

Введение

Казимир Малевич вошел в область экспериментальной поэзии в 1913г. под влиянием идей А. Е. Крученых и В. Хлебникова о слове и букве «как таковых», воплотившихся в поэтической «зауми», которая отвергла логику нормативного языка ради «восстановления первичной чистоты слова».¹ Заумная поэзия стимулировала живописную заумь («алогизм») Малевича — живописные и графические композиции, составленные из абсурдных комбинаций слов и изображенных объектов. Поэтическая заумь и живописный алогизм, воспринятые Малевичем как разрушители предметных отношений, вели его к беспредметному живописному супрематизму, чистому творчеству как таковому.

Придя в 1914—1915 гг. к идее беспредметности как всеобщем едином начале, Малевич двигался к новому, супрематическому синтезу форм искусств, нацеленному на проявление беспредметных ощущений. Абстрактная, фонетическая заумь, в которой, по Дж. Янечку, нет узнаваемых морфем, лучше всего отвечающая требованиям беспредметности, стала вербальным материалом, который заполнил геометрические формы в двух супрематических рисунках Малевича. Эти уникальные рисунки, датированные 1916—1917 гг. по письмам художника М. В. Матюшину и Крученых,² были впервые опу-

© Igor Aronov, 2014

© TSQ № 47. Winter 2014

¹ Крученых А. Декларация слова, как такового (1913) // Манифесты и программы русских футуристов. Сост. В. Марков. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967. С. 63.

² Парнис А. Е. Комментарий к письму Малевича К. Крученых А. Е., 24.03.1916 // Малевич о себе. Современники о Малевиче. Сост. И. А. Вакар,

ликованы А. С. Шатских в 2000 г.³ Рисунки несут авторское название «Прографачник» — неологизм, который может быть понят как особый тип графической поэзии супрематизма. Она и является темой данного исследования.

Опыты Малевича в области соединения визуальных и вербальных элементов находились в общем русле синтезирующих тенденций в авангарде, начало которым было положено в предшествующую эпоху символизма. Толкования, предложенные исследователями синтеза искусств, касаются проблемы синестезии, параллелизма между зрительными и слуховыми восприятиями. Дж. Боулт, ссылаясь на письмо Малевича Матюшину (лето 1913 г.), в котором художник придал звуку геометрическую форму, отмечает, что, в отличие от символистской синестезии, звучащая форма Малевича обладает «более примитивной, более brutальной энергией».⁴ По Янечку, сосуществование искусств в символизме переходит в авангарде в искание «подлинной синестезии», ассоциации ощущений на «глубочайшем психологическом или духовном уровне».⁵ Янечек подразумевает оригинальные визуальные поэтические эксперименты Крученых, В. Каменского, И. Зданевича и поэтов-конструктивистов. Говоря о фонетической зауми Малевича и его статье «О поэзии» (1919), Янечек замечает склонность художника к «квази-музыкальному и мистическому», но не находит ничего нового ни в его стихах, ни в его идеях о поэзии, и заключает, что Малевич не имел «оригинального поэтического дара».⁶

Шатских расширила корпус поэтических текстов Малевича и подчеркнула значительность поэтической компоненты в

Т. Н. Михиенко. Т. I. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. Москва: RA, 2004. С. 78; Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009. С. 239.

³ Малевич К. Поэзия. Сост. А. С. Шатских. М.: Эпифания, 2000. С. 16.

⁴ Bowlt J. E. Malevich and the Energy of Language // Kazimir Malevich 1878—1935. Los Angeles: The Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1990. P. 179—180.

⁵ Janecek G. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900—1930. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984. P. 4.

⁶ Janecek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego: San Diego State University Press, 1996. P. 201—203.

творчестве супрематиста.⁷ По мнению исследовательницы, «Прографачник» Малевича и визуальную поэзию Крученых следует рассматривать как явления синестезии, соединение поэзии, рисунка и графической музыки.⁸

Сведение синтеза искусств в идеях Малевича и в его «Прографачнике» к синестезии сталкивается с трудностью ее согласования с задуманным художником движением всех искусств к беспредметности. В этом движении параллелизм между разными явлениями сменяется сначала их беспредметной тождественностью, а затем полным исчезновением различий между ними.

Кроме вопроса о синестезии «Прографачника», надо обратить внимание и на проблему его смыслового содержания. Подробно обсуждая лингвистические, философские, эстетические и эзотерические источники зауми, Янечек придает особую важность мистическим духовным тенденциям в искусстве русского авангарда. Фонетическая заумь Малевича и Крученых, по Янечеку, отсылает к глоссолалиям, заговорам, заклинаниям.⁹ Согласно Шатских, поэзия Малевича, как и все его супрематическое творчество, несет в себе «прорицания религиозного толка», «мистические откровения», «одержимость Богом», а она «была несомненным фактом биографии» художника.¹⁰

Доминирующая на сегодняшний день интерпретация авангарда в контексте эзотерического и религиозного восприятия прочно увязывает его с символизмом. Акцентирование этой связи ступшеывает парадигматический сдвиг авангардистского сознания. Кроме того, мистическое или религиозное истолкование супрематизма находится в конфликте с текстами Малевича, которые отрицают любые внешние влияния, включая эзотеризм и религию, на подлинно свободное искусство как таковое. Разрешение этой проблемы в отношении

⁷ Шатских А. С. Казимир Малевич и поэзия // Малевич. Поэзия. С. 9—25.

⁸ Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус. С. 241.

⁹ Janecsek G. Zaum. P. 24—44, 66, 80, 203.

¹⁰ Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус. С. 21—22.

«Прографачника» 1916—1917 гг. должно учитывать динамику ищущей мысли Малевича в его текстах до и после 1918 г.

Для понимания «Прографачника» важна теория звука, над которой Малевич работал в 1916—1917 гг., стремясь ввести супрематизм в поэзию, музыку и театр во время подготовки неизданного журнала «Супремус» в 1916—1917 гг.

