

ДАВНЬОРУСЬКА ІКОНА І СУПРЕМАТИЗМ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Малевич — один із лідерів мистецтва Новітнього часу — свою художню мову іменував «супрематизмом», тобто «вищим» щодо попередніх способів відображення світу. Він вважав, що епізодами життя повинні займатися фотографи, а художникам належить творити нові форми та «бігти разом зі світовими винаходами» [1]. Метою супрематизму є творення образу космічного простору, за допомогою якого людина спрямовує дух у височінь.

Мистецтво Малевича з його стрімкою еволюцією пройшло шлях, властивий іншим українським та російським митцям, насичений експериментами початку ХХ ст. Свою еволюцію — від імпресіонізму початку 1900-х, кубізму і сезанізму, через кубофутуризм (1911–1913) до супрематизму (з 1913) Малевич сам теоретично осмислив і обґрунтував у маніфестах. Причому кубофутуризм в його мистецтві пов'язаний із примітивізмом. Після революції настав етап постсупрематизму, коли митець використав досягнення супрематизму у фігуративному живописі.

Головним героєм творів Малевича неопримітивіського періоду був селянин; художник зумів передати вражаючу силу людини, далекої від цивілізації, проте гармонійної завдяки її зв'язку із землею. Це відчуття спрямувало митця на використання монументальних форм, канонічних для зображення святих у давньоруських композиціях, у новій якості — у зображенні селян. Як і в іконах, у композиціях Малевича 1900-х індивідуальне начало відсутнє. Творча настанова живописця на загальнозначуще і родове є близькою творчості його товаришів по мистецьких угрупованнях «Бубновий валет» (1909), «Віслучий хвіст» (1911) і «Мішень» (1913). Принципи «Мішені» висловив у каталозі виставки М. Ф. Ларіонов: «негативне ставлення до звеличення індивідуальності», «визнання усіх стилів», «повернення до національного мистецтва». На цій виставці було продемонстровано картини Малевича «Жінка з відрами» (1912, Музей сучасного мистецтва, Нью-Йорк), «Косар» (1911, Нижньоновгородський художній музей) та інші, об'єднані у каталозі під рубрикою «Новий російський стиль».

Кубофутуристичні картини Малевича, виконані на неопримітивістських засадах, у своєму композиційному, лінійному, ритмічному і кольоровому ладі несуть певне відлуння давньоруського живопису. Як ми знаємо, у 1913 р. відбулася грандіозна виставка творів давньоруського живопису, розчищених від пізніших нашарувань, яка різною мірою відіграла роль у творчому самовизначенні майже усіх художників нашого авангарду. Н. С. Гончарова і М. Ф. Ларіонов, з якими Малевич був близький по творчому об'єднанню, допомогли йому відчутти велич давньоруського живопису.

Малевич використовує два типи давньоруських композицій: 1) тип предстояння, коли святий у стоїть фронтальній позі перед зверненням до нього вірющим, і 2) тип лицьового іконописного образу (Спас Нерукотворний).

До першого типу відносяться композиції 1910–1911 років: «Селянка у церкві», «Садівник» (обидві — 1911, Міський музей, Амстердам), «Косар» (1911), «Сінокіс» (1909). Риси середньовічного монументалізму проявилися тут у типізації масштабних образів, які потрактовано художником як «першоеlementи» земного існування людини у виразності рішення тла, чітко, як в іконописі, поділеного на «верх» і «низ», землю та небо, у широкій, лапідарній мові живопису. Життєздатність, певна незграбність, приземленість кремезних постатей цих картин Малевича близькі мистецтву Давнього Новгороду, що є далеким від витонченості столичних шкіл Візантії та Володимира, але воно підкорює нас велетенською життєвою силою могутньої архітектури, яка ніби виросла із землі і пристрасно палаючих вірою мужикуватих пророків (церква Спаса на Нередиці, XII ст.). Близькі селяни Малевича й «не ладно скроєним, але міцно зшитим» святим з новгородських ікон. Разом із композицією збережений і кольоровий лад давньоруських ікон, з притаманною йому ідеєю святкового перетворення світу. Художник використовує насичений локальний колір, взятий, як і в іконописі, великими, ритмізованими один з одним попарно співвідношеннями. Цей принцип був розвинутий митцем у композиціях «предстояння» 1920–1930-х років, де зображені селяни, селянки і спортсмени. Зв'язок організованого перехресного кольорового ритму з давньоруськими композиціями у цих творах ще більш очевидний. Ці картини підтверджують незмінний інтерес майстра до середньовічної живописної спадщини.

До другого типу належать композиції кубістичних картин 1910–1913 рр. з монументалізованими зображеннями людського обличчя: «Голова селянина» (1927–1932, Російський музей), «Православний» (1912, місцезнаходження не відоме), «Портрет І. В. Ключа» (1913, Третьяковська галерея), «Голова селянина» (1912, Російський музей), «Голова селянської дівчини» (1912–1913, Міський музей, Амстердам). Розглядаючи розвиток портретної творчості Малевича 1910-х рр., ми бачимо, що його портрети стають дедалі більш умов-

ними, позбуваються об'ємності, з'єднуюються в єдине ціле з двомірною площиною полотна. Художник наділяє своїх персонажів загальними рисами — селянина або селянки. Навіть портрету свого товариша І. В. Клюна Малевич надає рис людини взагалі.

Добиваючись значимості образу, Малевич використовує, передусім, композиційні засоби давньоруських ікон, зокрема монументальні зображення ликів святих. Найочевиднішим є асоціативний зв'язок картин «Православний» і «Голова селянина» (1912, 80 × 80) з композицією давньоруського «Спаса Нерукотворного» (XII ст., 70 × 71, Третьяковська галерея), де й сам розмір, і тональне рішення, що розділяє світловим хрестом обличчя селянина, є аналогічними іконописному Спасу. Можна простежити очевидну відданість Малевича композиції квадрата, яку він обирає для образів селян і навіть для портрета поета Клюна. Його він теж трактує як імперсональний образ із «ієратично» застиглим обличчям та нерухомо спрямованими у простір вічності величезними очима.

У самій назві «Православний» та у способі зображення, коли тлом слугує зображення землі, митець підкреслює гармонію людини із землею, яку він обробляє. Землю селянин-християнин немовби тримає на своїх раменах. У такий спосіб художник підкреслює те гармонійне, засадниче начало у патріархальному російському селі, з його збереженими на початку ХХ ст. общинними витоками, яке стало непорушною опорою Русі. Ця основа, за уявленням митця, протистояла катаклізмам ХХ ст. і була ним виражена з належною мірою значимості.

Іконописне мистецтво художник сприйняв як «форми вищої культури селянського мистецтва» [2]. Дослідження цього мистецтва переконало його в тому, «що справа полягає не у вивченні анатомії і перспективи, що справа не у тому, аби передати натуру у своїй правді, а справа у відчутті мистецтва та художнього реалізму» [3]. Реалізм він розумів як виявлення образу світу.

