

Jean-Philippe Jaccard
University of Geneva
Jean-Philippe.Jaccard@unige.ch

Жан-Филипп Жаккар
University of Geneva
Jean-Philippe.Jaccard@unige.ch

СЛЕДУЕТ ЛИ БОЯТЬСЯ «ЧЕРНОГО КВАДРАТА»?*

SHOULD YOU BE AFRAID OF THE “BLACK SQUARE”?

В 1913 г. на премьере оперы «Победа над солнцем» зрители увидели на занавесе театра Луна-Парк, созданном Малевичем, первый черный квадрат, ту *чистую форму*, которая два года спустя станет одной из самых ярких эмблем русского авангарда. Через десять лет в 1923 г. был основан ГИНХУК под руководством изобретателя супрематизма, который годом раньше опубликовал трактат «Бог не скинут», подаренный Даниилу Хармсу. А еще десять лет спустя, в 1933 г., тот же Хармс, который в то время всё еще верит в «чистоту, которая пронизывает все искусства», записывает следующее предложение: «чистота близко к пустоте». Эта статья исследует, как примерно в течение 20 лет мы пришли к этой довольно пугающей, уже послеобэриутской, рифме: *чистота / пустота*.

Ключевые слова: Казимир Малевич, Даниил Хармс, ГИНХУК, черный квадрат, утопия.

In 1913, at the premiere of the opera “Victory over the Sun,” the audience saw the first black square on the curtain of the Luna Park Theater, created by Malevich. Two years later that pure form became one of the most striking emblems of the Russian avant-garde. Ten years later, in 1923, GINKHUK was founded under the leadership of the inventor of Suprematism, who by then published the treatise “God will not be thrown off,” that he presented to Daniil Kharms. Ten more years later, in 1933, Kharms, who at that time still believed in “the purity that permeates all art,” wrote the following sentence: “purity is close to emptiness.” This article explores how, over the course of about 20 years, we arrived at this rather frightening, post-OBERIU rhyme: *purity/emptiness [chistota/pustota]*.

Keywords: Kazimir Malevich, Daniil Kharms, GINKHUK, Black Square, utopia.

* Впервые статья была опубликована на французском языке в изд.: *Kandinsky, Malevitch, Filonov et la philosophie. Les systèmes de l'abstraction dans l'avant-garde russe*. Ed. J.-Ph. Jaccard, Ioulia Podoroga. Lormont, 2018: 199–212. На русский язык, включая цитаты, ее перевел Валерий Кислов. Пользуемся случаем выразить ему искреннюю благодарность за помощь, оказанную в ходе работы.

«Следует ли бояться “Черного квадрата”?» В наши дни подобный вопрос покажется, наверное, немного запоздалым. Было бы уместнее задать другой: «Следовало ли бояться “Черного квадрата”?» и тут же наметить ответ: «Да, вероятно. Если только не верить в чудеса». Сегодня, когда страсти, ослеплявшие и безоговорочных обожателей авангарда, и его самых яростных противников, — искренних или нет — несколько утихли, время задаваться такими вопросами несомненно пришло.

Нижеследующие размышления — результат изучения Даниила Хармса (1905–1942) и его литературно-художественного окружения, которое представляет собой последнюю волну русского авангарда в конце 1920-х годов¹. Свои первые поэтические шаги Хармс сделал в середине того десятилетия, будучи весьма близок к Казимиру Малевичу, как в конкретных рамках практического и организаторского сотрудничества, так и на теоретическо-эстетическом уровне. Но если в тот период Хармс — поэт супрематического (осмелимся так выразиться) типа, то в 1930-е годы он станет одним из предвестников так называемой литературы абсурда, создавая свою мрачную и часто смешную малую прозу, результат ошарашенного наблюдения за окружающей его действительностью. Очевидно, имела место философская катастрофа, природа и причины которой как раз и составляют предмет данной статьи.

Интересно рассмотреть эту катастрофу в связи с проблематикой переноса философских концептов в тексты литераторов и художников, однако следует сразу же отметить один важный момент: Хармс не был философом, его весьма поверхностные познания в философии черпались прежде всего из регулярного общения с друзьями-философами Яковом Друскиным и Леонидом Липавским. Это позволяет рассматривать тексты писателя как поле для изучения маршрута и трансформации какого-нибудь концепта, западающего почти случайно в ухо дилетанта, который его усваивает без подготовки, интерпретирует без всяких ограничений и даже с фантазией, после чего являет в сугубо личностной и радикальной поэтической форме.