Теория Малевича о звуке в поэзии

Основополагающие пункты теории буквенного звука в поэзии изложены в письмах Малевича Матюшинуи Крученых (лето 1916 г.). Теория содержит два центральных положения: о букве-звуке и о «звуковой массе».

Буква-звук

Малевич характеризует буквенный звук через отрицательные утверждения, подчеркивая свойства, которые не присущи этому звуку: смысл, музыка, чувство. По его идее, буквы должны быть осознаны не как условные «знаки», составляющие слова для обозначения вещей и выражения мыслей, а как знаки бессмысленных «звуков».¹¹ В глазах Малевича знаменитый заумный стих Крученых «Дыр бул щыл...» (1912)¹² не освободил букву-звук, поскольку поэт «оправдывался ссылками на хлыста Шишкова,¹³ на нервную систему, религиозный экстаз, ... но эти ссылки уводили поэта в тупик, сбивая к тому же мозгу».¹⁴

Стих «Дыр бул щыл...», напоминающий знакомые слова (напр., дыра, булава, щель), вызвал многочисленные интерпретации исследователей.¹⁵ Крученых мотивировал заумь,

¹¹ Малевич — Матюшину, до 23.06.1916 // Малевич о себе. С.88.

¹² Крученых А. Помада. Рис. М. Ларионова. М.: Изд. Г. Л. Кузьмина и С. Д. Долинского, 1913.

¹³ Крученых — А. Взорваль. Рис. Н. Кульбина, Н. Гончаровой, О. Розановой, К. Малевича. СПб.: «ЕУЫ», 1913.

¹⁴ Малевич — Матюшину, до 23.06.1916 // Малевич о себе. С. 88.

¹⁵ Janesek. Zaum. P. 49—66; Левинтон Г. А. Заметки о зауми // Антропология культуры. Вып. 3. М., 2005. С. 160—174.

опираясь на различные источники, от фольклора, оккультизма, глоссололий¹⁶ до психоанализа и бытового контекста. По мнению поэта, внушенная магическая, тайная функция заумного слова расширяла границы его экспрессии.¹⁷ Критикуя Крученых, Малевич тем самым отбрасывал всю герметическую традицию теургической ориентации, которая вошла в футуристическую поэзию Хлебникова и Каменского через символизм.¹⁸

Крученых брал в расчет также фонологию, хотя и не занимался смысловым значением начертательных и фонетических эффектов букв в такой систематической форме, как это делали символисты, Хлебников, В. В. Каменский, а также поэты-конструктивисты, особенно А. Н. Чичерин, в 1920-е гг.¹⁹ Вплоть до начала 1920-х гг. идеи Крученых концентрировались на формировании заумного языка, на словотворчестве. В расширенной «Декларации заумного слова» (1921 г.) Крученых заявляет: «Заумная речь рождает заумный праобраз (и наоборот) — неопределимый точно... К заумному языку прибегают: ...когда не хотят назвать предмет, а только намекнуть — заумная характеристика».²⁰ Малевич радикален в утверждении, что слово «умное» и слово «заумное» близки друг к другу как «два полюса» мысли.²¹

Вторая отрицательная характеристика буквенного звука заключается, по Малевичу, в его отличии от музыкального звука. Малевич называет букву «звуковой нотой» или «нотой-буквой», то есть «знаком», который формально подобен знакам нотного письма, но обозначает немusикальный звук.

¹⁶ Коновалов Д. Г. Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве. Ч. 1, В. 1 // Богословский вестник. Сергиев Посад, 1908.

¹⁷ Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°». Уровень звука // Quaderni del Seminariodi Iranistica, Uralo-Altisticae Caucasologiadiell 'Università degli Studidi Venezia, Venezia 1982. № 13. P. 231—258.

¹⁸ Janecsek. The Look of Russian Literature. P. 144.

¹⁹ Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°». Уровень звука. P. 231—258; Janecsek. The Look of Russian Literature. P. 143—145, 191—200.

²⁰ Крученых А. Декларация заумного слова (1921) // Апокалипсис в русской литературе. Чорт и речетворцы. Тайные пороки академиков. Слово, как таковое. Декларации. Кн. 122-я. М., 1923. С. 45.

²¹ Малевич — Матюшину, до 23.06.1916 // Малевич о себе. С.88.

Малевич замечает, что переход звука из буквы в букву «тоньше» и «совершеннее» перехода музыкального звука из ноты в ноту в традиционной музыке.²² «Тонкие» звуковые модуляции усиливают ощущение единства звука.

Немузыкальный характер буквенного звука в теории Малевича противостоит всей поэтической традиции, соединяющей поэзию с музыкой. В символизме идея музыки в поэзии воплощается на уровне мифа о мировой музыке и на структурном уровне музыкального стихосложения. По А. Белому, изреченное слово в «живой речи» создает «звуковые символы», передающие логически невыразимые переживания человека в виде «музыки невыразимого».²³ В «мировом хаосе» звучит «музыкальная стихия мира». В «хаосе переживаний» бытия рождается «музыкальная стихия души, т. е. ритм». Символ соединяет «дух музыки» и хаос бытия.²⁴ Согласно «космогонии искусств» Белого, в доисторический период музыкальная стихия души целостной личности «пела безмянными криками в дикаре». В исторический период, когда личность «распадается» на дух, душу и тело, рождается поэзия из песни. Поэзия передает видение Бога в образах, которые «распадаются» или «размножаются» «ритмом воображения». Так возникает миф («система образов»), религия; из мифа берут начало науки и искусства. Обратное движение к единению совершается посредством «музыкального пафоса души», который является содержанием религии, поэзии, метафизики.²⁵ В области формы соединение поэзии с музыкой основывается на принципе «словесной инструментовки», применяющей теорию музыки к теории поэзии.²⁶

В основе космогонии К. Бальмонта лежит великое безмолвие: «В начале, если было начало, было Безмолвие, из которо-

²² Там же. С. 89.

