

Платонизм: интерпретации и рецепции в XX веке

Валерия Косякова

Пролетарская «неоикона»: метафизический свет электричества на картине «Восстание» Климента Редько

VALERIA KOSYAKOVA

PROLETARIAN “NEOICON”: METAPHYSICAL LIGHT OF ELECTRICITY
IN KLIMENT REDKO’S PAINTING *REVOLT*

ABSTRACT. The article aims to investigate the role of electricity in early Soviet modernism. The author analyzes the concept of the metaphysics of light in the works of Kliment Redko, exploring the relationship between the Orthodox understanding of the nature of light and the nature of electricity that was actively conceptualized during the period of early Soviet modernism. A strategy of recoding the traditional Orthodox iconography of *Christ Pantocrator* and the *Transfiguration of Jesus* based on the new technocratic ideas is revealed. Kliment Redko (who studied at the icon painting school of the Kiev-Pechersk Lavra) reinterprets the understanding of the Tabor Light, which heavily influenced the tradition of Orthodox iconography. In his painting *Revolt*, Vladimir Ilyich Lenin becomes the new “Pantocrator” who brings people out of the dark pre-revolutionary “cave”. The concept of “electroorganism”, and then “luminism”, has been developed by Redko initially in his abstract works and the 1922 manifesto, but later was synthesized with figurative painting in an attempt to create a “proletarian icon”. The article analyzes this “iconography” of Lenin, the specifics of the color and light semantics of the painting, as well as the metaphysical connotations of the attempt to depict electricity.

KEYWORDS: Kliment Redko, proletarian icon, metaphysics of light, electricity.

© В.А. Косякова (Москва). art_o@list.ru. Российский государственный гуманитарный университет.

Платоновские исследования / Platonic Investigations 20.1 (2024)

DOI: 10.25985/PI.20.1.12

Идея стремительного развития электроэнергетики возникла сразу же после революции и реализовалась в проекте ГОЭЛРО (Государственной комиссии по электрификации России). В 1920 году на VIII Всероссийском съезде Советов, проходившем в московском Большом театре, был представлен план электрификации. Тогда же Ленин назвал проект ГОЭЛРО второй программой партии и озвучил знаменитый лозунг: *«Коммунизм — это есть Советская власть плюс электрификация всей страны»*¹.

Спустя пять лет, когда планы ГОЭЛРО активно воплощались и продвигались по всей стране, и спустя год после кончины вождя, инициировавшего электрификацию, в 1925 году, Климент Редько, художник периода раннего советского модернизма, написал свою самую известную работу «Восстание», ныне экспонируемую в Третьяковской галерее.

Эта картина вызывает безусловный интерес, а ее символика может считаться ярким, оригинальным примером пролиферации религиозного метафизического дискурса в символизации и сакрализации новой советской власти, несмотря на манифестируемый официальный дискурс атеистического государства. Фигуративная живопись советского модернизма во многом апеллировала к структурам академической живописи и/или даже к православной визуальной традиции, инкорпорируя и реинтерпретируя христианскую метафизическую аксиологическую систему. В нашей статье речь пойдет об одной из советских «неоикон»: квази-религиозная картина также содержит коннотации, отсылающие к неоплатонизму.

Обратимся к работе Климента Редько «Восстание». Ее структура представляет собой многофигурную композицию, наложенную на четкую геометрическую ромбовидную схему. Линия четырехгранника образована революционной процессией-парадом, состоящим из военных музыкантов, солдат с винтовками, армейцев, едущих на грузовиках, марширующих женщин и мужчин — гражданского населения. В центре ромба возвышается укрупненного размера фигура Владимира Ильича Ленина. Он экспрессив-

¹ Ленин 1974: 159.



Климент Редько, «Восстание» (1925).
Москва, Государственная Третьковская галерея.

