выступать в супрематических композициях в разных ипостасях. При этом художник не просто «жонглирует» ими, но стремится к сохранению «ядра смыслов». Элементы приобретают определенные образные значения только в связках друг с другом, через определенный тип взаимодействия. Так, красный квадрат может быть знаком-образом земного мира, человеческой природы Христа, «преображенного» человека, Распятия Христа, Богоматери, Дольного мира и пр.

Рисунок Малевича 1919 года, представляющий эскиз росписи для трибуны ораторов, явственно демонстрирует источник, давший жизнь новой пластической схеме. В этом проекте Малевич фактически реализует идею нового «иконостаса». «Черный квадрат» может быть трактован в этом случае как образ «Распятия», венчающего «иконостас», треугольник – отсылать к образу «Спаса в силах», композиция с крестом (слева от центральной фигуры) – к образу Иоанна Крестителя, композиция с кругом (справа от центральной фигуры) – к образу Богоматери. Помимо «деисусного чина», этот «иконостас» мог бы (гипотетически) содержать «праздничный ряд», в который вошли бы вышеупомянутые произведения: синий треугольник, наплывающий на черный квадрат как образ «Благовещения», черный крест на фоне красного овала – «Крещение», красный квадрат – «Воскресение». В образном строе супрематической композиции Малевича 1915 года с желтым кругом в левом нижнем углу и парящими черными прямоугольниками может быть прочитана «формула» образа «Сошествие во ад». Желтый цвет в нижней части композиции ведет себя так, как описывал в своем фундаментальном исследовании Иттен, – он действительно «бунтует в заточении» [7, с. 91], стремясь вырваться и преобразовать собою мир. Каждый сюжет праздничного чина иконостаса трансформируется Малевичем в знак преображения мира. «Летающий аэроплан» (1915) мог быть интерпретирован как мотив лестницы: черные прямоугольники символизируют путь в нижний мир, желтые – в верхний. Условная тема этого образа – «взлет аэроплана» – позволяет также трактовать супрематические элементы как проекции взлетающих в воздух тел.

Член созданного Малевичем общества «Супремус» Ольга Розанова развила собственный вариант беспредметной живописи, самобытный, но во многом инспирированный супрематической системой. В композиции Розановой «Зеленая полоса» (1917), вероятно, являвшейся частью триптиха, зеленая вертикаль выступает символом единения неба и земли, «мира горнего» и «мира дольного». Триптих, носивший название «Цветопись», также мог включать ныне утраченные композиции с желтой вертикалью и пурпурной диагональю. Зеленый цвет вертикали выбран Розановой не случайно, он представляет собой результат смешения синего и желтого. Синий – цвет «горнего» мира, желтый – «цвет треугольника» – символа человеческого начала. Зеленая вертикаль становится символом возвышения человека, его единения с универсумом. Примечательно, что в иконе «Успение Божьей Матери», приписываемой Феофану Греку, традиционно синяя мандорла вокруг фигуры Христа преобразуется в зеленый треугольник, в котором все оттенки цвета даны в постепенной градации от светлого к темному. Христос с душой Девы Марии, пребывающий в «ином» мире, в трансцендентном пространстве, на иконе изображен рядом со скорбящими апостолами. Зеленый цвет, таким образом, выражает идею слияния двух миров, пространственно-временной прорыв. Эту вибрацию «другого мира» передает и образ Розановой: свечение зеленого цвета на белом фоне ощущается как «область разрыва» обыденного пространства. Желто-синий «канал», открытый художницей, демонстрирует, что она находится в границах традиционного христианского представления о роли цвета в искусстве.

В картине Розановой «Супрематизм» (1917) красная фигура через красную диагональ соединяется с синей, пытаясь «дотянуться», «достичь» преобразованного мира, как бы настраивая канал связи «мира дольного» с «миром горним».

Следуя за Розановой, в супрематической композиции 1928 года (красная вертикаль пересечена черной горизонталью) (Рис. 17) Малевич осуществляет выход изображения за пределы картины. Красная вертикаль стремится к преодолению черной горизонтали (символ земли). В этой композиции чувствуется отголосок

одной из ранних работ Малевича – произведения «Плещаница» 1908 года (Рис. 16), где художник частично использует иконографию иконы «Положение Христа во гроб» (Рис. 14). Основные оси композиции этой работы – черная горизонталь (плещаница) и красная вертикаль (дерево). Двадцать лет спустя иконография этого сюжета умозрительно прочитывается уже в супрематической композиции: черная горизонталь, написанная поверх красной вертикали, символически означает победу смерти.

