

«Черный квадрат» О границах горьковского авангардизма

Аннотация

В статье исследуется авангардная составляющая прозы Горького. Обращается внимание на знаковую образность и роль деформации в горьковских описаниях. Показано, как остранение, бывшее поначалу у Горького приемом, в «Жизни Клима Самгина» становится организующим принципом повествования. Расхождения писателя с авангардом объясняются духовными причинами, что подтверждается негативной семантикой «черного квадрата».

Ключевые слова

М. Горький, К. Малевич, «Черный квадрат», модернизм, авангард, футуризм, супрематизм, остранение, негативная аллегория, апофатическая икона.

© 2021, Борисова Л.М.

С признания модернистской составляющей в творчестве Горького в свое время началось разрушение догматических схем в отечественном горьковедении. За прошедшие годы тема стала привычной, но, чтобы развивать ее дальше, необходимо прежде всего определиться с понятиями «модернизм» и «авангард». Пока они и отождествляются (выступают синонимами всего нового искусства), и противопоставляются (под модернизмом понимаются разные формы неоромантизма и неоклассики в Серебряном веке, под авангардом — наиболее радикальные проявления антитрадиционализма, характерные для 1910–1930-х годов) [Авангард... 2010: 9–33]. Но в специальных исследованиях речь идет не о модернизме-авангарде, а об «историческом авангарде» (И. Деринг-Смирнова, И. Смирнов), «авангарде-имени» (А. Крусанов), «Медном веке» (Н. Крылова). И теоретики в последние годы призывают разграничивать понятия, подчеркивая при этом, что судить о принадлежности каждого конкретного явления (среди них немало переходных) к тому или иному направлению можно только по характеру поэтики [Руднев 2017: 12].

Вряд ли кто-то сегодня будет оспаривать наличие ощутимой грани между модернизмом и авангардом в новом искусстве. Есть она и в наследии Горького. Наряду с модернистскими формами в его поэтике присутствует авангардный элемент, на который до сих пор практически не обращали внимания. Отчасти по вине самого писателя, нетерпимо настроенного в последние годы жизни к формальным экспериментам и конкретным экспериментаторам. Но высказывания такого рода только по форме — эстетические оценки, по сути же — идеологические претензии. А на вечере футуристов в «Бродячей собаке» 25 февраля 1915 года Горький говорил другое, в последующие дни сразу несколько изданий процитировали его слова: «Тут что-то есть» [Крусанов 2010: 587–591]. Чем мог привлечь его авангард?

Homo futuristicus et suprematicus

Покончив с культурой и цивилизацией, авангард предлагал упиться докультурной, органической, дикой первобытной жизнью. В поэзии Маяковского и Хлебникова, вспоминал Р. Якобсон в статье «О поколении, растратившем своих поэтов», «земляная тема» противопоставлялась «всяческой надмирной абстракции» [Якобсон 1990: 87]. Подтверждением тому могут служить слова Давида Бурлюка: «Я стал куском почти сплошным цемента. / А ведь когда-то был и я зверьем сохатым». Эта черта русского футуризма настолько бросалась

в глаза, что Маринетти, посетивший Россию в 1914 году, объявил его псевдофутуризмом, живущим не в будущем, а в «plusquamperfectum», «сверхпрошедшем времени». С тех пор и до сего дня на эту тему

писали и пишут многие. М. Вайскопф, к примеру, считает, что «животно-первобытный», «варварский» примитивизм «был глубинной сутью этого движения» [Вайскопф 2003: 485].

Погружаясь в образно-палеонтологические изыскания, становясь растениями, превращаясь в животных, бунтари-новаторы с революционным усилием прорывались в мир... Горького. Связь провокатора Попова в «Караморе» с «земляным миром» не подлежит сомнению: «...казалось, что вся голова этого человека <...> сейчас потечет на плечи и грудь серой грязью». Начиная с 1900-х годов горьковская проза пестрит изображениями людей узких, как щуки, поставленные на хвост, похожих на пиявок, летучих мышей, свиней, филинов с лошадиными челюстями, змеиными головами, бычьими мордами, кошачьими, коровьими, совиными, рыбьими глазами, носами-хоботами, ушами, которыми можно закрыть глаза. Но среди них только один футурист, очень похожий на автора в молодости, — Иноков в «Жизни Клима Самгина», вспомним его стихи: «Сударыня! Я — очень хорошая собака!» Всем другим до футуристов далеко, какому-нибудь булочнику Семенову рано делаться собакой, он еще не перестал ею быть: «...он утомленно закрыл глаза и с воем позевнул, широко открыв красную пасть с тонким, собачьим языком».

Авангард многолик. Сближаясь в одном, Горький отдаляется от него в другом. У Хлебникова «в зверях погибают какие-то прекрасные возможности», у моржа голова Ницше, верблюд знает «разгадку буддизма». А в цикле «По Руси» у человека вместо лица шерстяная маска песочного цвета с верблужьими ноздрями и длинные, толстые, как ноги, руки — ему, «должно быть, очень удобно ходить на четвереньках». Лишь один из горьковских экзотов встал на путь эволюции — лакей в рассказе «Герой»: «Маленький, лысый, длиннорукий, он напоминал обезьяну, — двигался, согнувшись, странно развертывая колени и держа руки так, точно он только недавно отвык ходить на четвереньках». Маяковский в поэме «Про это» открыто признал таких «своими»: «Мои свои / с Енисея / да с Оби / идут сейчас, / следят четвереньки».

По Горькому, люди так и не вышли из первобытного состояния. В этом радикальное отличие его первобытности от футуристической. В «Сказках об Италии» он выносит человечеству приговор от лица Матери, оскорбленной уродством сына. Но провокационный, на сто восемьдесят градусов поворот больной для русской литературы темы детского страдания вновь сближает его с авангардом (ср. у Маяковского: «...женщина ждала ребенка, / а Бог ей кинул кривого идиотика», «Я люблю смотреть, как умирают дети»).

