

Научная статья / Research article
УДК/UDC 7.01+7.038
DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-40-55

Татьяна Владимировна Левина
Tatiana Vladimirovna Levina

кандидат философских наук, приглашенный научный сотрудник,
CandSci in Philosophy, visiting fellow,

Институт гуманитарных наук (Вена, Австрия)
Institute for Human Sciences (Vienna, Austria)

levinatat@gmail.com

НЕТВАРНЫЙ СВЕТ И ОСЛЕПИТЕЛЬНЫЙ МРАК: ВИЗАНТИЯ АВАНГАРДА*

UNCREATED LIGHT AND DAZZLING DARKNESS: BYZANTIUM OF AVANT-GARDE**

Авангардные живописцы были поражены русскими иконами «старого стиля» XV-XVI веков, которые увидели свет в начале XX века после двух столетий запрета. В XVII веке аскетические иконы были заменены «западными» миметическими образами. Они оказали огромное влияние на основоположника лучизма Михаила Ларионова: он считал, что русские иконописцы были сильно увлечены абстракцией. В 1913 году он организовал выставку, на которой представил собственные картины в виде лучей света, отраженных от объектов. Под влиянием иконописи находился и Казимир Малевич: в своих теоретических работах он много ссылаясь на Евангелие. Представляя супрематические полотна на «Выставке 0,10», Малевич поместил свой шедевр в «красном углу», как иконе. Александр Бенуа писал, что «Черный квадрат» – это «культ пустоты, мрака, “ничто”». В исследовании доказывается, что у Малевича в действительности был мрак, но другого типа, связанный с «нетварным светом» и «ослепительным мраком» из теологии Дионисия Ареопагита и Григория Паламы. На примере работ П.Флоренского и С.Булгакова я показываю, как исихазм – теория Паламы – воплощается в иконописи XV-XVI веков, а затем в теории и живописи авангарда: в частности, у Ларионова и Малевича.

Ключевые слова: Казимир Малевич, Михаил Ларионов, Дионисий Ареопагит, Григорий Палама, исихазм, супрематизм, нетварный свет

Для цитирования: Левина Т.В. Нетварный свет и ослепительный мрак: Византия Авангарда // Артикульт. 2021. №3(43). С. 40-55. DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-40-55

Summary Avant-Garde painters were amazed by fifteenth to sixteenth century “old style” Russian icons, which saw the light of the day in the early twentieth century after two centuries of prohibition. In the seventeenth century, ascetic had been replaced by “Western” mimetic images. Icons had a massive impact on Mikhail Larionov, the founder of Rayonism, who wrote that “Russian icon painters <...> were strongly drawn towards abstraction”. In 1913 he organized an exhibition of his Rayonist paintings with rays of light reflected from objects. Kazimir Malevich was also influenced by icons. In his theoretical writings, he refers to Gospels. Launching his Suprematism at the “0,10 Exhibition” in 1915, Malevich placed his masterpiece in the “beautiful corner”, as an icon. Alexandre Benois said that the Black Square is a “cult of emptiness, darkness, ‘nothing’”. It will be justified that it was another type of darkness, connected to the concepts of “uncreated light” and “dazzling darkness” in Dionysius the Areopagite and Gregory Palamas’ theology. I refer to Pavel Florensky and Sergey Bulgakov’s philosophy to demonstrate how an application of Palamas’ theory, hesychasm, was reflected in fifteenth-sixteenth-century icon-painting and later in Avant-Garde theory and paintings, in particular by those of Larionov and Malevich.

Keywords: Kazimir Malevich, Mikhail Larionov, Dionysius the Areopagite, Gregory Palamas, hesychasm, suprematism, uncreated light

For citation: Levina T.V. “Uncreated light and dazzling darkness: Byzantium of Avant-Garde.” *Articult.* 2021, no. 3(43), pp. 40-55. (in Russ.) DOI: 10.28995/2227-6165-2021-3-40-55

Тема влияния иконы на авангард сегодня не вызывает сомнений: опубликовано множество работ, характеризующих мотивы иконописи в русском авангарде, таких авторов, как Мирослава Мудрак, Клемена Антонова, Нина Гурьянова, Олег Тарасов, Мария Тарутина и многих других [Gurianova, 2017; Mudrak, 2015; Spira, 2008; Tarasov, 2002]. Вслед за исследователями я исхожу из мысли, что авангард испытал влияние не миметических икон XVI-XIX веков, а «старых икон»,

© Левина Т.В., 2021

* Исследование выполнено по гранту 19-011-00610 «Трансцендентность и нарратив в становлении моделей историзма» Российского фонда фундаментальных исследований в 2020 году.

Благодарю Дмитрия Бирюкова и Александра Петрова за обсуждение богословских проблем этой статьи, а также Ирину Сироткину за дискуссию о «Белом на белом».

**The research was carried out under grant 19-011-00610, “Transcendence and Narrative in the Formation of Models of Historicism” by the Russian Foundation for Basic Research in 2020.

I am grateful to Dmitri Biriukov and Alexander Petrov for discussing the theological issues in this article, and to Irina Sirotkina for her discussion on “White on White”.

относящихся к наследию исихазма. Однако в своем недавнем исследовании Сара Уоррен утверждает, что, несмотря на радикальный абстракционизм как метод авангардистов, никаких прямых связей между старыми иконами и авангардной живописью нет [Warren, 2016, p. 92-93]. Отыскать прямые связи сложно, так как авангардисты редко ссылались на других авторов. Например, Казимир Малевич, стремясь выглядеть оригинально, вовсе не указывал источники своей мысли. Однако, пользуясь архивными источниками и концептуальным анализом, мы можем восстановить многие из его интеллектуальных источников. В этой статье я предлагаю сфокусироваться на моментах встречи авангарда и иконописи, а далее сместить фокус на философские и теологические работы современников авангардистов – русских философов Николая Бердяева, Сергея Булгакова, Павла Флоренского. Я также обращусь к теологическим трактатам и посланиям Дионисия Ареопагита и Григория Паламы и проанализирую рецепцию икон авангардистами не столько в качестве исторического источника, сколько в качестве свидетельства рецепции, признания авангардистов, к какой традиции они сами себя причисляют.

В данном исследовании я хотела бы предложить не только концептуальные, но и исторические связи преемственности между русским абстракционизмом и византийской теологией. Я рассмотрю авангардных художников в более широком контексте интеллектуальной культуры, где искусство, философия и теология представляют единое поле, но пользуются различными средствами выражения, дополняя и отзываясь друг на друга. Рассмотрев две основные фигуры авангардистов – Михаила Ларионова и Казимира Малевича – я предложу метафизическое различие их концепций.

Кризис искусства

Весьма известна критика художником Александром Бенуа супрематизма, где он критикует «Черный квадрат», на манер иконы помещённый в «красный угол». Приводится его цитата: это «та икона, которую господу футуристы ставят взамен мадонны...» [Малевич, 1995, с. 365]. Бенуа определяет футуризм (то есть первые опыты супрематизма) «культом пустоты, мрака и ничтожества». Многие интеллектуалы в 1910-х гг. описывают свой опыт «новейшего искусства» как впечатление кризиса. Философ Николай Бердяев более оптимистично отнёсся к «супраматизму», отталкиваясь от своей философии творчества, напирая на важность «задачи окончательного освобождения чистого творческого акта от власти природно-предметного мира». Бердяев объясняет движение к абстракционизму его освобождением от сюжетности, «от всего сотворенного мира, упирающееся в творчество из ничего» [Бердяев, 1990, с. 15].

В целом представление об авангардистах как ниспровергателях культуры и иконоборцах весьма дискуссионно и зачастую неверно. Хотя если рассмотреть часто цитируемое эссе Малевича «О музее» (1919), именно так это и выглядит:

«Нужен ли Рубенс или пирамида Хеопса, нужна ли блудливая Венера Пилоту в выси нашего нового познания?

Нужны ли храмы во имя Христа, когда жизнь давно уже ушла из-под гула сводов и копоти свечной и церковный купол ничтожен в сравнении с любимым депо миллионов железобетонных балок?

Нужен ли колпак Римского Папы двенадцатиколесному паровозу, который мчится по шару земному молнией, желая взлететь с его спины?» [Малевич, 1995, с. 132-133]

Ничего не нужно современности, – заключает Малевич, предлагая строить современность, сжигая за собой путь.