Малевич три раза представляет универсальный вариант «абсолютной» живописи: в черном квадрате, красном квадрате и в белом супрематизме. Эти произведения могут быть рассмотрены как автономные, самодостаточные образы, но не менее важно рассмотрение их с точки зрения взаимосвязи в контексте сотериологической концептуальности. Три этапа супрематизма можно представить как художественное выражение идеи Троицы, также они могут быть интерпретированы как символическое выражение архетипических смыслов, которые в средневековом искусстве воплощаются через иконографию образов «Рождество Христово» – «Распятие» – «Вознесение Христа».

Если черный квадрат, по определению Гройса, это «трансцендентальная схема любой картины» [6, с. 54], то белые холсты воплощают собой трансцендентальную схему иконы. Малевич заимствует не только иконические образы иконы (крест, мандорла и пр.), но также приемы иконописи, составляющие основу ее символического языка. Особую важность в белых холстах Малевича приобретает проблема света. В супрематической живописи белый изначально был цветом фона, но теперь он является также цветом изображения. Белый цвет становится «абсолютной» категорией, символом Божественного света, «умопостигаемого мрака», «сверхсветлой тьмой» (свт. Григорий Палама), символом духа как такового. В белых холстах Малевич как бы воспроизводит белый фон икон, само пространство которых есть свет. Этот свет отличен от того, который передается через ассист, и представляет собой поток энергии (золотой, мирской свет), белый цвет фона в иконе есть свет вечности. Белый супрематизм отсылает к белофонным иконам домонгольского периода или может служить напоминанием о том, что основа любой иконы – загрунтованная паволока. Малевич как бы доходит до сути, первоосновы иконы, «освобождая» ее не только от слоев поздней живописи, но показывая ее «базу» – белую ткань, на которой чудесным образом «проявляется» образ.

Особую важность в белых холстах Малевича приобретает фактура краски: «...в метафизической пустыне белого появляется антропоморфный ритм» [2, с. 33]. Малевич стремится сохранить жест письма и тем самым преодолевает впечатление отстраненности, создавая ощущение рукотворности. Эти работы ориентированы на умозрительное «ощупывание» фактуры, «тактильный» контакт с реципиентом.

Белые холсты Малевича – символы аскезы, отшельничества, пустынножития. В этих холстах тема одиночества, отдаления от мирской суеты во имя нравственного очищения и обретения духовности звучит не менее отчетливо, чем, например, в «Пустыннике» Нестерова, приобретая при этом действительно универсальный смысл.

Белый холст с изображением креста – «Белый супрематический крест» вызывает в памяти образы Врубеля – два произведения 1887 года (эскизы к росписи Кирилловской церкви) с общим названием «Воскресение», где от фигуры Спаса исходит сияние белого цвета, приобретающее форму креста и овала (Рис. 18; Рис. 19). Это сияние воспринимается не как рассеянный свет, но как концентрированный поток, «поглощающий» пространство. В супрематических произведениях белого периода Малевич фактически доводит до логического завершения идею, выдвинутую Врубелем, но еще больше концептуализирует ее. Так, фигура Спасителя исчезает, остается только белый крест как символ спасения (Рис. 20).

«Нетварным» светом в работах Врубеля выделяются именно символические элементы – нимб, окно, крест, они становятся средоточием смысла, через них художник видит возможность передачи сакральной идеи сюжета или образа. В произведении «Ангел с кадилом» и втором варианте «Надгробного плача» нимбы героев не просто светятся над их ликами, но выходят на первый план, выступая как автономные сущности, «сгустки энергии». В триптихе Врубеля «Надгробный плач» (1887) (Рис. 22) «трансцендентный» свет образует нимбы над головами святых и заполняет собой пространство симметрично расположенных окон. Прямоугольники окон и абрис нимба Богоматери смыкаются, образуя «тройственный союз». Эта конфигурация становится центром и остовом всей композиции. Во всех вариантах «надгробного плача» Врубеля выражено противопоставление прямоугольной и круглой формы. Подобное диалогическое сопоставление присутствует и в супрематической композиции Малевича с черным кругом и синим прямоугольником (Рис. 23), благодаря чему в нем также можно прочитать «формулу» сюжета «Надгробный плач» («Положение во гроб») или «Христос во гробе» (Рис. 21). Круг в этом случае является символическим выражением образа Богоматери, а четырехугольник – гроба с телом Христа.

