



**ИЗ ФОНДОВ
КУЛЬТУРЫ**



**Казьмина
Светлана
Викторовна** —
кандидат философ-
ских наук, доцент ка-
федры философии
Московского госу-
дарственного универ-
ситета дизайна и тех-
нологии (МГУДТ).
В журнале “Человек”
опубликовала статью
“Андрей Белый: фи-
лософия смятенного
человека” (1998.
№ 3). E-mail:
SVKazmina2013@
yandex.ru



**Романовский
Андрей
Станиславович** —
кинодраматург, член
Союза кинематогра-
фистов России. В
журнале “Человек”
публикуется впер-
вые.

“ЧЕРНЫЙ КВАДРАТ”: ЛИТЕРАТУРНО- ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

© 2016

С.В. Казьмина, А.С. Романовский

В декабре 1915 года в Петрограде открылась «Последняя футуристическая выставка картин “0,10” (ноль-десять)». Среди 39 полотен, выставленных здесь Казимиром Малевичем, впервые был представлен публике и знаменитый “Черный квадрат”. Прекрасно понимая невозможность сказать, оставаясь в рамках собственно истории живописи, что-либо новое о картине, которая стала одним из центральных символов XX века, хотим обратить внимание на связанные с “Черным квадратом” вещи неочевидные, находящиеся в более широком социокультурном контексте. Порожденный атмосферой Серебряного века, этот живописный образ имел параллели в других феноменах русской культуры кризисной поры. Именно в выявлении таких параллелей и видится нам смысл данной статьи.

Что, собственно, изображено на полотне Малевича?

В брошюре “От кубизма и футуризма к супрематизму” (1916) К. Малевич писал, поясняя собственные живописные работы: “Если в прошедших тысячелетиях художник стремился подойти как можно ближе к изображению вещи, к передаче ее сути и смысла, то в нашей эре кубизма художник уничтожит вещи с их смыслом, сущностью и назначением.

Из их обломков вырастет новая картина.

Вещи исчезли, как дым, для новой культуры искусства” [9, с. 5].

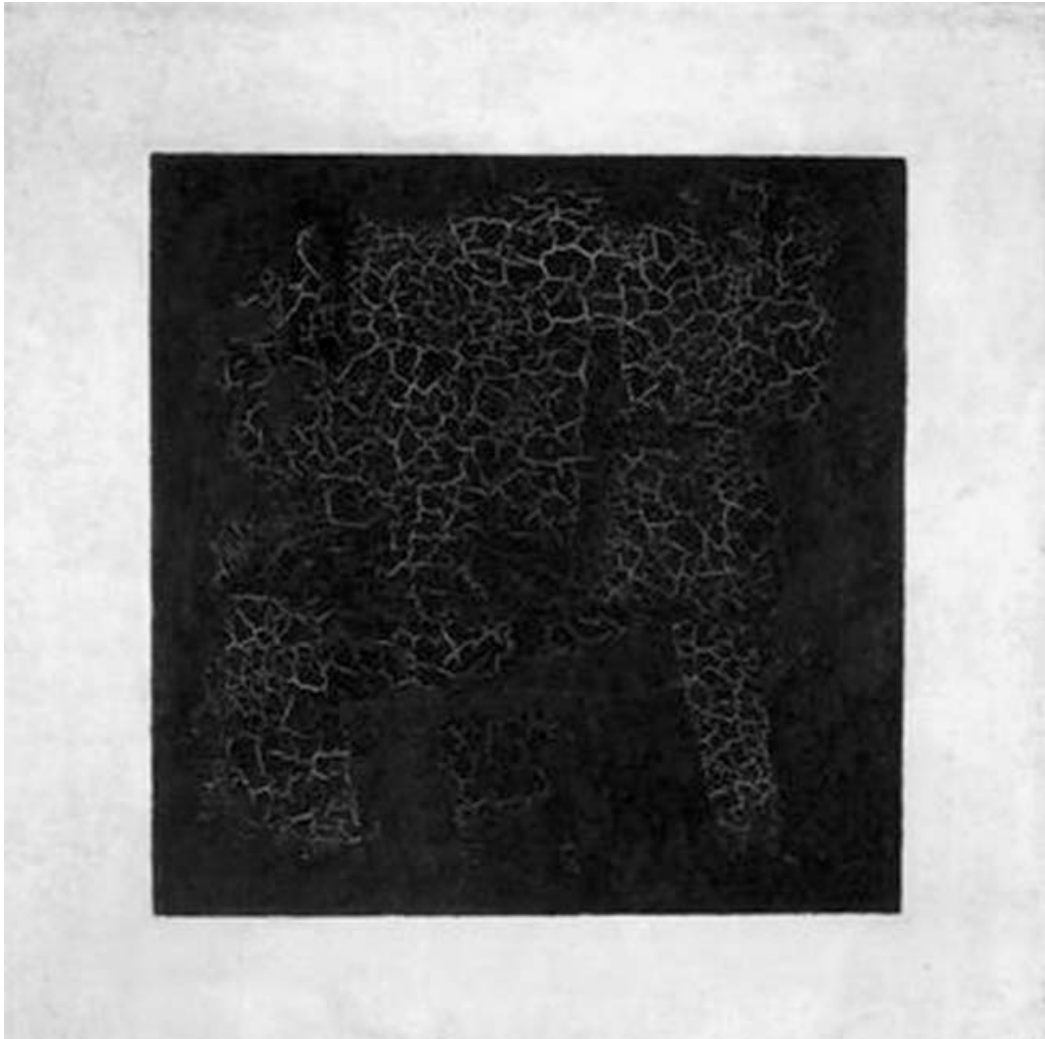
И далее о своем квадрате: “Квадрат — не подсознательная форма. Это творчество интуитивного разума.