Період неопримітивізму мав для Малевича велике значення, як час пізнання давньоруського мистецтва. Як і для Татліна та Кандинського, він не був для нього вищим щаблем творчості. Проте в іконі художник зумів відчутти однорідну з живописними пошуками початку ХХ ст. значимість та силу лаконічної композиції, виразність великих колірних мас, оцінив геометричний характер побудови зображення, організуючу роль у ній архітектурного лінійного каркаса щодо кольорових плям. Вже у цей період твори Малевича є умовними за кольором та мають символічний характер. Давньоруське мистецтво було лише одним з факторів формування індивідуального стилю художника. Його шлях до сприйняття національної спадщини йшов через освоєння найновітніших течій світового мистецтва.

Прагнення до монументальності образів визначило орієнтацію Малевича на знакове мистецтво, яке має точки дотичності з давньоруським. Заповітний друг Малевича, якому він довіряв свої потаємні думки, поет, музикант і художник М. В. Матюшин писав: «Чому не хочеться писати предметність, портрети? Вони лише частина цілого. Як же відобразити одним обличчям усе людство? Це зовсім не цікаво, як для мене портрет мого великого пальця на носі. Це лише мій випадок. Я всотую в себе розпорошеного бога, але не можу це стримати <...> Усе людство наповнилося предметністю та втомилося, перенаситилося» [4]. У праці «Про знак» Матюшин писав: «Будь-який знак, шматок деревини, заліза може виразити потужну ідею божественності, стверджену з усією силою віри, аніж скороминущий, звичайний портрет Божества» [5]. Ці думки виражають роздуми самого Малевича, який творить нову мову мистецтва. «На новому шляху, — писав він, — натуралізм як пізнання перестає бути істотним <...> нові вимоги суто живописно-пластичних позасюжетних і позапредметних проявів стали метою» [6]. В абстрактному мистецтві Малевич прагнув створити «пластичні формули пізнання для ще не пізної сутності всесвіту» [7].

На відміну від Кандинського, Малевич створив геометричну абстракцію. Чому геометричну? У супрематичних композиціях він відмовився навіть від кривої лінії, оскільки вбачав у ній вираз живої природної форми. Малевич був безпосереднім нащадком кубофутуристів. Подібно до них, він закладав основи нової «механічної цивілізації». Метод творчості також було зорієнтовано на техніку: «Ми повинні творити як уся наша технічна думка» [8]. Він вважав, що новий технізований час вже неможливо повернути до «зеленого світу» природи, що незабаром «зелений світ» згасне, як згас ландшафт перших епох» [9]. (Ця думка є актуальною для нашого екологічно проблемного часу).

Оцінюючи кризовий стан цивілізації, Малевич робить висновок про неможливість подальшого вдосконалення класичного мистецтва, яке належить вчорашньому дню. Новий час потребував творення нових форм мистецтва, які відповідають законам усього «технічного життя». Нове мистецтво передбачає відмову від природно-предметного та створення нових знаків-символів. Футуристи і супрематисти, на відміну від символістів, у своїх творах створюють не образно-фігуративні образи іншого світу ідей, а «проектують нове життя» (якщо скористатися словами філософа Н. Ф. Федорова (1828–1903), не знаходячи у минулому житті зримої предметної основи. У літературному футуризмі виникають «будетляни» — провісники майбутнього (В. В. Каменський, Велімир Хлебников, М. В. Матюшин, Е. Г. Гуро та інші).

За допомогою геометричних фігур, звільнених від конкретної образності, Малевич прагнув передати свій духовний світ. Він вважав, що «геометризм є

результатом великої роботи над собою і світом уявлень, де все синтезується та, спрощуючись, дає карбований образ вищої виразності» [10]. Реалізуючи цю ідею, він створив «супранатуралізм», або «супрематизм», — зриме втілення надприродної сутності явищ. «Супрематична форма», за визначенням Малевича, ніщо інше, як «знаки розпізнавальної сили дії утилітарної досконалості конкретного світу, що наближається» [11].

Малевич зрікся старої естетики. Йому було замало просто естетики. За допомогою мистецтва він прагнув перетворити світ і відкрити людям обрії нового космічного світу. Малевич не лише першим придумав слово «супутник». Він робив ескізи архітектури майбутнього — «майбутні планіти» (будинки — О. Т.) для «землянітів» (людей — О. Т.). Він мріяв, що «супрематичне тіло буде включене у природно-натуральну організацію», що супрематичний супутник буде рухатися орбітою, утворюючи новий шлях між Землею і Місяцем [12].

Неприйняття навколишнього світу буржуазної культури і цивілізації зумовлювало прагнення до духовності. «Ми, новий рід людей-променів, прийшли осяяти всесвіт», — писав поет-футурист Велімир Хлебников [13]. Він був близький Малевичу у своєму глобальному осмисленні простору та часу. Хлебников називав себе Головою Земної кулі. Малевич іменував себе Головою Простору. Космічні час і простір — головні завоювання супрематизму. У трагічні для світу дні Малевич будував космічні структури. Засобами живопису він створював космічний простір, аби людина могла спрямувати свій дух у височінь. Мистецтво художника набувало магічних функцій. Малевич інтуїтивно прийшов до створення у картині структури світу, а не його предметної оболонки. Вироблена ним система художньо-образного мислення спиралася на традицію первісного мистецтва, мистецтва Середньовіччя, раннього Відродження (Малевич вказував на Чимабуе), давньоруської культури та народної творчості [14].

Створюючи символічне духовне мистецтво, Малевич звертався до вироблених людством древніх архетипів, які несуть у собі ті властивості, що він їх прагнув передати у своїх абстрактних геометричних побудовах, тобто енергію, яка існує у самій формі, у поєднанні одних форм з іншими. На цьому шляху неабияке значення для нього мало освоєння давньоруського мистецтва з його космічною тематикою. Дуже важливо, що ця мова володіла своєю геометричною символікою: овал, круг — як небесна сфера і як небесні сили; коло — символ безкінечності та досконалості, хрест — символ самопожертви, ромб у вигнутому квадраті — слава і т. п. Іконостас, як ми знаємо, є символічна межа між світом видимого і невидимого (людського і духовного), а зображені на його іконах святі, за образним висловленням П. А. Флоренського, є «ХМАРОЮ свідків, що оточили Престол Божий» [15].



1. К. С. Малевич. Селянки у церкві. 1911. Полотно, олія. Міський музей. Амстердам. 2. К. С. Малевич. Селянки у церкві. 1911–1912. Папір, графітний олівець. Російський музей. 3. Воскресіння Лазаря. Фрагмент. Ікона. Кінець XVI ст. Львівщина. 4. К. С. Малевич. Збирання жита. 1912. Полотно, олія. 5. Жнива. Сцена з «Діянь пророка Єлісея». Фреска церкви Іллі Пророка. Фрагмент. 1680–1681.



2



3



4



5

Свої завдання Малевич не міг здійснити в інший спосіб, окрім як символічний. У цьому відношенні давньоруське мистецтво мало для нього значення певного стимулу та зразка. Проте символ у творчості Малевича має інший характер, аніж у давньоруському мистецтві, де він має першообраз і виражається як у образотворчому, так і в геометричному, знаковому плані. У Малевича символ стає багато в чому індивідуальним знаком, який не має загальнозначимого змісту. Але, оскільки Малевич визнавав у певному сенсі — як «додатковий елемент» — спадковість культур, то ми, виходячи з древнього архетипу геометричних образів, можемо припустити, що сприйнята на індивідуальному рівні образність геометричних знаків давньоруського іконопису могла увійти в його знакову систему.