Белый холст Малевича с диагональным вектором, пересеченным тремя дугами (Рис. 25), схематично повторяет композицию иконы «Богоматерь Умиления» (Рис. 24) и может также символически означать идею притяжения, маркируя такие понятия, как «связь», «материнство», «приближение», «отделение». При этом визуальное подобие схем этой композиции и каноничного образа открывается реципиенту только при условии, что, в первую очередь, образ воспринимается умозрением.

Малевич использует в супрематизме приемы деструктуризации живописных произведений предыдущих эпох с целью выявления главного архетипического смысла, закодированного в образе. Второстепенные смыслы, вложенные в образ того или иного произведения, при этом отбрасываются. Оставляя лишь конструкцию, схему, формулу образа, Малевич переносит ее в новый контекст – супрематическую среду. Иконические знаки при этом теряют свое сакральное значение, но продолжают отсылать к первообразу, а также наделяют само произведение новыми качествами: образ становится метаобразом, воплощающим абсолютную

идею. «Расщепляя» живописные образы, Малевич выводил их через супрематизм на новый уровень – уровень символической семантики. Малевич рассматривает всю историю искусства как систему визуальных архетипических символов. Его метод состоит не только в деструктуризации классических живописных образов, но и в концентрации экзистенциального смысла этих образов в символе.

Уже ученик Малевича – Суетин становится более откровенен в своих пластических цитатах древнерусской иконы. По мнению Горячевой, Суетин осознанно создает тип «супрематической иконы», «ориентируясь на богородичные образы и заимствовав из них абрис фигуры, характерный наклон головы, иногда – целиком композицию Богоматери с Младенцем» [5, с. 136] (речь идет о таких композициях Н. М. Суетина, как «Богоматерь с Младенцем» (1927), «Супрематическая композиция с овалом» (1927)).

В творчестве Лисицкого супрематизм обнаруживает свойство решать прикладные задачи. В плакате Лисицкого «Клином красным бей белых» (1920) трансформирована схема, которую Малевич использовал в работе «Супрематизм с синим треугольником и черным квадратом» (1915). Если у Малевича треугольник выступает инструментом, посредством которого будет осуществлен процесс эволюции, то в комбинации, в которой выступает эта форма в плакате Лисицкого, треугольник становится символом революционного наступления. Будучи окрашенным в «земной» красный, он уже не «наплывает», но разбивает оппозиционную форму, которой является круг (в данном случае круг – образ инертного, пассивного начала). Композиция с синим треугольником Малевича – умоглядный образ, в то время как красный треугольник, врезающийся в круг, – образ, стремящийся к натуроподобию, ассоциативное воплощение идеи революции, противостояния и борьбы старого и нового. Даже при изъятии надписи «Клином красных бей белых» будет очевиден конфликтный характер комбинации элементов (Рис. 9).

В работе «Два квадрата», которая почти копирует работу Малевича «Черный квадрат и красный квадрат», Лисицкий сокращает дистанцию между квадратами, таким образом, агрессивный характер красного становится более очевидным. Лисицкий применяет ассоциативный принцип к абстрактным формам, нивелируя тем самым их универсальность. При помощи приемов композиции, позволяющих создать конфронтационный характер взаимодействия элементов, Лисицкий практически исключает возможность многовариантного прочтения. Лисицкий использует формальные схемы, данные супрематизмом, «манипулируя» ими и смыслами, которые они могли воплощать.

В ходе исследования автор пришел к выводу, что супрематизм является последовательной экспликацией мифа о преображении (о спасении) как основного иконического узла. Благодаря этому супрематизм сразу стал единым и целостным повествованием, объединенным общей философской идеей.