В 1914 году прошла выставка Пабло Пикассо. Кубизм произвел неизгладимое впечатление на круг религиозных мыслителей. Отзывы на Пикассо были опубликованы Г. Чулковым, Н.А. Бердяевым, С.Н. Булгаковым и другими [Чулков, 1998; Бердяев, 1914; Булгаков, 1918]. Бердяев выразил свои ощущения от новой живописи так: «Когдаходишь в комнату Пикассо

галереи С.И. Щукина, охватывает чувство жуткого ужаса. То, что ощущаешь, связано не только с живописью и судьбой искусства, но с самой космической жизнью» [Бердяев, 1914]. Флоренский критикует супрематизм, связывая его с кубизмом. Он связывает сам кубизм с теософскими практиками, нигилизмом и отречением от духовных ценностей. О супрематизме же пишет, что он направлен к построению магической реальности, но не дотягивает по силе воздействия [Флоренский, 1993, с. 326]. В общем, Флоренский декларирует настороженное отношение к авангарду, хоть и знает авангардистов и читает их книги (Казимира Малевича, Василия Кандинского и др.).

Тем не менее, несмотря на пафос разрушения, авангард манифестировал возвращение к классической эстетике. Интересно, что и Малевич, критиковавший музеи, и Флоренский, опасавшийся авангардного нигилизма, занимались сохранением культурного наследия после Революции 1917 года. Реконтекстуализация религиозного искусства произошла при Ленине, именно он, а не авангардисты, переозначил иконы и другие предметы религиозного культа в собрание произведений искусства, томящемся в запасниках секуляризованного музея [Antonova, 2011, p. 107]. В 1919 году Александр Родченко, художник, скульптор, фотограф-авангардист, писал, что зарождение русского искусства следует искать в иконе (цит. по: [Jefferson et al., 2011, p. 6]).

Иконы Авангарда

В 1905 году Николай II подписал указ о религиозной свободе. Патриарх Никон запретил старообрядческие символы на Церковных Советах 1656 и 1666-67 гг. Это было частью политики вестернизации и секуляризации, проводимой Петром I. В середине февраля 1913 года произошло беспрецедентное событие. В Императорском московском археологическом институте имени Императора Николая II была организована Выставка древне-русского искусства, устроенная в ознаменование чествования 300-летия Дома Романовых (рис. 1). Эта выставка не просто представляла иконы и предметы культа – она стала первой выставкой «раскрытых» икон XII-XV веков [Муратов, 2008, с. 185] из частных собраний Н.П. Лихачева, И.С. Остроухова и С.П. Рябушинского [Шевеленко, 2006]. Теперь общественность получила доступ к «старым иконам» и наследию староверов.

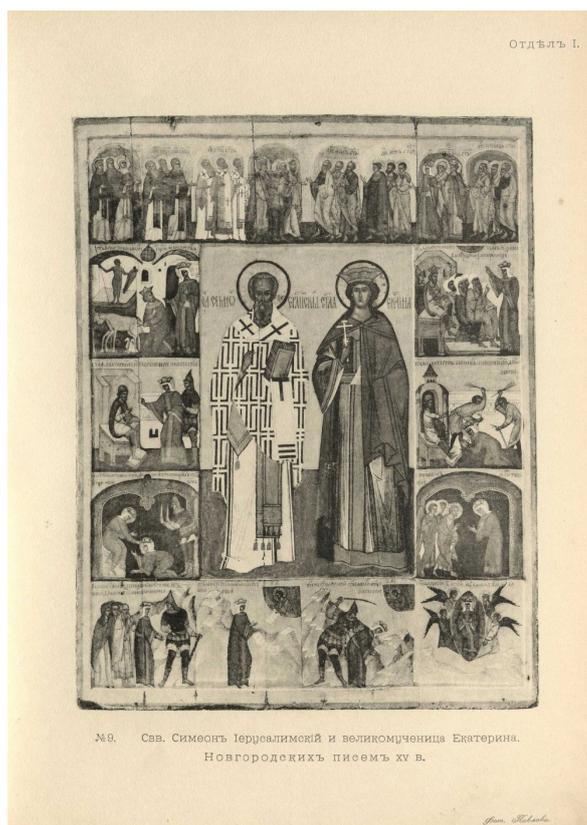


Рис. 1.
Св. Симеон Иерусалимский
и Великомученица Екатерина.

Одновременно с этой выставкой Михаил Ларионов, авангардный художник, организовал свою «Первую выставку лубков», потом вторую – «Выставку иконописных подлинников и лубков» и параллельно провел выставку «Мишень». Вторая выставка икон и лубков открылась на Большой Дмитровке, в Москве, 24 марта 1913 года. На двух выставках русского наследия всего было выставлено 596 экспонатов, включая 129 икон и 170 лубков из коллекции Ларионова.

К «Мишени» Ларионов опубликовал и программу нового искусства, которую он назвал «лучизмом». П. Мансуров, художник, иронически описывает увлечение Ларионова авангардными экспериментами: «Лучизм как-то недолго длился. Больше всего они бродили с Кандинским по базарам и отыскивали мужицкие лубки. Бова Королевич и Царь Салтан, а с ними ангелы и архангелы, хваченные анилином вдоль и поперек – вот это, а не Сезанн, и явилось источником всех начал» (цит. по [Иньшаков, 2010, с. 188]). «Старые иконы» поражали не только представителей реалистического искусства, они в действительности повлияли на русский авангард. Иконические и религиозные мотивы часты у Казимира Малевича, Натальи Гончаровой, Василия Кандинского и других авангардистов.

Связана ли кураторская деятельность Ларионова с художественной, иными словами, повлияло ли коллекционирование наследия старообрядцев на его авангардные эксперименты? По воспоминаниям художников-экспериментаторов, «раскрытые» от поновленных образов иконы поразили их чистыми цветами, аскетизмом образов святых, чёткостью линий и так далее. Это была новая техника живописи, которая привела авангардистов к художественным экспериментам, а о. Павла Флоренского – к написанию важного теоретического труда «Иконостас». Напомню, что «Иконостас» Флоренского был написан в 1921–1922 гг., параллельно с трактатом Казимира Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность».

Однако позже, описывая свое впечатление от святых на «раскрытых» иконах в 1920 году, Ларионов отмечает их аскетичность – они есть «абстрактные символы иной жизни» [Spiga, 2008, p. 59]. Он раскрывает свою мысль на примере «старых образов», отмечая, что в отличие от живоподобных икон более позднего периода, эти иконы «устремлены к абстракции» [Spiga, 2008, p. 59]. Эта устремлённость связана с исследованием жизни самой по себе, постоянной и неизменной, без влияния постоянно изменяющихся форм окружающего быта. Следовательно, этот тип живописи нацелен на выражение наиболее важных аспектов. Хочу обратить внимание, что в сочинении «О водоразделах мысли» Флоренский формулирует близкую Ларионову мысль. Он пишет о схематизме в иконе, объясняя причину её аскетичности: «Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета» [Флоренский, 2000, т. 3(1), с. 50]¹. В качестве метафизической структуры и у Ларионова, и у Флоренского выступает тема света. Следовательно, по моему мнению, есть основания для сопоставления Ларионова-куратора и коллекционера икон с Ларионовым-абстракционистом.

Излучаемость

Ларионов формулирует свою теорию «лучизма» в ответ на кубизм и футуризм². В полотне «Стекло» (1912) (рис. 2) мы видим расходящиеся от предметов линии. Эти пучки света, пишет Ларионов, – «сумма отраженных от предмета лучей». В таких работах, как «Стекло», а также «Петух и курица», «Лучистая колбаса и скумбрия» видно, что художник движется к абстракции от реальных предметов, и эти предметы различимы. Ларионов пишет, что в основе мира – «излучаемость», которая пронизывает весь мир. Безусловно, эта концепция Ларионова, в которой излучение света является основой видимого мира, напоминает физическую концепцию света. Он пишет об излучаемости, которая связана с отражением света, и «в межпредметном пространстве это образует как бы цветную пыль» [Иньшаков, 2010, с. 185].

¹ Напомню, что «О водоразделах мысли» – это сочинение, которое Флоренский собирал по частям с 1917 по 1926, но так и не издал его.

² См. подробнее в [Левина, 2011].



Рис. 2.
Михаил Ларионов. Стекло (1912).