Лицо нового искусства!

Квадрат живой, царственный младенец.

Первый шаг чистого творчества в искусстве. До него были наивные уродства и копии натуры” [там же, с. 51].

Черный цвет получается путем смешения на палитре *всех* красок. Черный цвет квадрата, по Малевичу, означает предельную энергоемкость, максимальную экономию изобразительных средств. По прошествии недолгого времени Малевич на-

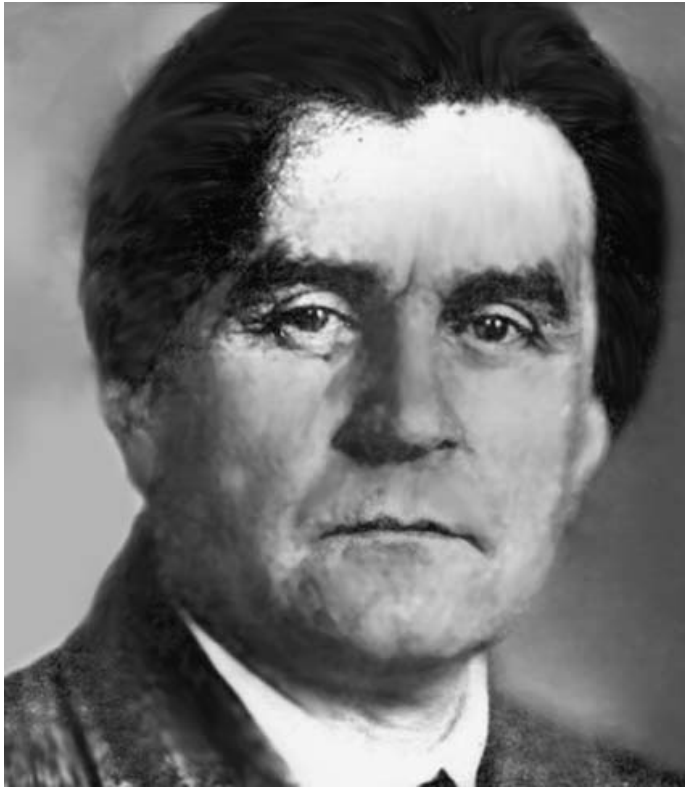


С. Казьмина,
А. Романовский
“Черный
квадрат”

Казимир Малевич.
Черный квадрат.
1915

пишет “Белый квадрат” (белый цвет, по Ньютону, также содержит в себе *все* цвета) и “Красный квадрат”. Полагая, что сделал открытие эпохального значения, художник призывает отбросить все достижения искусства прошлого как безнадежно устаревшие, наивно-сентиментальные, не имеющие ничего общего с современной жизнью. У Малевича читаем: “Наш мир искусства стал новым, беспредметным, чистым” [там же, с. 53].