²³ Белый А. Магия слов (1910) // Белый А. Символизм как миропонимание. Сост., вступ. ст. и прим. Л. А. Сугай. М.: Республика, 1994. С. 131.

²⁴ Белый А. Эмблематика смысла (1910) // Символизм как миропонимание. С. 63, 66.

²⁵ Белый А. Песнь жизни (1911) // Символизм как миропонимание. С. 170—171.

²⁶ Белый А. Смысл искусства (1910) // Символизм как миропонимание. С. 121.

го родилось Слово... Из безгласности — голос, из молчания — песня, из тишины — целый взрыв звуков ... природы».²⁷ Слушающая музыку природы, «первобытный ум» слагает «музыку внутреннюю» и «выражает ее — напевным словом, сказкой, волшебством, заклинанием». «Поэзия есть внутренняя Музыка, внешне выраженная размерною речью», ритмы которой взяты из ритмов «звуковых сил» природы, из «современных ритмов Миротворчества».²⁸

Музыкальная космогония символистов нашла свое продолжение в мифах Хлебникова, представлявшего мир и поэта музыкальным инструментом.²⁹ Перечисляя основные формы заумного словотворчества, Крученых после «песенной, заговорной и наговорной магии» и мистики записал: «Музыкально-фонетическое словотворчество — инструментовка».³⁰

Согласно «мифу» Малевича, «Сначала не было букв, был только звук, по звуку определяли ту или иную вещь, после звук разъединили на отдельные звуки и эти деления изображали знаками» (буквами), и «смогли выражать для других свои мысли и описания».³¹

В тексте «Мир необъятная целостность...» (1917 г.), Малевич метафорически представил «распыление» целостности мира как осуществление мирового жизненного процесса: «Мир необъятная целостность / целостность бесконечного тела слитого / и вначале нераздельного это «Я» / и «Я» источник жизни, а жизнь распыление / ... «Я» путь распыления, а распыление — уничтожение / целостного образа на ряд частиц новых течений».³² В изначальной целостности мира существовал первичный нераздельный звук. Соотнесение этого звука с различными вещами возможно только, если единый звук воспринимается по-разному в разных объектах, и потому он

²⁷ Бальмонт К. Поэзия как волшебство. М.: Скорпион, 1915. С. 7.

²⁸ Там же. С. 19.

²⁹ Гервер Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М.: Индрик, 2001. С. 20, 36—38.

³⁰ Крученых А. Декларация заумного слова (1921) // Апокалипсис в русской литературе. Чорт и речетворцы. Тайные пороки академиков. Слово, как таковое. Декларации. Книга 122-я. М., 1923. С. 46.

³¹ Малевич — Матюшину, до 23.06.1916 // Малевич о себе. С. 88.

³² Малевич. Поэзия. С. 82.

может быть разделен или «распылен» сознанием на отдельные звуки.

Поэт должен вернуться к звуку, «изъять» звук из слова и сделать его «элементом» поэзии, создавая которую поэт должен перестать думать и начать «слушать» звуки.³³ В отличие от Белого и Бальмонта, видевших в первобытном состоянии идеал единства речи, музыки и магии, Малевич настаивает, что возврат поэзии к звуку не означает возврата к «язычеству»³⁴, к «первобытным назначениям» букв³⁵, то есть, к тому моменту в прошлом, когда первичный звук был разделен для определения предметов. Поэт должен вернуться к беспредметному целостному звуку.

Третье отрицательное свойство буквенных звуков в теории Малевича — отсутствие в них качеств, передающих душевные переживания, эстетическое наслаждение. Вопрос о звуках в поэтическом языке специально исследовался теоретиками формалистской школы (Виктором Шкловским, Л. Якубинским и О. Бриком) в 1916—1917 гг. Шкловский приходит к выводу, что «заумная звукоречь хочет быть языком звуковых эмоций».³⁶ Якубинский применил психофонетику к стихотворному языку, и обнаружил, что ритмическое построение стиха указывает на «сознательное переживание» звуков поэтом. Второй тезис Якубинского утверждает, что звуковые эмоции «удовольствия — неудовольствия», «возбуждения — успокоения», «напряжения — разрешения» и эмоции, связанные с содержанием стихотворения, зависят друг от друга.³⁷ Брик поддерживает идею соединения в стихе образных и звуковых параллелей; утверждает, что инструментовка стиха является «сложным продуктом взаимодействия общих законов благозвучья», и анализирует принцип звукового «повтора»,

³³ Малевич — Матюшину, до 23.06.1916 // Малевич о себе. С. 88.

³⁴ Там же.

³⁵ Малевич — Крученых, 5.07.1916 // Малевич о себе. С. 93.

³⁶ Шкловский Виктор. О поэзии и заумном языке // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. Вып. I. Петроград: 18-ая Государственная типография, 1919. С. 14—25.

³⁷ Якубинский Л. О звуках стихотворного языка // Поэтика. С. 37—38, 45.

по которому группы согласных повторяются в определенной последовательности с различным составом гласных.³⁸

Отрицание Малевичем содержательных и звуковых эмоций и «законов благозвучья» обнаруживается в критике художником стремления Крученых оправдать заумь «нервной системой» и «религиозным экстазом», а, главное, в общем принципе супрематизма: «В искусстве нужна истина, но не искренность», не эстетический вкус, не настроение».³⁹

От идеи беспредметного буквенного звука Малевич переходит к идее «звуковой массы».