Как уже неоднократно отмечалось, художественные и теоретические рассуждения Хармса 1920-х — плод внимательного изучения, с одной стороны, теорий «заумной» поэзии, унаследованной от кубофутуристов, с другой стороны — это интересует нас особенно, — идей Малевича, в еще большей степени, чем его художественной практики, в самом широком их спектре: с зарождения супрематизма («От кубизма и футуризма к супрематизму», 1916) и концептов «ноль», «бесконечное», «Тотальность», «чистота», и т. д., до его продолжения в двадцатые годы докладом «О прибавочном элементе в живописи» (1925) и трактатом «Бог не скинут» (1922), экземпляр которой художник подарил Хармсу в 1927 году, надписав его: «Идите и останавливайте прогресс».

¹ См.: (Жаккар 1995) и главу «Философия и эстетика абсурда (Хармсиада)» в: (Жаккар 2011).

Хармсу исполнилось десять лет в 1915 году, когда «Черный квадрат» впервые выставлялся в Петрограде на «Последней футуристической выставке картин 0,10», и около двадцати лет, когда он обратился к Малевичу с просьбой разрешить театральному коллективу «Радикс», чьим вдохновителем он был, поставить пьесу под эгидой Ленинградского Государственного института художественной культуры (ГИНХУК), которым художник еще руководил, пока тот не был закрыт властями в самом конце 1926 года. Как видно из дневниковых записей того периода, Хармс искал союза с Малевичем для сплочения «левых сил», в частности, вместе со старшим поэтом Александром Туфановым, самопровозглашенным последователем наиболее знаменитого из поэтов-будетлян Велимира Хлебникова и автором абстрактных стихотворений, окрещенных им самим «фонической музыкой» (Туфанов 1924). Как известно, Туфанов был основателем «Ордена замумников DSO», поэтической группы, включавшей среди прочих Хармса и Введенского, и разрабатывал проект создания фонетической лаборатории в одном из принадлежащих ГИНХУКу отделов, которым в то время руководил художник Михаил Матюшин.

Эта, прежде всего, географическая близость, была реальностью, но нельзя забывать и то, что относительно таких поэтов, как Хармс и Введенский, мы говорим о новом поколении, которое, разумеется, несло багаж, унаследованный от исторического авангарда, и особенно, футуризма, но выросло в период, сильно отличающийся от эйфорической эпохи всевозможных философско-эстетических «побед» предыдущего десятилетия. Уместно вспомнить, что одна из таких наиболее важных побед была одержана в 1913 году над дневным светилом, символом поэзии прошлого, в тотальной опере «Победа над Солнцем», сочиненной Крученых (либретто), Матюшиным (музыка), Малевичем (декорации, костюмы) и Хлебниковым (пролог). Тогда на занавесе уже висел черный квадрат, предвестник той картины, которая под названием «Четырехугольник» прославится спустя два года, заняв место иконы в «красном углу» выставки «0,10».

По сути, поколение Хармса — это поколение, которое переживет крушение утопических построений исторического авангарда и на его руинах — всё же ратуя за их сохранение — будет выстраивать философию и эстетику абсурда, то есть, метафизического ужаса, отметившего новый этап в истории литературы, одним из самых выдающихся представителей которого является Хармс. Перед тем, как вернуться к пресловутому квадрату, перечитаем один из самых знаменитых рассказов тридцатых годов, «Голубая тетрадь № 10» (1937), чье название показательным образом отсылает не к сюжету рассказа, а к месту, занимаемому в маленькой голубой тетради, где этот рассказ фигурирует вместе с другими, также пронумерованными текстами:

Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос, так что рыжим его называли условно.

Говорить он не мог, так как у него не было рта. Носа тоже у него не было.

У него не было даже рук и ног. И живота у него не было, и спины у него не было, и хребта у него не было, и никаких внутренностей у него не было. Ничего не было! Так что непонятно, о ком идёт речь.

Уж лучше мы о нём не будем больше говорить. (Хармс 1997: 330).

Рядом с этим псевдо-рассказом, на чистой странице слева, Хармс делает пометку: «Против Канта». На первый взгляд, комментарий забавен, но на самом деле далеко не анекдотичен, ведь в итоге нескольких строчек рассказа не остается ничего, остается одно лишь «Ничто» и ничего иного (кроме, разумеется, самого текста, но это уже другой вопрос), даже чего-то «в себе»: казалось, нам предъявили какого-то человека, и, вроде бы, рыжего, но в итоге рассказали лишь о его отсутствии. И это написано в Рождество 7 января (25 декабря по юлианскому календарю), да еще чудовищного 1937 года! Не лучший вариант, дабы отметить рождение «Сына человеческого». Не лучший вариант, дабы отметить и рождение Слова, поскольку о человеке, которого не существует, на самом деле нечего и *сказать*, а для писателя это всё же несколько проблематично.