Малевич програмно закликав стати «на творчий шлях творення новоутворень» [16]. Для нього, незважаючи на весь його раціоналізм, є важливим підсвідомо-інтуїтивне начало у мистецтві. Він вважав, що кубізм і футуризм трохи відкрили «перлини» цього початку. Але не до кінця. «Відкидаючи розум та подаючи інтуїцію як підсвідоме, кубофутуристи одночасно користуються для своїх картин формами, створеними розумом для своїх цілей» [17]. Творча воля, — писав він, — повинна йти далі «у заумь» (за термінологією К. С. Малевича). «Я перетворився на нулі форм й вийшов за 0–1» [18]. Стверджуючи інтуїтивне начало у живописі, він разом зі своїми товаришами проголошував: «Вищий художній твір пишеться, коли розуму немає» [19]. Проте мову втілення свого інтуїтивного пізнання світу Малевич творив логічними шляхом.

«Ми дійшли до заперечення розуму, — писав він, — але заперечили ми розум і мірою того, що в нас зародився інший, який порівняно із запереченим нами можна назвати заумним, у якого так само є закон, і конструкція, і сенс, і, лише пізнавши його, в нас будуть роботи, що базуються на законі істинно нового заумному; цей розум знайшов собі як засіб кубізм для вираження речі» [20].

У творчості Малевича центральне місце посідають геометричні композиції 1913–1920 рр.: круг, хрест, овал, хрест в овалі, хрест з двома поперечними перетинами та інші. Серед них найвідомішим є «Чорний квадрат» (1915 — точну дату не встановлено), який не випадково став програмним твором художника і ніби освятив собою його погребальне ложе. «Чорний квадрат» започаткував супрематичний метод Малевича. Д. В. Сараб'янов вважає, що цей твір можна розглядати як певну формулу «універсального почуття безпредметності, загальності та космічності буття» [21]. Однак полотно має передісторію і архетип, які через асоціації можуть допомогти нам зрозуміти найзагадковіший твір початку ХХ ст.

І сам Малевич, і провідний критик Росії початку ХХ ст. А. Н. Бенуа розглядали «Чорний квадрат» у певному сенсі як ікону [22]. Малевич говорить про нього так само, як про обличчя, що змушує згадати його бажання передати «обличчя нового дня» [23], тобто духовні прагнення свого часу.



1



2



3



4



5



6

1. К. С. Малевич. Квіткарка. 1903. Полотно, олія. Російський музей.

2. Параскева П'ятниця в житті. Середина XV ст. Яворівщина. Національний художній музей у Львові.

3. К. С. Малевич. На косовиці. 1928–1929. Полотно, олія. Російський музей.

4. Архистратиг Михаїл. Друга половина XVII ст. Ікона. Львівський музей українського мистецтва.

5. К. С. Малевич. Селянин у полі. 1928–1932. Дикт, олія. Російський музей.

6. Св. Георгій. Ікона. Новгород (?). 30–40-ті роки XII ст.

Третяковська галерея

А. Н. Бенуа писав у статті «Остання футуристична виставка»: «Без сумніву, це і є та ікона, яку панове футуристи ставлять навзамін мадонн і «безсоломонних» Венер, це і є «панування над формами натури» <...> «Малевич обіцяє привести нас до мети і до загибелі, і за це він, зрозуміло, гординою обійнятий, претендує на якісь божественні почесні» [24].

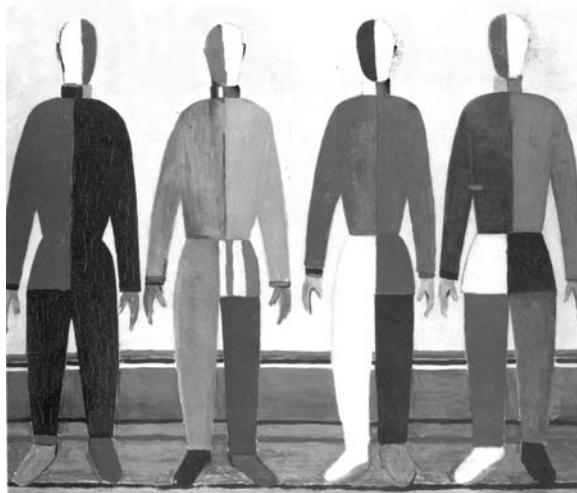
Художник відповідав критику: «У мене одна Гола без рами (як кишеня) *ікона мого часу* (курсив тут й далі — О. Т.) і важко боротися. Але щастя бути не схожим на Вас дає сили йти далі у пустку пустель, бо там тільки перетворення <...> В мистецтві є обов'язок виконання необхідних форм. Незважаючи на те, люблю я їх чи ні <...> Так, Вам, звиклому грітися біля милого личка, важко зігрітися біля *обличчя квадрата*. Адже Ваше мистецтво є мистецтво ілюстрації, історичних анекдотів — посібник для підручників <...> На моєму квадраті ніколи не побачите посмішки милої Психеї, й ніколи він не буде матрацом любові» [25].

Малевич виходив з положення, що «дійсність не може бути ані представленою, ані пізнаваною», що слід *«прагнути до пізнання досконалості Бога»*, «бо перше слово завжди буде Бог» [26]. Оскільки всесвіт, за Малевичем, є Бог, то людина може наблизитися до Бога, лише «йдучи блаженным спокоєм — спогляданням» [27] шляхом *«відчування»*, шляхом заощадження мислення — інтуїцією. Символом економної та лаконічної форми Малевич оголосив квадрат: «Ставши на економічну, супрематичну площину *квадрата як досконалості сучасності*, залишаю його життю основою економічного розвитку його дії» [28]. «Чорний квадрат», за Малевичем, — «знак економії», «остання супрематична площина по лінії мистецтва: живопису, кольору, естетики, яка виходить за їхню орбіту, збудована на п'ятому (економія) вимірі як основа, на якій повинні розвиватися форми всіх творчих зусиль зображень й мистецтв» [29].

Отже, Малевич закликав прагнути до пізнання «досконалості Бога» шляхом «економії мислення». Квадрат же він оголосив «економічною площиною досконалості сучасності». Таким чином, «Чорний квадрат» може бути представлений як символічна ікона Новітнього часу, на відміну від зримих свідків світу незримого у давньоруському іконостасі. Спільними з давньоруським мистецтвом є космічна масштабність і прагнення до духовності. Стає зрозумілим іменування квадрата іконою у полемічних листах художника й критика. Характерно, що в експозиції виставки Малевича «0, 10» 1915 р. в Петербурзі «Чорний квадрат» висів подібно до ікони — в «красному» куті.

Простежимо шлях Малевича до «Чорного квадрата».