Звуковая масса и ее свойства

В письмах Матюшину и Крученых (июнь—июль 1916 г.) Малевич отмечает: «...длительность звука накапливает буквы», «Буква есть часть каждого звука».⁴⁰ Звук и обозначающая его буква не совпадают не только потому, что произношение отличается от написания, как отметил Брик⁴¹, но и вследствие условности самого языка, обозначающего звук. Буквы скапливаются, продолжает Малевич, чтобы «выразить звуковые массы (бывшие слова)».⁴² Слова распадаются на буквы-звуки, которые становятся знаками беспредметной звуковой массы, означающей приближение к первоначальному состоянию звука.

Визуальное представление этого состояния требует разрушения строк и «распределения буквенных звуковых масс в пространстве, подобно живописному Супрематизму».⁴³ Понятие «звуковых масс» у Малевича параллельно к понятию «живописных масс» в первых манифестах супрематизма (1915—1916 гг.), где массы цвета истолкованы как беспредмет-

³⁸ Брик О. М. Звуковые повторы (Анализ звуковой структуры стиха) // Поэтика. С. 59—60.

³⁹ К. Малевич. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм (1916) // Малевич К. Собрание сочинений в 5-ти т. Ред. А. С. Шатских. М.: Гилея, 1995—2004. Т. 1. С. 35, 40, 48.

⁴⁰ Малевич — Матюшину, до 23.06.1916 // Малевич о себе. С. 88; Малевич Крученых, 5.06.1916 // Малевич о себе. С. 92.

⁴¹ Брик О. М. Звуковые повторы. С. 61.

⁴² Малевич — Матюшину, до 23.06.1916 // Малевич о себе. С. 89.

⁴³ Малевич — Матюшину, до 23.06.1916 // Малевич о себе. С. 89.

ный «материал» мира, из которого «выйдут» новые формы — цветные плоскости.⁴⁴ Аналогичное представление о «музыкальных массах» он высказал в письмах Матюшину в октябре—ноябре 1915 г.⁴⁵ Все три вида беспредметных масс Малевич видел движущимися в геометрических формах в пространстве. Однако музыкальные массы он рисовал в своем воображении объемными, кубофутуристическими, в виде «пластов» и «глыб», имеющих «вес», «длину и толщину», или в форме куба, и все еще связывал их с «алогизмом инструментов в музыке»⁴⁶, тогда как буквенные звуковые массы и живописные массы представлялись ему в супрематических плоскостях.

Характер формы связан с ощущением пространства. Малевич считал, что кубизм и футуризм используют формы, связанные с «предметностью», и поэтому ограничиваются «пространством, разделяющим вещи между собой на земле». «Повешенная же плоскость живописного цвета на простыне белого холста дает непосредственно нашему сознанию сильного <так!> ощущение пространства, меня переносит в бездонную пустыню, где ощущаешь творческие пункты вселенной кругом себя. Когда исчезнет опора, тогда сильнее пространство»⁴⁷. Подобно живописным массам, массы буквенных звуков «повиснут в пространстве и дадут возможность нашему сознанию проникать все дальше и дальше от земли».⁴⁸ «Земля» — предметный объемный мир, предметная «опора», ограничивающая восприятие пространства. Напротив, цветная четырехугольная плоскость, «висящая» на холсте, позволят сильнее ощутить космическое пространство или, в терминах Малевича

⁴⁴ Малевич. От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм (1915); От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм (1916) // Собр. соч. Т. 1, с. 31, 49—50, 53.

⁴⁵ Малевич — Матюшину, 12.10.1915; 19.10.1915 г.; 10.11.1915 г. // Малевич о себе. С. 70—71, 73.

⁴⁶ Малевич — Матюшину, 19.10.1915 г.; 10.11.1915 г. // Малевич о себе. С. 70—71, 73.

⁴⁷ Малевич — Матюшину, до 23.06. 1916 // Малевич о себе. С. 89.

⁴⁸ Там же.

ча, беспредметную «бездонную пустыню» вне измерений и вне пределов «колец горизонта».⁴⁹

Плоская супрематическая форма для живописных и буквенных звуковых масс отвечала требованиям «ощущения» беспредметного вселенского пространства, о которых Малевич заявил в письме Матюшину (апрель 1916 г.): «...требую музыки пустыни. Пустыни красок. Пустыни Слова».⁵⁰ Форма для буквенных звуков была найдена, но правила ее положения в пространстве и соотношений между ней и заполняющими ее буквами оставались непонятными Малевичу. В 1916 г. он предположил, что разные «группы букв», которые «были бы собирателями звуковых масс» требуют разных положений в пространстве — горизонтального, или вертикального.⁵¹ Почти через год, в письме Крученых, Малевич изображает различные буквенные группы и отдельную букву в горизонтальных и вертикальных прямоугольниках, и спрашивает: «Не будет ли размер накоплени[я] букв зависеть от размера пространства, не явится ли главным размер сначала: ...возникает какой-то размер, количество и вес букв, образуя величину длины и ширины форм их».⁵² Он склоняется к тому, что каждая группа буквенных звуков, вытянутых в линию, «подыскивает» себе свою, точно ей соответствующую прямоугольную форму, и определяет ее пространственное положение, а не наоборот.

Вопрос о форме наборов буквенных звуков связан с их держательными характеристиками, к которым отнесем вопросы о движении, фактуре и ритме. В 1916 г. Малевич писал Крученых: «в ... Вашем «облыг» лежит большая масса звука, которая может разворачиваться и конечные буквы дают уже сильный удар, подобный удару снаряда о стальную стенку».⁵³ Замечание Малевича выглядит возвратом к его ранним оноματοпоическим ассоциациям звуков алогической музыки в объемных предметных формах, как он писал Матюшину

⁴⁹ Там же. С. 90.

⁵⁰ Малевич — Матюшину, 12.04.1916 // Малевич о себе. С. 80—81.

⁵¹ Малевич — Крученых, 5.07.1916 // Малевич о себе. С. 91—93.

⁵² Малевич — Крученых, 6.06.1917 // Малевич о себе. С. 104.