Как мы дошли до этого великого молчания вкупе со столь великим отсутствием?

Чтобы понять это, следует вернуться к «Черному квадрату», проект которого заключался не в том, чтобы утверждать исчезновение предмета, а как раз *являть*, термин следует понимать практически в непереходном и особенно перформативном смысле. Жан-Клод Маркаде прекрасно показал, что здесь речь идет о «первом признаке затмения предметов», затмения, которое представляло, по мнению самого Малевича в 1915 году, «зародыш всех возможностей <...> который принимает при своем развитии страшную силу» (Marcadé 1993: 23). То, что делает супрематический живописный акт демонстративным, это — «абсолютная беспредметность», и «эта абсолютная беспредметность не изображает, но просто *есть*», и именно поэтому «Черный квадрат» — не что-то иконоборческое или символическое, а, по мнению того же Маркаде, «*анофатическое*, то есть отрицательное выявление *того, что есть*, — проявление того, что не является» (Marcadé 1993: 23).

В конце трактата «Бог не скинут» (1922) Малевич ясно говорит, что «исчезновение видимости не указывает, что всё исчезло»: «И так разрушаются видимости, но не существо, а существо по определению самим же человеком Бог не уничтожимо ничем, раз не уничтожимо существо, не уничтожим Бог. И так Бог не скинут» (Малевич 1922: 40). Перед нами встают ключевые вопросы: являет ли что-нибудь «демонстрация того, что не появляется»? Можно ли считать супрематический ноль гарантией нового «исчисления» (или классификации) частей мироздания, то есть новой (уже интуитивной) «меры» мира², утраченного в результате многовекового

² Вспомним брошюру В. Хлебникова *Время — мера мира* (Пг., 1916) и эхо размышлений и поэта-будетлянина, и художника-супрематиста в ранних поэтико-философских текстах Хармса, например: «Измерение вещей» (1929), «Сабля» (1929), «Cisfinitum» (1930),

натиска разума? Действительно ли Ничто — «сущность различий», как художник утверждает в знаменитом манифесте 1923 года «Супрематическое зеркало» (Малевич 1923)? И, наконец, сильнее ли «творческая сила небытия» его поглотительной способности? В любом случае, исчезновение рыжего человека Хармса навеваает серьезные сомнения.

Творческий оптимизм, этот «жизненный порыв», отражающийся эхом в супрематизме, а с ним — во всех авангардных течениях, создавался вокруг нескольких концептов, которые, как показала история, заключали в себе и неуверенность, и даже опасность, но были завуалированы уверенностью, почти слепой верой в способность искусства *являть*, а еще просто-напросто *быть в мире*³. Этот оптимизм оказался довольно живучим, поскольку еще в 1920-е годы такой писатель, как Хармс сам пытался разработать всеобъемлющую систему восприятия и представления (отображения) мира, основываясь на тех же предпосылках, что и Малевич. Эту систему Хармс назвал *Cisfinitum*; концепт дал название тетради, в которую записывались тексты более или менее философского характера: «цисфинитная логика» основывается на идее, что единственное средство представить (отобразить) мир в его полноте, всеохватности, в его бесконечности, — это ноль⁴, тот самый ноль, о котором столь ясно высказался Малевич в выше процитированном манифесте 1923 года: «Если кто-либо познал абсолют, познал нуль» (Малевич 1923: 16). Нельзя не признать, что *Cisfinitum* Хармса так же апофатичен, как и *Supremus* Малевича, то есть «отрицательное выявление *того, что есть*, — проявление того, что не появляется». В обоих случаях, мы имеем дело с категорией возвышенного и всего того, что в нем есть одновременно возбуждающего и пугающего.

В возвышенном⁵ действительно присутствуют две повторяющиеся идеи, которые воспринимаются практически как штампы. Первая — это идея заключенной в художественном изображении *тотальной всеохватности* (с ее последствиями: бесконечность, совершенство, чистота и т.п.), для которой Лабрюйер прекрасно сформулировал определение в *Характерах* (1688), способное довольно точно выразить центральный проект авангарда: «Возвышенное отображает только истину (однако только в благородном предмете) *во всей ее полноте, в ее причине и следствиях* <курсив мой. — Ж.-Ф. Ж.>; оно является наиболее достойным выражением или образом этой истины» (La Bruyère 1962: 90).