Последователями Малевича супрематизм воспринимается, в первую очередь, как особым образом организованный язык. Проблема визуализации архетипа более не является актуальной. Посредством супрематических формул они создают метафоры нового социалистического мира. В то же время сам Малевич даже в своем позднем творчестве ни на йоту не отходит от заданной супрематизмом программы. В работе «постсупрематического» периода «Работница» (1933, ГРМ) (Рис. 6) композиционным и смысловым акцентом все еще являются первоэлементы супрематической системы – красный квадрат (элемент одежды «работницы»), из которого «вырастает» ее реалистический образ, и черный четырехугольник – цвет фона. Образ «Работницы» воплощает тот же архетип, что и «Красный квадрат» (1915), и может рассматриваться как ключ к пониманию беспредметных супрематических работ. Ж. Нере [9] считает этот образ рожденным из образа Приснодевы, а жест ее рук – жестом Богородицы, держащей на руках младенца. Ж. Нере пишет о том, ее руки еще хранят воспоминание о Его образе, притом что сам младенец исчез. Однако важно заметить, что изображение «Работницы» находится на фоне черного четырехугольника, а значит, образ «царственного младенца» условно все еще присутствует на картине. Символично, что «Черный квадрат», некогда олицетворявший собой первый атом нового мира, теперь стал цветом фона, беспредметной средой, происходит его «распыление».

В рамках супрематизма Малевич как бы повторяет исторический путь живописи как таковой, в котором появление прямой перспективы и горизонта являлось художественным отражением результата смены теоцентрической модели мира на антропоцентрическую. Образы поздних работ Малевича – одинокие фигуры крестьян на фоне горизонта, портреты в неоренессансной эстетике – выявляют настроение безысходности и неизбежности, оставленности мира. В то же время они демонстрируют потенциальные возможности супрематизма, свидетельствуя о том, что беспредметность как таковая не являлась самоцелью художника, но стала формой выражения, которой было доступно опредмечивание архетипических смыслов, открытых художниками начала XX века.

Список источников

1. Андреева Е. Всё и Ничто: символические фигуры в искусстве второй половины XX века. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 359 с.
2. Бобринская Е. Новое зрение // Проекция авангарда: каталог-исследование / сост. О. Шишко. М.: Арт Гид, 2015. С. 24-35.
3. Валяева М. Морфология русской беспредметности. М.: Виртуальная галерея, 2003. 583 с.
4. Горячева Т. В. Казимир Малевич и его школа. Графика из собрания Третьяковской галереи. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2015. 208 с.
5. Горячева Т. В. Нас будет трое... Казимир Малевич. Илья Чашник. Николай Суетин. Живопись и графика из коллекции Serpherot Foundation (Лихтенштейн). М.: Арт Бридж, 2012. 184 с.
6. Гройс Б. Комментарии к искусству. М.: Художественный журнал, 2003. 174 с.
7. Иттен Й. Искусство цвета. М.: Издатель Д. Аронов, 2007. 96 с.
8. Левкова-Ламм И. Е. Лицо квадрата: мистерии Казимира Малевича. М.: Пинакотека, 2004. 208 с.
9. Нере Ж. Казимир Малевич (1878-1935) и супрематизм. М. – Кельн: Арт-родник; Taschen, 2003. 96 с.

10. Панкин А. Мнимость Черного квадрата (авторский комментарий к одноименному произведению) // Проекции авангарда: каталог-исследование / сост. О. Шишко. М.: Арт Гид, 2015. С. 52-55.
11. Якимович А. О воинственной материальности авангарда // Амазонки авангарда / отв. ред. Г. Ф. Коваленко; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ. М.: Наука, 2004. С. 52-56.

Приложение 1



Рисунок 1. Пьеро делла Франческа. Мадонна Милосердия. Ок. 1460 г. Центральная часть полиптиха. Коммунальная пинакотека, Сан-Сеполькро



Рисунок 2. К. С. Малевич. Эскиз фресковой живописи. Торжество неба. 1907 г. Темпера, картон 72,5 x 70 см. Русский музей, Санкт-Петербург

