

КВАДРАТ

Татьяна Толстая

В 1913, или 1914, или 1915 году, в какой именно день — неизвестно, русский художник польского происхождения Казимир Малевич взял небольшой холст: 79,5 на 79,5 сантиметров, закрасил его белой краской по краям, а середину густо замалевал черным цветом. Эту несложную операцию мог бы выполнить любой ребенок — правда, детям не хватило бы терпения закрасить такую большую площадь одним цветом. Такая работа под силу любому чертежнику, — а Малевич в молодости работал чертежником, — но чертежникам не интересны столь простые геометрические формы. Подобную картину мог бы нарисовать душевнобольной — да вот не нарисовал, а если бы нарисовал, вряд ли у нее были бы малейшие шансы попасть на выставку в нужное время и в нужном месте.

Проделав эту простейшую операцию, Малевич стал автором самой знаменитой, самой загадочной, самой пугающей картины на свете — «Черного квадрата». Несложным движением кисти он раз и навсегда провел непреходимую черту, обозначил пропасть между старым искусством и новым, между человеком и его тенью, между розой и гробом, между жизнью и смертью, между Богом и Дьяволом. По его собственным словам, он «свел все в ноль». Ноль почему-то оказался квадратным, и это простое открытие — одно из самых страшных событий в искусстве за всю историю его существования.

Малевич и сам понял, что он сделал. За год-полтора до этого знаменательного события он участвовал вместе со своими друзьями и единомышленниками, в первом всероссийском съезде футуристов — на даче, в красивой северной местности, — и они решили написать оперу «Победа над Солнцем» и там же, на даче, немедля принялись за ее осуществление. Малевич оформлял сцену. Одна из декораций, черно-белая, чем-то напоминающая будущий, еще не родившийся квадрат, служила задником для одного из действий. То, что тогда вылилось из-под его кисти само собой, бездумно и вдохновенно, позже в петербургской мастерской вдруг осозналось как теоретическое достижение, последнее, высшее достижение, — обнаружение той критической, таинственной, искомой точки, после которой, в связи с которой, за которой нет и не может быть больше ничего. Шаря руками в темноте, гениальной интуицией художника, пророческой прозорливостью Создателя он нащупал запрещенную фигуру запрещенного цвета — столь простую, что тысячи проходили мимо, переступая, пренебрегая, не замечая... Но и то сказать, немногие до него замыслили «победу над Солнцем», немногие осмеливались бросить вызов Князю Тьмы. Малевич посмел — и, как и полагается в правдивых повестях о торговле с Дьяволом, о возжаждавших Фаустах, Хозяин охотно и без промедления явился и подсказал художнику простую формулу небытия.

В конце того же 1915 года — уже вовсю шла Первая мировая война — зловещее полотно было представлено среди прочих на выставке футуристов. Все другие работы Малевич просто развесил по стенам обычным образом, «Квадрату» же он предназначил особое место. На сохранившейся фотографии видно, что «Черный квадрат» расположен в углу, цод потолком — там и так, как принято вешать икону. Вряд ли от него — человека красок — ускользнуло то соображение, что этот важнейший, сакральный угол называется «красным», даром что «красный» означает тут не цвет, а «красоту». Малевич сознательно вывесил черную дыру в сакральном месте: свою работу он назвал «иконой нашего времени». Вместо «красного» — черное (ноль цвета), вместо лица — провал (ноль линий), вместо иконы, то есть окна вверх, в свет, в вечную жизнь — мрак, подвал, люк в преисподнюю, вечная тьма.

А. Бенуа, современник Малевича, сам великолепный художник и критик искусства, писал о картине: «Черный квадрат в белом окладе — это не простая шутка, не простой вызов, не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного приведет всех к гибели».

За много лет до того, в сентябре 1869 года, Лев Толстой испытал некое странное переживание, оказавшее сильнейшее влияние на всю его жизнь и послужившее по всей очевидности переломным моментом в его мировоззрении. Он выехал из дома в веселом настроении, чтобы сделать важную и выгодную покупку: приобрести новое имение. Ехали на лошадях, весело болтали. Наступила ночь. «Я задремал, но вдруг проснулся:

мне стало чего-то страшно. (...) Вдруг представилось, что мне не нужно, незачем в эту даль ехать, что я умру тут, в чужом месте. И мне стало жутко». Путники решили заночевать в городке Арзамасе. «Вот подъехали наконец к какому-то домику со столбом. Домик был белый, но ужасно мне показался грустный. Так что жутко даже стало. (...) Был коридорчик; заспанный человек с пятном на щеке, — пятно это мне показалось ужасным, — показал комнату. Мрачная была комната. Я вошел, — еще жутче мне стало.