Горький живет в мире незавершенного антропогенеза, отсюда его мучительная тоска по Человеку. Вся антропология Серебряного века инспирирована Ницше, и все проекции сверхчеловека — и дионисийская личность Иванова, и Человек Горького, и всечеловек Малевича — на русской почве исполнены коллективного духа. Такое представление о новом человеке, выработанное в период богостроительства, долгое время господствовало у автора «Матери», но в «Жизни Клима Самгина» всечеловек представлен с иронией — без преувеличения трагической. Коллективная личность выглядит в романе еще более устрашающе, чем любой отдельно взятый представитель недочеловеческого рода. На собрании у Гапона Самгин не может оторвать взгляда от человека с голым черепом и «жутким», надутым, как у больного водянкой, лицом: глаза возле ноздрей, рот «без губ, как будто прорезан ножом». «Человек был почти на голову выше всех рабочих, стоявших вокруг плечо к плечу, даже как будто щекою к щеке. Получалась как бы сплошная масса лиц, одинаково сумрачно нахмуренных, и неровная, изломанная линия глаз...» Лицо рабочего «раскалывалось на ряд других лиц, а эти лица снова соединялись в жуткое одно» (в цитатах из художественных текстов курсив везде мой, во всех других случаях авторский. — Л. Б.). «Под эту голову становились десятки, сотни людей, создавалось тысячерукое тело с одною головой». (Ср. у Маяковского: «Металось / во все стороны / мира безголовое тело / <...> Когда / над миром вырос / Ленин / огромной головой».)

Ссылка на то, что жуткий массовый пролетарий — отпечаток реальности в сознании антипатичного писателю персонажа, не снимает проблемы: в последнем романе автор сводит счеты не только с ним, но это отдельная тема.

В искусстве XX века «первобытный мир» существует на грани абстракции. Как и на футуристическом герое, на герое Горького «с ума сошла анатомия»: руки скручены из сыромятных ремней; большие собачьи уши, загнутые ветром вперед, придают голове сходство с глиняным рукомошкой; и совсем уже сюрреалистический образ — руки, «на пальцах которых, казалось, были невидимые глаза». Напрашивается сравнение с Пикассо и Малевичем периода кубизма. В таких композициях автор увековечит всех встреченных им в странствиях по Руси людей, а в «Жизни Клима Самгина» не сделает исключения даже для социально близкого ему революционера Гусарова: «трамвай с зубами-клавишами гармошки». В романе встречаются и супрематические изображения: Кутузов — круг, Иноков и Макаров клинообразны, мужик Иван — квадрат. Порой Горький вообще отказывается от фигуративной образности: на месте лица — «ослепительно красное дрожащее пятно», лицо — «какое-то смутное пятно без формы». Так же, как у Малевича, у него не редкость люди без лиц.

Авангард нацелен «на тотальное пересоздание мироустройства», за беспредметностью стоит мечта об овладении «новыми измерениями бытия и обретением власти над временем, историей, самой смертью»¹ [Авангард... 2010: 105]. Больше всего при этом должен будет измениться сам человек. «Я / ненавижу / человеческое устройство, / ненавижу организацию, / вид / и рост его. / На что похожи / руки наши?.. / разве так / машина / уважаемая / машет?..» «Переиначьте / конструкцию / рода человеческого!» — призывает Маяковский и дает портрет нового человека: сердце-мотор, легкие-топка, «зубчиком / вхожу / в зубчатое колесо / и пошел / заверчивать».

«Человек, умноженный машиной», писал Маринетти, будет «полным соединением инстинкта с продуктом мотора», притом «обласканным силами природы» [Манифесты... 1914: 60]. Герой Маяковского, как и сын маринеттиевского Кафарки, — наполовину механическая конструкция. Горький часто изображает людей, сросшихся с орудиями труда, пусть и допотопными, с точки зрения человека будущего (у одной его модели голова подобна молотку, «высветленному многими ударами о твердое», другая, с коротко стриженными после тифа волосами, «похожа на выработанную метлу», третья «пропитана каким-то тяжелым масляным запахом, точно старая типографская машина»), но в его глазах руки-вилы, руки-лопаты, ладони-ковши — уродство. В Америке он ужаснется индустриальной инструментализации человека.

Авангардная образность, порой антонимичная авангарду, играет не последнюю роль в поэтике Горького, и если ее эпатажная новизна не бросается в глаза, то только потому, что заключена большей частью в метафорах — слишком привычное для будничных средство. Метафора получает у них признание только в условиях деформации, «смыслового сдвига», или иначе «остранения», «выведения вещи из автоматизма восприятия» [Ханзен-Леве 2001: 140–141].

Негативная аллегория (остранение)
как принцип и прием

Авангард теоретически ориентирован и осмыслен ОПОЯЗом, где остранение — ключевое понятие. У В. Шкловского оно имеет три значения: 1) общий принцип искусства (иносказание в самом широком смысле слова), 2) прием, 3) прием, возведенный в принцип. А далее — «ход конем» — Шкловский заменяет первое понятие третьим. Комментаторы единодушны в оценке этого маневра: в качестве принципа остранение приложимо «даже не ко всем областям и представителям (русского) авангарда (в широком смысле слова. — Л. Б.)» [Ханзен-Леве 2001: 14]; работы русских формалистов — литературные манифесты одного конкретного направления, футуризма [Сухих 2001].

Остранение как прием известно литературе со времен Марка Аврелия [Гинзбург 2006]. В теоретическом плане у него не менее длинная история, включающая в себя традиции и Аристотеля, и маньеризма, и романтиков [Ханзен-Леве 2001], и опыт психологической науки конца XIX — начала XX века [Светликова 2005].

Остранение появляется у Горького уже в 1900-е годы и со временем становится одним из любимых приемов. Об этом можно судить и по советам, которые он давал молодым авторам. «Действительность,

видимая впервые, ощущается как фантастика, это ощущение очень важно сохранить», — писал Горький в 1923 году по поводу книги Э. Триоле «На Таити» [Горький 2009: 148], а ей самой рекомендовал отнестись к чужому «с тою же наивностью и тем же страхом, с каким отнесся бы туземец Таити к жизни европейца» [Горький 2009: 190]. Напоминал Г. Нарбуту: читатель «требуется, чтоб о знакомом ему рассказали интересно, незнакомо» [Горький 2012: 249].

Со своей стороны, Шкловский в 1916 году в статье «О поэзии и заумном языке» приводил примеры зауми в пьесе «На дне», в повестях «Детство», «В людях» [Шкловский 2018: 232, 236–237], а в 1928 году отметил увлечение Горького «сдвигологией». При этом поймал его на ошибке: Горький утверждает, «что если одно слово кончается на «мы», а другое начинается на «ло», то между ними получится мыло <...> дело обстоит не так — оба слога, выделенные Горьким <...> не ударные <...> Мыло из них никогда не получится <...> слово без ударения осуществиться не может» [Шкловский 2018: 689–690]. (О комментариях Шкловского к «авангардизмам» Горького см.: [Коровашко 1998].)