Стал ли “наш мир искусства” таковым в действительности? Если посмотреть на него шире, чем на фигуративную и абстрактную живопись XX — начала XXI века, то можно полностью согласиться с Малевичем. Полагаем, что аналитическая работа мастера в художественной области шла в том же направлении, что и на рубеже XIX—XX веков работа ученых, занятых разрешением как технических, так и эстетических задач. Так, искания инженеров-пионеров телевидения — П. Нипкова, В. Зворыкина и других современников Малевича — привели к открытию *пикселей*. Пиксель — отдельная точка, конечный, не разлагаемый на более мелкие составляющие базовый элемент телевизионного изображения. Подобно черному, белому и красному квадратам Малевича — базовым элементам нового искусства, пиксели одноцветны и равномерно “раскрашены”. Именно из них, “живых, царственных младенцев” для милли-



Казимир Малевич.
Ок. 1925

ардов людей ныне слагается образ современного мира. Окружающая действительность при этом — как и призывал Малевич творцов нового искусства — *не копируется*.

В телевизионной камере образы наличной действительности считываются построчно, и строки разрубаются на пиксели с тем, чтобы, пройдя по электронным каналам связи, из хаоса пикселей образы воссоздались в приемнике телевизионного сигнала. Современный исследователь СМИ Ф. Киттлер писал в этой связи о принципиальном отличии телевизионной техники от фотографии, кино и приемов живописи: “Строго противоположно фотографии, гордостью которой было соответствие природе, и частично противоположно фильму, который есть прерывная,

или дискретная, последовательность множества аналогичных фотографий, телевидение начиналось как радикальная разрубка. Не только во времени, но и по высоте и ширине совокупности, т.е. формы, разделяются на отдельные точки. Где прежде в восприятии действительности и, следовательно, в живописи правило воображение, теперь восторжествовало символическое” [8].

Современный мир погружен в марево информационных войн, невозможных без техники, использующей пиксели. Отдаленными предтечами этих войн были агитационные плакаты супрематистов — последователей Малевича времен Гражданской войны, с комбинациями базовых геометрических фигур (“Клином красным бей белых!” Л.М. Лисицкого, и др.).

В русской традиции, в церковном быту изображения, или зримые воплощения отсутствия предметных изображений, подобные супрематистским работам Малевича, были хорошо известны. Закопченные за десятилетия церковных служб лампадной и свечной копотью, “пришедшие в негодность” иконы, “черные квадраты” — за исключением чудотворных и особо чтимых, — исполнив свое предназначение, сотнями и тысячами складировались на заброшенных чердаках, в сырых подвалах и т.д. Те сравнительно немногие из выброшенных икон, что не погибли, доставались новым владельцам за бесценок. Расчищенные и отреставрированные, они становились гордостью дореволюционных коллекционеров (И.С. Остроухова и др.). “Черные доски” — название книги Вл. Солоухина, посвященной собирательству такого рода икон в советское время.

В русской культуре “Черному квадрату” Малевича предшествовали другие сознательно созданные (интуитивно, по наи-

тию воплощенные) “черные квадраты”. Один из них — жуткий образ в стихотворении А. Ахматовой “В лесу” (1911):

Четыре алмаза — четыре глаза,
Два совиных и два моих.
О, страшен, страшен конец рассказа
О том, как умер мой жених.

Лежу в траве я, густой и влажной,
Бессвязно-звонки мои слова,
А сверху смотрит такую важной,
Их чутко слушает сова.

Нас ели тесно обступили,
Над нами небо — черный квадрат.
Ты знаешь, знаешь, его убили,
Его убил мой старший брат —

Не на кровавом поединке
И не в сраженье, не на войне,
А на пустынной лесной тропинке,
Когда влюбленный шел ко мне [7].

Мертвое небо над сценой подлого убийства — одно из смысловых значений “черного квадрата” у Ахматовой. Вглядываясь в этот поэтический образ, видишь и погасшее, черное солнце, и внезапный провал всей вселенной в небытие, и, конечно, полное отчаяние лирической героини, чья душа окаменела от горя.