Ларионов пишет о природе света как «пыли света, ткани света», о том, что сопрягает свет с цветом. Интересно, что такой же образ есть и у Флоренского: «Те роскошные цвета, которыми украшается небосвод, есть не что иное, как способ соотношения неделимого света и раздробленного вещества: мы можем сказать, что цветность солнечного света есть тот привкус, то видоизменение, которое приносит в солнечный свет пыль земли, и может быть, еще более тонкая пыль неба» [Флоренский, 1993, с. 310].

Безусловно, художественные эксперименты Ларионова представляют собой рецепцию научных открытий, а также ненаучных концепций, весьма популярных в литературных и художественных кругах. Исследователи указывают на теософский трактат П.Д. Успенского «*Tertium Organum*» (1911) [Инышаков, 2010, с. 197]. Флоренский, обсуждая живопись кубистов, также сравнивает их с теософской теорией. Он ведет опыты кубистов от экспериментов с восприятием человека и ссылается на опыты Чарльза Говарда Хинтона, чья книга «Новая эра мышления» повлияла на П.Д. Успенского [Флоренский, 2000, т. 3(2), с. 98-99]. Хинтон предлагал теорию четырех измерений³, которую связал с необходимостью перестраивать способы восприятия вещей. Манифест Ларионова и его соратников, примкнувших к лучистскому направлению, относится к 1913 году. Годом ранее художники-футуристы описали «удвоенную силу нашего зрения, которую нам дает открытие X-лучей». Кроме того, Боччони предложил учение о «линиях направления сил», желая «выявить подспудное напряжение элементов в картине, сделать явными их недоступные для обычного зрения сложные взаимосвязи» [Инышаков, 2010, с. 233]. На десятилетие позже, в 1922 году, кинорежиссер-авангардист Дзига Вертов также обращается к рентгену как к современной технике исследования реальности. Он публикует манифест «Киноков», где утверждает, что, в отличие от человеческого глаза, киноглаз проникает в самую суть вещей. Призвание киноглаза— быть рентгеноглазом, воодушевленно заявляет Вертов⁴.

Новые научные исследования, теософские концепции, ставшая доступной живопись XII-XV веков, новые переводы философов и мистиков – все это определяло контекст интеллектуальной жизни и художественных экспериментов начала XX века.

³ Детальное исследование «четвертого измерения» в контексте науки и культуры см. в [Henderson, 2014].

⁴ «Киноглаз» понимается как то, «чего не видит глаз», как киноанализ, как микроскоп и телескоп времени, как «жизнь врасплох», как рентгеноглаз. Все ради киноправды и жизни врасплох, см. [Вертов, 1966, с. 75].

Лучизм Ларионова

Итак, важной предпосылкой формирования новейших теорий в начале XX века, как мы видим, являлось стремление найти такие техники, которые покажут человечеству, какими вещи являются на самом деле. Искусствовед Дмитрий Сарабьянов рассматривает Ларионова в кругу этих исканий.

Сарабьянов обращает наше внимание, во-первых, на луч – носитель света. Он становится основой его концепции. Сарабьянов утверждает, что впервые художественное направление полностью концентрируется на свете (в сравнении со световыми экспериментами Караваджо и импрессионистов). Более того, он утверждает, что «свет выступает в его лучистских картинах как творящее начало» [Сарабьянов, 1998, с. 417].

«Петух» и «Улица с фонарями», 1913 (рис. 3) становятся доказательством этого тезиса. Свет не отражается, не преломляется, а сам творит реальность. Таким образом, по интерпретации Сарабьянова, на картине «Улица с фонарями» белые полосы, источники энергии, более экспрессивны, чем фонари. «Перед нами не отражение какого-то света, где-то сотворенного, а сам творящий свет» [Сарабьянов, 1998, с. 418].

Тема «несотворенного» света, о которой говорит Сарабьянов, отсылает нас весьма далеко от авангарда, к защите Григорием Паламой концепции «нетварного света». Защита учения исихазма была связана с «паламитскими спорами», разворачивавшимися многие годы. С 1338 по 1341 годы Григорий Палама писал свои возражения Варлааму, разделенные на триады. Варлаам представлял позицию, близкую философии номинализма и апофатическому учению, ограничиваясь интеллектуальным познанием Бога. Наиболее интересная для нашего исследования тема «Триад в защиту священно-безмолвствующих» – это обоснование нетварности Божественного света, увиденного учениками на горе Фавор. На горе Фавор Господь дал ученикам видение своей славы: «Прославь меня Ты, Отче, у Себя той славой, которую Я имел у Тебя до того как быть миру (Ин 17, 5)» [Палама, 2004, с. 227]. Слава, которую узрели ученики, стала мистическим явлением трансцендентного Бога. В связи с этим Палама постулировал недостаточность интеллектуального постижения Бога.

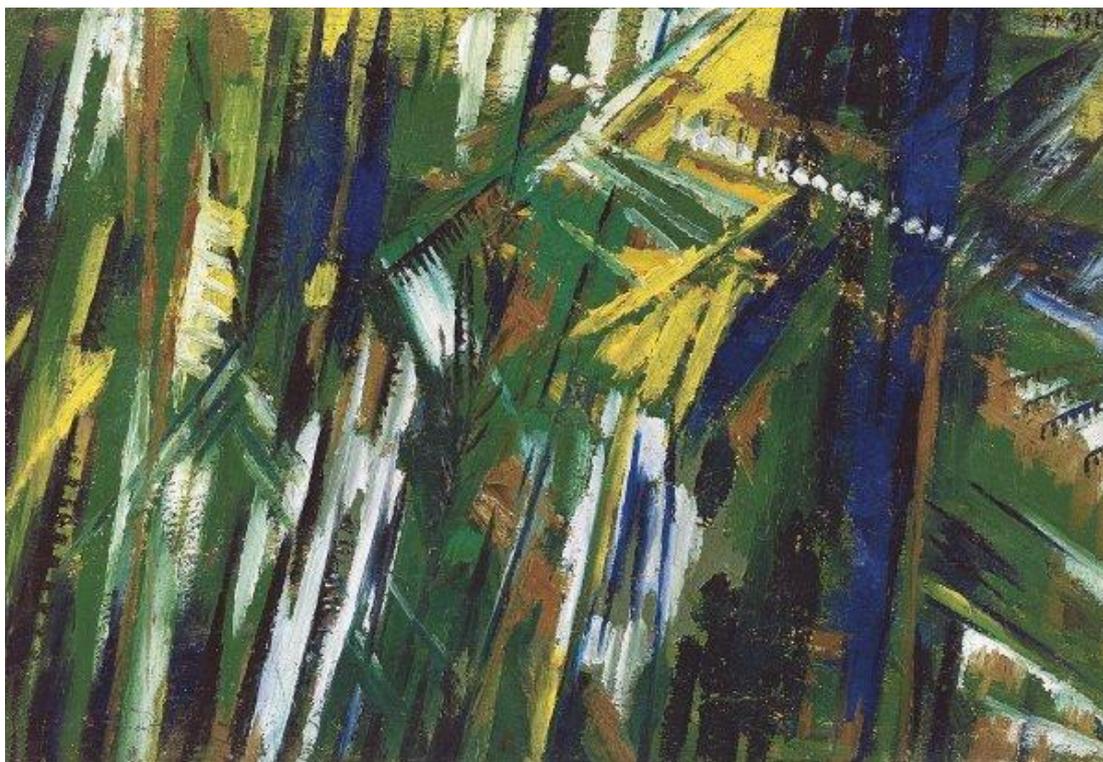


Рис. 3.

Михаил Ларионов. Улица с фонарями (1913).

Нетварный свет

Учение Григория Паламы оказало большое влияние на культуру Византии этого периода. К этому периоду правления Палеологов относят взлет в художественной жизни Византии, называемый «Палеологовским Ренессансом». Для этого исследования более всего интересен период XIV века. Этот период можно условно разделить на два: в начале века мозаики и фрески миметичны, «живоподобны», во второй половине их стиль направлен на решение совершенно иных задач, которые не связаны с миром [Колпакова, 2010, с. 141]⁵.

Описывая фрески Феофана Грека, искусствовед Галина Колпакова говорит о главной их теме – преобращении человеческой плоти в новую материю. Напомню, что Феофан Грек, византийский иконописец, родился около 1340, а в 1370 начал работать в Новгороде на Руси. Как русские, так и западные искусствоведы выделяют одинаковые черты в живописи Феофана Грека, которые свидетельствуют о его включённости в проблематику исихазма и теологии света.