В предреволюционные годы, в период «Летописи», и позже, в 1920-е, Горький много общался со Шкловским, их связывала переписка. Не исключено, что тема остранения в цитированных выше письмах возникла у Горького не без его влияния, но из этого не следует, что своей теоретико-литературной рефлексией он обязан только Шкловскому. У писателя была возможность раньше осознать смысл приема, в круг его чтения входили авторы, облегчившие труд формалистов. Горький, например, ценил У. Джеймса, будучи в Америке, познакомился с ним, слушал его лекцию. От одного небольшого фрагмента Джеймса, замечает историк филологической науки, формалисты зависели больше, чем от Толстого [Светликова 2005: 13]. Имеется в виду то место в «Психологии», где Джеймс пишет об «обнажении» слова, когда разрушаются связанные с ним привычные ассоциации, то есть в результате диссоциации. «В традиции, которая сильнее всего способствовала появлению «остранения», это именовалось изменением ассоциаций» [Светликова 2005: 80–81, 82].

Амплитуда ассоциаций простирается у Горького от нейтральных (избиваемый мужиками Савка в «Жизни Матвея Кожемякина», лежа вниз лицом, дергает руками и ногами, точно плывет по земле) до намеренно эпатажных: дыхание агонизирующего Кожемякина-старшего похоже на шипение грибов на сковородке, работающие в огороде женщины — на овец, щиплющих траву. И, наконец, «булыжники мостовой, омытые дождем», блестящие, «как черепа лысых чиновников», — из того же разряда метафор, что и «...выше вздымайте, фонарные столбы, / окровавленные туши лабазников» у Маяковского.

Горький выдерживает сравнение с футуристами и в интроспекции. В тюрьме Мехетского замка он чувствует себя «внутри барабана, а по коже его бьют множеством палок»; в степи — как муха на блюде; в знойный день на морском берегу — куском крутого теста, брошенным в кипящую воду. «Я — точно телега, неумело перегруженная всяким хламом», я — «весь одно большое, чуткое ухо». В этих случаях также напрашиваются параллели с Маяковским: «я — озноенный июльский тротуар», «На мне ж с ума сошла анатомия. / Сплошное сердце гудит повсеместно». С последней метафорой поэта опередил горьковский «легкий человек», любвеобильный графоман Сашка: «...сердце у меня растет и растет без конца, и будто я весь — только одно сердце!»

Развернутое описание подворья в «Хозяине» целиком построено на остранении, это какое-то жилище сказочного злодея: на дверях, «как собачьи головы — большие замки; с выгоревшего на солнце, вымытого дождями дерева десятками мертвых глаз смотрели сучки». Хлебные чашки на полках в пекарне — «лысые, срубленные черепа», когда в этих чашках поднималось тесто — «точно лысые головы, прячась, смотрели на нас со стен». И в довершение всего — полуголый хозяин без видимой цели бежит по двору под визг и хрюканье свиней, точно его, «как лошадь, кто-то гонял на невидимой корде».

Казалось бы, налицо принцип затрудненного восприятия вещи, утверждавшийся создателями авангардной теории. Но характерно, что даже Шкловский прошел мимо бьющего у Горького через край остранения, причислив его к писателям «автоматической традиции». «Новый Горький» начинается для

Шкловского только с «Заметок из дневника», где автор «видит» жизнь и «работает ее нелепостью» [Шкловский 1990: 209].

Заметить у Горького прием и допустить в его намерениях остранение мешает именно повышенное авторское внимание к приему. Остраняющий эффект ослабляет в одном случае комментарий к происходящему, в другом — рефлексия по поводу сравнения, недовольство им либо объяснение его происхождения. Описание пекарни в «Хозяине» завершается общей оценкой:

Все — живет странной, запутанной жизнью, а в центре всего носится, потя и хрипя, необычный, невиданный мною человек.

Это куда же я втряпался? — жутко подумалось мне.

В рассказе «Губин» автор видит желтые здания тюрьмы и казначейства и начинает играть этими «четырёхугольниками» так, что получаются бубновые тузы на спине арестантов, но, понимая, откуда берутся такие сравнения, не делает из этого тайны и для читателя: «...потому, что всю ночь в душе моей <...> пела грусть о другой жизни». Заменяет привычную картину Арзамаса необычной и тоже фиксирует это: «Рождается нелепое сравнение: точно город посажен в большую бутылку, лежащую на боку...» Писатель не скрывает, что упражняется в поисках метафор. Каждый раз Горький сам возвращает читателя от непривычного к обычному, от увиденного к автоматически узнанному.

Ситуация меняется в его последнем романе, богатом примерами «классического» остранения, где он просто констатирует: Александрийский столп — фабричная труба, из которой вылетел и нелепо застыл в воздухе бронзовый ангел; высокий человек в шубе стоит рядом с конным полицейским так, что кажется, из мехового воротника, сверкая удилами и скаля зубы, кланяется голова лошади. В картине покушения на губернатора главное лицо — лошадь, идущая на трех ногах, «вместо четвертой в снег упиралась толстая струя крови». И автор больше не стремится сделать понятной рефлексию героя. Клим Самгин то сравнивает себя с длинной ниткой, запутанно протянутой по земле, то «буйство мысли раскачивает его, как удары языка в медное тело колокола» (ср. у Маяковского: «Я душу над пропастью натянул канатом»; «Сердце — холодной железкою», «У церкви сердца занимается клирос»), и, наконец, — самая футуристическая из медитаций героя — он ощущает себя пустой бутылкой, в горлышко которой дует ветер так, что она гудит: «О-у-у...» (подробнее см.: [Борисова, Белова 2017]).

В «Жизни Клим Самгина» остранение из приема становится таким же организующим повествование принципом, как мимесис. Можно даже определить момент их схождения. В третьей книге романа в разговоре Клим с Мариной Зотовой остранение фигурирует как синоним революционной эпохи.

— Долго жил в обстановке, где ко всему привык и уже не замечал вещей, а теперь все вещи стали заметны, лезут в глаза, допытываются: как ты поставишь нас?

— Это надо понимать аллегорически? — спросил он, усмехаясь.

Вопрос героя — одна из авторских реплик *aparté*, которыми время от времени Горький напоминает читателю, на что, собственно, намекает «сказка». «Объясняющий господин» никогда до конца не исчезает в его текстах, но надо признать, что в «Жизни Клим Самгина» он менее всего заметен.