Образ черного квадрата присутствует и в творчестве Андрея Белого. В воспоминаниях, повествуя об истории создания “Петербурга” (1913), Белый описывает, как перед его внутренним взором — когда автор еще не знал, о чем будет этот роман, главная книга русского Серебряного века, — возникли “тусклая лунная, голубовато-серебристая ночь и квадрат черной кареты” [4, с. 506–507], то есть черный квадрат.

Герой “Петербурга”, сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов в первой главе, в главке “Квадраты, параллелепипеды, кубы” летит в карете по Невскому проспекту в слякоть, в туман и в кишацие провокаторами толпы. Отгородясь от внешнего, полного страшных опасностей мира, “пребывая в центре черного, совершенного и атласом затянутого куба” (сторона черного куба — черный квадрат), сенатор предается размышлениям. Ему хочется, “чтобы вся, проспектами притиснутая земля, в линейном космическом беге пересекла бы необъятность прямолинейным законом; чтобы сеть параллельных проспектов, пересеченная сетью проспектов, в мировые бы ширилась бездны плоскостями квадратов и кубов; по квадрату на обывателя, чтобы... чтобы...

После линии всех симметричностей успокаивала его фигура — квадрат” [там же, с. 21].

*С. Казьмина,
А. Романовский
“Черный
квадрат”*



Анна Ахматова.
1920-е годы

Квадрат здесь символизирует математическую, идущую “от головы”, данную раз и навсегда упорядоченность жизни (к чему, собственно, и призывал позднее Малевич-теоретик). Подмена жизни идеальной — якобы — схемой означает по законам природы смерть: реально существующие в природе идеальные фигуры, многогранники, абсолютно симметричные тела принадлежат *исключительно* к миру кристаллов, то есть к мертвому..

В своих классических монографиях по истории русского рисунка А.А. Сидоров рассматривал рисунки В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого в одном ряду с работами профессиональных

графиков, как факты собственно изобразительного искусства. Посмотрим же *именно так* и мы на рисунки Андрея Белого, созданные писателем во время работы над “Петербургом”. Это либо гротесковые портреты персонажей романа, либо гротесковые сцены с их участием. На одном из рисунков, датированных 1911 годом, — шаржированная сцена из заключительной главки “Часики” последней, восьмой главы романа [см.: 6]. Здесь видно, насколько черный квадрат как символ важен для автора. Только что в кабинете сенатора Аблеухова взорвалась адская машина — сам сенатор в исподнице спешит укрыться в “ни с чем не сравнимом месте” (справа, на белом поле листа начертана дверь ва-терклозета с дверной ручкой); взбудораженный сын, Николай Аполлонович, тоже в исподнице, размахивая руками, бежит за обезумевшим отцом, чтобы его успокоить. Фоном, на котором разворачивается действие кульминации-развязки “Петербурга”, служит черный прямоугольник с соотношением сторон $5,5 \times 6,5$ — неровно-нервно нарисованный от руки, на глаз “квадрат”. Здесь он символ метафизического зла, захлестнувшего души героев, символ тьмы, из которой отец и сын выбирают лишь в эпилоге романа.