Приложение 2

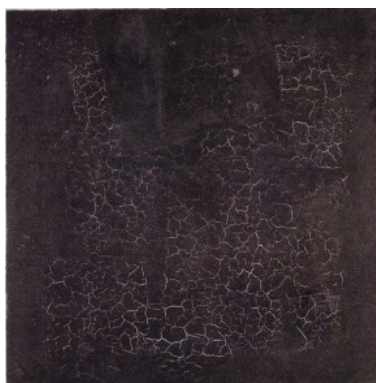


Рисунок 3. К. С. Малевич. Черный квадрат. Чёрный супрематический квадрат. 1915 г. Холст, масло. 79,5 x 79,5 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рисунок 4. К. С. Малевич. Черный квадрат и красный квадрат (Живописный реализм. Мальчик с ранцем. Красочные массы в четвертом измерении). 1915 г. Холст, масло. 44,4 x 71,4 см. Музей современного искусства, Нью-Йорк



Рисунок 5. К. С. Малевич. Красный квадрат. Живописный реализм крестьянки в двух измерениях. 1915 г. Холст, масло. 53 x 53 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Рисунок 6. К. С. Малевич. Работница. 1933 г. Холст, масло. 58 x 70 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Приложение 3



Рисунок 7. Н. С. Гончарова. Благовещение. Около 1909 г. Бумага, гуашь, карандаш. 27 x 20,5

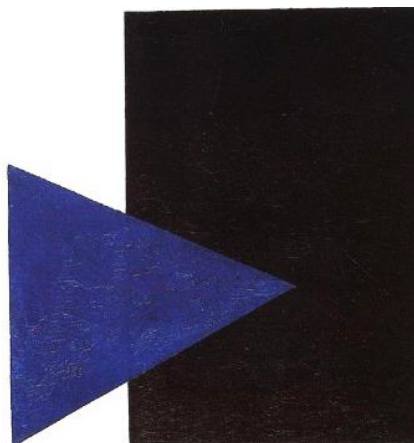


Рисунок 8. К. С. Малевич. Супрематизм (с синим треугольником и черным прямоугольником). 1915 г. Холст, масло. 66,5 x 57 см. Городской музей, Амстердам



Рисунок 9. Эль Лисицкий. Клином красным бей белых! 1919-1920 гг. Офсет, бумага, литография. 48,8 x 69,2 см. Музей Ван Аббе, Эйндховен, Нидерланды

Приложение 4



Рисунок 10. Икона «Распятие». 1500 г. Дионисий. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рисунок 11. Н. С. Гончарова. Распятие. 1906 г. Частная коллекция



Рисунок 12. К. С. Малевич. Супрематизм (Черный крест на красном овале). 1921-1927 гг. Холст, масло. 60 x 100,5 см. Городской музей, Амстердам

Приложение 5

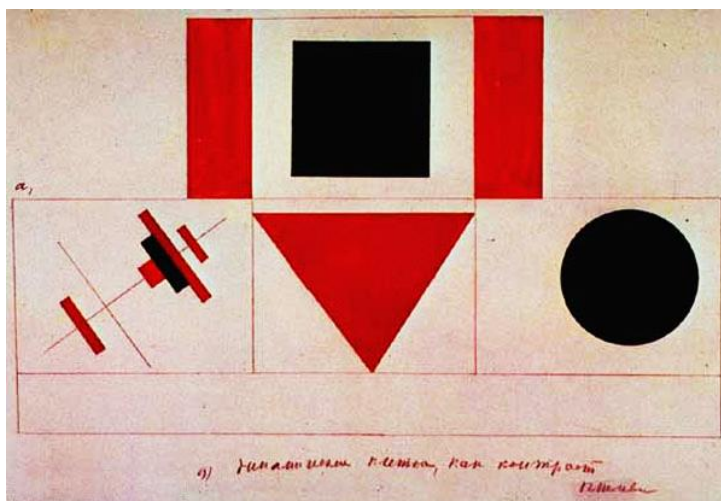


Рисунок 13. К. С. Малевич. Трибуна ораторов (2) (Супрематические вариации). 1919 г.
Бумага, акварель, тушь. 24,8 x 33,8 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

Приложение 6



Рисунок 14. Икона «Положение во гроб». Из праздничного чина. Ок. 1497 г. 84 x 66 см.
Центральный музей древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева, Москва



Рисунок 15. В. М. Васнецов. Положение во гроб (Плащаница). Эскиз. Центральная часть композиции. 1896 г. Холст, масло. 171 x 213 см.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рисунок 16. К. С. Малевич. Плащаница. 1908 г.
Гуашь, картон. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рисунок 17. К. С. Малевич. Супрематизм. 1928 г.
Холст, масло. 69,5 x 84 см.
Городской музей, Амстердам