⁵³ Малевич — Крученых, 5.07.1916 // Малевич о себе. С. 93.

в сентябре 1913 г. в связи с оперой «Победа над солнцем»: «...побольше врыва и стопа земли, где огонь, а также метания цилиндрических звуков прощемляющих железо».⁵⁴ Здесь оно-матопоэтическая ассоциация близка ономатопеям в поэзии и живописи итальянского футуризма, который стремился воспроизвести все разнообразие шумов в мире, от вибраций молекул до ударяющихся движущихся тел, от какофонии звуков «грубой и жестокой реальности современной жизни до ментальных движений в человеке».⁵⁵ Звуки, шумы, запахи виделись итальянским футуристам в динамических цветных формах сфер, эллипсов, конусов, спиралей, разрушающих статичную тишину.⁵⁶ В 1916 г. Малевич уже мыслил в категориях супрематизма, отрицающего подражание звуковым энергиям предметного мира. Конечные звуки в *облыг* должны быть поняты не как подражание звуку «удара снаряда о стальную стенку», а как простое сравнение.

Характер беспредметных буквенных звуковых масс в теории Малевича может быть лучше понят по аналогии с его объяснением значения плоскости в супрематизме. Малевич отмечает, что «подвешенная» на холсте плоскость выглядит неподвижной, но «тем сильнее пропускается [через нее] ток динамики самого движения», подобно незаметному, но сильному и быстрому движению «ростка из семени».⁵⁷ Статическая «тишина» звуковых и живописных масс в супрематических прямоугольных плоскостях соединяется с выражаемыми ими ощущениями динамических энергий. Это соединение разрешает конфликт между статическим и динамическим состояниями.

Говоря об особенностях кубизма в статье для журнала «Супремус», написанной в конце 1916 — начале 1917 г., Малевич подчеркнул, что кубистическое построение картины осно-

⁵⁴ Малевич — Матюшину, до 6.09.1913 г. // Малевич о себе. С. 55.

⁵⁵ Marinetti F. T. Destruction of Syntax — Imagination without Strings — Words-in-Freedom (1913); Geometric and Mechanical Splendor and the Numerical Sensibility (1914) // Futurist Manifestos. Ed. by Umbro Apollonio. New York: The Viking Press, 1973. P. 104, 158.

⁵⁶ Carra Carlo. The Painting of Sounds, Noises and Smells (1913) // Futurist Manifestos. P. 112—114.

⁵⁷ Малевич — Матюшину, до 23.06.1916 // Малевич о себе. С. 89.

вываается на «разности единиц и живописной фактуры, разницы форм и цвета» предметов.⁵⁸ Заложённое в кубизме стремление к четвертому, временному измерению развивается в супрематизме, который представляет двумерную плоскость цвета движущейся во времени и пространстве.⁵⁹ Сосредоточенность кубизма на фактурных различиях форм сменяется в супрематизме задачей движения равномерно и однотонно окрашенной цветной плоскости в пространстве.

В отличие от одноцветной и однотонной плоскости в живописном супрематизме, буквенная звуковая группа в геометрической рамке неоднородна, характеризуется модуляцией звука. Этот аспект остался неразработанным у Малевича, хотя он осознавал изменение звука в пределах определенной буквенной комбинации. Возвращаясь к сочетанию *о б л ы з*, обратим внимание на замечание Малевича: масса звука «может развертываться и конечные буквы дают уже сильный удар»,⁶⁰ что указывает на постепенное усиление звука. Только в этом смысле звуковых модуляций понятие «звуковая фактура» может быть применено к буквенным «звуковым массам» Малевича, но не в смысле «музыки слова или инструментовки его», как считал Крученых, описывая нежные — грубые, легкие — тяжелые, сухие — влажные звуковые фактуры.⁶¹

Наконец, необходимо рассмотреть артикуляционный аспект буквенной звуковой массы в теории Малевича. В символистской поэзии артикуляция слова считалась реализацией музыкальных и магических свойств произнесенных звуков.⁶² Декламация, мимика, жестикуляция чтеца были характерными элементами оноματοпоэзии в итальянском футуризме.⁶³ Наблюдение Якубинского о том, что «связь между содержанием стиха и его звуками обуславливается ... способностью орга-

⁵⁸ Малевич К. Кубизм // Супремус № 1. С. 25 // Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус.

⁵⁹ Там же. С. 26.

⁶⁰ Малевич — Крученых, 5.07.1916 // Малевич о себе. С. 93.

⁶¹ Крученых А. Фактура слова. Декларация (Книга 120-ая). М., 1923 г.

⁶² Белый А. Магия слов. С. 131.

⁶³ Marinetti F. T. Geometric and Mechanical Splendor and the Numerical Sensibility (1914) // Futurist Manifestos. P. 157.

нов речи к выразительным движениям», легло в основу формалистской теории о звуковом жесте. По этой теории лицевая мимика и движение других органов тела в момент произнесения слов являются неотъемлемой частью эмоционального воздействия звуков.⁶⁴ Крученых использовал теорию звукового жеста в своей поэтике.⁶⁵

В 1916—1917 гг. Малевич не затрагивал вопроса об артикуляции буквенных звуковых масс, но отметил, что поэт должен «слышать» звуки, сочинять «слухом»; одновременно он указал на отличие буквенного «звукового построения» от «разговорного звука».⁶⁶ О музыке Малевич писал: «Ухо наше зановожено и нужно новое», и «Я заметил, что внутренний слух выше уха, внутренний звук выше звука инструмента».⁶⁷ Здесь же он потребовал «пустынь» музыки, слова, краски. Все это внушает, что звуковые массы Малевича могут существовать в тишине «пустыни», читаться «про себя» и слушаться «внутренним слухом».

Теория буквенного звука может быть лучше понята в контексте общей теории беспредметности, сформулированной Малевичем к 1923 г.