«Нуль и ноль» (1931), «О круге» (1931) и др. (Хармс 1997: 295–315). Влияние трактата «Бог не скинут» Малевича явно прослеживается у Хармса. Можно соотнести, например, фразу «я не могу себе представить себя где я начинаюсь и где кончаюсь <так! — Ж.-Ф. Ж.>» (Малевич 1922: 39) с несколько тщетной попыткой Хармса ограничить себя в «Сабле»: «Вот я вытянул одну руку вперед прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А что вне меня, то уж не я» (Хармс 1997: 300).

³ См. знаменитое утверждения Малевича: «Каждая форма есть мир» (Малевич 1916).

⁴ См.: (Хармс 1997: 312–315).

⁵ Подробно см.: (Жаккар 2011: 198–230).

Вторая идея состоит в том, что возвышенное непременно связано с ужасным, с тем самым “delightful horror”, который Эдмунд Бёрк так обстоятельно трактует в «Философском исследовании относительно возникновения наших представлений о возвышенном и прекрасном» (1757)⁶, а Кант называет «возвышенным-страшным» (“Schreckhaft-Erhabene”) в «Наблюдениях о чувстве прекрасного и возвышенного» (“Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen”, 1764)⁷.

В небольшом эссе «О круге» (1931) Хармс отталкивается от мысли, что представить бесконечное невозможно. Чтобы доказать это, он берет в качестве примера прямую линию, которая перестает быть бесконечной, — а значит, по его мнению, «совершенной» — с того момента, когда она прочерчена на бумаге. И предлагает преломить линию в каждой ее точке. Геометрически получается кривая, наиболее совершенная разновидность которой (то есть, когда она преломляется в каждой из бесконечного числа своих точек) — круг. Таким образом, идею можно свести к следующему: начертив круг, мы получаем «совершенную фигуру», которая к тому же (и, наверное, именно по этой причине) есть представление (отображение) бесконечного, даже если прием скорее похож на ухищрение.

Здесь мы подошли к самой сердцевине проблематики возвышенного, как ее рассматривал Кант в *Критике чистого разума* (1790): «Прекрасное в природе имеет отношение к форме объекта, которая заключена в ограничении; напротив, возвышенное можно найти также в бесформенном предмете *при условии, что безграничность либо представлена в нем самом, либо благодаря ему и что все же к этому прибавится мысль о его полноте* <курсив мой. — Ж.-Ф. Ж.>» (Kant 1867-5: 251).

Другими словами, перед нами «представление непредставимого» (*présentation de l'imprésentable*) согласно формулировке Жана-Франсуа Лиотара, который прекрасно заметил, что «именно в эстетике возвышенного современное искусство (включая литературу) находит свою движущую силу, а логика авангардов — свои аксиомы» (Лиотар 2008: 23). Понятно, что такое «представление непредставимого» возможно лишь в упраздненном времени, гарантирующем мгновенность восприятия или, по выражению Туфанова в эпоху его сближения с ГИНХУКом, «прекрасная мгновенность»⁸.

Чертя круг, Хармс таким образом стремится *представить* (vs отобразить) бесконечность прямой. И совершенно очевидно, что здесь речь идет об уловке, не очень удачно скрывающей некую беспомощность. Круг, кстати, неслучайно имеет ту же форму, что и ноль, который — вопреки всей надежде писателя на то, что он способен вместить и изобразить бесконечность

⁶ “I have before observed, that whatever is qualified to cause terror, is a foundation capable of the sublime” (Burke 1821: 156).

⁷ “Das Gefühl desselben ist bisweilen miteinigem Grausen, oder auch Schwermut <...> begleitet” (Kant 1867-2: 231).

⁸ О «прекрасной мгновенности» см.: (Жаккар 2010).

чисел⁹ (как круг — бесконечность прямой), — в куда менее «цисфинитной» логике все равно остается символом отсутствия, пустоты, небытия.

Как и в случае с Малевичем, здесь мы имеем дело с той же самой логикой *негативного представления*, упоминаемого Кантом, когда отрывок Исхода о запрете изображений — «Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху...» (Исх. 20:4), — один из самых возвышенных пассажей Библии, подает ему мысль, которая в авангардистском контексте делает «беспредметность» одним из самых совершенных выражений возвышенного. Так, во всяком случае, это трактует Лиотар: «Современным я буду называть такое искусство, которое использует свою “малую технику”, как сказал бы Дидро, для того, чтобы представить, что имеется нечто непредставимое. Дать увидеть, что имеется нечто такое, что можно помыслить, но нельзя увидеть или дать увидеть — вот цель современной живописи» (Лиотар 2008: 25).