Приложение 7

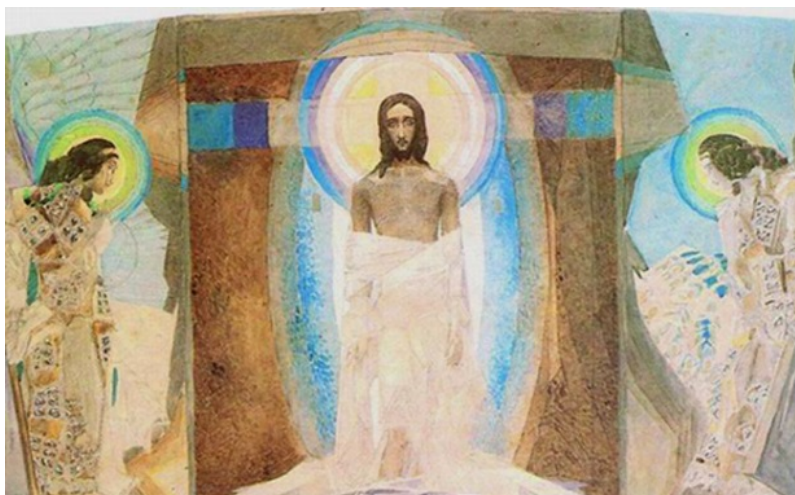


Рисунок 18. М. А. Врубель. Воскресение. Эскиз к росписи Кирилловской церкви 1887 г.



Рисунок 19. М. А. Врубель. Воскресение. Эскиз к росписи Кирилловской церкви. 1887 г.



Рисунок 20. К. С. Малевич. Белый крест. 1920-1927 гг. Холст, масло. 88 х 68,5 см. Городской музей, Амстердам

Приложение 8

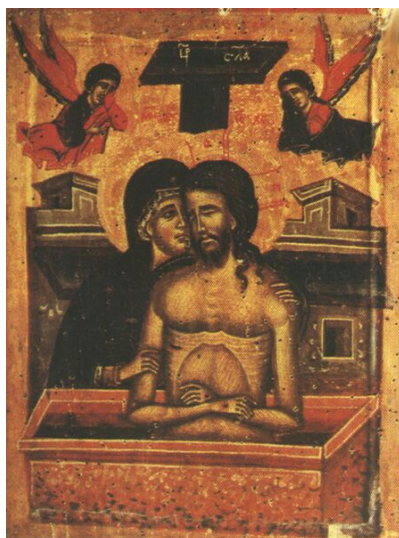


Рисунок 21. Икона «Не рыдай Мене, Мати»



Рисунок 22. М. А. Врубель. Надгробный плач.
Эскиз неосуществленной росписи Владимирского собора.
Триптих. 1887 г.



Рисунок 23. К. С. Малевич.
Четырехугольник и круг. 1915 г.
Холст, масло. 43,2 x 30,7 см.
Музей Буш-Резингер, Бостон, США

Приложение 9



Рисунок 24. Феофан Грек (?).
Богоматерь Донская. 1380-1390-е гг.
Государственная Третьяковская галерея, Москва



Рисунок 25. К. С. Малевич. Супрематизм. 1918 г.
Холст, масло. 97 x 70 см.
Городской музей, Амстердам

FIGURATIVE AND ARTISTIC MEANING OF K. MALEVICH'S SUPREMATISM IN THE CONTEXT OF SOTERIOLOGICAL PARADIGM. META-IMAGE IN K. MALEVICH'S NON-OBJECTIVE PAINTING

Dronik Maiya Vadimovna

*Saint Petersburg University of the Humanities and Social Sciences
maiyaadronik@gmail.com*

The article examines the meaningful aspect of K. Malevich's suprematic painting. The author proposes an algorithm to interpret non-objective works by K. Malevich and his followers. A semantic analysis of symbols used as the elements of the imaginative system enables the author to conclude that K. Malevich's philosophical and artistic program is developed on the basis of soteriological paradigm and suprematic paintings constitute a whole set of metaphysical images.

Key words and phrases: suprematism; K. Malevich; abstract painting; non-objective painting; archetype; meta-image; iconography.