Общая теория беспредметности и теория звука

В основе модели мира у Малевича лежит понятие вселенской беспредметности — неопределимого, неосознаваемого и непознаваемого неделимого единства вне границ, законов и различий, состояние «вечного покоя», напоминающее великое «Безмолвие» в космогонии Бальмонта.⁶⁸ Для объяснения разнообразия явлений мира Малевич использует понятие космического возбуждения — «стихии», которая, будучи беспредметной и неподвижной, «возбуждает» человеческое со-

⁶⁴ Якубинский Л. О звуках стихотворного языка. С. 45—47.

⁶⁵ Циглер Р. Поэтика А. Е. Крученых поры «41°». Уровень звука. Р. 231—258.

⁶⁶ Малевич — Крученых, 5.07.1916 // Малевич о себе. С. 92—93.

⁶⁷ Малевич — Матюшину, 12. 04.1916 // Малевич о себе. С. 81.

⁶⁸ Бальмонт К. Поэзия как волшебство. С. 7.

знание.⁶⁹ Малевич не объяснил, каким образом возбуждение возникло и превратилось в действие. Он только отметил, что возбуждение непознаваемо и недоказуемо; оно — «космическое пламя», которое бесцельно «колышется во внутреннем человека». ⁷⁰ Восприняв неделимое возбуждение, человеческая мысль «распыляет» его, создавая все разнообразие наших представлений о мире в различных формах — условных «знаках» беспредметного. Все является такими «знаками»: язык, культура, законы, системы во всех областях человеческой жизни и деятельности.⁷¹

Формы-знаки отличаются друг от друга по «степени возбуждения», то есть по степени «проявления» беспредметного возбуждения в сознании. Предметное, практическое сознание с низкой степенью возбуждения творит несвободную и неустойчивую «систему», в которой элемент, вышедший за ее пределы, вызывает ее крушение. Такая система реализует «культуру различий», противоположностей, неравенств и катастроф.⁷²

Беспредметное сознание выражает высокую «степень возбуждения», создает формы-знаки, которые с наибольшей полнотой передают «ощущение» вселенской беспредметности. Опираясь на интуицию («интуитивный разум»), беспредметное сознание создает бесцельные и бессмысленные «родовые системы», не знающие катастроф. В такой системе элементы не стремятся выйти за ее пределы, потому что, принадлежа той же самой единой сущности, они свободно действуют в своих «родовых сцеплениях». Беспредметное сознание дви-

⁶⁹ Малевич. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика (1920; Витебск, 1922) // Собр. соч. Т. 1, с. 236—239; Малевич. Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой (1922) // Собр. соч. Т. 3. С. 73—122, 218, 222—223, 233, 319—320.

⁷⁰ Малевич. Бог не скинут. С. 236, 238; Супрематизм. Мир как беспредметность. С. 219.

⁷¹ Малевич. Бог не скинут. С. 236—237; Супрематизм. Мир как беспредметность. С. 218, 228, 230. Малевич. О новых системах в искусстве. С. 153.

⁷² Малевич. От кубизма и футуризма к супрематизму. С. 44; О новых системах в искусстве. С. 153; Бог не скинут. С. 236—240, 246; Малевич. Супрематизм. Мир как беспредметность. С. 92, 96—97, 292.

жется по пути «беспредметного равенства» вне различий.⁷³ Творчество этого сознания отражает бессмысленное «действие взаимных возбуждений» в природе как беспредметной неделимости, в которой «все связано и развязано, но отдельного не существует».⁷⁴

Центральным элементом в теории беспредметности было для Малевича понятие ритма. В статье «О Поэзии» (1918—1919 гг.) он высказал идею о «чистом» беспредметном ритме и темпе, которые делят звуковую массу на части, передавая движение и время.⁷⁵ Позднее Малевич пояснил, что в беспредметной сущности природы нет деления на ритмическое и неритмическое состояния. То, что мы понимаем как закон ритма, является на деле «беззаконьем» космических возбуждений вне времени и пространства.⁷⁶ Ритм как главный закон жизни возникает в нашем сознании, когда оно «распыляет» возбуждение на формы-знаки. Предметный ритм как совокупность «простых восхождений и понижений» создает гармонию, ограничивающую стихийное возбуждение. Музыкант, поэт, живописец должны освободиться от этого ритма в звуке, слове и цвете, чтобы выразить свое внутреннее возбуждение через безграничный «беспредметный ритм». Они должны слушать «ухом беспредметным» ритм космического возбуждения, ритм беспредметного «динамического молчания» вселенной, которое объединяет беспредметное действие возбуждения, «волнующего» сознание человека, и статический «вечный покой», «молчание» вселенской беспредметности.⁷⁷

Считая, что геометрии не существует в беспредметности вселенной, Малевич видел в супрематизме метод построения геометрической формы-знака по безграничному беспредмет-

⁷³ Малевич. От кубизма и футуризма к супрематизму. С. 49; Супрематизм. Мир как беспредметность. С. 96—97, 292.

⁷⁴ Малевич. Бог не скинут. С. 239—240; Супрематизм. Мир как беспредметность. С. 93, 102, 118—119, 239.

⁷⁵ Малевич К. О поэзии // Изобразительное искусство (Петербург, Отдел ИЗО КНП), 1919. № 1. С. 31—35.

⁷⁶ Малевич. Бог не скинут. С. 237; Супрематизм. Мир как беспредметность, с. 139, 212, 320—321.

⁷⁷ Малевич. Супрематизм. Мир как беспредметность, с. 212, 318—326; Малевич. Бог не скинут, с. 237.