Остранение, как известно, не противопоставлено реализму (потому Шкловский в своей теории и шел от Толстого), а тем более просветительскому, каков во многом реализм Горького. Д. Чижевский, считавший остранение частным случаем аллегории, негативной аллегорией [Tschizewskij 1972], подкреплял этот вывод примерами из Вольтера, Свифта и предвосхитившего идеи просветителей Коменского, которому посвятил ряд работ. Чижевский не просто показал аллегорическую природу, но и предложил свою классификацию остранения, выделив разные его формы.

В 1896 году горьковские заметки о Всероссийской промышленной и художественной выставке спровоцировали в «Нижегородском листке» небольшую полемику о новом искусстве. Отвечая своему оппоненту, местному художнику А. Карелину, Горький пишет об иллюстративном характере аллегории,

недоволенности в ней образа, но, не испытывая по этому поводу комплекса (к 1896 году он уже автор «Песни о Соколе», а спустя несколько лет опубликует «Весенние напевы»), допускает в будущем появление чего-то «совершенно оригинального» в этом роде. В «Ответе А. А. Карелину» Горький не видит различий между символом и аллегорией («символ, вернее аллегория»), но так как в заметках вся его критика направлена на «темного», «туманного» Врубеля и «запредельных» Гиппиус и Мережковского, то не остается сомнений, что он делает выбор в пользу аллегории, где в противоположность символу все ясно.

О «чудачествах» нового искусства Горький говорит языком негативной аллегории: тон одной картины напоминает ему «цвет протертого картофеля и моркови», другая написана «клюквенным морсом», тут «какой-то искусник сложил из творога пирамиду и, вставив ее в рамку, выдает за «Казбек»», там «какой-то импрессионист повесил на небо медный поднос вместо луны». Пройдет немного времени, и он сам начнет писать в этой манере. Только «автоматизмом восприятия» критиков (в том числе и Шкловского) объясняется, что его негативные аллегории долго оставались незамеченными.

Аллегоризм лежит в основе наиболее хитроумных загадок авангарда. К некоторым работам Малевича Б. Успенский находит ключ в виде фразеологизмов [Успенский 2013]. В то же время сам авангард бунтовал против обязательности заложенных в аллегории смыслов. Маринетти мечтал о поэзии, «которая будет только непрерывным рядом вторых положений аналогии» и не будет иметь ничего общего с аллегорией.

Аллегория <...> есть следование вторых положений нескольких аналогий, связанных между собой логически. Аллегория иногда также второе положение аналогии, развитое и мелочно описанное (отрицается, как видим, и случай негативной аллегории, остранения как слишком ясный. — Л. Б.). Я предлагаю <...> дать иллогический ряд не объяснительный, а интуитивный, вторых положений многочисленных аналогий, не связанных между собой и противопоставленных друг другу [Манифесты... 1914: 44].

Но как раз аллегория, которая в силу ее утилитарности, рациональности, условности «может быть произвольной, немотивированной» [Тодоров 1998: 237], в своем негативном варианте и давала авангарду возможность ничего не объяснять.

Горький всех смысловых связей между рядами аналогии не рвет, но целым рядом специфических деталей и художественных решений сближается с авангардом.

Авангард в деталях

В частности, он многократно усиливает динамизм изображения — принцип, манифестируемый футуристами.

Движение, которое мы хотим воспроизвести на полотне, не будет более закрепленным мгновением всемирного динамизма. Это будет само динамическое ощущение <...> все двигается, все бежит, все быстро трансформируется. Профиль никогда не бывает неподвижным перед нами, он беспрестанно появляется и исчезает <...> у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны [Манифесты... 1914: 11].

Есть отдаленное сходство в горьковском описании трогательного поезда с тем, как, передавая движение, деформируют объект Клюн в «Пробегающем пейзаже» и Малевич в «Станции без остановки. Кунцево»: «Остановится поезд на минуту — из окон вагонов, как портреты из рам, смотрят на тебя какие-то люди <...> Сердитый свисток — и в облаке пара поезд скользит дальше, лица людей в окнах вагонов странно искажаются, вытягиваясь вбок, все в одну сторону».

То же можно сказать о горьковских портретах. Горький обладает способностью, говоря словами Якобсона, видя лоб, не забывать про затылок. «Ревякин вертел головой то в одну сторону, то в другую, и казалось, что у него две головы, обе одноглазые»; «Левый, темный глаз меньше правого и тревожно

забегает к виску...»; «...большая сивая борода <...> маленький, красный нос утонул между пухлых щек, а рот <...> где-то на шее». В основе этих описаний та же кинематографическая логика, что и в плачущих или сидящих женщинах или женщинах перед зеркалом Пикассо, в «Точильщике», «Авиаторе» или «Англичанине в Москве», «Даме на остановке трамвая», «Женщине с ведрами» Малевича, его же портретах Матюшина и Клюна, автопортретах самого Клюна.

Основу горьковской визуальности в 1910-е годы нередко составляет тогда же открытый авангардом коллаж. Яркий тому пример — портрет хозяина Семенова: «медная крышка с шишечкой посередине», справа кошачий глаз, слева — «бляха на сбруе лошади» (лицо); «огромный цыпленок» (веки, поросшие желтым пухом); «шампанская бутылка с пробкой в горле» (кулак); «куль муки» (длинная рубаха, завязанная на шее тесьмой); «потрявожденная двухпудовая гиря» (походка).

В статье «Поэтические начала» Николай Бурлюк сожалел о том, как много нотных, математических, картографических и прочих знаков погребено в пыли библиотек, и призывал поэтов по примеру художников-кубистов воспользоваться этими средствами. В арсенале Горького многие из них есть. Так же, как Пикассо, Малевич, Клее, Хлебников, Крученых, Маяковский, он дополняет свой образный ряд цифрами, литерами, знаками препинания. Песчаная грива изогнулась в море, как латинское S, два человека с телом третьего образуют букву H. Зарубленный 9 января рабочий лежит на площади, раскинув ноги римской цифрой V. У регента Корвина почти не разделенные переносицей глаза, как цифра 8, у доктора Данады уши «четкой формы цифры 9» (ср. у Маяковского: «...и пухлые губы бантиком / сложены в 88»). У Варавки глаза узкие, как два тире, в «Учителе чистописания» у кого-то вместо глаз вопросительные знаки. Когда для характеристики героя не хватает слов, автор прибегает к буквам и знакам препинания: Клим Самгин, по определению Лютова, — «двоеточие», «проходящего» в цикле «По Руси» один из прохожих сравнивает с «ером». В знак упирается и загадка мироздания: «Дьявол вопросительным знаком / Молча встает предо мной». В «Жизни Клим Самгина» Горький поначалу предполагал ввести в текст нотную строку². До него этот прием уже опробовал в «Войне и мире» Маяковский, о чем Горький не мог не знать: поэма печаталась в его «Летописи».