но жестикулирует, подняв руки вправо, как бы представляя своих товарищей и указывая, подобно регулировщику дорожного движения, верный путь вперед. Фигура Ленина лучится и искрится светом. Именно об этом свете и композиции картины, отсылающей к устойчивой иконографии «Спаса в силах», «Преображения» и «Неопалимой купины», далее пойдет речь.

По правую и левую стороны от доминирующей и возвышающейся фигуры вождя представлены две группы соратников, выстроенных в шеренгу: их пропорции центробежно уменьшаются, напоминая структуру фриза. Принцип масштабирования в зависимости от значимости фигуры наследует иконописной традиции. Герои изображены фронтально, застыв в статичных позах. Лица легко распознаются и наделены портретным сходством. Композиция отражает партийную иерархию: Крупская, Сталин,

Троцкий, Орджоникидзе, Ворошилов, Луначарский и другие лидеры большевизма написаны в разных пропорциях, маркирующих их политическую значимость.

Картина построена по принципу строгой симметрии и иерархичности, заданной образом лидера. В центре ромба превалирует экспрессивный красный цвет и его оттенки, визуально усиливающиеся за счет черного контраста. От этой энергетически заряженной фигуры, в центре которой расположен вождь и его новые «апостолы-свидетели», носители революционного слова, излучается сияние (люминизм). Композиция источает мощное свечение, визуально подчеркнутое четырьмя лучами — улицами, по которым движутся массы, будто подзаряженные революционно энергией из центра квадрата, — расходящиеся фигурки пеших и едущих на танках и автомобилях красногвардейцев. Последние становятся медиаторами между вождем, убывающими по значению соратниками и человечеством, которое еще ожидает всемирную пролетарскую революцию. Образ центрального «кормчего» конституирует парад. Весь задний фон представляет собой повторяющиеся паттерны трехэтажных домов, вытянутых по горизонтали. Их фасады собираются в сетку, ассоциирующуюся с тюремными решетками. Тюремная решетка изображена и в проеме над фигурой Ленина как знак старого дореволюционного мира. Общий колорит картины экспрессивно триумфально траурный — предвещающий смерть, но и надежду на обретение нового мира посредством смертельной жертвы и соучастия в революционном проекте. Фигура вождя и единомышленников обездвиженно застыли, будто уже принадлежат вечности — канону. Темное пространство картины — дома, решетки тюремного вида — сродни платоновской пещере: узники ее — окованные приверженцы старого режима. Ленин же — источник света, к которому повернулись революционеры, обретая политическое самосознание.

Сегодняшним зрителям, как и увидевшим картину в 1926 году во время ее первого экспонирования, христологическая иконография была более чем известна и очевидна. Редько прямо апеллирует к традиционной схеме «Спаса в силах» с изображением круп-

номасштабной фигуры Спасителя, представленного на фоне вытянутого красного ромба, по бокам которого расположены сонмы «сил» — ангелы. В этой иконографии репрезентирована концепция Страшного суда. Красный ромб — это нимб-мандорла и престол, на котором Спаситель выступает судьей мироздания, предвещая верующим надежду на вечную жизнь, воздаяние и наказание для грешников, не внявших Благой вести. Страшный суд, как часть апокалиптического проекта, возвещает крах старого мира и обещает возвращение в лоно Создателя, в идеальный град — Новый Иерусалим. От фигуры Христа диагонально расходятся лучи света. На картине Редько от фигуры Ленина расходятся лучи улиц, наполненные марширующими революционерами. Семантика цвета картины также коррелятивна иконе: у Редько — сочетание красного и черного, на иконе «Спаса в силах» — темного синего и красного. Эсхатологическая и фунебральная тематика в произведениях советского модернизма, в частности в «Восстании», связывается с недавними похоронами Ленина². Но помимо этого она передает мессианский дух послереволюционной атмосферы, репрезентированный в квази-религиозных образах, сакрализирующих политику партии и ее нового мессию. Иконологическая структура изображения Ленина содержит коннотации и Христа-судьи, и агнца, стоящего посреди старцев, — образ из Откровения Иоанна Богослова.