И вполне естественно, что, предлагая эстетику возвышенной живописи, философ упоминает именно вклад Малевича: «Как живопись она, очевидно, будет “представлять” нечто, но делать это негативно, она, следовательно, будет избегать изображения и репрезентации, будет “чистой”, как какой-нибудь квадрат Малевича, она будет позволять видеть, лишь запрещая увидеть, она будет доставлять удовольствие, лишь принося боль» (Лиотар 2008: 26).

Таким образом, заумная поэзия, которую Хармс практикует в 1920-е годы, опирается на те же принципы, что и «беспредметность» Малевича. Но, как уже отмечалось, в эпоху ГИНХУКа Хармсу было всего двадцать лет, последующие годы не сулили ему облегчения, а грядущие тридцатые окажутся временем ужаса без возвышенного, временем брутального возвращения *предметов*, — беспросветного и в официальной эстетике социалистического реализма, и в окружающей советской действительности, отраженной в рассказах писателя, — а особенно — временем констатации того, что возвышенного, которое следовало *представить*, на самом деле нет. *Откровение* произошло, но это было откровение самого абсолютного Небытия.

Как это случилось?

Чтобы это понять, следует вспомнить о только что упомянутом интересе к времени, и осознать «прекрасную мгновенность» Туфанова в ее эсхатологическом измерении. Отношение к времени в супрематизме и «цисфинитной» логике одинаково. Обобщая, можно заявить, что всему авангарду вообще присуща некая зачарованность озарением, пространственно-временным континуумом, сведенным к бесконечности в точке «здесь/сейчас», гарантирующей откровение, «отрицательное представление» в самой отмене тотальности времени и тотальности пространства.

⁹ См., например, заключение уже упоминавшегося трактата «Нуль и ноль»: «Постарайтесь увидеть в ноле весь числовой круг. Я уверен, что это со временем удастся. И потому путь символом ноля останется круг О» (Хармс 1997: 313).

Относительно авангарда Лиотар приходит к таким же выводам, анализируя эссе художника Барнетта Ньюмана с показательным названием «The Sublime is Now» (1948). Этому *now* философ дает следующее определение: «Когда Ньюман ищет возвышенное в “здесь и сейчас”, он порывает с красноречием романтического искусства, не отвергая при этом его основную задачу, заключающуюся в том, чтобы живописное или иное выражение свидетельствовало о невыражаемом. Невыражаемое пребывает не в “там”, не в другом мире и не в другом времени, а в том, что (нечто) происходит» (Lyotard 1988: 104–105).

Вот почему Лиотар предлагает переводить название эссе Ньюмана не как “Le sublime est maintenant” (Возвышенное <происходит> сейчас), а как “Maintenant, tel est le sublime” (Сейчас — <именно это и есть> возвышенное). Согласно этой мысли, произведению искусства отводится абсолютно новый статус: оно более не рассматривается ни как имитация, ни как изображение, оно само по себе становится реальностью, т. е. «тем, что происходит» (*fiat lux*¹⁰). Возвышенное «не в другом месте, не где-то там наверху, не где-то там внизу, не раньше, не позже и не когда-то. Здесь, сейчас происходит... как раз эта картина», — продолжает Лиотар, после чего делает вывод: «То, что сейчас и здесь вместо ничего имеется эта картина, — это и есть возвышенное» (Lyotard 1988: 105). У Хармса мы также встречаемся с этой мыслью, выраженной в письме от 16 октября 1933 года, адресованном актрисе Клавдии Пугачевой: произведение искусства должно ориентироваться не на объект, предполагаемый для изображения, а на идею, что это произведение отсылает к самому себе, становясь само новым объектом реальности, во всей своей *чистоте*, чистоте, гарантом которой выступает его автореференциальность¹¹.

Таким образом, ноль, выражающий это «здесь / сейчас», оказывается подобием той чистоты, которая учреждает возвышенное в творчестве Хармса. Тем не менее, как уже отмечалось, такой философский подход чреват ловушками, поскольку ноль — это также образ небытия. Тут мы подходим вплотную ко второму аспекту возвышенного, без которого оно не могло бы существовать: это *ужасное*, связанное с идеей, что «происходящего» (по Лиотару) не происходит, с возникающим вопросом относительно этого «“теперь”, *now*, как ощущения, что может ничего не произойти: небытие сейчас» (Lyotard 1988: 104). Одним словом, существует опасность,

¹⁰ «Бог сказал: да будет свет! И стал свет» (Быт. 1:3).