Цей твір створено у період найбільшого історичного катаклізму: переддень (або початок) Першої світової війни. Саме у такі часи відбувається активне осмислення людиною свого місця у світі, проблеми життя та смерті. «Чорний



1



2

1. К. С. Малевич. Спортсмени.
1928–1932. Полотно, олія.
Російський музей.

2. Вибрані святи: Микола, Вла-
сій, Флор, Лавр, Ілля Пророк
і Параскева П'ятниця. Ікона.
Новгородська школа. XV ст.
Третьяковська галерея

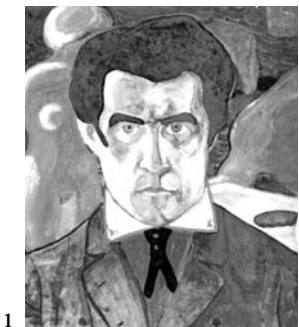
квадрат» уявляється нам пов'язаним з есхатологічною тематикою, навіяною активним переживанням і осмисленням історії.

Якщо порівняти «Чорний квадрат» з творами давньоруського мистецтва (в аспекті іконографічного канону), то привертають до себе увагу дві композиції: «Спас Нерукотворний» і «Спас в силах». Спас Нерукотворний — це, згідно з переказом, відбиток на плащаниці лику Христа [30], який приніс себе у жертву заради спокутування гріхів людських, в ім'я загального блага. Зображенням «Нерукотворного Спаса» здавна надавали охоронного значення. Й у Візантії, й пізніше на Русі їх пов'язували з військовим культом. «Спас у силах» — центральна ікона давньоруського іконостаса, де Спаситель зображений у «славі» (накладені один на одного ромб і чотирикутник інтенсивно-червоного кольору) і «силі» (темно-синій чи темно-зелений овал). В обох випадках, як бачимо, присутній образ Спасителя людства, означений як образно, так і за допомогою геометричної символіки.

«Чорний квадрат» Малевича має свою передісторію, у якій реалізувалася висловлена художником думка про те, що «вбудоване кубістичне тіло не протилежне життю, воно є новим висновком з попередніх складових живописного руху» [31]. «Чорному квадрату» (79,5 × 79,5 см) передувала вже згадувана квадратна композиція 1912 р. «Голова селянина» (80 × 80 см), виконана у кубістичний період. Асоціативна спорідненість цієї композиції зі «Спасом Нерукотворним» — наприклад, Спасом XII ст. з Третьяковської галереї (70 × 71 см) — була нами відмічена раніше. Доречно також звернути увагу на другу композицію цієї двосторонньої ікони — «Уславлення хреста», в якій ясно виявляються білий квадрат і темно-сині поля з боків.

Для нашої теми асоціативного зв'язку квадрата з головою є цікавим «Солдат першого дивізіону» (1914, Нью-Йорк, Музей Соломона Гуггенхейма). У цій картині привертає до себе увагу розміщення синього квадрата і хреста (елементів, з якими ми вже зустрічалися в картині «Голова селянина») на місці людського обличчя, що притаманне й багатьом іншим композиціям майстра. Хрест і квадрат тут існують відокремлено. Все тіло людини геометризувалося. Природно, що в цій системі умовним було й вирішення голови. Наочне свідчення цьому — ескізи костюмів і вирішення масок-голів у вигляді ромба і квадрата до опери «Перемога над Сонцем» (1913, 1920).

Робота Малевича над оформленням цієї футуристичної опери А. Е. Кручених і М. В. Матюшина не могла не позначитися на появі «Чорного квадрата» (1915, Третьяковська галерея). Основою сценографії тут був кубофутуризм — геометризація образотворчих форм предметів, продемонстрованих у динаміці. В художньому рішенні сцени другого акту художник відмовився від образності. Замість неї він створив зримий символ боротьби світла та тьми



1. К. С. Малевич. Автопортрет (?) Середина 1900-х років.

Полотно, олія. Російський музей. 2. К. С. Малевич. Автопортрет. Близько 1910. Папір, гуаш. Третьяковська галерея.

3. К. С. Малевич. Голова селянина. 1928–1932. Дикт, олія.

4. Російський музей. 5. Фрагмент мозаїки «Св. Димитрій с єпископом Іоанном та єпархом Леонтієм» на південному стовні біля входу у вівтар базилики св. Димитрія у Салоніках. Середина VII ст.

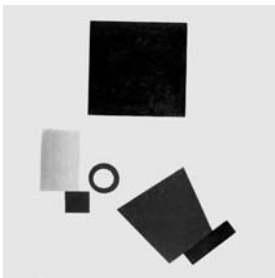


5. К. С. Малевич. Атлет. Ескіз костюма до опери А. Кручених, М. Матюшина «Перемога над Сонцем».

1920. УНОВИС — Альманах № 1. 6. В. Єрмолаєва. Ескіз костюма до опери А. Кручених, М. Матюшина «Перемога над Сонцем».

1920. УНОВИС — Альманах № 1.

7. К. С. Малевич. Супрєматизм. Автопортрет у двох вимірах. 1915. Полотно, олія



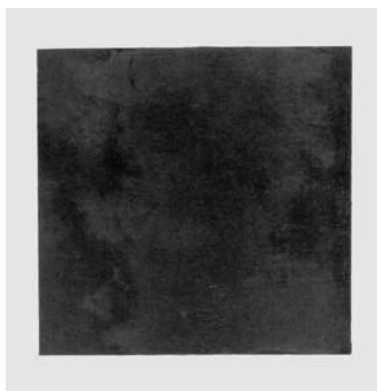
у розділеному діагонально квадраті. Логічним завершенням цієї боротьби можна вважати чорний квадрат, який утворився сам по собі у заднику сцени. Можливо, ця сценічна деталь наштовхнула Малевича на думку про створення свого славетного твору. У цих футуристичних декораціях Малевич ще не порвав остаточно з фігуративним зображенням і лише був на шляху до символічного осмислення світу. Але сама опера з її космічною тематикою була важливою у творчій еволюції художника від монументалізованого побутового жанру з уславленням общинних форм життя селянина-християнина («Селянки у церкві», «Сінокіс», «Жнива» й інші) до «космізму» — втілення через геометричні символи динаміки світобудови.

У «Чорному квадраті» Малевич втілює свою просторову систему. Рама квадрату, як і в іконі, звичайно, не потрібна, оскільки простір останньої має символічний характер й сприймається як безкінечність, на відміну від реалістичної картини, що являє собою «вікно у світ» з прямою перспективою. Малевич порівнює винахід прямої перспективи зі встановленням стійла для коня, свого роду прив'язі, з «ящиком під блакитним небом», в якому свідомість художника творила лише дублікати дійсності, стукаючись чолом об зірки, місяць, сонце, що стирчать» [32]. Через «перспективний клин», що обмежує просторове мислення художника, живопис, на думку Малевича, раніше не міг бути на рівні із філософією, вільною від обмежень. Через пряму перспективу світ розглядається лише з однієї точки. «Для нас не існувало світу ні знизу, зверху, з боків, ззаду, — писав художник. — І, коли мистецтву знадобилося розгорнути зріст свого тіла, довелося розбити клино-перспективну катакомбу. Світ почав розглядатись інакше, ми виявили багатогранний його рух і постали перед завданням повноти його передачі; звідси й виникли системи і закони, сучасні нашому пізнанню» [33]. Відтворення у живописі світу мислимого, а не просто видимого, властиве було й давньоруському мистецтву, і Малевич міг знайти тут оперття своїм пошукам.