Закономерно, что картина «Восстание» также задействует иконографию и «Преображения Господня», на которой Христос представлен в ромбовидной мандорле, излучающей нерукотворный Фаворский свет. Концепция преобразования — одна из центральных для теории христианского образа и православной иконы. Свт. Григорий Палама, обращаясь к многочисленным упоминаниям света в Священном Писании, развивал учение о свете как нетварной божественной энергии³. Важнейшим свидетельством явления божественного света в тварном мире он считал Преображение Господне на горе Фавор. Преображение означает Бога

² Злыднева 2008: 265–267.

³ Ср. Palam. *Tr.* 3.1.16 (рус. пер.: Вениаминов 1995: 281–282).

в качестве света. Трансцендентный по своей сущности свет, как и энергия Божия, способен сойти в имманентный физический мир. Следовательно, человек (или материя), будучи в определенном состоянии, способен созерцать нетварный свет и принимать его. «Я свет миру», — говорит о себе Христос (*Ин.* 8:12), в одном из посланий апостола Иоанна отмечается: «Бог есть свет» (1 *Ин.* 1:5). Откровение Иоанна Богослова уравнивает свет, Спасителя и Новый Иерусалим (*Откр.* 21:24, 22:5): «Спасенные будут ходить во свете»; «И ночи не будет там, и не будут иметь нужду ни в светильнике, ни в свете солнечном, ибо Господь Бог освещает их». Тело Христа воплотило в себе человеческое и божественное, свет физический и метафизический. В свою очередь, икона — это план Боговоплощения в материи, указующий на горизонт неизобразимого в изображении. Богословскому же посланию о природе воплощения посвящены иконы на сюжет «Спаса в силах» и «Преображения», знаки которых обнаруживаются на картине «Восстание». Помимо этого, ромбовидная организация пространства картины отсылает и к иконографии «Неопалимой купины», сюжет которой также имеет провиденциальные и мессианские корни. Традиционно в крестьянском доме изображение «Неопалимой купины» размещалось рядом с печью как оберег от пожаров; Редько как бы ресемантизирует икону, выворачивая ее наизнанку: центральная часть картины становится своеобразным, революционно заряженным светом и пожаром, чей источник — пролетариат. Тема же света (и огня) — лейтмотив всех трех типов икон. Художник писал о начале своей работы с фигурами и цветом так:

Красный цвет в центре картины сдвинулся, концентрируясь в окружности. Теперь фон фигуры Ленина в световом блеске серого и светло-охристого цветов. Этим достигнуто сочетание холодного металла с ударами красного огня. Вся моя работа протекает под знаком физико-химических проблем современной науки. Это несомненно так. Большинство людей любят смотреть назад и только там видеть и искать искусство успокоительное. Картина

«Восстание» идет, как строгий порыв, обоснованный от начала и предвидящий в развитии своем необходимый конец⁴.

Редько помещает Ленина-Пантократора непосредственно в ореол лучей, изображение которых восходит к репрезентации Фаворского света на православных иконах. Согласно концепции самого художника, «высшее выявление материи есть свет»⁵.

Неоплатонистскую интерпретацию света, пришедшую через практики исихазма в православную икону, Климент Редько, революционный советский художник, воспринял, обучаясь иконописи в Киево-Печерской лавре (1910–1914 годы). Затем Редько посещал мастерскую Николая Рериха (Петроградская школа Общества поощрения художеств), освоив принципы теории синтеза. Позже, в Высших художественно-технических мастерских, Редько соприкоснется с актуальной на тот период теорией космизма и супрематизма через работы Казимира Малевича, с идеями Василия Кандинского о психофизическом процессе переживания цвета, теорией образа отца Павла Флоренского. Его прикладное иконописное образование, помноженное на интеллектуальные изыскания эпохи и культ модернизации, вылились в собственную эстетическую программу, ресемантизировавшую электричество.