Примеры могли бы составить объемное приложение к этой статье, однако сказанного достаточно, чтобы убедиться: на протяжении многих лет писатель с репутацией бытовика-реалиста был тайным попутчиком экстремалов-новаторов. Но где предел его авангардизма? Ведь доподлинно известно, что Горький не основоположник авангарда.

Апофатические иконы

Среди многих деталей семеновской пекарни писатель разглядел в углу покрытый паутиной «черный квадрат какой-то иконы». В том же 1913 году, когда была опубликована повесть «Хозяин», как один из элементов декорации к опере «Победа над солнцем» Малевич впервые изобразил черный квадрат. В 1915 году идея получила у него законченное воплощение. На итоговой футуристической выставке «0,10» «Черный квадрат» занял место иконы в красном углу, что тут же было отмечено критикой в лице А. Бенуа и воспринято не просто как вызов, но как попрание всего «любовного и нежного», знак всеобщей гибели [Бенуа 1916].

Бенуа все понял правильно. Действительно, «Черным квадратом» Малевич провозглашал конец «мясного мира» и «мясного» же, «харчевого» искусства, равно как и «любовно-нежного», «совершенного» искусства. Супрематизм Малевича — выход за пределы искусства.

В библиотеке Горького сохранилась брошюра Малевича «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». На полях ее, пишет А. Овчаренко, писатель отметил волнистой чертой следующий абзац: «Вся бывшая и современная живопись, до супрематизма, скульптура, слово, музыка были закрепощены формой натуры и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и не зависеть от разума, смысла, философии, психологии, разных законов причинности и технических изменений жизни». Отметил «и... не стал читать статью дальше» [Овчаренко 1982: 571]. Подчеркнутые Горьким строки — самое начало, первое предложение статьи, и тот факт, что

он не стал ее читать, показывает, до какой степени ему чужд подобный образ мыслей. Для него это «штукарство», за которым стоит отдаление искусства от жизни и человека.

Малевич же, открыв для себя супрематизм, увидел в нем новый путь «не только живописи, но и всего вообще», в первую очередь религии. В чем суть этого нового религиозного пути? Был ли он и впрямь нов?³

Мысль моя пришла к Богу как покою или небытию — к месту, где уже нет совершенства. Но что есть целью всех совершенств? В совершенстве заключается предел наступающего «ничто» как бездейственный покой. Таков должен быть Бог. Если так, то Религиозный путь — путь наименьшего сопротивления, признающий в себе «ничто» человека, оставляя «что» Бога.

<...> Религия видит в человеке «ничто», «небытие», а в Боге «бытие» [Малевич 1995–2004: III, 305].

Но душа в человеке и будет «бытием в Боге», — заключает он.

Чернота, пишет художник в работе «Супрематизм как беспредметность», не отрицает света.

...Тьма и свет, с точки зрения беспредметности, одна сущность в двух различиях, и только. Солнце на фоне разума есть темное пятно, но есть нечто, что и разум будет темным пятном, тьма не есть ни зло, ни добро; тьма, скорее, покой, и горе тому, кто беспокоит светом тьму, ибо свет творит те представления, на которые человек идет со штыком... [Малевич 1995–2004: III, 352]

То, что пытается сформулировать «полуграмотный», по его собственной характеристике, самоучка Малевич, на языке догматического богословия звучит так:

Образ Моисея, приближающегося к Богу в Синайском мраке, который мы встречаем у Дионисия и которым впервые воспользовался Филон Александрийский как символом экстаза, становится у отцов излюбленным образом непознаваемости Божественной природы человеческим опытом. Святой Григорий Нисский пишет особый трактат «Жизнь Моисея», в котором восхождение Моисея на Синай в мрак Божественной непознаваемости является путем созерцания, встречей более высокой, чем первая его встреча с Богом, когда Он явился ему в купине неопалимой. Тогда Моисей видел Бога в свете; теперь он вступил в мрак, оставляя за собой все видимое или познаваемое; перед ним только невидимое и непознаваемое; но то, что в этом мраке, есть Бог⁴ [Лосский 1991: 29].

Малевич, как и другие представители русского живописного авангарда, в своих художественно-философских исканиях вдохновлялся иконописью. Самое точное определение «Черному квадрату» дал В. Бычков, назвавший его апофатической иконой. «Такую икону, пожалуй, могли бы принять и византийские иконоборцы», — считает исследователь. «А геометрический супрематизм Малевича мы почти в чистом виде можем обнаружить на одеждах некоторых святителей в апсидах византийских храмов или на русских иконах» [Бычков 1998].

В иконописной мастерской Алексею Пешкову часто приходилось видеть неканонические иконы. Вернее, зрение его было устроено так, что он большей частью видел именно такие иконы. Поощрявший впоследствии «коллективизацию» в литературе (писательские бригады, творческие союзы и т. п.), Горький не признает соборного смысла иконописания: «...какой-то злой мудрец раздробил работу на длинный ряд действий, лишенных красоты», когда один готовит доски, другой грунтует, а кто-то кладет левкас, рисует с подлинника, золотит, пишет пейзаж и т. д., после чего недописанная икона остается стоять в стороне в ожидании личников. «Очень неприятно видеть большие иконы для иконостасов и алтарных дверей, когда они стоят у стены без лица, рук и ног, — только одни ризы или латы и коротенькие рубашечки архангелов. От этих пестро расписанных досок веет мертвым; того, что должно оживить их, — нет, но кажется, что оно уже было и чудесно исчезло, оставив только свои тяжелые ризы»⁵.

Больше всего писателя пугало отсутствие у святых лиц. Для Горького безликость — свидетельство растворения личности в хаосе, для Малевича — знак высшей реальности в человеке. ««Безликие» крестьяне основателя супрематизма могут претендовать на именование супрематической иконой в не меньшей, если не в большей мере, чем «Черный квадрат», если под иконой понимать выражение сущностных (эйдетических) оснований архетипа», — пишет Бычков [Бычков 2007: 612].