Картина Малевича, являючи собою модель космосу, втілює вже не вертикальну, як в іконі, структуру простору як землю й небо (виражену за допомогою зеленого «позему» і золотого «неба»), а увесь всесвіт — без верху і низу. На вираження цього спрямована ідея «безвесія» (за термінологією К. С. Малевича). В центрі витвореного ним всесвіту на місці Творця виступає сам Малевич, оскільки увесь всесвіт вміщується в його голові. «Череп людини являє собою ту ж безкінечність для руху уявлень, він дорівнює всесвіту, бо в ньому вміщується все, що бачить у ньому», — писав художник [34]. Мета Малевича щодо проникнення у світ надчуттєвий — духовний — для віднайдіння втраченої Адамом і Євою гармонії в певному сенсі є близькою давньоруському іконопису. Про своє розуміння трагедії історії Малевич писав як про втрату люд-



1



2

1. Стрітєння Ікони Володимирської Богоматері. Московська школа. 1640-ті роки. Ікона з церкви Олексія Митрополита в Глинищах у Москві.

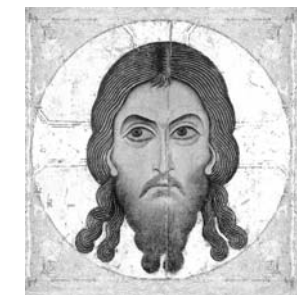
2. К. С. Малевич. Чорний квадрат. 1915. Полотно, олія. Третяковська галерея.

3. Стрітєння ікони Володимирської Богоматері. Фрагмент. Московська школа.

4. 1640-ті роки. Ікона з церкви Олексія Митрополита в Глинищах у Москві.

4. «Спас Нерукотворний». Ікона. Новгород, друга половина XII ст. Третяковська галерея.

5. Поклоніння хресту. (Зворотній бік ікони «Спас Нерукотворний»). Новгород, друга половина XII ст. Третяковська галерея



4



5

ством «безвесия»: «Бог, відчуваючи в собі вагу, розпорошив її в системі, і вага стала легкою, і зневагомив її, й поставив людину в зневагомленій системі, і людина, не відчуваючи її, жила подібно до машиніста, який не відчуває вагу свого паротяга у русі, але варто йому вилучити частину з системи, вага його ляже і задушить його. Так Адам перейшов за межі системи, і вага обвалилася на нього. Через це усе людство працює у поті та стражданнях, щоб вивільнюватись з-під ваги зруйнованої системи, прагне вагу розподілити в систему безвесия. І так кожна система — нова спроба, нова кров звільнення» [35]. Рятівником людства, новим Месією у віднайденні втраченої гармонії між космосом і людством виступає сам Малевич у своїй системі про розподіл ваги в систему пластичного «безвесия». Він сам уподібнює себе Христу, проголошуючи свої теоретичні трактати Новим Євангелієм. Про це він пише Матюшину: «Христос розкрив на землі небо, утворивши закінчення простору, встановив дві межі, два полюси, де б в вони не були — в собі чи «там». Ми ж підемо повз тисячі полюсів, як проходили по мільярдах піщинок на березі моря, річки. Простір більший за небо, міцніший, могутніший, і наша нова книга — вчення про простір пустелі» [36]. Себе ж Малевич проголосив «Головою Простору» [37].

Отже, Малевич, подібно до Христа-Месії і визволителя людства, готовий спокутувати злочин Адама і подібно до Бога-отця відновити зруйновану раніше гармонійну систему невагомості та завершити справу всього людства, яке від часів Адама прагнуло «вес распределить в систему безвесия». Для цього майстер «выходит за 0 форм» [38] (тобто відмовляється від предметності мистецтва) і переходить до абстракції, до символу (і в цьому, можливо, його дотичність з давньоруським мистецтвом). Художник створив систему умовної мови живопису, вільної від предметності земного світу з його «верхом» і «низом», заснованої на гравітації (силі земного тяжіння), оскільки духовний світ людини дорівнює всесвіту, який не має, як це довела наука, верху і низу.

Динамічний супрематизм Малевича заперечує насилля над матеріалом, що створює ілюзію двійника реальності. Художники авангарду, як було відмічено Є. Ф. Ковтуном [39], вирішували проблему ХХ ст. — вираження нового уявлення про простір як про космос та вихід за межі земного тяжіння в живописі. Цю властивість Малевич максимально втілює у живописі динамічного супрематизму, де, як і раніше, використовував геометричні фігури християнської (й давньої) символіки — хрест, ромб, квадрат та інші.

Шлях Малевича вів далі за інших. У мистецтві він створив нову міфологію, де на місце Деміурга насмілювався поставити самого себе, чим було визначено крайню точку ствердження людської індивідуальності.

Антропоцентризм та пов'язаний з ним індивідуалізм йшли від епохи Відродження, коли людина виокремила себе зі злагодженої системи світобудови.



Містичний
поворот форми



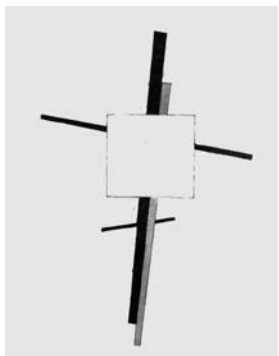
1



3



4



5



6

1. К. С. Малевич. Містичний
релігійний поворот форми.
Після 1930. Папір, олівець.
Приватне зібрання, США.

2. К. С. Малевич. Містик. Піс-
ля 1930. Приватне зібрання,
США.

3. Майстерня Діонісія. Гри-
горій Богослов. З деісусного
чину церкви Різдва Богородиці

2 Ферапонтова монастиря.
1502–1503. Російський музей.

4. К. С. Малевич. Постаць, що
стоїть. 1927, можливо пізні-
ше. Папір, кольоровий олівець.
Міський музей, Амстердам.

5. К. С. Малевич. Супрєматизм
духу. 1920. Ілюстрація для
альбому «УНОВИС № 1».
Літографія, гуаш.

6. К. С. Малевич. Супрєма-
тизм. 1921–1927. Полотно,
олія

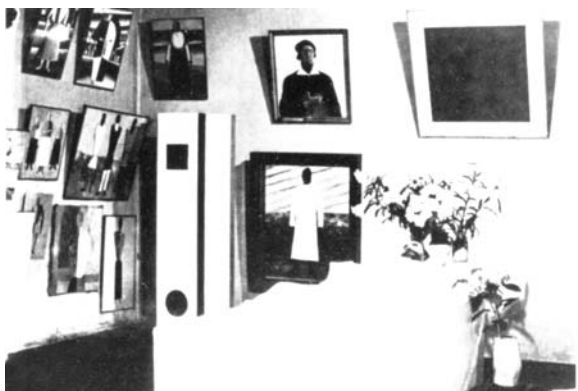
ви, де кожному було відведене своє місце, і зробила себе центром всесвіту, зайнявши «спустіле» місце Бога. Ця система, поширена з часів Ренесансу, в портретному мистецтві виразилася в композиціях портретів у анфас. Згадаймо, що розвиток цього жанру йшов від профільних портретів донаторів, звернених в молінні до святого або Бога, які знаходилися у центрі. Їхні обличчя, як це було проаналізовано І. А. Даниловою [40], поступово поверталися до глядача, і, врешті решт, зайняли місце святого або Творця, сприйнявши і саму композицію середньовічної ікони (парадний портрет — урочисте предстоання, а погрудний портрет відтворює обличчя людини, уподібнене за композиційною будовою до лику ікони).