¹¹ «Но, Боже мой, в каких пустяках заключается истинное искусство! Великая вещь “Божественная комедия”, но и стихотворение “Сквозь волнистые туманы пробирается луна” — не менее велико. Ибо там и там одна и та же чистота, а, следовательно, одинаковая близость к реальности, т. е. к самостоятельному существованию. Это уже не просто слова и мысли, напечатанные на бумаге, это вещь, такая же реальная, как хрустальный пузырёк для чернил, стоящий передо мной на столе. Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить их в окно, и окно разобьётся. Вот что могут сделать слова!» (Хармс 2001: 80). Ср.: «Стихи надо писать так, что если бросить стихотворением в окно, то стекло разобьётся» (Хармс 2002-2: 170).

что в любой момент великое Всё окажется всего лишь великим Ничто. Именно это предчувствовал Хармс, записывая в одном из своих записных книжек: «Чистота близко к пустоте» или «Не смешивай чистоту с пустотой» (Хармс 2002-1: 444–445) — рифма двух этих слов весьма значима.

Таким образом, если в 1910-е и даже 1920-е годы царил несомненный (религиозный или просто утопический) оптимизм и определенная вера в то, что картина или стихотворение может функционировать как *явление* Тотальности, то ситуация радикально изменилась позднее, когда рушились системы, выстроенные начиная с «Победы над Солнцем». В 1930-е годы проза предвестников литературы абсурда (и Хармса), — прежде всего проза отсутствия, причем, отсутствия и той связи, которой надлежало представлять тотальность частей мироздания в связности — связности, *представлением* которой надлежало быть «Черному квадрату». Но тот мир распался на бесконечное множество отдельных частиц, в числе которых сам художник и его произведение, ставшее в итоге таким же абсурдным, как и другие, по образу той пустоты, которая поглощает абсолютно все.

С этой точки зрения исчезновение рыжего человека, а также другие, многочисленные исчезновения, которыми усеяно творчество Хармса в эти годы, имеют особую значимость. Ждалось явления, ждалось, что что-то *произойдет*, но ничего не произошло. Конечно, «возвышенное вызвано угрозой того, что больше не происходит ничего» — «ужасает то, что Происходящее не происходит, перестает происходить» (Lyotard 1988: 110), — но всегда остается надежда, какой бы слабой она ни была. Пусть в итоге ничего не происходит, зато мы вступаем во время ужаса: ужас порождается тем, что «здесь/сейчас» не существует, а опыт вечности без длительности, увлекающий индивидуума в не-существование, есть ни что иное, как опыт небытия, смерти.

Это весьма убедительно изложил Липавский в эссе «Исследование ужаса», написанном в те же 1930-е (Липавский 2005)¹². И это произошло с Хармсом и всеми представителями его поколения. Другой текст писателя, на первый взгляд такой же анекдотический, что и «Голубая тетрадь № 10», прекрасно выражает эту мысль, когда повествователь, которому не удается «поймать момент», пытается, считая до трех, зафиксировать то, что происходит в этот момент, но, досчитав до конца, вынужден констатировать, что «ничего не произошло»:

¹² В этом трактате Липавский описывает «каталепсию времени» как результат тенденции стремиться к нулевой точке, которая была бы своего рода вечным настоящим, без прошлого и будущего, но которая на самом деле обнаруживает только отсутствие этого настоящего — «И даже нет ни сейчас, ни прежде, ни — во веки веков» (С. 21), — и страх перед пустотой, который из этого вытекает. Об этом см.: Жаккар Ж.-Ф. «“Вода, твердая как камень...”»: О Леониде Липавском и поэтической судьбе чинарей». М. В. Завьялова, Т. В. Цивьян (Сост.). *Диалог с камнем: от природы к культуре*. Москва, 2021: 154–165; Jaccard J.-Ph. «L'eau et la pierre. Quelques échos des réflexions de Bergson sur le temps dans la poésie russe du début du XX^e siècle». J.-Ph. Jaccard, I. Podoroga (ed.). *«Temps ressenti» et «temps construit» dans les littératures russe et française au XX^e siècle*. Paris, 2013: 55–89.

Я слышал такое выражение: «Лови момент!»

Легко сказать, но трудно сделать. По-моему, это выражение бессмысленное. <...>

Я ловил момент, но не поймал и только сломал часы. Теперь я знаю, что это невозможно. <...>

Другое дело, если сказать: «Запечатлейте то, что происходит в этот момент». Это совсем другое дело.

Вот например: раз, два, три! Ничего не произошло! Вот я запечатлел момент, в который ничего не произошло. (Хармс 1997: 318).