В лавке при иконописной мастерской можно было увидеть и редкие, «строгостоящие письма» старообрядческие иконы, и тщательно выписанные Жихаревым лики. Самому Максимычу мастера подарили к именинам «красиво написанный» образ Алексия Божьего человека. Но он, как загипнотизированный, не может оторвать взгляда от незаконченных икон. По вечерам и ночами их «мертвая пестрота» преобразуется. «...В углах мастерской сошлись густые тени, откуда смотрят недописанные, обезглавленные фигуры. В плоских серых пятнах, на месте рук и голов, чудится жуткое, — больше, чем всегда, кажется, что тела святых таинственно исчезли из раскрашенных одежд, из этого подвала».

Достаточно привести только одну фразу о недописанной иконе Флоренского, близкого новому искусству, чтобы обозначилась дистанция, отделяющая от этого искусства Горького. «Линии разделки выражают метафизическую схему данного предмета, динамику его с большею силою, чем видимые его линии», они «составляют, по замыслу иконописца, совокупность заданий созерцающему глазу» [Флоренский 1990: 47]. Горького созерцание недописанной иконы повергало в ужас.

Но что его так страшит?

Безглавые, безликие боги не редкость в романтической литературе XIX века и сюрреализме XX века. С. Зенкин с опорой на Э. Левинаса указывает на их архетипический прообраз — мифические божества стихий⁶. С этими божествами «невозможна личностная коммуникация», их культ «не включает в себя ни молитв, ни обетов. Вместо присутствия перед лицом Бога, взаимного предстояния с ним <...> человек принужден к жертвенному обмену со стихийно-бесформенными существами». В первом случае происходит переживание «бесконечности мира», во втором — его безличной «тотальности», стихия «переживается как всеохватывающая среда» [Зенкин 2014: 306].

Миф о «темной иконе» был развеян реставраторами в 1910-е годы, когда стало видно, что за темнотой «черных досок» скрывается яркий красочный слой, возвещающий, по слову Е. Трубецкого, несравненную радость воскресения. До этого, пишет философ, русский интеллигент равнодушно проходил мимо иконы, не отличая ее «от густо покрывшей ее копоты старины» [Трубецкой 1965: 21–22].

В отличие от большинства его образованных современников, у Горького был опыт иконописной мастерской, но красочный слой иконы не производит на него впечатления («мертвая пестрота»), так же как и символика фона (золотой — символ Божественного света, голубой — символ вечности). Даже внешняя точность в горьковском экфрасисе иконы — на самом деле плохо прикрытое кощунство: «Сверкает, ослепляя, квадратный кусок золота, весь облепленный солнцем», — никакого Нетварного света, никакого «золота в лазури», языческое солнце и вполне материальный металл, «желтый дьявол». Или такое описание: «Золотой квадрат иконы с двумя черными пятнами в нем, одно — побольше, другое — поменьше».

Уходя от иконописцев, Алексей не забудет попрощаться с «безлицыми»: «Как всегда, у стен прислонились безликие недописанные иконы». Черный квадрат с неясными очертаниями навсегда закрепился в писательском подсознании. Вспомним первое впечатление его героя от Босха: «темноватый квадрат» с разбросанными по нему фантастическими фигурами.

Как у Малевича есть несколько изображений «черного квадрата», так и у Горького, названный или подразумеваемый, но неизменно связанный с чувством страха, тревоги, опасности, он существует в нескольких проекциях. В иконописной мастерской «безликие иконы смотрят с темных стен, к стеклам окон прижалась темная ночь». В «Жизни Клима Самгина» во время конспиративной сходимки «ставни

окон были прикрыты, стекла — занавешены, но жена писателя все-таки изредка подходила к окнам и, приподняв занавеску, смотрела в черный квадрат».

Образ ночного неба в квадрате окна приобрел законченное символично-аллегорическое выражение в стихотворении «День сгоревший хороня...», условно датируемом 1914–1917 годами.

Потеряв от скорби разум,

Смотрит Ночь печальным глазом

Во дворцы и окна хат —

Всюду, где огни горят.

Встанет тихо под оконцем:

«О, зачем горят огни?

Умер день, рожденный солнцем,

Не зажечь другие дни!»

Вот — глядит в мое окно...

Заключительная строфа стихотворения написана как будто в соавторстве с Самгиным, подверженным суицидальным мыслям:

...Так, до самого рассвета,

День сгоревший хороня,

В бархат траурный одета,

Ходит Ночь вокруг меня.

Вид черного (пустого) окна не случайно вызывает у несостоявшегося иконописца чувство богооставленности. Вспомним: недописанные иконы в «Моих университетах» предназначаются для иконостасов. Иконостас, по слову Флоренского, «пробивает окна» в глухой стене, отделяющей храм от алтаря, «через их стекла мы видим <...> происходящее за ними — живых свидетелей Божиих. Уничтожить иконы — это значит замуровать окна...». За окном иконы простирается «тот самый свет, неделимый в себе и неотделимый от солнца, что светит во внешнем пространстве», икона — «небесное видение» [Флоренский 1994: 62, 64].

Горький не первый русский писатель, у которого изображение черного прямоугольника ассоциировалось с гибелью и будило мистическо-апокалиптические настроения. «...Тема черного пятна как чистого отрицания была актуализирована литературой 1890-х гг.», — пишет по этому поводу Е. Толстая и приводит примеры из Чехова и Крестовского [Толстая 2004: 165–168].

У Горького есть и риторическая формула всепоглощающей черноты: «Да был ли мальчик?» Идею «черного квадрата» до Малевича в юмористическом ключе использовал А. Алле, назвавший свою картину «Битва негров в пещере ночью». О главной в системе фраз своего романа, обдумывая его замысел, Горький пошутил схожим образом. Он пообещал Ходасевичу написать поэму «о том, как трудно негру блох ловить» [Горький 2012: 31].

Корни горьковского лейтмотива, как показывает анализ, уходят в философию Шопенгауэра (см.: [Борисова 2018]). В отличие от Горького, Малевич не был человеком книжной культуры и, по его словам, вообще не читал Шопенгауэра, однако над названием трактата задумался: «Мир бывает только там, где нет ни воли, ни представления, — где же эти двое, там Мира не бывает, там борьба

представлений» [Малевич 1995–2004: III, 353]. Сказано будто про Горького, в мире которого идет непрекращающаяся борьба мнений. Но сам Малевич ближе, чем он думает, к Шопенгауэру. Если Горький ополчается против «ничто», противопоставляя безличной силе человеческую волю, то цель устремлений Малевича, как и у философа, — растворение в «ничто».