На те місце, де у середньовічній системі можна було зображати лише лик святого або Бога, було вміщено автопортрет Творця-Малевича. Взявши іконографію Спаса Нерукотворного, якого зображено на символічному платі, в прототипі, що має форму квадрата, Малевич замінює лик Бога на власне обличчя — Чорний квадрат. Таким чином, ідея антропоцентризму в творчості Малевича здобула логічне завершення.

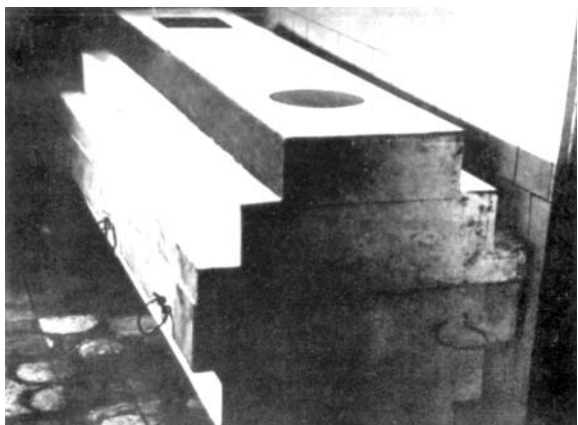
В силу інтуїтивного характеру символ квадрата у Малевича породжує широкі асоціації. Але орієнтація на візантійську і пов'язану з нею давньоруську ікону дає певні відправні точки для засвоєння символіки квадрата [41]. Генеза розглянутих вище картин показує, що квадрат Малевича має витоки у композиції обличчя і голови людини, наділеної космічними функціями. Селянин-християнин як основа світу. Солдат — охоронець миру й героїчна (георгіївський хрест) жертва війни. Таким чином, можна припустити, спираючись на давньоруську іконографію і символіку, а також на кубістичні твори Малевича, які передували «Чорному квадрату» і композиційно споріднені з ним, що чорний квадрат може бути символом певного «держателя світу». Очевидно, через це Бенуа й сам Малевич говорили про «Чорний квадрат» як про ікону.

Квадрат у візантійському і російському іконописі символізував Землю. Тому саме так зображували німб у смертних людей, тоді як у святих він у формі круга — символу неба і безсмертя. У візантійських іконах квадратні німби було прийнято зображувати у замовників (див. «Св. Димитр з ктиторами», мозаїка VII ст. Церква Св. Димитра в Салоніках). Знаючи, яку роль відводив собі в мистецтві Малевич, можна погодитися, що подібне використання символіки квадратного німба не сприймалося ним як нескромність. Давня композиція Спаса Нерукотворного являє нам обличчя Творця нового мистецтва XX ст.

Чорним кольором в іконописі писали лише зображення печер, де в білих пеленах спочиває народжена Богодитина, печери, з якої у білому савані виходить воскреслий Лазар, отвір Пекла, тобто зображення потойбічного світу. А коли на іконах потрібно було зобразити щось, що має в буденному житті



1. К. С. Малевич на смертному одрі у своєму помешканні. 1935. Фотографія. (Праворуч від одру вертикаль віка домо-1 вини з квадратом та кругом).



2. Супрематична домовина К. С. Малевича. 1935. 3



2. Супрематична домовина К. С. Малевича. 1935.
3. Фаюмський портрет в обрамленні бинтів мумії. II ст. нової ери. Британський музей.
4. Експозиція картин К. С. Малевича на «Останній футуристичній виставці «0,10» (нуль-десять)». Петроград, 4 1915. Світлина

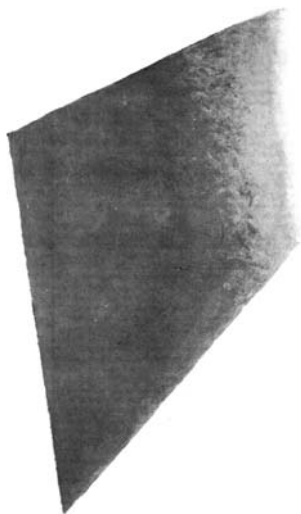
чорний колір, то намагалися цей колір замінити яким-небудь іншим. Наприклад, чорних коней малювали синім. Чорним кольором на іконі позначали пекельну безодню. Безоднею, в якій знаходився світ у 1913–1915 рр. — часі створення «Чорного квадрата», було пекло Першої світової війни. Своім «Квадратом» художник ніби свідчить про сучасне і запитує про майбутнє. Чому митець заповідав «Чорний квадрат» як свій надгробок? Тут ми торкаємося найбільшої таємниці абстракціонізму, зрештою — всієї прийдешньої культури, яка злегка відкрилась у ньому.

Чорний квадрат в однойменній картині оточений білим полем. Білий колір не просто один із багатьох кольорів, він є символом Божественного нетварного світла, яке міниться усіма кольорами веселки, немовби містить у собі усі ці кольори. Зовнішнє, предметне, земне світло завжди розглядалося церквою лише як образ та знамення непредметного Божого світла. Малевич розумів білий колір як знак досконалості. У теоретичному трактаті «Супрематизм» він пише: «Про кольори, і про білий, й чорний, ще виникає безліч розмов, які завершаються через шлях червоної до білої досконалості <...> Супрематичне нескінченне біле дає променю зору йти, не зустрічаючи собі межі» [42].

Відповідно до своєї теоретичної настанови художник упродовж низки років — від 1913 (1915) до 1918 — створює подібні за розмірами композиції та білим тлом свій «Чорний», потім «Червоний» і, нарешті, «Білий квадрат». Цілком очевидно, що хронологічні межі серії обумовлені початком та закінченням Першої світової війни, а проміжний «Червоний квадрат» був визначений самим Малевичем як «сигнал революції» [43]. Символіка цієї низки квадратів до певної міри є близькою пророчому пафосу творів інших основоположників абстракціонізму — від апокаліптичних до урочистого гімну Змієборцю (Кандинський) або видінь «Світового розквіту» (Філонов).