Параллели между картиной и символическим дискурсом иконописи вполне осознанно закладывались художником как часть концепции советской модернистской живописи. Однако оперировал Редько отнюдь не понятиями «Фаворский свет», «преображение», а развивал концепцию метафизики электричества. Именно электричество — та энергия нового революционного мира, центрально расходящаяся от Ильича как от одноименной лампочки, осветившая былой до его прихода мрак существования. Эта энергия способна трансформировать материю. Задача художника, сопричастного революционному проекту, — пережить опыт и найти ему воплощение в форме и цвете. Электричество же становится той новой энергией, которая может воплотить сочетание революционного энтузиазма и модернистских технологий.

⁴ Редько 1974: 72.

⁵ Редько 1992: 101.

Редько прямо или косвенно был знаком с учением исихазма, повлиявшим на становление золотого века русской иконописи — эпохи Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия; по образцам этих средневековых мастеров создавались более поздние иконы, изучавшиеся Редько в Лавре. Основной визуальной и теологической доминантой под влиянием исихазма становится цвет и свет. Бог непознаваем в своей сущности, но являет себя посредством божественных энергий, изливаемых в мир. Созерцание нерукотворного Фаворского света — часть духовной практики, отразившейся в иконописи. Под влиянием паламизма меняется не только иконография, но и сами приемы письма. У православных мастеров теологическое послание выражалось через интенсивность света, достигавшуюся при помощи белильных штрихов, пробелов, движков. В православной иконописи развивалась не только сама идея боговоплощения и репрезентации образа, но и техника нанесения пигментов красок: от темной к светлой, от материи к свету. Именно поэтому пробела накладывались на лик в самом конце писания, маркируя Фаворский свет. Таковы и «пробела» рядом с фигурой Ленина, маркирующие свет электрический, огонь и свет революции — воплощение энергии коммунизма, изливающейся через Ленина. Остается вопрос о природе этого света — тварный ли он?

Советские технооптимисты видели революционный потенциал в модернистских преобразованиях. Электрификация стала наглядным образом становления новой власти и ее среды. И даже указание на то, что свет — результат работы пролетария и горизонтальных связей электрических сетей, не отменял лозунг метафизического понимания электричества, поддерживающего сакральный дореволюционный дискурс. Апокалиптически воспринимавшаяся смерть Ленина в 1924 привела к всплеску практик коммеморации вождя и породила тысячи его изображений. Многие проводили аналогии со смертью Христа, а формирование раннесоветского художественного канона сравнивалось с началом христианского искусства:

Изобразительное искусство, может быть, вновь найдет свое применение, создаст новых Рафаэлей, которые распишут уголки Ленина и обратят их в храмы. Развитие такового пути приведет материализм к новой религии, церковь которой будет увешана изображением новой истории чудес и страданий павших от рук капиталистов⁶.

Картина «Восстание» задействует эсхатологическую и провиденциальную образность, актуальную в контексте фунебральной атмосферы после смерти Ленина, также сочетающуюся с концепциями смерти дореволюционной России и рождения новой социалистической страны через причащение духу революционного энтузиазма. Редько предпринимает попытку перекодирования православного визуального нарратива на советский. Аналогичную стратегию можно обнаружить и в ранней советской литературе, создающей «агиографии» советских героев⁷. Концепция восстания у Редько обретает явные христологические коннотации и ассоциируется с восстанием из гробов — воскресением, то есть трансформацией материального (телесного) и ментального (обретение самосознания и сопричастности революции). Новая трансформирующая энергия изливается через фигуру Ленина, становящегося как бы генератором тока и огня. Примечательно, что ток наделялся особыми сакральными свойствами в философском дискурсе конца XIX столетия: например, в христианско-технологической утопии космизма Николая Федорова электричество описывалось как живительная сила, меняющая природу материи.

В начале 1920-х годов под влиянием идей Александра Богданова Редько разрабатывал абстрактную живопись, получившую название «электроорганизм», а затем «люминизм». Его искания должны были воплотить на двухмерной плоскости свечение заряженной электричеством материи. Христологическая иконография картины «Восстание» и знаки Фаворского света указывают на сакральные основы теории «электроорганизма» и «люми-

⁶ Малевич 1995: 29.