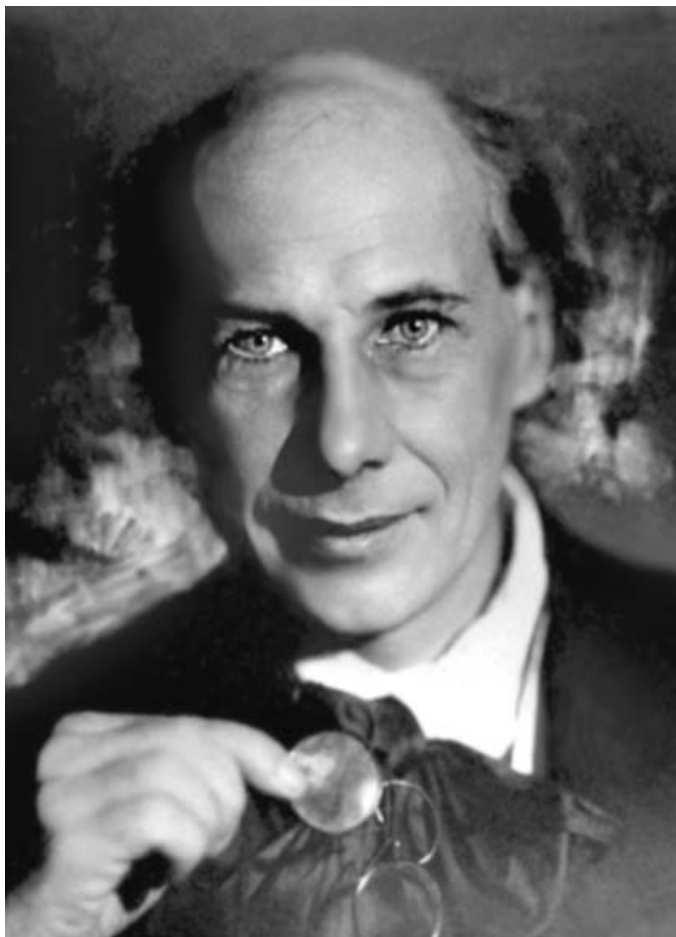
Первый иллюстратор “Петербурга” художник М.И. Поляков, очевидно, был знаком с рисунками Белого к роману [см.: 5]. На одной из гравюр Полякова сенатор Аблеухов изображен в зале своего дома с непропорционально большой, как у зародыша, лысой головой — таким же он представлен в шаржах-зарисовках романиста. В центре гравюры, предваряющей текст романа, видим правильно прорисованный квадрат — окно лакированной сенаторской кареты. Данный на просвет, квадрат вот-вот

станет черным: на его белизну справа налево, стремясь заполнить собой все пространство, наплывает зловещая черная тень сенатора с худой когтистой рукой, что тянется к другому герою — террористу Дудкину.

Черный квадрат становится одним из символов-лейтмотивов другого романа, или романной трилогии Андрея Белого — “Москва”. В первой части под названием “Московский чудак” (1926) первую главу (“День профессора”) итожит главка 15. Профессор Коробкин после лекции в Московском университете, весь в своих мыслях, озадаченный неожиданным вопросом из области механики, выходит на Моховую и тут на него нисходит наитие... “Профессор остановился: из черных полей своей шляпы уставился он подозрительно, недружелюбно и тупо в какую-то новую мысль; но в сознание взвивался вихрь формул: набатили формулы и открывали возможности их записать; вот и черный квадрат обозначился, загораживая перед носом тянувшийся, многоколонный манеж” [3, с. 60].

Гений математики достает из кармана мелок и начинает было записывать формулы великого открытия на случайно повернувшейся черной поверхности... “Но квадрат с недописанной скобочкой — черт дери — тронулся: лихо профессор Коробкин за ним подсигнул, попадая калошей в лужу, чтоб выкруглить скобочку: черный квадрат — ай, ай, ай — побежал; начертания формул с открытием — улепетывали в невнятицу... квадрат был квадратом кареты” [там же, с. 60–61]. Догоня квадрат, быстро ставший квадратиком, умяляющимся в точку, профессор попадает под лошадь.

В данном случае черный квадрат — не только стенка кареты, но и ускользящая бездна смыслов, хаотическая бесконечность сложнейших законов природы, скрытых от людских глаз, обыденного сознания непроницаемой пеленой. Скрытых потому, что чернота и хаос захлестывают людские души. “Москва” Белого, полная уродливо-гротесковых персонажей, чудовищ и монстров, — вся о том, что людям, в массе своей носителям *непросветленного*, а то и преступного сознания, опасно доверять величайшие открытия науки (святой от науки, Коробкин на свою беду проникает в тайны атомной энергии), могущие обернуться вселенской катастрофой, всеобщим погружением во тьму.



Андрей Белый.
1929



К автору живописного “Черного квадрата” Белый относится ревниво-иронически. В мемуарах “Между двух революций” он рассказывает, как М.О. Гершензон поставил его “перед двумя квадратами супрематиста Малевича (черным и красным), заклокотал, заплевал; и — серьезнейше выпалил голосом лекционным, суровым:

— История живописи и все эти Врубели перед такими квадратами — нуль!