Виходячи з наведених вище паралелей і дат, а також із тверджень самого художника про те, що три його «Квадрати» «є встановлення певних світоглядів та світобудов», можна прийти до висновку про відображення у цій серії хресного шляху українського і російського народів у світовій війні та революції. Проте не можна випускати з поля зору й особистісний момент. Адже «Чорний квадрат», за заповітом, супроводжував похорон Малевича, а «Білий квадрат», який завершував серію, «окрім суто економічного руху форми усієї нової білої світобудови, є ще й поштовхом до <...> самопізнання себе у виключно утилітарній всюдосконалості вселюдини...» [44]

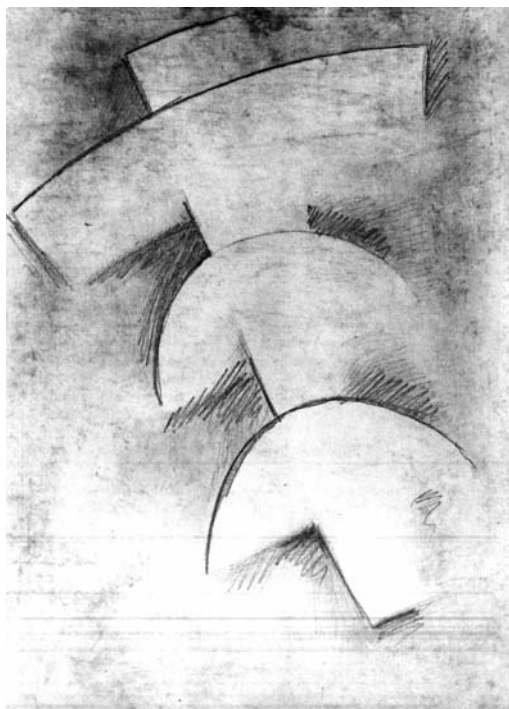
Корінна сутність чорного та білого «Квадратів» у «самопізнанні» «вселюдини» прояснюється на тлі наведених вище висловлювань Малевича про зв'язок авангардизму з «інтуїцією як підсвідомим», про «закон істинно новий, зарозумлий». Сьогодні наука накопичує все більш переконливі факти про чорний тунель



1



2



3



4

1. К. С. Малевич. Супрєматизм (Композиція у жовтому).

1917–1918. Полотно, олія.
Стеделік музеум, Амстердам.

2. К. С. Малевич. Супрєматизм (Площина, що зникає).

1916–1917. Полотно, олія.
Приватне зібрання, Японія.

3. К. С. Малевич. Супрєматизм.
1921–1927. Полотно, олія.

4. Афанасій Трухменський За малюнком Симона Ушакова.
Перший день творіння. Клеймо фронтисписа до ікони Симеона Полоцького «Обід душевний». Москва. Верхня типографія, 1681. Офорт.

із білим світлом у кінці, куди потрапляють люди, які відходять від земного буття [45]. Чи не відобразив це явище Голова Простору у своїх «заумних» полотнах? Насмілимося стверджувати: відобразив! Доказом цьому може слугувати відповідний аналіз чорного і білого «Квадратів», а також деяких супутніх їм картин.

Наведені вище дані про «Чорний квадрат» позбавляють необхідності спеціально доводити зв'язки зі вселенськими таємницями, з божественним духом і загробним світом. Слід лише нагадати та підкреслити його спорідненість з ликом, головою та німбом. Круги, без сумніву, більше, ніж квадрати, нагадують тунель. Але згадаймо декларативну відмову Малевича навіть від кривих ліній, оскільки вони є ближчими до форм живої природи, а його супрематизм «закладав підвалини нової механістичної цивілізації». Наближення художника до круга-тунелю можна вважати його відхід від культу прямолінійності «Чорного квадрата» до динамічності «Білого квадрата». Більше того, саме у зв'язку з цими якостями він відступає від своєї декларації і створює у 1916–1918 рр. на картинах видовженого формату супрематичні роботи: «Супрематизм (Площина, що зникає)» (1916–1917, приват. зібран., Японія) і «Супрематизм (Композиція у білому)» (1918, Міський музей, Амстердам). Чи не нагадують ці композиції про таємничі тунелі безсмертя?

За два роки до смерті для увічнення своєї особи Малевич звертається до реалістичного трактування портрета. Документальна фотографія не могла передати його авангардної ролі у мистецтві ХХ ст. Задля досягнення імпазантності Майстер користується перевіреною часом ренесансною пірамідалною композицією «золотого перетину». (Наприклад Себастьяно дель Пьомбо (1485–1547). Антон Франческо дель Альбіцці. Музей образотворчих мистецтв. Х'юстон). Малевич зобразив себе в образі посвяченого у певні таїнства Магістра. Не випадково його чорне опліччя нагадує мантию. В руці майстра немає пензля і палітри — звичних атрибутів автопортретів художників ХІХ ст. Роль Малевича у мистецтві авангарду полягала у вираженні нової філософської концепції, обґрунтованої у його теоретичних трактатах.

По-ораторськи виразний жест руки художника запрошує глядача до сприйняття монологу-одкровення. Погляд спрямовано не до глядача, а всередину себе. Напруга думки та переживання виражені не лише у психологізмі обличчя, а й в подум'яно-червоному «німбі» берета. (Згадаймо, що в дослідженому художником середньовічному мистецтві червоний колір символізував духовне горіння). Акорд червоного в контрасті з чорним, зеленим та білим передає велич Магістра. Крила білого коміра відділяють голову від умовно трактованого тулуба і переносять в стан «безвесія», програмно утвердженого у чорному квадраті художника. Не випадково він використовує чорний квадрат як ідентифікаційний підпис картин цього періоду.



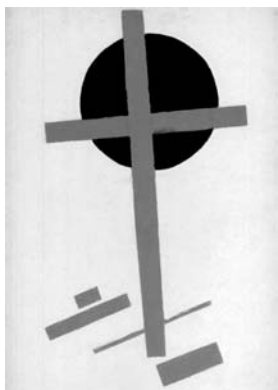
1



2



3



4



5



6

1. К. С. Малевич. Автопортрет. 1933. Х., м. 73 × 66. ГРМ.
2. Себастьяно дель Пьомбо. Антон Франческо дель Альбіцці 1485–1547.
3. К. С. Малевич. Чоловічий портрет (М. Пуни?) 1933. Х., м. 70 × 57. ГРМ).
4. К. С. Малевич. Супрематизм. 1921–1927. Х., м. 100,5 × 60.
5. Портрет Семена Дениска. 18 ст.
6. Портрет Івана Гонти. 1822

Ритуальне вбрання Малевича дає нам можливість згадати про первинне призначення одягу: проявляти у зовнішньому внутрішній стан. Ренесансні елементи поєднані з модифікацією площинних колірних геометричних форм супрематичного живопису. У часи уніфікації індивідуальності і канонізації нового іконостаса вождів тоталітарного суспільства Малевич стверджував не обмежену ідеологією вищу ієрархію Творця-художника. Підтвердженням символічно значимої ролі вбрання і умовного фону (білого і чорного) є «Чоловічий портрет (М. М. Пунін?)» (1933. П., о. 70 × 57, ГРМ). Портретний образ апологета мистецтва авангарду М. М. Пуніна має асоціативний зв'язок із середньовічним лицарем-хрестоносцем, тобто духовним воїном. Символічний одяг персонажа є близьким до композиції «Супрематизм» (1921–1927. П., о. 100,5 × 60).