«Раз, два, три» — это еще время тревожного ожидания возвышенного. «Ничего не произошло» отмечает наступление ужаса: «здесь/сейчас» нет ничего. Не случилось *чуда*, того чуда, которое Хармс спрашивал у Бога еще в октябре 1931 года (в относительно оптимистический период, перед своим первым арестом) в рассказе «Утро»: «Вчера я просил о чуде. Да-да, вот если бы *сейчас произошло чудо* <курсив мой. — Ж.-Ф. Ж.>» (Хармс 1997: 27). В губительном 1937 году, когда был описан рыжий человек, которого не существует, Хармс отмечает в своем дневнике: «Есть ли чудо? Вот вопрос, на который я хотел бы услышать ответ» (Хармс 2002-2: 196). Два года спустя: «Интересно только чудо, как нарушение физической структуры мира» (Хармс 2002-2: 146). И тогда же, герой повести «Старуха» (1939) собирается написать рассказ «о чудотворце, который живет в наше время и не творит чудес» (Хармс 1997: 163), — образ писателя, который *не пишет* рассказ... который мы всё же читаем (но это уже проблема нарратологии, которая выходит за рамки нашей темы). Но вопрос остается: «Разве чудес не бывает?!» (Хармс 1997: 178) восклицает рассказчик повести перед трупом старухи.

Следует также заметить, что помимо философских размышлений, помимо художественных практик, это еще и проблема экзистенциальная. Ведь обязательно встает вопрос о присутствии в мире моего «я»: если в чистой форме явлена вся полнота мира, то можно задуматься, где находится субъект (художник, поэт), который в процессе операции создал эту чистую форму. Логически субъект стал миром на том же основании, что и мир стал субъектом. И как раз в этот момент, — ибо мы оказываемся уже в мистическом измерении, — возможно, все исчезнет. Кажется, именно это и хотел выразить Хармс накануне ужасных тридцатых годов в своем небольшом тексте «Мир» (1930), также включенном в тетрадь под заголовком «Cisfinitum», когда писал: «А я мир. А мир не я» (Хармс 1997: 309). Первое предложение восходит напрямую к «Черному квадрату» (и великим мистикам¹³). Зато второе маркирует разрыв, осуществленный человеком абсурда, — изгнанным из мира... и, возможно, рыжеватым.

13 «И лежашу ми на одрѣ <...> разпространился язык мой и бысть велик зѣло, потом и зубы быша велики, а се и руки быша и ноги велики, потом и весь широк и пространен под небесем по всей земли разпространился, а потом бог вмѣстил в меня небо, и землю, и всю тварь» (Аввакум. «Послание царю Алексею Михайловичу из Пустозерска («Пятая челобитная»)). Памятники литературы Древней Руси. XVII век. Кн. 1. М., 1988: 534).

Из вышеизложенного становится очевидно, что и Малевич, и Хармс, когда они встретились, размышляли об одних и тех же философских (даже «теологических») предпосылках; это поясняет также и схожесть их художественных принципов. Однако в переломный момент истории авангарда они оказались в разных поколениях, что и определяет их различие. Поэтому, как нам думается, знаменитая работа «Черный квадрат» (и «беспредметность» вообще), которая изначально несла в себе бесконечность возможностей и предполагалась как *явление* или *представление*, в итоге явила или представила действительно лишь то, что она являла или представляла, а именно... мрак, другими словами, темноту, которая по-русски рифмуется с чистотой / пустотой и которую Липавский анализирует в пространных пассажах о «страхе темноты, и тесноты, и пустоты» на страницах своего «Исследования ужаса» (Липавский 2005: 35).

Подобно тому, как ноль являл или представлял то, чем он был действительно на самом деле, то есть Ничто. Или еще, как говорит повествователь небольшого рассказа Хармса «О явлениях и существованиях №2» (1934), констатируя, что его персонаж Серпухов парит в пустоте: «Нет даже безвоздушного пространства, или, как говорится, мирового эфира. Откровенно говоря, ничего нет» (Хармс 1997: 48), что нет ничего и внутри него, а, следовательно, Серпухова просто-напросто не существует: «Полное отсутствие всякого существования, или, как острили когда-то: отсутствие всякого присутствия» (Хармс 1997: 48). И здесь Хармс снова мог бы добавить на полях пометку «Против Канта».

Может быть, действительно стоило чуть больше бояться «Черного квадрата»...