Галина Колпакова обращается к рассмотрению фресок Феофана Грека в церкви Спаса Преображения на Ильине улице в Великом Новгороде (1378) (рис. 4). Фигуры столпников выражают духовное подвижничество. Образ пространства у Феофана – это образ невидимого присутствия Бога, «осеяющего собой все явления и способствующего их видоизменению – преобразению. Именно поэтому огромное значение в росписи приобретают пространственные цезуры – не заполненные формами участки фона. <...> эти участки насыщены сокровенной внутренней жизнью: протекание в них цвета, света и воздуха косвенно напоминает о всеобъемлемости действия божественных энергий...» [Колпакова, 2010, с. 165].

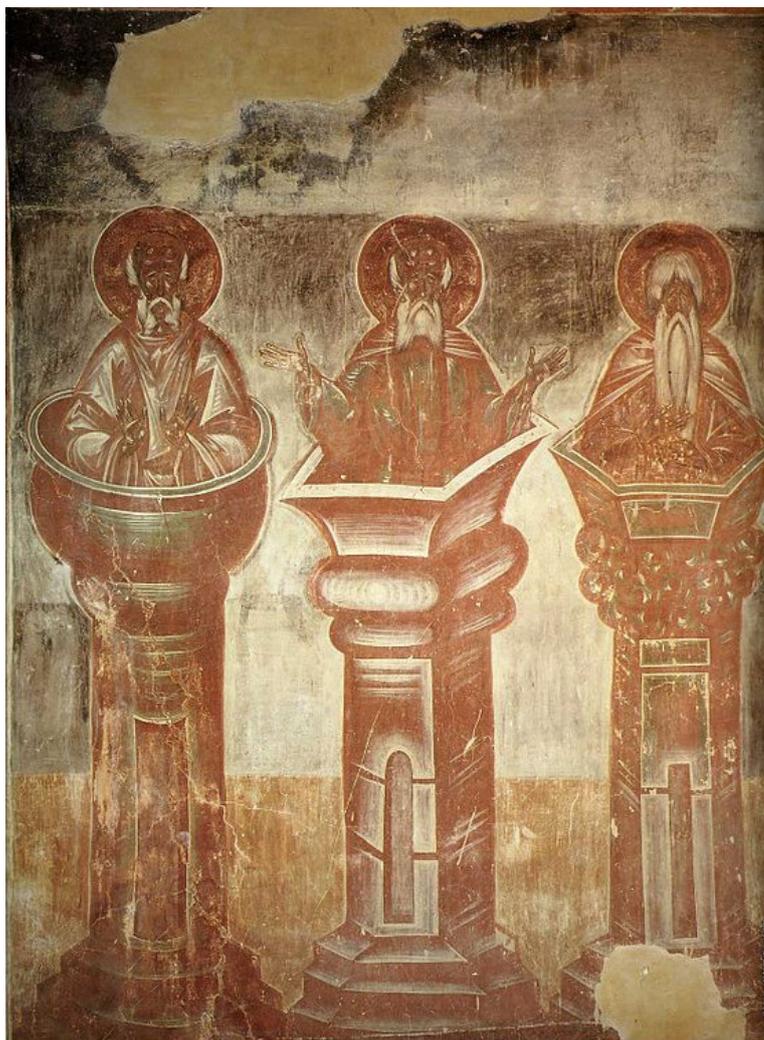


Рис. 4.
Феофан Грек. Столпники Симеон старший, Симеон младший Дивногорец, Алипий (1378). Фрески церкви Спаса на Ильине улице, Великий Новгород.

⁵ Более подробно см. в моей ранней статье [Левина, 2011].

Искусствоведы выделяют иконы Благовещенского собора Московского Кремля (конец XIV в.) Феофана Грека. Иконы Благовещенского собора по своему духу близки к росписям церкви Спаса Преображения. Как пишет искусствовед Виктор Лазарев, они «пронизаны пафосом отречения от мира», в чем он также усматривает отражение идей исихазма [Лазарев, 1996, с. 88].

Искусствовед Анна Стрезова так описывает новое направление в живописи этого периода: этот стиль характеризуется «постепенным уходом от выражения психологических состояний» [Strezoza, 2014, р. 66]. Теологические трактаты и размышления не остаются изолированными интеллектуальными продуктами эпохи, так как иконные образы выполнены в соответствии с доктриной Божественного света. На иконах, фресках и мозаиках явно различимы не реалистичные образы святых, которые искусствоведы относят к предыдущему периоду, а совершенно иные – аскетичные, экономные, неземные образы, обращенные к трансцендентному Богу. Эмоции в этой технике выражаются через плотные, сильные, драматические штрихи кисти, поскольку целью этого искусства является не имитация античной модели, а отображение уникальной духовной красоты, «наполняя фигуры божественным светом» [Strezoza, 2014, р. 8]. После победы исихазма в 1375 г. эти идеалистические тенденции стали более различимы.

Искусствовед Ольга Попова также связывает технику Феофана с исихазмом и спорами о природе Фаворского света. Отчетливые белые штрихи, пишет она, соответствуют паламитскому учению о реальности Божественной энергии [Попова, 2006, с. 111]. На фресках Феофана Грека резкий акцент на свет, лучи целенаправленны. Она добавляет: «такой свет не взаимодействует с реальной тканью, а противопоставляется ей, господствует над ней, иногда даже испепеляет ее» [Попова, 2006, с. 112]. У Феофана, пишет она, «самые эффектные во всем византийском искусстве света и пробела, чистый и резкий свет, неземной, слепящий, внезапно обрушившийся на материю, на всякую форму; света – молнии, преображающие плоть, света – стрелы, вонзающиеся в тело, очищающие от скверны» [Попова, 2006, с. 143]. Это, однако, не означает, что созданный Феофаном тип образа был распространенным. Он был довольно редок, хоть и появился в начале XIV века, в мозаиках Фетие Джамии в Константинополе (до 1310), во фресках Кахрие Джамии в Константинополе (1316-1321) и так далее [Попова, 2006, с. 690].

Другой известный пример позднепалеологовской иконописи – это икона Феофана Грека «Преображение Господне» (ок. 1403) из Спасо-Преображенского собора Переславля Залеского (рис. 5). На иконе, пишет Лазарев, парит в воздухе Христос, его «фигура облачена в белоснежное

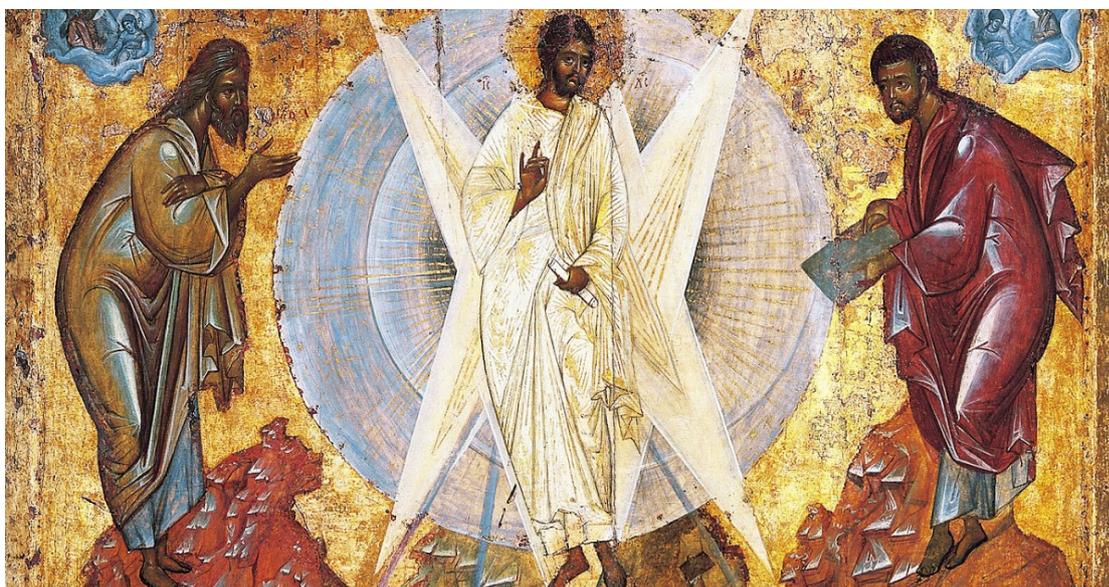


Рис. 5.