⁷ Кларк 2002: 26.

низма». Климент Редько, автор «Декларации электроорганизма» (1922), понимал художественную работу как специфическую практику, через которую художник психически постигает действительность, а затем возводит ее в электроорганизм, то есть в картину⁸. Согласно его теории, будущее культуры неразрывно связано с энергией: современная единица скорости света определила всю ранее существовавшую известную скорость, и теперь художники изучают элементы, составляющие новые периодические состояния электроматерии. Свет и электричество связаны неразрывно и онтологически. И именно свет является источником живописной материи. Логика постижения нематериального и воплощенного в материю путем созерцательности ассоциируется с духовными практиками исихазма. Свет — одно из ключевых понятий для восточно-христианской, исихастской традиции (как и для живописи). Проблема онтологии света имела большое значение и в русской религиозной философии конца XIX–XX веков: софиологию света разрабатывал С.Н. Булгаков, символизм — Е.Н. Трубецкой, синтез софиологии цвета и онтологии света — П.А. Флоренский. Размышления о природе света объединены общим пониманием его энергийного и сакрального статуса.

Знаменитая максима Ленина о коммунизме как процессе электрификации, то есть зарядении масс новой энергией, проводниками и акторами которой они становятся, обретает визуальное воплощение в материи: строительстве станций, проводах с током, покрывающих ландшафт страны. Линия электропередач визуализирует лозунг равноправия и горизонтальных связей, реализующихся посредством технологического прогресса, просвещения, промышленного подъема, модернизации, электроэнергетики. Технологизация контаминировалась с мистическим восприятием энергии не только в работах Климента Редько и его соратников по объединению С.А. Лучишкина, А.Г. Тышлера, М.М. Плаксина, а также С.Б. Никритина, под руководством которого изначально возникла идея «электроорганизма». Например, палехские масте-

⁸ Лебедева 1993: 188.

ра, изображая Ленина, маркировали электрический свет нанесением ассиста. В художественной литературе — например, в произведениях Андрея Платонова, который также был инженером-электротехником, — электричество наделялось особым статусом сакральной трансформирующей энергии, способной воскрешать. В 1920–1930-х годах массово появляются рассказы, сказки, пьесы, описывающие мощь электрических трансформаций. Литература, публицистика и тексты, пропагандирующие электрификацию, подчеркивали особую роль Ленина как проводника тока, а электрический свет называли не только «лампочкой Ильича», но также «ленинским светом», «благодатным ленинским светом», «светом Ильича»⁹.

Литература

- Вениаминов, В., пер. (1995), *Григорий Палама. Триады в защиту священно-безмолвствующих*. М.: Канон.
- Злыднева, Н.В. (2008), *Изображение и слово в риторике русской культуры XX века*. М.: «Индрик».
- Малевич, К.С. (1995), *Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 1: *Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929*. Под общей ред. А.С. Шатских. М.: «Гилея».
- Кларк, К. (2002), *Советский роман: история как ритуал*. Пер. под ред. М.А. Литовской. Екатеринбург: Издательство Уральского университета.
- Лебедева, И.В. (1993), “Лирика науки — «Электроорганизм» и «проекционизм»”, in *Великая утопия: русский и советский авангард 1915–1932. Каталог выставки, 185–193*. М.: Галарт; Берн: Бентелли.
- Ленин, В.И. (1974), *Полное собрание сочинений*. Издание пятое. Т. 42. М.: Издательство политической литературы.
- Никифорова, Н.В. (2017), “Лампочка Ильича и символические аспекты в пропаганде электрификации”, *Общество. Среда. Развитие* 4: 102–109.
- Редько, К.Н. (1992), *Парижский дневник*. М.: Советский художник.
- Редько, К.Н. (1974), *Дневники. Воспоминания. Статьи*. М.: Советский художник.

⁹ См. Никифорова 2017.