Он стоял перед квадратами, точно молясь им; и я стоял: ну да — два квадрата; он мне объяснял тогда, глядя на эти квадраты (черный и красный), переживает он падение старого мира:

— Вы посмотрите-ка: рушится все” [2].

Восторгов увлекающегося Гершензона Белый не разделяет, и во второй части “Москвы”, именуемой “Москва под ударом” (1926), мелькает шаржированная тень Малевича. Так, среди членов модного в кругах столичного бомонда “Общества свободной эстетики”, где “казалось, что каждый мужчина — срыватель устоев, а каждая дама — модель из Парижа”, мимоходом появляется “ледащий и ляжконогий супрематист” [3, с. 202]. Не чуждый занятий литературой, некогда битый по скуле “бубнововалетовцем” Трерицовичем (рифмуется с Малевичем) за “пошлый экспромтик” в стихах, супрематист флиртует с Лизашей, главной женской героиней романа.

В третьей, заключительной главе (“Удар”) второй части романа, в главке 11 профессор Коробкин, носитель великого открытия “оборонного значения” и потому объект слежки, не подозревая, какой ад придется ему пережить через несколько часов, предгрозовым вечером ожидает на подмосковной станции прихода пригородного поезда. С грохотом подходит “черненький поезд”, “распавшись на кубы вагонов” — “все собралось в убегающий черный квадрат, на котором ярчели (и сверху, и снизу) два красных фонарика” [там же, 327–328]. Грохочущий поезд, на котором Коробкин поедет в Москву вместе со своим будущим мучителем, со всеми своими черными кубами и черными квадратами, прямо соотнесен с адом. Ад этот, как и вселенная в фантазиях сенатора Аблеухова в “Петербурге”, рационально организован: “Профессор подумал, что кто-то, мотаясь железными стержнями, выпохнул бешено из-за зловещего центра кровавого пекла; работал там кто-то — из центра; и — вспомнилось, как говорили, когда он был юношей: души безбожников входят в машинное пекло по смерти — работать: в доменных печах, в паровозах.

— Ну — да-с: суеверие!

Но суеверие это — понравилось; ад, так сказать, — оказался в фантазии этой культурой труда” [там же, с. 328].

Отголоски разговоров Белого и Гершензона перед черным и красным квадратами Малевича в 1916 году слышны в третьей части “Москвы” — “Маски” (1930). Действие “Масок” происходит также в 1916 году. Во второй главе (“Публицист из Пари-



*С. Казьмина,
А. Романовский*
“Черный
квадрат”

**Отец и сын
Аблеуховы.**
Рисунок Андрея
Белого к его роману
“Петербург”. 1911

жа”), в главке, прямо названной “Черный квадрат”, впервые на страницах романа появляется некто Велес-Непещевич (также рифмуется с Малевичем), светский человек и международный шпион. Вот он заходит в ресторан: “Отдавши лакею портфель, котелок, из портьер, — сквозь портьеры кидается черным квадратом за скачущими кареглазыми взглядами; физика, — вовсе не психика: бычья, надутая жилами шея; и не поворот головы — геометрия корпуса, справа налево, на тоненьких ножках, со штрипками, мимо расблещенных лаков: под зеленоватое зеркало.

В зеркале —

— красный квадрат —

— подбородок” [там же, с. 425–426].



Велес-Непещевич.
Иллюстрация
Николая Кузьмина
к роману Андрея
Белого “Маски”.
1932

Черный и, реже, красный квадраты поминаются и при дальнейших появлениях данного персонажа на страницах “Масок” как неотъемлемые его атрибуты. И вновь, как это было у А. Ахматовой, черный квадрат связан с убийством: Велес-Непещевич, агент разведок стран Антанты — один из организаторов похищения и убийства фон Мандро, агента германской разведки.