Неизвестный иконописец. Преображение Иисуса Христа предучениками на горе Фавор. (ок. 1403).

одеяние и обладает наибольшей светоносной силой, [образ] дан в окружении ореола с исходящими от него лучами» [Лазарев, 1996, с. 88]. Как отмечает религиовед Александр Петров, в описании и иконографии Преображения мотив сияющей одежды довольно частый. Часты эпитеты «блистающие Божественной славой одежды Спасителя», описания Христа, появляющегося в сияющем облаке [Петров, 2020, с. 92]. Искусствовед Присцилла Хант ведет иконографию света к понятию символа у Дионисия Ареопагита (V-VI вв.) [Hunt, 2009]. Его понятие Блага отсылает читателя к Проклу (412-485) и Плотину (205-270), интерпретаторам Платона. Мысль Плотина обнаруживает, что метафора окружности и исходящих из нее лучей у Дионисия связана со скрытой сферой Света. Свет – это образ всего-во-всем, различий и единства, части и целого, творения и творца. Прокл интерпретирует Благо как источник Света и трансцендентного единства (монады).

Знали ли авангардисты Григория Паламу и неоплатонический контекст его изысканий? Этого не могло произойти, так как тексты Паламы практически не были прочитаны русскоязычной публикой. Однако традиции исихазма закрепились в монастырях и могли, таким образом, передаваться [Лурье, 1997, с. 338-339].

Русский паламизм

Рецепция паламизма в русской мысли началась с появлением трактата «Апология веры во Имя Божие и во Имя Иисус», который написал иеросхимонах Антоний (Булатович) в связи с имяславскими спорами⁶. Философ Дмитрий Бирюков пишет, что в «Апологии» Булатович проводит характерное для паламизма учение о различающихся в Боге неизменяемой сущности и именуемых божественных действий (энергий). Однако отсылки к сочинениям Григория Паламы отсутствуют. В эпоху имяславских споров Палама не был еще переведен на русский. Тем не менее, паламитское учение стало развиваться и нашло своих почитателей в лице С.Н. Булгакова и П.А. Флоренского. Флоренский сразу начал применять различие сущности и энергий, еще не читая, собственно, трудов Паламы [Бирюков, 2019, с. 74].

Первым автором, обратившимся к текстам Паламы, был Булгаков, это, как пишет Бирюков, произошло в 1914-1915 гг. В «Свете Невечернем» Булгаков использует тексты Паламы и приводит цитаты, как предполагается, собственного перевода. В 1914 году Булгаков обсуждает сочинения Паламы в переписке с Флоренским. В «Свете Невечернем» Булгаков несколько раз обращается к паламитскому учению. В главе, посвященной Ничто, он анализирует различие в Божестве «трансцендентной сущности», связанной с отрицательным богословием, и энергий, в каковых Бог «осуществляет себя» (цит. по [Бирюков, 2019, с. 75]).

Флоренский обращается к Паламе в своих лекциях в Московской духовной академии. В 17-й лекции 10 ноября 1921 года он упоминает об афонских монахах, которые описывали видение Фаворского света. «Этот виденный им свет не есть нечто тварное, а есть Свет Божий» – говорит он [Флоренский, 2000, т. 3(2), с. 469]. Далее он объясняет своим слушателям различия божественной сущности и его энергии.

Описывая общество 1910-х гг., Сарабьянов говорит, что это был «плавильный котел» идей – революции, философии, живописи, научных открытий. Атмосфера тех лет была единой, поэтому сопоставления, например философов и художников, не кажутся ему безосновательными [Сарабьянов, 1998]. Например, как указывает игумен Андроник (Трубачёв), в библиотеке Флоренского хранились сочинения авангардистов, в том числе и книги Казимира Малевича: «От Сезанна до супрематизма» (надпись Флоренского: «1922. IV. 22») и «Бог не скинут: Искусство, церковь, фабрика», выпущенная в Витебске в 1922 году [Андроник, 2018, с. 258]. В качестве второго примера приведу деятельность Флоренского в оплоте ЛЕФовцев ВХУТЕМАСе. Флоренский читал курс в должности профессора ВХУТЕМАС (1921-1927). Он вскользь упоминает о супрематизме, работая во ВХУТЕМАС с Родченко, Поповой и Татлиным. Напомню, что «Иконостас» Флоренского

⁶ Популярное изложение проблемы в контексте развития математики см. в [Грэхэм, Кантор, 2011].

был написан в 1921-1922 гг., параллельно с трактатом «Супрематизм. Мир как беспредметность» Малевича. Малевич не упоминает Флоренского, но ссылается и на Сергея Булгакова, и на Николая Бердяева в переписке с Михаилом Гершензоном.

Малевич и богословие света

Александра Шатских считает, что размышления Малевича были тесно связаны со всем, что происходило в русской философии. В свою очередь, философы писали о своих впечатлениях в связи с экспериментами авангардистов, как Флоренский в примере выше, или как Николай Бердяев в своей статье «Кризис искусства» [Бердяев, 1990, с. 15]. В письме 21 декабря 1919 года Малевич рассказывает Гершензону о Булгакове. В своей статье «“Освобожденное Ничто”: Экхарт авангарда» [Левина, 2019] я обсуждаю рецепцию Булгакова Малевичем. Малевич критикует выступление Булгакова о храме как кратчайшем пути к Богу. Теологические темы волнуют Малевича уже с начала 20-х гг. Он много рассуждает о Боге как Абсолюте в трактате «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» (1922). В 1924 году Малевич цитирует Иоанна Богослова: «Бог есть свет и нет в нем никакой тьмы», «Соединение с Богом разумеется только в свете. Нужно быть светлым, чтобы соединиться с Богом» [Малевич, 2004, с. 400]. Далее он цитирует слова ап. Павла: «Все же обнаруженное делается явным от света, ибо все, делающееся явным, свет есть» [там же].

Тема света воплощается в супрематических работах Малевича, таких как «Белое на белом» (1918) (рис. 6). Искусствовед Алексей Курбановский пишет, что полотно «Белое на белом» находится в ряду работ, связанных с интересом Малевича к традиционной культуре и христианским символам. «Черный квадрат» (1915), «Черный крест» (1915), «Черный круг» (1920) связаны с мистическими символами христианской иконографии. По мысли Курбановского, квадрат, традиционный символ Земли в средневековой иконографии, обозначает все земные вещи. Круг представляет небо или Бога. Значением креста является Церковь как единство земного и небесного. Выбор креста в греческом стиле указывает на православную традицию. Надо сказать, что Малевич написал множество полотен с изображением креста и других христианских символов [Kurbanovsky, 2007, p. 367].

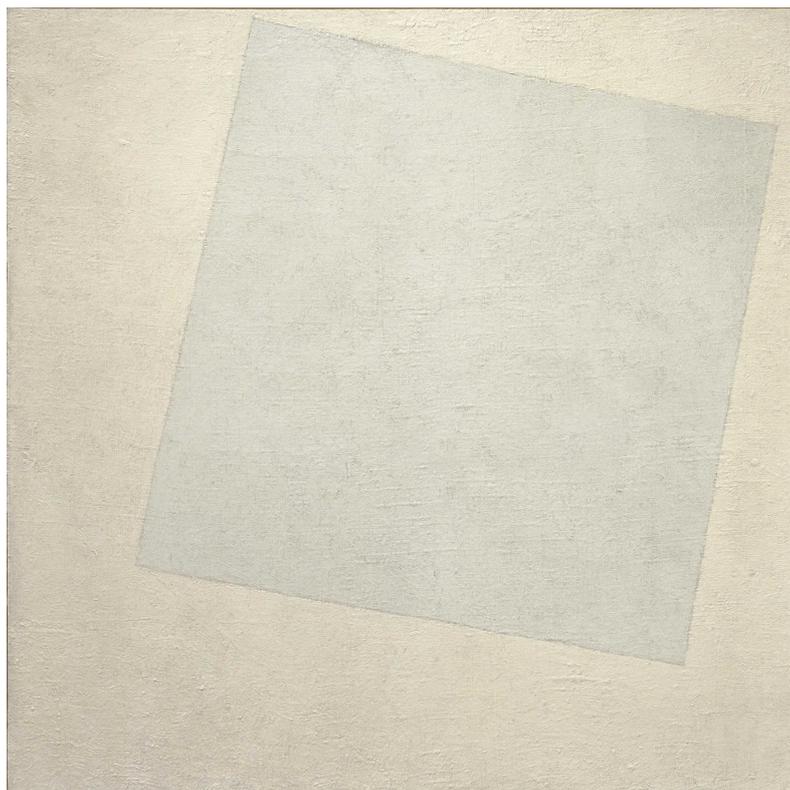


Рис. 6.
Казимир Малевич.
Белое на белом (1918).