(...) Чисто выбеленная квадратная комнатка. Как, я помню, мучительно мне было, что комнатка эта была именно квадратная. Окно было одно, с гардинкой красной... (...) Я взял подушку и лег на диван. Когда я очнулся, никого в комнате не было и было темно. (...) Заснуть, я чувствовал, не было никакой возможности. Зачем я сюда заехал? Куда я везу себя? От чего, куда я убегаю? Я убегаю от чего-то страшного, и не могу убежать. (...) Я вышел в коридор, думал уйти от того, что мучило меня. Но оно вышло за мной и омрачило все. Мне так же, еще больше, страшно было.

Да что это за глупость, — сказал я себе. — Чего я тоскую, чего боюсь?

— Меня, — неслышно отвечал голос смерти. — Я тут.

(...) Я лег было, но только что улегся, вдруг вскочил от ужаса. И тоска, и тоска, — такая же духовная тоска, какая бывает перед рвотой, только духовная. Жутко, страшно. Кажется, что смерти страшно, а вспомнишь, подумаешь о жизни, то умирающей жизни страшно. Как-то жизнь и смерть сливались в одно. Что-то раздирало мою душу на части и не могло разодрать. Еще раз прошел посмотреть на спящих, еще раз попытался заснуть; все тот же ужас, — красный, белый, квадратный. Рвется что-то и не разрывается. Мучительно, и мучительно сухо и злобно, ни капли доброты я в себе не чувствовал, а только ровную, спокойную злобу на себя и на то, что меня сделало».

Это знаменитое и загадочное событие в жизни писателя — не просто внезапный приступ сильнейшей депрессии, но некая непредвиденная встреча со смертью, со злом — получила название «арзамасского ужаса». Красный, белый, квадратный. Звучит, как описание одной из картин Малевича.

Лев Толстой, с которым случился красно-белый квадрат, никак не мог ни предвидеть, ни контролировать случившееся. Оно предстало перед ним, набросилось на него, и под влиянием произошедшего, — не сразу, но неуклонно, — он отрекся от жизни, какую вел до того, от семьи, от любви, от понимания близких, от основ мира, окружавшего его, от искусства. Некая открывшаяся ему «истина» увела его в пустоту, в ноль, в саморазрушение. Занятый «духовными поисками», к концу жизни он не нашел ничего, кроме горстки банальностей — вариант раннего христианства, не более того. Последователи его тоже ушли от мира и тоже никуда не пришли. Пить чай вместо водки, не есть мяса, осуждать семейные узы, самому себе шить сапоги, причем плохо шить, криво, — вот, собственно, и весь результат духовных поисков личности, прошедшей через квадрат. «Я тут», — беззвучно прошептал голос смерти, и жизнь пошла под откос. Еще продолжалась борьба, еще впереди была Анна Каренина (безжалостно убитая автором, наказанная за то, что захотела жить), еще впереди было несколько литературных шедевров, но квадрат победил, писатель изгнал из себя животворящую силу искусства, перешел на примитивные притчи, дешевые поучения и угас прежде своей физической смерти, поразив мир под конец не художественной силой своих поздних произведений, но размахом своих неподдельных мучений, индивидуальностью протеста, публичным самобичеванием неслыханного дотоле масштаба.

Малевич тоже не ждал квадрата, хотя и искал его. В период до изобретения «супрематизма» (термин Малевича) он исповедовал «алогизм», попытку выйти за границы здравого смысла, исповедовал «борьбу с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудком». Его зов был услышан, и квадрат предстал перед ним и вобрал его в себя. Художник мог бы гордиться той славой, что принесла ему сделка с Дьяволом: он и гордился. Не знаю, заметил ли он сам ту двусмысленность, которую принесла ему эта слава. «Самая знаменитая картина художника» — это значит, что другие его произведения менее знаменитые, не такие значимые, не столь притягивающие, словом, они — хуже. И действительно, по сравнению с квадратом все его вещи странно блекнут. У него есть серия полотен с геометрическими, яркими крестьянами, у которых вместо лиц — пустые овалы, как бы прозрачные яйца без зародышей. Это красочные, декоративные полотна, но они кажутся мелкой, суетливой возней радужных цветов, перед тем как они, задрожав последний раз, смешаются в пеструю воронку и уйдут на бездонное дно Квадрата. У него есть пейзажи, розоватые, импрессионистические, очень обычные, — такие писали многие, и писали лучше. Под конец жизни он попытался вернуться к фигуративному искусству, и эти вещи выглядят так страшно, как это можно было предсказать: не люди, а набальзамированные трупы, восковые куклы