Первая часть двойной фамилии “Велес-Непещевич” указывает на Велеса — бога-покровителя скота у древних славян. Велес-Непещевич же, “с бычьей, надутой жилами шеей”, скоту ничуть не покровительствует — напротив, в романе он, ворочая “красным квадратом” — подбородком, постоянно жует мясо (возможный намек на грядущую печальную судьбу фон Мандро, такого же “скота”, как и сам этот персонаж). Но Велес — еще и (главным образом) древнеславянский бог подземного царства, то есть тьмы, черноты. Эта его ипостась прямо соотносится с черным квадратом. Вторая часть фамилии — “Непещевич” — восходит к древнерусскому слову “непщевание”. Словарь русского языка XI–XVII веков дает следующие его значения: *самомнение, высокомерие, необоснованное мнение*. Соответственно Велес-Непещевич распоряжается “тьмой” самым банальным образом — манифестирует своей фигурой черный квадрат.

Человек и квадрат стали неотделимы друг от друга. Но ведь неотделимыми друг от друга еще в первой четверти XX века стали понятия “Малевич” (“основатель супрематизма”) и “Черный квадрат”. Это не могло не задевать самолюбия Андрея Белого (“Петербург”, повторим, был напечатан в 1913 году), видимо полагавшего *себя* первооткрывателем *черного квадрата* как символа эпохи (едва ли Белый помнил о более ранней, 1911 года журнальной публикации стихотворения А. Ахматовой “В лесу”, не вошедшего при жизни поэтессы ни в одну из ее книг).

Прижизненное издание “Масок” иллюстрировал Н.В. Кузьмин. Его иллюстрации — это мастерски выполненные стилизации рисунков Андрея Белого. Рисунок к главке “Черный квадрат” [см.: 1] представляет собой поколенный портрет Велеса-Непещевича, одетого в черный фрак: голова его, с брюзгливо-брезгливой миной подчеркнута квадратна, плечи —

прямые углы и руки с локтями — прямыми углами вместе составляют черный квадрат. “Черно-квадратным” изображен этот герой и в других рисунках Кузьмина.

В заключительной части “Москвы” символика черного квадрата связана не только с Велесом-Непещевичем. В третьей главе “Масок” — “Король Лир”, в главке “Карета, квадрат” профессор Коробкин, жертва шпионажа, пациент клиники, потерявший после страшных пыток глаз и рассудок, мучительно старается “память в квадрат возвести”, вспомнить, кто он и что с ним стряслось:

«Черный квадрат, а не память: на глазе сидит.

.....

Он выносит за скобки его...

— Не срывайте повязки!

И — перекувырки: незыблемый остров, звезда его, “К а п п а”, которую знал, как пять пальцев, где жил, — унырнула, как кит под ногами; квадрат, став каретою черною — ринулся; он — за квадратом: довычислить!» [3, с. 468].

Черный квадрат здесь — в том числе и чистая физиология и психопатология: символ слепоты, болевой шок и тьма, надолго захлестнувшая сознание искалеченного несчастного ученого, которому, пытаясь завладеть его открытием, выжгли глаз.

Подводя итог, скажем, что в России первой четверти XX века черный квадрат как символ своего трагического переломного времени возник не по чьей-то эпатажной прихоти. Черный квадрат становится символом того самого *ничто*, куда провалился разрушенный человеком “несовершенный” Божий мир и из которого человек якобы вот-вот вызовет к жизни мир куда более совершенный, нежели разрушенный. Идея носилась в воздухе, и независимо друг от друга ею одновременно воспользовались новаторы, творившие в разных областях культуры: в живописи — К. Малевич, в поэзии — А. Ахматова, в художественной прозе — Андрей Белый. Что именно каждый из них увидел в этом тревожном образе, — мы и хотели показать в статье.

Литература

1. Андрей Белый. Маски. М.: ГИХЛ, 1932. С. 79.
2. Андрей Белый. Между двух революций. М.: Худ. лит., 1990. С. 256.
3. Андрей Белый. Москва. М.: Сов. Россия, 1989.
4. Андрей Белый. Петербург. М.: Наука, 1981.
5. Андрей Белый. Петербург. М.: ГИХЛ, 1935.
6. Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания, Публикации. М.: Сов. писатель, 1988.
7. Ахматова А.А. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1976. С. 272.
8. Киттлер Ф. Оптические медиа: Берлинские лекции 1999 г. М.: Логос/ Гнозис, 2009. С. 238.
9. Малевич К. Собр. соч.: в 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. М.: Гилея, 1995.