Т.В. Левина *Нетварный свет и ослепительный мрак:
Византия Авангарда*

В 1933 году Николай Харджиев предложил Малевичу написать автобиографию. Малевич рассказывает о своем интересе к крестьянскому искусству: «Я учуял какую-то связь крестьянского искусства с иконным... Я понял и Боттичелли, и Чимабуэ. Чимабуэ мне ближе, в нем был дух, который я чувствовал в крестьянах. Это была третья стадия перелома в моей жизни» [Малевич, 2004, с. 28]. В автобиографии Малевич пишет о борьбе с институциональными академическими ограничениями, с современным обществом, «ибо в его установках к искусству были тени»⁷, с художниками, которые подчинились требованиям общества. В разговорах с Бурлюком, Гончаровой и Ларионовым они обсуждали искусство как новую систему, которая имеет идеологическое значение (и ведет художников к отображению их идеологии в жизни и искусстве). Далее он пишет: «Мы восставали главным образом против классиков эпохи Ренессанса и против античного искусства. <...> Но мы никогда не боролись против народного искусства и против иконописцев, и против талантливых вывесочников» [Малевич, 2004, с. 37].

Очевидно, что икона и христианские символы играли важную роль в жизни авангардистов. Известно, что Наталья Гончарова была заинтересована в церковной живописи. Сергей Бобров писал, что Гончарова хотела расписать храм, но ей не позволили, сославшись на известный канон Васнецова. «Попробуйте, достаньте церковь и мы бесплатно распишем ее» – заключает он [там же].

Ослепительный мрак

Курбановский рассматривает «Белое на белом» в качестве наиболее радикального полотна Малевича. Это символ конца репрезентации, когда видимое исчезло: «Художник вышел за пределы визуальности в поисках бесплотной трансценденции» [Kurbanovsky, 2007, р. 369]. «Итак, вселенная – безумие освобожденного Бога, скрывавшегося в покое» [Малевич, 1995, р. 257] – цитирует Малевича искусствовед. Он разделяет «Черный квадрат» (рис. 7) и «Белое на белом», связывая первый с апофатическим богословием, а второе – с учением божественного света [Kurbanovsky, 2007, р. 371]. Исихазм, то есть ἡσυχία, *hesychia*, означает «покой, молчание, неподвижность, тишину». Последователи исихазма должны были придерживаться духовной дисциплины, практикуя «умную молитву», как пути к непознаваемому Богу. Свечение Фаворского света – вот та возможность встречи с Божественным, которую может ощутить молящийся. По крайней мере, апостолы – люди, и они увидели этот свет.



Рис. 7.
Казимир Малевич.
Черный квадрат (1915).

⁷ Ср. с «мифом о пещере» в: [Платон, 1994, с. 295-296].

Является ли «Черный квадрат» христианским символом земного порядка? Я считаю, что тема черного квадрата имеет иное звучание. Прежде всего обратимся к цитате, на которую указывает Шатских. Она датирует появление «Черного квадрата» 8 июня 1915 года. Малевич – великий мистификатор, и долгое время считалось, что супрематизм появился раньше. Иван Клюн оставил красноречивое свидетельство о нем в своих мемуарах: на вопрос А.В. Бакушинского, «как он писал свой «Черный квадрат» и что служило для этого побудительной причиной, Малевич ответил, что когда он писал «Черный квадрат», то перед ним по полотну все время проходили какие-то огненные молнии» (цит. по [Шатских, 2009, с. 52]). Вспомним также, как именно повесил Малевич «Черный квадрат» в своем зале на Последней футуристической выставке картин «0,10» в художественном бюро Надежды Добычиной⁸ – в «красном углу», как располагали иконы крестьяне.

Итак, «Черный квадрат» – это конец / начало, по определению Шатских, материальный манифест супрематизма, который разбивает мир «мяса и кости» [Малевич, 1995, с. 114]. Малевич подводит к «Черному квадрату» свою собственную теорию беспредметности. Действительность, мир – на самом деле то, что непонятно и то, что не существует (в сравнении с тем, как существуют предметы) [Малевич, 1995, с. 242]. Беспредметность, нематериальность, молчание. Может ли это быть отсылкой к исихазму? Позднее он пишет: «Иисус Христос как сын Божий есть пустое имя, есть полное молчание, в котором раздаются звуки не Божьих сынов, людей, страдающих психо-представлениями разных видений в пустоте явлений. Иисус Христос, как и Бог, беспредметны, пустые молчаливые пространства, если можно так сказать, в которых заболевший видениями мозг человека видит, слышит и даже осязает предметы» [Малевич, 2004, с. 403]. В «Триадах в защиту священно-безмолвствующих» Григорий Палама направляет свое красноречие против сторонников Варлаама, которых ассоциирует с апофатическим богословием. Варлаам критикует учение о Божественном свете как учение о познаваемости Бога. Варлаам приводит слова Дионисия Ареопагита о радикальной непознаваемости Бога: «Всякий удостоившийся понять и узреть Бога вступает в божественный мрак, становясь выше видения и знания через саму неспособность привычным образом видеть и познавать⁹» (цит. по [Палама, 2004, с. 263]). В этот мрак можно войти, толкует Варлаам Дионисия, если оставить божественный свет, ибо полное избавление от знания характеризует апофатический путь. Однако, парирует Палама, свет благодати сиял учеников при Преображении на горе Фавор и приводит другую цитату Дионисия: «Неприступный свет есть по преизбытку сверхсущего светолития божественный мрак; в него вступает всякий удостоившийся знать и видеть Бога, ставший выше видения и знания через само невидение и незнание, но знающий, что он за краем чувственного и умопостигаемого» [там же, с. 265]. Как свет может одновременно оказаться и мраком? Обращаясь к словам Дионисия, Палама говорит: «от преизбытка светолития». Этот парадокс тот объясняет следующим образом: божественный свет является светом, однако для тех, кто пытается его познать или почувствовать, он становится мраком. Ярчайший блеск ослепляет учеников, на иконах они изображаются павшими ниц и закрывающими лица.

Напомню: Палама пишет, что Бог захотел, чтобы ученики увидели его славу. И в сноске к этому рассуждению Палама указывает, что и слава трансцендентна всему сущему, как и сам Бог. Поэтому Бога Дионисий в «Таинственном богословии» называет «несуществующим», то есть превосходящим всяческое существование [Палама, 2004, с. 227]. По моему мнению, Малевич обратился именно к этому смыслу несуществования. Итак, Палама считает, что апофатического видения недостаточно, оно должно сочетаться с катафатическим. По крайней мере, катафатическое учение признает Моисея и апостолов реальными свидетелями сияния Божественного света. Если «Черный квадрат» связан с этой великой теологической традицией, может ли он

⁸ Проходила в Петрограде 19 декабря 1915 года по 17 января 1916 года.

⁹ Также можно сравнить с переводом Дионисия Ареопагита: [Дионисий Ареопагит, 2002, с. 781].

Т.В. Левина *Нетварный свет и ослепительный мрак:
Византия Авангарда*

символизировать «ослепительный мрак»? В переводе В.В. Бибихиным «Таинственного богословия» Дионисия Ареопагита читаем, что «Неприкровенно и истинно является Он только тем, кто <...> оставляет все божественные свету, и гласы, и небесные глаголы и погружается во мрак, где, как говорят Писания, воистину пребывает Запредельный всему сущему» [Дионисий Ареопагит, 1991, с. 228]. «Черный квадрат» для Малевича оказывается таким символом.

Заключение

Итогом проведенного анализа можно предложить сопоставление двух метафизических концепций у Ларионова и Малевича. Метафизическим основанием рассмотренных тем у этих авангардистов выступает метафизика света. Однако Ларионов остается в рамках темы метафизики света, а Малевич следует дальше, к метафизике мрака и Ничто. Запредельность всему сущему манифестируется «Черным квадратом». В то же время богословие света очень важно для Малевича – не менее, чем для Ларионова, – в таком парадоксальном смысле света/мрака. Авангардисты оказываются генетически связанными с неоплатонической эстетикой. Это еще один ответ Александру Бенуа: «Черный квадрат» является не символом разрушения, а символом возвращения к платонической эстетике после миметизма реалистической живописи. Учитывая большой интерес Малевича к иконам и христианским символам, Малевич есть не иконоборец, как его назвал Безансон [Безансон, 1999, с. 400], а иконопочитатель.