Исследователи единодушно отмечают космизм философских и художественных построений Малевича. В июне 1915 года он писал М. Матюшину: «Новая моя живопись не принадл<ежит> земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями <...> в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение «отрыва от шара земли» (так в тексте. — Л. Б.) <...> Меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя» [Малевич 1976: 191]. А 1 января 1921 года признавался М. Гершензону: «Какая-то странность у меня происходит, в мою литературу вкрапливается астрономия» [Малевич 1995–2004: III, 345].

Для Горького космос — все та же враждебная человеку природа. В 1924 году он писал М. Осоргину, избравшему в романе «Сивцев Вражек» космический масштаб изображения, о «пытках космоса»: «...не знаю, не вижу никаких Дантов, Шекспиров и Толстых, которые могли бы хоть приблизительно и в слабом очерке изобразить трагедию Космоса, Вселенский террор, в сравнении с коим все наши испанские и московские инквизиции — сущие и детские пустяки» [Горький 2012: 66].

Пришвин, оппонент Горького в натурфилософских вопросах, «безчеловечный», по характеристике Гиппиус, писатель, «черной иконы» не боится. Устремляясь в «Волшебном колобке» за смиренными соловецкими богомольцами в черноземную глубь России, он знает, что увидит там «черную икону с красным огоньком, на которую молятся крестьяне. На этой таинственной и страшной иконе нет лика. Кажется, стоит показаться на ней хоть каким-нибудь очертаниям, как исчезнет обаяние, исчезнет вся притягательная сила. Но лик не показывается, и все идут туда, покорные, к этому черному сердцу России. Почему это кажется мне, что на этой иконе написан не Бог-сын, милосердый и всепрощающий, но Бог-отец, беспощадно посылающий грешников в адский огонь? Может быть, потому так, что кроткий огонек лампы на черной безликой иконе всегда отражается красным, беспокойным, зловещим пламенем».

Подобно Горькому, в юности («О вреде философии») заглянувшему в бездну, Пришвин живо представляет, как венец творения «висит над темной бездной, опираясь ногой в скопление растений, где зарождаются туманы и создаются небеса» [Пришвин 2003: 409], но его не смущает такое положение человека в космическом пространстве, для него природа — сама живая жизнь.

Для Горького живая жизнь — человек. В природе, в космосе он видит «опасность умаления и уничтожения человека; т. е. — самоуничтожения, на фоне драм «космических» наши человеческие драмы как будто теряют свое значение, тогда как на самом-то деле смерть А. Франса — и даже Валерия Брюсова — для нас, людей, на мой взгляд, должна быть значительнее и печальней гибели целого стада звезд. В космическом-то охвате якобы равноценны и Франс, и червь, подтачивающий дерево, Иов и пес, лающий на луну, Шопенгауэр и любой русский деревенский дурачок, юродивый» [Горький 2012: 66]. Для автора такой тирады воплощение Бога не может не быть центральным событием мировой истории.

По Малевичу, живая жизнь — Дух, Вселенная — Бог, скрывшийся в покое, путь человека — слияние с Богом («человек должен стать Богом»). Но человек «не выносит покоя, вечный покой страшит его, ибо он означает «небытие», и когда приближается вечный покой, приближается Бог, тогда человек подымается со всеми силами своего безумия и кричит — нет, я хочу «быть», иначе говоря, я не хочу «быть Богом»» [Малевич 1995–2004: III, 304].

Стать Богом в том смысле, как об этом пишет Малевич, то есть предаться Богу, — такого мужества у Горького нет. Его гордый Человек — порождение человеческого, слишком человеческого страха. Ко всем горьковским противоречиям следует добавить и это.

Настоящий горьковский герой не Заратустра, а Иов Многострадальный. (Горький имел возможность хорошо изучить страдание, прежде чем возненавидел его и погрузился в нищезанятость.) Автор «Человека» признавался: «Любимая книга моя — книга Иова, всегда читаю ее с величайшим волнением, а особенно 40-ю главу, где Бог поучает человека, как ему быть богоравным и спокойно встать рядом с Богом» [Горький 2003: 9]. Этот ветхозаветный праведник до такой степени владел его сознанием, что не отпускал даже на смертном одре. По словам Олимпиады Чертовой, за несколько дней до кончины, придя в себя, Горький сказал: «А знаешь, я сейчас спорил с Господом Богом. Ух, как спорили...» [Вокруг смерти... 2001: 83]

Для принадлежавшего к духовной ветви русского авангарда Малевича крушение форм — освобождение духа. Для Горького — погружение в хаос. Малевич не только приветствовал разрушительный для искусства кубофутуризм, но и видел свою задачу в том, чтобы его преодолеть. «Пикассо боролся с предметным миром, правда, завяз в его осколках, но и это хорошо, мне уже легче было убрать мусор предметный и выставить бесконечность...»⁷ — писал он Гершензону [Малевич 1995–2004: III, 350]. Горький считал человека призванным не разрушать, а завершить создание мира. В спор с Богом он включался там, где раскаивался и замолкал Иов, признавая, что ничего не знает о тайнах творения: «И отвечал Иов Господу и сказал: вот, я ничтожен; что буду я отвечать Тебе? Руку мою полагаю на уста мои» (Иов. 39:33–34). Реплика Горького после посещения Днепростроя: «Неважный был строитель <...> все приходится переделывать...» [Горький 1974: 188]. Но, если вдуматься, это выпад не против христианского Бога, а против платоновского демиурга.

«Дух почему-то наиболее связан с Божеством. Божественный <дух> в религии, религия <зиждется> на нем, и он <главный> в религии», — пишет в «Заметке о поэзии, духе, душе, ритме и темпе» Малевич. Мир Горького принципиально христоцентричен, и никакие богоборческие настроения тут ничего не меняют: «Мы тебя и ненавдя — любим, мы тебе и ненавдью служим». Горькому необходимо общение с личным Богом, поэтому таким потрясением становится для него исчезновение ликов святых с иконы: в иконных ликах — «явленный образ Божий и Самого Бога» [Флоренский 1994: 67].