напряженно смотрят из рамок своих одежд, словно бы вырезанных из ярких клочков, обрезков «крестьянской» серии. Конечно, когда ты достигаешь вершины, то дальше — путь только вниз. Но ужас в том, что на вершине — ничего нет.

Искусствоведы любовно пишут о Малевиче: «"Черный квадрат" вобрал в себя все живописные представления, существовавшие до этого, он закрывает путь натуралистической имитации, он присутствует как абсолютная форма и возвещает искусство, в котором свободные формы — не связанные между собой или взаимосвязанные — составляют смысл картины».

Верно, Квадрат «закрывает путь» — в том числе и самому художнику. Он присутствует «как абсолютная форма», — верно и это, но это значит, что по сравнению с ним все остальные формы не нужны, ибо они по определению не абсолютны. Он «возвещает искусство...» — а вот это оказалось неправдой. Он возвещает конец искусства, невозможность его, ненужность его, он есть та печь, в которой искусство сгорает, то жерло, в которое оно проваливается, ибо он, квадрат, по словам Бенуа, процитированным выше, есть «один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через посприятие всего любовного и нежного, приведет всех к гибели».

Художник «доквадратной» эпохи учится своему ремеслу всю жизнь, борется с мертвой, косной, хаотической материей, пытаюсь вдохнуть в нее жизнь; как бы раздувая огонь, как бы молясь, он пытается зажечь в камне свет, он становится на цыпочки, вытягивая шею, чтобы заглянуть туда, куда человеческий глаз не дотягивается. Иногда его труд и мольбы, его ласки увенчиваются успехом; на краткий миг или на миг долгий «это» случается, «оно» приходит. Бог (ангел, дух, муза, порой демон) уступают, соглашаются, выпускают из рук те вещи, те летучие чувства, те клочки небесного огня — имени их мы назвать не можем, — которые они приберегали для себя, для своего скрытого от нас, чудесного дома. Выпросив божественный подарок, художник испытывает миг острейшей благодарности, не униженного смирения, непозорной гордости, миг особых, светлейших и очищающих слез — видимых или невидимых, миг катарсиса. «Оно» нахлынуло — «оно» проходит, как волна. Художник становится суеверным. Он хочет повторения этой встречи, он знает, что может следующий раз и не допроситься божественной аудиенции, он отверзает духовные очи, он понимает глубоким внутренним чувством, что именно (жадность, корысть, самомнение, чванство) может закрыть перед ним райские ворота, он старается так повернуть свое внутреннее чувство, чтобы не согрешить перед своими ангельскими проводниками, он знает, что он — в лучшем случае только соавтор, подмастерье, но — возлюбленный подмастерье, но — коронованный соавтор. Художник знает, что дух веет где хочет и как хочет, знает, что сам-то он, художник, в своей земной жизни ничем не заслужил того, чтобы дух выбрал именно его, а если это случилось, то надо радостно возблагодарить за чудо.

Художник «послеквадратной» эпохи, художник, помолившийся на квадрат, заглянувший в черную дыру и не отшатнувшийся в ужасе, не верит музам и ангелам; у него свои, черные ангелы с короткими металлическими крыльями, прагматичные и самодовольные господа, знающие, почем земная слава и как захватить ее самые плотные, многослойные куски. Ремесло не нужно, нужна голова; вдохновения не нужно, нужен расчет. Люди любят новое — надо придумать новое; люди любят возмущаться — надо их возмутить; люди равнодушны — надо их эпатировать: подсунуть под нос вонючее, оскорбительное, коробящее. Если ударить человека палкой по спине — он обернется; тут-то и надо плюнуть ему в лицо, а потом непременно взять за это деньги, иначе это не искусство; если же человек возмущенно завопит, то надо объявить его идиотом и пояснить, что искусство заключается в сообщении о том, что искусство умерло, повторяйте за мной: умерло, умерло, умерло. Бог умер, Бог никогда не рождался, Бога надо потоптать, Бог вас ненавидит, Бог — слепой идиот, Бог — это торгаш, Бог — это Дьявол. Искусство умерло, вы — тоже, ха-ха, платите деньги, вот вам за них кусок дерьма, это — настоящее, это — темное, плотное, здешнее, держите крепче. Нет и никогда не было «любовного и нежного», ни света, ни полета, ни просвета в облаках, ни проблеска во тьме, ни снов, ни обещаний. Жизнь есть смерть, смерть здесь, смерть сразу.