Итак, можно провести линию от искусства исихазма XIV-XV веков до его возрождения в начале XX века и влияния на абстракционизм авангардной живописи. Это восстановление можно рассмотреть как полёт машины времени через века. Сейчас можно увидеть течение истории между несколькими расколами – в XVII-XX веках – Русской Церкви. Очень важно оглянуться назад на историю русского искусства и восстановить ее слепые пятна.

ИСТОЧНИКИ

1. Бердяев Н. Пикассо [Электронный ресурс] // София. No. 3. 1914. (Режим доступа: <http://www.picasso-pablo.ru/library/berdyayev-picasso.html>)
2. Бердяев Н. Кризис искусства. – Москва: СП Интерпринт, 1990.
3. Булгаков С.Н. Русская трагедия // Булгаков С.Н. Тихие думы. – Москва: Изд. Г.А. Лемана и С.А. Сахарова, 1918. – С. 5-31.
4. Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолствующих. – Санкт-Петербург: Наука, 2004.
5. Дионисий Ареопагит. Сочинения. Толкования Максима Исповедника. – Санкт-Петербург: Алетейя; Издательство Олега Абышко, 2002.
6. Дионисий Ареопагит. О таинственном богословии // Историко-философский ежегодник'90. – Москва: Наука, 1991. – С. 227-232.
7. Малевич К. Главы из автобиографии художника // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. В 2-х т. Т. 1. – Москва: РА, 2004.
8. Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1: Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы: 1913-1929. – Москва: Гилея, 1995.
9. Платон. Собрание сочинений в 4 т. Т.3. – Москва: Мысль, 1994.
10. Флоренский П. А. Сочинения в 4 т. Т.3 (1). – Москва: Мысль, 2000.
11. Флоренский П. А. Сочинения в 4 т. Т.3 (2). – Москва: Мысль, 2000.
12. Флоренский П. А. Иконостас. Избранные труды по искусству. – Санкт-Петербург: Мифрил, Русская книга, 1993.
13. Чулков Г. Демоны и современность (мысли о французской живописи) // Чулков Г. Валтасарово царство. – Москва: Республика, 1998. – С. 404-409.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андроник (Трубачев). Путь к Богу. Личность, жизнь и творчество священника Павла Флоренского. В 6 кн. Кн 5. – Сергиев Посад: Фонд священника Павла Флоренского, 2018.

T.V. Levina *Uncreated light and dazzling darkness:
Byzantium of Avant-Garde*

2. Безансон А. Запретный образ. Интеллектуальная история иконоборчества. – Москва: МИК, 1999.
3. Бирюков Д. Тема иерархии природного сущего в паламитской литературе. Ч.2. Паламитское учение в контексте предшествующей византийской традиции и его рецепция в русской религиозной мысли XX в. (философия творчества С.Н. Булгакова) // *Konštatínove listy*, 2019, vol. 12, issue 2. С. 74.
4. Грэхэм Л, Кантор Ж.-М. Имена бесконечности: правдивая история о религиозном мистицизме и математическом творчестве. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та, 2011.
5. Иньшаков А.Н. Михаил Ларионов: русские годы. – Москва: Гнозис, 2010.
6. Колпакова Г.С. Искусство Византии. Поздний период. – Санкт-Петербург: Азбука-Классика, 2010.
7. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. – Москва: Искусство, 1996.
8. Левина Т.В. Абстракция и икона: метафизический реализм в русском искусстве // *Артикульт*. 2011. № 1(1). С. 141-187.
9. Левина Т.В. «Освобожденное Ничто»: Экхарт авангарда // *Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение»*. 2019. №4. С. 34-47.
10. Лурье В. Комментарии к изданию отца Иоанна Мейендорфа Жизнь и труды Св. Григория Паламы: введение в изучение. – Санкт-Петербург: Византинороссика, 1997.
11. Муратов П.П. Открытия древнего русского искусства // *Русская живопись до середины XVII века*. – Санкт-Петербург: Библиополис, 2008.
12. Петров А.Е. Преображение Господне // *Православная Энциклопедия*. Т. 58. – Москва, 2020. – С. 87-104.
13. Попова О.С. Проблемы византийского искусства. Мозаики, фрески, иконы. – Москва: Северный паломник, 2006.
14. Сарбьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. – Москва: Искусствознание, 1998.
15. Шатских А. Казимир Малевич и общество Супремус. – Москва: Три квадрата, 2009.
16. Швеленко И. «Открытие» древнерусской иконописи в эстетической рефлексии 1910-х годов // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч.* – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. – С. 259-281.
17. Antonova C. Re-contextualizing Holy Images in Early Soviet Russia: Florensky's Response to Lenin's Plan for Monumental Propaganda // *Der Sturm der Bilder*. – Berlin: Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs, 2011.
18. Gurianova N. Re-imagining the Old Faith: Goncharova, Larionov, and the Cultural Traditions of Old Believers. // *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives*. – Cambridge: Open Book Publishers, 2017.
19. Henderson L. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. – Cambridge: MIT Press, 2014.
20. Jefferson J. et al. *Alter Icons: The Russian Icon*. – Pennsylvania: Penn State University Press, 2011.
21. Kurbanovsky A. Malevich's Mystic Signs // *Sacred Stories: Religion and Spirituality in Modern Russia*. – Indiana: Indiana University Press, 2007.
22. Mudrak M. Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity // *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity*. – Leiden: Brill, 2015.
23. Priscilla H. The Wisdom Iconography of Light: The Genesis, Meaning and Iconographic Realization of a Symbol // *Byzantinoslavica*. 2009. №67. P. 55-118.
24. Spira A. *The Avant-Garde Icon*. – London: Lund Humphries, 2008.
25. Strezova A. Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries. – Canberra: ANU Press, 2014.
26. Warren S. *Mikhail Larionov and the Cultural Politics of Late Imperial Russia*. – London: Routledge, 2016.

SOURCES

1. Berdyaev N. *Krizis Isskustva* [The Crisis of Art]. Moscow, SP Interprint, 1990. (in Russ.)
2. Berdyaev N. *Pikasso* [Picasso] [Electronic resource] URL: <http://www.pikasso-pablo.ru/library/berdyaev-pikasso.html> (accessed date 11/11/2021) (in Russ.)
3. Bulgakov S.N. "Russkaya tragediya" [Russian tragedy]. In Bulgakov S.N. *Tikhiye Dumy* [Quiet Thoughts]. Moscow, Izdatel'stvo G.A. Lemana i S.A. Sakharova, 1918. Pp. 5-31. (in Russ.)
4. Chulkov G. "Demony i Sovremennost' (mysli o frantsuzskoi zhivopisi)" [Demons and Modernity (Thoughts on French Painting)]. Chulkov G. *Valtazarovo tsarstvo* [Belshazzar's Kingdom]. Moscow, Respublica, 1998. Pp. 404-409. (in Russ.)
5. Florenskiy P.A. *Sochineniya v 4 t. T. 3 (1)* [Collected Works in 4 volumes. Vol 3 (1)]. Moscow, Mysl', 2000. (in Russ.)

Т.В. Левина *Нетварный свет и ослепительный мрак:
Византия Авангарда*

6. Florenskiy P.A. *Sochineniya v 4 t. T. 3 (2)* [Collected Works in 4 volumes. Vol 3 (2)]. Moscow, Mysl', 2000. (in Russ.)
7. Florenskiy P.A. *Ikonostas: izbrannye trudi po iskusstvu* [Iconostasis: Selected Works in Art]. Saint-Petersbourg, Myfril, Russkaya kniga, 1993. (in Russ.)
8. Gregory Palamas. *Triady v zashchitu svyashchenno-bezmolstvyuyushchih* [Triads For The Defense of Those Who Practice Sacred Quietude]. Saint-Petersbourg, Nauka, 2004. (in Russ.)
9. Dionysius the Areopagite. *Sochineniya. Tolkovaniya Maksima Ispovednika* [Works. Maximus the Confessor' Interpretations]. Saint-Petersbourg, Aleteya, Izdatelstvo Olega Abyshko, 2002. (in Russ.)
10. Dionysius the Areopagite. "O tainstvennom bogoslovii" [About the Mysterious Theology]. *Istoriko-filosofskij ezhegodnik'90* [Historical and Philosophical Yearbook'90]. Moscow, Nauka, 1991. Pp. 227-232. (in Russ.)
11. Malevich K. "Glavy iz avtobiografii hudozhnika" [Chapters from the Artist's Autobiography]. *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche. Pis'ma. Dokumenty. Vospominaniya. Kritika* [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich. Letters. Documents. Memories. Criticism]. Vol. 1. Moscow, RA, 2004. (in Russ.)
12. Malevich K. *Sobranie Sochinenii v 5 t.* [Collected Works]. Vol. 1. Moscow, Gileya, 1995. (in Russ.)
13. Platon. *Sobranie Sochinenii v 4 t. T. 3* [Collected Works in 4 volumes. Vol. 3]. Moscow, Mysl', 1994. (in Russ.)