ному ритму возбуждения. Проходя через мысль, стихийное возбуждение получает свою «стройность» в геометрических формах, структурное родство которых раскрывает возбуждение как «родовое начало» всех явлений в мире.⁷⁸

Возбуждение находится вне всех различий, вне категорий цветности и бесцветности, но воспринимается сознанием как «живописная масса» в природе и распадается возбужденной мыслью на отдельные цвета. Композиция цветных форм в супрематической картине стремится к «беспредметному равенству» возбуждений, к равенству живописных масс, к распылению цветового «веса», и в итоге к отсутствию различий в беспредметном равенстве «белого супрематизма», в его «молчании».⁷⁹

По Малевичу, разные формы, представленные во времени и пространстве, и находящиеся под разными углами, образуют разные звуковые волны.⁸⁰ Но как в «единстве живописного ритма» исчезают различия между цветами в белом супрематизме, так единство звукового ритма образует «единозвук во множестве» и ведет к исчезновению различий между звуками, к молчанию.⁸¹

Понятия «формы-знака», «распыления», «динамического покоя (молчания)», «уха беспредметного» прямо связаны с близкими понятиями из ранней теории Малевича о звуке, которая может быть теперь объяснена в контексте его общей концепции беспредметности. Стихийное возбуждение как первичный звук подействовало на сознание, воспринявшее этот звук в виде звуковых масс. Предметная мысль распылила массы на отдельные звуки, обозначив их в знаковых формах букв и слов, которые удалили сознание от ощущения беспредметной единой сущности звуковых масс, через которое возможно восприятие беспредметного возбуждения как родово-

⁷⁸ Малевич. Бог не скинут, с. 239; Супрематизм. Мир как беспредметность, с. 227—228, 230.

⁷⁹ Малевич. Супрематизм. Мир как беспредметность. С. 96—97, 110—111; Супрематизм. 34 рисунка (1920). // СС 1, С. 187.

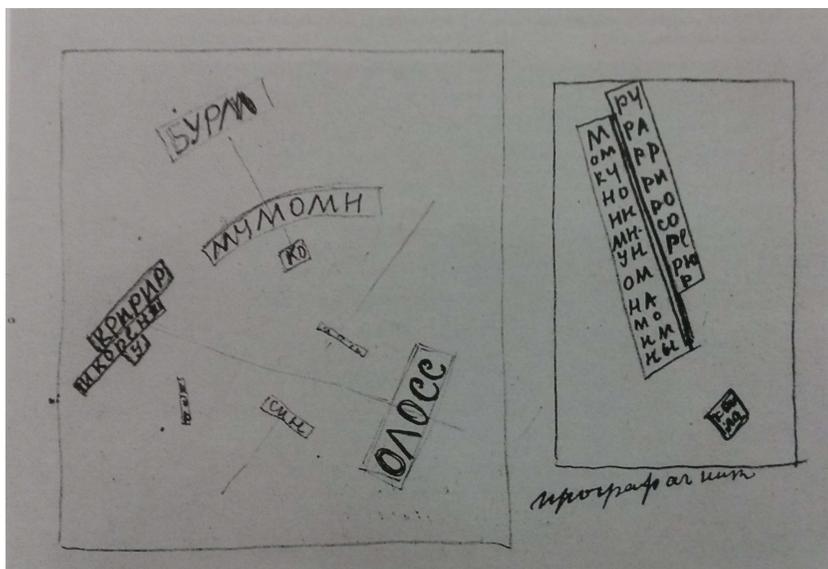
⁸⁰ Малевич. В природе существует объем и цвет, звук... (1918) // Поэзия. С. 99.

⁸¹ Малевич. Супрематизм. Мир как беспредметность. С. 139.

го источника всех явлений. Построение супрематической композиции из буквенных комбинаций, обозначающих звуковые массы, подразумевает стремление к воссозданию ощущения беспредметного равенства звуков, вплоть до первичного беспредметного безразличия между ними.

Прографачник

«Прографачник» состоит из двух супрематических рисунков на одном листе (илл. 1). Родовая связь между рисунками не заслоняет индивидуальных свойств каждой конструкции. Для удобства обозначим левую композицию «Прографачник 1», а правую — «Прографачник 2».



Илл. 1. К. Малевич. Прографачник.

Ок. 1916—1917. Бумага, карандаш, 10,6 x 16,8 л.; 9,0 x 8,5; 7,0 x 4,5.
Культурный фонд «Харджиева — Чага». Stedelijk Museum, Amsterdam.

«Прографачник 1» состоит из 10 супрематических форм, «несущих» буквы по трем намеченным осям. Расположение форм по отношению друг к другу и к этим осям внушает циркулярную или спиральную структуру, усиленную изогнутой формой в центре. Однако регулярность этой структуры нару-

шается различными сдвигами в поворотах форм, в чередовании их размеров, в вариациях пространственных промежутков между ними. Регулярность ограничивает ритм, сдвиги преодолевают ограничения, не приводя к хаосу в конструкции. Это соединение упорядоченности элементов и нарушений регулярности композиции может быть описано в терминах свободной родовой системы и неограниченного беспредметного ритма.

Организация букв в формах также соединяет регулярность и сдвиги. В пяти крупных формах накопления букв прочитываются как заумные «слова» — *бурм*, *мумомн*, *олосс*, *крирп*, *икорен* — с выраженными фонетическими аллитерациями. *Бумг*, *мумомнг*, *олосс* — комбинации, придуманные Крученых, как видно из письма Малевича поэту.⁸² В «Прографачнике» Малевич заменил *бумг* на *бурм*; *мумомнг* на *мумомн*, усилив их звучность за счет снятия звонкого *г* и понизив в них звуковые модуляции. В трех более мелких формах читаются буквы *у*, *ко*, *син*. Наконец, в двух самых малых формах буквы не прочитываются. Вариация размеров буквенных сочетаний в формах воспринимается как повышение и понижение тона при приближении и удалении звуков в пространстве. Одновременно формы могут читаться как парящие в пространстве.