Загальновідомим є прикладне значення супрематичного абстракціонізму К. С. Малевича, який нині використовують в архітектурі й виробничій психології. Та й сам він ставив свою творчість на службу прийдешній «механістичній цивілізації». Проте цьому напрямку, як бачимо, не чуже проникнення у найглибинніші таємниці людського ества — його психіки і підсвідомості, його буття-і-небуття. Виходить, що і до супрематизму, а не лише психоаналізу, дотичними є заключні слова статті Ф. Кейпера, дослідника змієборчого міфу індо-арійської Рігведи: «Здається, що сучасні художники зараз одними з перших досліджують інтуїтивно шлях, який веде до світу, який було забуто й індивідуально, і західною культурою, і знову відкривають можливості розширення сфери людського знання» [46].

1. Малевич К. От Сезанна до супрематизма. — Пг., 1920. — С. 7, 8.

2. Аналізуючи витoki своєї творчості в автобіографічних замітках 1923–1925 рр., художник писав: «На мене <...> сильне враження справили ікони. В них я відчув щось рідне і пречудове. У них мені розкрився весь російський народ з усією його емоційною творчістю. Я тоді згадав своє дитинство: коники, квіточки, півники примітивних розписів і різьблення по дереву. Я відчув якийсь зв'язок селянського мистецтва з іконним: іконописне мистецтво — форми найвищої культури селянського мистецтва. Я в ньому відкрив всю духовну сторону «селянської доби», я зрозумів селян через ікону, зрозумів їхній ДИК (виділено К. С. Малевичем, — О. Т.) не як святих, а простих людей. І колорит, і ставлення живописця <...> Це була третя стадія перелому мого життя. Я собі чітко уявив усю лінію від великого іконописного мистецтва до коників і півників розмальованих стін, прялок, стрів як лінію селянського мистецтва». Далі художник згадував: «Я не пішов ані шляхом античним, ані Відродження, ані «передижництва». Я лишився на боці мистецтва селянського і почав малювати картини у примітивному дусі. Спочатку у першому періоді я наслідував іконопис. Другий період був суто «трудовий»: я писав селян у праці, жнива,

молотьбу...» (Уривки з «Глав из автобиографии художника» (1933) // Цит. за кн.: Казимир Малевич. 1978–1935. Каталог выставки.– Ленинград –Москва — Амстердам, 1988.– С. 110–111.

3. Там само. — С. 111.

4. *Матюшин М. В.* Дневниковые записи.– Без зазначення року. ЦГАЛИ, ф. 134, оп. 2, д. 24, л. 20–22.

5. *Матюшин М. В.* О знаке. Рукопись. — Там само, л. 8.

6. *Малевич К.* О новых системах в искусстве.– Витебск, 1919.– С. 8. Там само. — С. 22.

7. *Сарабьянов Д. В.* Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад). // Советское искусствознание '80. — Вып. I.– М., 1981.– С. 155.

8. *Малевич К. С.* О новых системах в искусстве. — С. 9.

9. Там само.

10. *Малевич К. С.* Супрематизм. — УНОВИС. Витебск, 1920. — С. 1.

11. Там само.

12. Там само.

13. Велимир Хлебников. Чернетка листа до В. В. Каменского, датованого 1909 р. // У кн.: Велимир Хлебников. Собр. соч. в 5-ти т. — Т. 5. — М., 1928–1933. — С. 291.

14. Див.: *Малевич К. С.* Уривки з «Глав автобиографии художника». — С. 110–111.

15. *Флоренский П.* Иконостас. — Богословские труды. Сб. IX., 1972. — С. 142.

16. *Малевич К. С.* О новых системах в искусстве. — С. 9.

17. Там само. — С. 22.

18. *Малевич К.* От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. — Пг., 1916. — С. 14.

19. *Крученых А., Клюн И., Малевич К.* Тайные пороки академиков. — М., 1916.– С. 31.

20. Лист К. С. Малевича М. В. Матюшину. Без дати. — Відділ рукописів ГТГ, ф. 25, д. 9, л. 7–8.

21. *Сарабьянов Д. В.* Новейшие течения в русской живописи... — С. 153.

22. *Бенуа А.* Последняя футуристическая выставка. // Промова, 1916, 9 січня; О связи «Чёрного квадрата» Малевича с иконописью см.: Betz Margaret. The Icon and Russian Modernism — Art forum, New York, 1977, Summer.

23. Лист К. С. Малевича к М. В. Матюшину від 24 листопада 1916 р. — Відділ рукописів ГТГ, ф. 25, д. 9, л. 15.

24. *Бенуа А.* Последняя футуристическая выставка.

25. Лист К. С. Малевича до А. Н. Бенуа. — Відділ рукописів ГРМ, ф. 137, д. 1186, л. 1–3.

26. *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика.– Витебск, 1922.– С. 11.

27. Там само. — С. 16.
28. Малевич К. О новых системах в искусстве. — С. 1.
29. Там само. — С. 33.
30. Плат, на якому зображено лик Христа, відповідно з каноном цієї ікони завжди мав форму квадрата або близького до нього прямокутника.
31. Малевич К. От Сезанна до супрематизма. — С. 3.
32. Там само. С. 13.
33. Там само. С. 14.
34. Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика.— С. 13.
35. Там само. — С. 15.
36. Лист К. С. Малевича М. В. Матюшину від 23 червня 1916 г. з Москви до Петербургу. Рукописний відділ Пушкінського Дому. Фонд 656.
37. Лист К. С. Малевича М. В. Матюшину від 10 листопада 1917 г. з Москви до Петербургу. — Там само.
38. Малевич К. С. От кубизма к супрематизму. — С. 14.
39. Див.: Ковтун Е. К. Малевич и идея пластического безвесия // «Вытварне праце». — Прага, 1967.— № 2.
40. Данилова И. Портрет в итальянской живописи кватроченто // Советское искусствознание '74.— М., 1975.
41. Доволі цікаві роздуми про втілення «архитипического» образу світоспоглядально-го Божества у четвериці є в книзі К. Г. Юнга «Психология и религия». (Юнг К. Г. Архетип и символ. — М., 1991. — С. 166–173). Його спостереження датовано 1914 р., хоча книга вийшла пізніше. Вчений писав, що tetraktys належить до символів «самозосередження». Аналізуючи численні приклади, Юнг приходить до висновку, що «в той час як центральним християнським символом є Трійця, позасвідоме символізується у четвериці. Власне кажучи, навіть ортодоксальна християнська формула є неповною, оскільки догматичний принцип існування зла не є присутнім у Трійці і пов'язаним з доволі незручним існуванням Диявола. <...> Четвериця <...> безпосередньо передбачає і «Бога всередині», і тожність Бога з людиною. Всупереч догмату тут є не три, а чотири сторони. З цього легко зробити висновок, що четверта сторона представляє диявола», або «гідну осуду частину християнського космосу» Юнг К. Г. Вказ. твір. — С. 166, 171).
42. Малевич К. Супрематизм. — С. 3, 2.
43. Там само. — С. 3.
44. Там само.
45. Моуди Р. Жизнь после жизни. — М., 1991.
46. Кёйтер Ф. Б. Я. Космогония и зачатие: к постановке вопроса // Кёйтер Ф. Б. Я. Труды по ведийской мифологии. — М., 1986. — С. 146.