«Как-то жизнь и смерть сливались в одно», — в ужасе записал Лев Толстой и с этого момента и до конца боролся как мог, как понимал, как сумел — титаническая, библейского масштаба битва. «И боролся с Иаковом некто до восхода зари...» Страшно смотреть на борьбу гения с Дьяволом: то один возьмет верх, то другой... «Смерть Ивана Ильича» и есть такое поле битвы, и трудно даже сказать, кто победил, Толстой в этой повести говорит, — говорит,

повторяет, убеждает, долбит наш мозг, — что жизнь есть смерть. Но в конце повести его умирающий герой рождается в смерть, как в новую жизнь, освобождается, переворачивается, просветляется, уходит от нас куда-то, где он, кажется, получит утешение. «Новое искусство» глумится над самой идеей утешения, просветления, возвышения, — глумится и гордится, пляшет и торжествует.

Разговор о Боге либо так бесконечно сложен, что начинать его страшно, либо, напротив, очень прост: если ты хочешь, чтобы Бог был — он есть. Если не хочешь — нет. Он есть все, включая нас, а для нас он, в первую очередь, и есть мы сами. Бог не навязывается нам, — это его искаженный, ложный образ навязывают нам другие люди, — он просто тихо, как вода, стоит в нас. Ища его, мы ищем себя, отрицая его, мы отрицаем себя, глумясь над ним, мы глумимся над собой, — выбор за нами. Дегуманизация и десакрализация — одно и то же.

«Десакрализация» — лозунг XX века, лозунг неучей, посредственностей и бездарностей. Это индульгенция, которую одни бездари выдают другим, убеждая третьих, что так оно все и должно быть — все должно быть бессмысленным, низменным (якобы демократичным, якобы доступным), что каждый имеет право судить о каждом, что авторитетов не может быть в принципе, что иерархия ценностей непристойна (ведь все равны), что ценность искусства определяется только спросом и деньгами. «Новинки» и модные скандалы удивительным образом не новы и не скандальны: поклонники Квадрата в качестве достижений искусства все предъявляют и предъявляют разнообразные телесные выделения и изделия из них, как если бы Адам и Ева — один, страдающий амнезией, другая синдромом Альцгеймера, — убеждали друг друга и детей своих, что они суть глина, только глина, ничего, кроме глины.

* * *

Я числюсь «экспертом» по «современному искусству» в одном из фондов в России, существующем на американские деньги. Нам приносят «художественные проекты», и мы должны решить, дать или не дать денег на их осуществление. Вместе со мной в экспертном совете работают настоящие специалисты по «старому», доквадратному искусству, тонкие ценители. Все мы терпеть не можем квадрат и «самоутверждение того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения». Но нам несут и несут проекты очередной мерзости запустения, только мерзости и ничего другого. Мы обязаны потратить выделенные нам деньги, иначе фонд закроют. А он кормит слишком многих в нашей бедной стране. Мы стараемся, по крайней мере, отдать деньги тем, кто придумал наименее противное и бессмысленное. В прошлом году дали денег художнику, расставлявшему пустые рамки вдоль реки; другому, написавшему большую букву (слово) «Я», отбрасывающую красивую тень; группе творцов, организовавших акцию по сбору фекалий за собаками в парках Петербурга. В этом году — женщине, обклеивающей булыжники почтовыми марками и рассылающей их по городам России, и группе, разлившей лужу крови в подводной лодке: посетители должны переходить эту лужу под чтение истории Абеяра и Элоизы, звучащей в наушниках. После очередного заседания мы выходим на улицу и молча курим, не глядя друг другу в глаза. Потом пожимаем друг другу руки и торопливо, быстро расходимся.