REFERENCES

1. Andronik (Troubachev). *Put' k Bogu* [Path to God]. Sergiev Posad, Fond sviashchennika Pavla Florenskogo, 2018. (in Russ.)
2. Antonova C. "Re-contextualizing Holy Images in Early Soviet Russia: Florensky's Response to Lenin's Plan for Monumental Propaganda." *Der Sturm der Bilder*. Berlin, Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs, 2011.
3. Besançon A. *Zapretnyi obraz. Intellektual'naya istoriya ikonoborchestva* [The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm]. Moscow, MIK, 1999. (in Russ.)
4. Biriukov D. "Tema ierarkhii prirodnogo sushchego v palamitskoi literature. Ch. 2. Palamitskoe uchenie v kontekste predshestvuiushchei vizantiiskoi traditsii i ego retseptsiia v russkoi religioznoi mysli XX v. (filosofia tvorchestva S.N. Bulgakova)" [Taxonomies of beings in the Palamite literature. Part 2. The Palamite doctrine in the context of the previous Byzantine tradition and its reception in the Russian religious thought of the 20th century (Philosophy of Creativity by Sergei Bulgakov)]. *Konštatínove listy*. 2019, no 2, pp. 69-79. (in Russ.)
5. Graham L., Kantor J.-M. *Imena beskonechnosti: pravdivaia istoriia o religioznom mistitsizme i matematicheskom tvorchestve* [Naming Infinity – A True Story of Religious Mysticism and Mathematical Creativity]. Saint-Petersbourg, Izdatel'stvo Evropeiskogo universiteta, 2011. (in Russ.)
6. Gurianova N. "Re-imagining the Old Faith: Goncharova, Larionov, and the Cultural Traditions of Old Believers." *Modernism and the Spiritual in Russian Art: New Perspectives*. Cambridge, Open Book Publishers, 2017.
7. Henderson L. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Cambridge, MIT Press, 2014.
8. Inshakov A.N. *Mikhail Larionov: russkiye gody* [Mikhail Larionov: Russian years]. Moscow, Gnosys, 2010.
9. Jefferson J. et al. *Alter Icons: The Russian Icon*. Penn State University Press, 2011. (in Russ.)
10. Kolpakova G.S. *Isskustvo Vysantii. Pozdny Period* [Byzantine Art. Late Period]. Saint-Petersbourg, Azbuka-Klassika, 2010. (in Russ.)
11. Kurbanovsky A. "Malevich's Mystic Signs." *Sacred Stories: Religion and Spirituality in Modern Russia*. Indiana University Press, 2007.
12. Lazarev V.N. *Russkaya ikonopis' ot istokov do nachala XVI veka* [Russian Icon Painting from the Origins to the Beginning of the XVI Century]. Moscow, Isskustvo, 1996. (in Russ.)
13. Levina T.V. "'Osvobozhdennoye Nichto': Eckhart avangarda" ["Liberated Nothingness": Eckhart of avant-garde]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofia. Sotsiologiya. Isskusstvovedeniye"*. 2019, no. 4, pp. 34-47. (in Russ.)
14. Levina T.V. *Abstraktsia i ikona: metafizicheskiy realism v russkom istusstve* [Abstraction and Icon: Metaphysical Realism in Russian art]. *Artikult*. 2011, no. 1(1), pp. 141-187. (in Russ.)
15. Lourie V. *Predislovie k izdaniiu Ioann Meindorf, Zhizn' I Trudy Sv. Grigoniya Palamy: vvedenie v izuchenie* [Preface to John Meyendorff's Life and Works of Gregory Palamas: Introduction]. Saint-Petersbourg, Vizantinorossika, 1997. (in Russ.)
16. Mudrak M. "Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity." *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity*. Leiden, Brill, 2015.
17. Muratov P.P. "Otkritiya drevnego russkogo iskusstva" [Discoveries of ancient Russian art]. *Russkaya Zhivopis' do serediny XVII veka* [Russian Painting until the Middle XVII Century]. Saint-Petersbourg, Bibliopolis, 2008. (in Russ.)

18. Petrov A.E. "Preobrazheniye Gospodne" [The Transfiguration of the Lord]. *Pravoslavnaya Entsiklopediya*. T. 58. Moscow, 2020. Pp. 87-104. (in Russ.)
19. Popova O.S. *Problemy visantiiskogo iskusstva. Mosaiki, freski, ikony* [Problems of Byzantine art. Mosaics, frescoes, icons]. Moscow, Severnyi palomnik, 2006. (in Russ.)
20. Priscilla H. "The Wisdom Iconography of Light: The Genesis, Meaning and Iconographic Realization of a Symbol." *Byzantinoslavica*. 2009, no. 67, pp. 55-118.
21. Sarabyanov D.V. *Russkaya zhivopis'. Probuzhdeniye pamyati* [Russian painting. Awakening memory]. Moscow, Isskusstvoznaniiye, 1998. (in Russ.)
22. Shatskikh A. *Kazimir Malevich I obshchestvo Supremus* [Kazimir Malevich and Supremus group]. Moscow, Tri kvadrata, 2009. (in Russ.)
23. Shevelenko I. "Otkrytie drevnerusskoi ikonopisi v esteticheskoi refleksii 1910-kh godov" [The "discovery" of Ancient Russian icon painting in the Aesthetic Reflection of the 1910s]. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: 'Vek nyneshnii i vek minuvshii: kulturnaia refleksiiia proshedshei epokhi'*. V 2 ch. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2006. Pp. 259-281. (in Russ.)
24. Spira A. *The Avant-Garde Icon*. London, Lund Humphries, 2008.
25. Strezova A. *Hesychasm and Art: The Appearance of New Iconographic Trends in Byzantine and Slavic Lands in the 14th and 15th Centuries*. Canberra, ANU Press, 2014.
26. Warren S. *Mikhail Larionov and the Cultural Politics of Late Imperial Russia*. London, Routledge, 2016.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Св. Симеон Иерусалимский и Великомученица Екатерина.

Источник: Выставка древне-русского искусства, устроенная в 1913 году в ознаменование чествования 300-летия Дома Романовых : [Каталог] / Императорский московский археологический институт имени Императора Николая II. – Москва, 1913. – С. 21.

Рис. 2. Михаил Ларионов. Стекло (1912).

Источник: официальный сайт Музея Соломона Гуггенхайма, Нью-Йорк, США – <https://www.guggenheim.org/artwork/2408>

Рис. 3. Михаил Ларионов. Улица с фонарями (1913).

Источник: официальный сайт Национального музея Тиссена-Борнемисы, Мадрид, Испания – <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/larionov-mikhail/street-lanterns>

Рис. 4. Феофан Грек. Столпники Симеон старший, Симеон младший Дивноговец, Алипий (1378). Фрески церкви Спаса на Ильине улице, Великий Новгород.

Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Столпник#/media/Файл:Spas_na_Ilyine_-_Three_stylites_3.jpg

Рис. 5. Неизвестный иконописец. Преображение Иисуса Христа пред учениками на горе Фавор. (ок. 1403). Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Источник: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Transfiguration_icon_\(c._1403,_Tretyakov_gallery\)](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Transfiguration_icon_(c._1403,_Tretyakov_gallery))

Рис. 6. Казимир Малевич. Белое на белом (1918).

Источник: официальный сайт MOMA, Нью-Йорк, США – <https://www.moma.org/collection/works/80385>

Рис. 7. Казимир Малевич. Черный квадрат (1915). Государственная Третьяковская галерея, Москва.

Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/Чёрный_квадрат