Звуковая масса стихийного возбуждения получила здесь свою «стройность» или регулярность за счет выделения из нее ритмических звуковых комбинаций, упорядоченно расположенных в супрематических формах. Эта регулярность сочетается со сдвигами, происходящими при переходах между наборами звуков в формах через неравномерные пространственные промежутки между ними. Движение одного скопления звуков к другому по разным направлениям, заданным расположением форм в пространстве, приводит к формированию множества вариаций звуковых структур, которые накладываются друг на друга, как звуковые волны. Например, одна «волна» может читаться как *олосс* — *ко* — *мумомн* — *бурм*, тогда как другая, пересекающая первую, прочитывается как *кри-*

⁸² Малевич—Крученых, 5.07.1916 // Малевич о себе. С. 93.

рир — *мумомн*. Такое построение не вызывает впечатления звукового хаоса шумов, как в визуальных ономатопах Мари-нетти, но создает ощущение бессмысленного и бесцельного движения возбуждения, переходящего из одной буквенной группы в другую.

Замена цвета буквенными звуками в супрематических формах не связана с эффектом синестезии, поскольку в буквенных группах есть колебания звука, в отличие от однотонно окрашенных плоскостей в живописном супрематизме. Сходство звуковой композиции в «Прографачнике 1» с живописным супрематизмом основывается, скорее, на общем принципе, на стремлении распределить звуковые массы в пространстве вокруг центра таким образом, чтобы создать эффект «распыления» звукового «веса» и достичь беспредметного равенства между звуковыми элементами композиции.

«Прографачник 2» сформирован из пары двухбуквенных односложных фонетических рядов, заполняющих два удлиненных прямоугольника, и пары *ка-ла* в маленьком квадрате. Мотив двух диагональных протяженных прямоугольников, сопряженных друг с другом и сдвинутых по отношению друг к другу, усиливает эффект движения-парения в пространстве, одновременно соединяющий статику и динамизм.

Вытянутые по диагонали односложные фонетические ряды в Прографачнике 2 напоминают похожие вертикальные ряды букв в пьесе Крученых «Глы-Глы» для журнала «Супремус»: у ... ку... муцкуца ку ...ку ацак цук...⁸³ Но в пьесе Крученых эти звуки имитируют трещание птицы-скелета. В отличие от ономатопои поэта, и от завершенных буквенных комбинаций, напоминающих заумные «слова» в «Прографачнике 1», звуковые ряды в «Прографачнике 2» являются бессмысленными скоплениями звуков, которые могут быть неограниченно продолжены. Эти звукоряды представляют собой как бы фрагменты, выделенные из бесконечной звуковой массы, проходящей через пространство. Эффект «тонкого» перехода звуков в буквы, переданный здесь выразительнее, чем в «Прографачнике 1», усиливает ощущение безгранично-

⁸³ Крученых А. Глы-Глы. Пьеса // Супремус № 1. С. 46 // Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус.

го беспредметного ритма «единозвука» возбуждения. Принимая во внимание идею Малевича о «внутреннем слухе», «Прографачник 2», прочитанный в молчании, приближается к передаче ощущения исчезновения звуковых различий.

В 1915—1917 гг., когда Малевич создавал цветной супрематизм и разрабатывал супрематическую теорию, стремясь развить супрематизм в новое пророческое учение, он отвергал мистические обоснования искусства как такового, концентрируясь на супрематическом космизме. Такие тексты Малевича, как «Не найдя в себе начало...» (сер. 1910-х гг.), «Мир необъятная целостность...» (1917 г.), «Я начало всего...» (1917—1918)⁸⁴, обнаруживают богоборческие устремления Человека. В статьях о поэзии (1918—1919 гг.) взгляды Малевича меняются. Отвергая церковь и традиционную религию как ложные формы «ритма духовного», он пишет о подлинном воплощении нового божественного духа в заумной поэзии.⁸⁵ В конце 1919 — начале 1920 гг. в письмах к М. О. Гершензону Малевич признался, что много лет он «был занят движением своим в красках, оставив в сторону религию духа», но теперь он «вернулся и вошел в Мир религиозный». Затем Малевич развил свою идею о супрематизме как новой «религии Чистого действия», «действия бесконечного бессмыслия» и высказал свое решение «вывести» народ к новой вере.⁸⁶

Однако в том же 1920 г. в книге «Бог не скинут» Малевич утверждает, что предметные пути искусства, религии и науки, стремясь к совершенству — Богу, создают ложные представления о мире, и только беспредметное мировоззрение освобождает человека от иллюзий, открыв ему «новый смысл» в бессмысленном «ритме возбуждения», в «биении пульса космоса».⁸⁷ Позже, в своем основном сочинении, «Супрематизм. Мир как беспредметность» (1922 г.) Малевич настаивает, что его «беспредметное учение» образует «новые духовные формы» беспредметной жизни, отличные от мистицизма и форм

⁸⁴ Малевич. Поэзия. С. 74, 82, 87.

⁸⁵ Малевич. О поэзии. С. 31—35.

⁸⁶ Малевич — Гершензону М. О., 14.11.1919; 11.04.1920 // Малевич о себе. С. 111—112, 127—128.

⁸⁷ Малевич. Бог не скинут. С. 320.

«религиозного духа», и «противопоставляет себя учению духовно Религиозному и предметному практическому реализму».⁸⁸

Если Малевич создал ряд своих произведений в религиозном настроении, то это были работы 1918—1920 гг., связанные с белым супрематизмом, который он интерпретировал после 1920 г. в космическом, а не религиозном контексте. «Прографачник», надежно датируемый по письмам Малевича 1916—1917 гг., был выполнен до его «возвращения» в «Мир религиозный», что обосновывает его космическую интерпретацию. «Прографачник» обозначает глубинный парадигматический сдвиг творческого сознания авангарда, заменяющего космизмом религиозные искания символизма.

⁸⁸ Малевич. Супрематизм. Мир как беспредметность. С. 107, 252.