Инстинкт vs разум

На первый взгляд, такому выводу противоречат мысли писателя о возможности диссоциации материи, которыми в 1918 году он поделился с Блоком. Это дало основание М. Агурскому утверждать, что в 1920-е годы Горький уже мечтал о царстве чистого разума [Агурский 1991: 60–61]. Но Горький не был последовательным мыслителем, каким представлял его Агурский, он прежде всего художник. В свое время именно воображение помешало его занятиям философией. Интеллектуальные интересы не могли кардинально изменить духовную жизнь этого нового человека, она подчинялась другим импульсам. Толстой не делал тайны из своего «красного квадрата», порождения арзамасского ужаса, Горький к своему «черному», тоже вызванному к жизни древним ужасом, внимания не привлекает. «Исповедь» Толстого действительно исповедь. Горький к публичным самообличениям не склонен, в том же разговоре с Блоком он заметил, что для него вопросы любви и смерти, смысла бытия строго личные, интимные и он об этом говорить не любит. Не любит, но иногда проговаривается.

Перед заглядывающим в каждый дом «черным квадратом» писатель испытывает человеческий, слишком человеческий страх не воскреснуть, непобедимый теорией. Не из этого ли опыта автора рождается убеждение его героя, что за любой «системой фраз» всегда скрывается что-то «простенькое»?

Нечто подобное Горький отметил у Толстого: «Сатана — инстинкт. Не противься злему — не борись с инстинкт<ом>?» [Горький 1970: 416].

Агурский определил это противоречие как конфликт разума с инстинктом, проявлением природного в человеке [Агурский 1991: 58]. Но говорить об инстинкте в данном случае можно только иносказательно: если непротивление и инстинкт, то духовно-нравственный, а никак не животный.

Из всех критиков толстовского императива Горький ближе всего к И. Ильину, утверждавшему: не противиться злу значит самопредаться злу. Но, объявив непротивление инстинктом, Горький совершает подмену, поскольку Толстой считает исполнением заповедей (по мнению Ильина, понятых буквально) преодоление животного инстинкта. Запись Горького больше говорит о нем самом, чем о Толстом. Это Горький с переменным успехом пытался победить в себе христианский инстинкт.

В рассказе «Покойник» он вспоминает, как однажды ему пришлось читать по усопшему. Псалтыри в бедной хате не оказалось, и он вспоминал все известные ему псалмы и молитвы, внутренне споря чуть не с каждой строкой.

За окном, на черном квадрате неба, грозно мигают зарницы, и когда в тесную, как гроб, хату хлынет через окно синий свет — огонь оплывшей свечи словно прячется, улетает <...> сердцу горько и холодно, в памяти встают — не утоляя скорби — старые важные слова:

«Не рыдай мене, мати, зряща во гробе, восстану бо...»

Этот — не восстанет.

Вердикт суровый, но не окончательный. В начале своей смертельной болезни Матвей Кожемякин тоже видит черный квадрат («...он очутился у себя дома на постели, комната была до боли ярко освещена, а окна бархатисто чернели...»), но из жизни уходит на рассвете прекрасного майского дня («...подошел к окну, раскрыл его и <...> стал смотреть в розоватое небо») под пение птиц и звуки монастырского колокола, со словами молитвы: «Благодарю Тя, Господи Боже мой, яко не отринул мя еси грешного, но общника мя быти святынь Твоих сподобил...»

А полную победу над «черным квадратом» знаменует у Горького Пасха. «И вдруг с черного неба опрокинули огромную чашу густейшего медного звука <...> во тьму влился свет <...> все страшное, подавляющее исчезло. Всюду над Москвой, в небе, все еще густо-черном, вспыхнули и трепетали зарева...» С трудом сдерживая слезы, Самгин затынул: «Христос воскрес из мертвых...» Только один штрих в этой картине напоминает о сложных отношениях автора с официальной церковью: «жирные потоки света из окон храмов». В «Сказках об Италии» он изображает Пасху, более соответствующую его идеалу: народное шествие, где «Христос — столяр из улицы Пизакане, Иоанн — часовщик, а Мадонна — просто Аннита Брагалья, золотошвейка». Но оставим за скобками горьковское неканоническое понимание соборности, оно не меняет общего смысла происходящего: «...на черных квадратах окон вспыхнуло отражение красного огня, вспыхнуло, исчезло, загорелось снова...» «— Gloria, Madonna, Gloria! — тысячью грудей грянула черная толпа, и — мир изменился: всюду в окнах вспыхнули огни...» Этот свет разогнал все сомнения, и окончательно пропал страх смерти. «И снова вспоминается хорошая песня: «Христос воскрес...» И все мы воскреснем из мертвых, смертью смерть поправ».

«Инстинкт» в мгновение ока делает «авангардиста» Горького противником авангарда, независимо от того, идет ли речь о первобытном футуризме или супрематической беспредметности. Мистицизм не горьковская стихия, его мир не может существовать не только без образов, но и без Образа, ему необходим личный Бог. При всей своей любви к умозрительным построениям, при всем своем антропоцентризме и декларируемом атеизме, Горький, в сущности, довольно традиционный вероисповедный тип. Более традиционный, чем принято думать.

1. Горьковская социальная утопия имеет много общего с футуристической.
2. В качестве эпиграфа к роману он хотел использовать основную мелодию «Сечи при Керженце» из оперы Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже».
3. О характере духовных воззрений Малевича см.: [Бычков 2007: 595–613].
4. От идеи Божественного мрака, традиций апофатического богословия идет в анализе «Черного квадрата» Т. Левина [Левина 2011]. Но у Малевича есть и утверждение, опровергающее такое толкование: «...дьявол — это темное пятно, а Бог светлое» [Малевич 1995–2004: IV, 96]. Подобное противоречие может интерпретироваться (и интерпретируется) и как свидетельство амбивалентности авангардных текстов, и как обычный для авангарда анархизм. Поскольку «Черный квадрат» — неконвенциональный знак, возможны самые разные его толкования. Л. Кацис, например, рассматривает знаменитый квадрат и супрематизм Малевича в целом как производное иудейской традиции [Кацис 2000]. Е. Толстая отмечает ту же связь в образах темного пятна у русских писателей [Толстая 2004].

5. В. Лепахин справедливо связывает «этот преувеличенный и четырежды упомянутый страх перед обычной для иконописной мастерской картиной (иконы с еще не написанными или недописанными ликами)» с приемом остранения [Лепахин 2005: 237].
6. »Стихия открывает нам как бы изнанку реальности, не имеющую истока в бытии...», в стихии «ничто не начинается, ничто не кончается», «мифические божества стихии свидетельствуют о небытии», — пишет Левинас [Левинас 2000: 151, 152, 160].
7. На эту особенность авангардного искусства чутко отзывались представители нового религиозного сознания. За разложением физического мира Бердяев улавливал у Пикассо неистребимые «кристаллы духа».