ЛИТЕРАТУРА

- Жаккар Жан-Филипп. *Даниил Хармс и конец русского авангарда*. Санкт-Петербург, 1995.
- Жаккар Жан-Филипп. «Александр Туфанов, поэт-становлянин: традиции Хлебникова в замкнутой поэзии 1920-х гг.». Андрей Устинов (Ред.). *Vademesuit: К 65-летию Лазаря Флейшмана*. Москва, 2010: 232–246.
- Жаккар Жан-Филипп. *Литература как таковая*. Москва, 2011.
- Лиотар Жан-Филипп. *Постмодерн в изложении для детей*. Пер. А. Гараджи и В. Лапицкого. Москва, 2008.
- Липавский Леонид. «Исследование ужаса». Леонид Липавский. *Исследование ужаса*. Москва, 2005: 18–40.
- Малевич Казимир. *От кубизма и футуризма к супрематизму: Новый живописный реализм*. Москва, 1916.
- Малевич Казимир. *Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика*. Витебск, 1922.
- Малевич Казимир. «Супрематическое зеркало». *Жизнь искусства* 20/895 (22 мая 1923): 15–16.
- Туфанов Александр. *К зауми. Фоническая музыка и функции согласных фонем*. Санкт-Петербург, 1924.
- Хармс Даниил. *Полное собрание сочинений*. Т. 2: Проза. Драматические произведения. Авторские сборники. Незавершенное. Под ред. В. Н. Сажина. Санкт-Петербург, 1997.
- Хармс Даниил. *Неизданный Хармс. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1–3*. Под ред. В. Н. Сажина. Санкт-Петербург, 2001.
- Хармс Даниил. *Записные книжки. Дневник: в 2-х кн.* Под ред. Ж.-Ф. Жаккара и В. Н. Сажина. Санкт-Петербург, 2002.

- Burke Edmund. *A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edinburgh, 1821.
- Kant Immanuel. *Sämtliche Werke*. Leipzig, 1867–.
- La Bruyère Jean de. *Les Caractères*. Paris, 1962.
- Lyotard Jean-François. *L'inhumain*. Paris, 1988.
- Marcadé Jean-Claude. «Qu'est-ce que le suprématisme?». *Kazimir Malévitch. La lumière et la couleur*. Lausanne, 1993: 7–37.

REFERENCES

- Burke Edmund. *A Philosophical Inquiry into the Origins of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edinburgh, 1821.
- Harms Daniil. *Polnoe sobranie sochinenij*. T. 2: Proza. Dramaticheskie proizvedeniya. Avtorskie sborniki. Nezavershennoe. Pod red. V. N. Sazhina. Sankt-Peterburg, 1997.
- Harms Daniil. *Neizdannyy Harms. Traktaty i stat'i. Pis'ma. Dopolneniya k t. 1–3*. Pod red. V. N. Sazhina. Sankt-Peterburg, 2001.
- Harms Daniil. *Zapisnye knizhki. Dnevnik: v 2-h kn*. Pod red. J.-Ph. Jaccard'a i V. N. Sazhina. Sankt-Peterburg, 2002.
- Jaccard Jean.-Philippe. *Daniil Harms i konec ruskogo avangarda*. Sankt-Peterburg, 1995.
- Jaccard Jean-Philippe. «Aleksandr Tufanov, poet-stanovlyanin: tradicii Hlebnikova v zaumnoj poezii 1920-h gg.». Andrej Ustinov (Red.). *Vademecum: K 65-letiyu Lazarya Flejshmana*. Moskva, 2010: 232–246.
- Jaccard Jean-Philippe. *Literatura kak takovaya*. Moskva, 2011.
- Kant Immanuel. *Sämtliche Werke*. Leipzig, 1867–.
- La Bruyère Jean de. *Les Caractères*. Paris, 1962.
- Lyotard Jean-François. *Postmodern v izlozhenii dlya detej*. Per. A. Garadzhi i V. Lapickogo. Moskva, 2008.
- Lipavskij Leonid. «Issledovanie uzhasa». Leonid Lipavskij. *Issledovanie uzhasa*. Moskva, 2005: 18–40.
- Lyotard Jean-François. *L'inhumain*. Paris, 1988.
- Malevich Kazimir. *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu: Novyj zhivopisnyj realizm*. Moskva, 1916.
- Malevich Kazimir. *Bog ne skinut. Iskusstvo, cerkov', fabrika*. Vitebsk, 1922.
- Malevich Kazimir. «Suprematicheskoe zerkalo». *Zhizn' iskusstva* 20/895 (22 maya 1923): 15–16.
- Marcadé Jean-Claude. «Qu'est-ce que le suprématisme?». *Kazimir Malévitch. La lumière et la couleur*. Lausanne, 1993: 7–37.
- Tufanov Aleksandr. *K zaumi. Fonicheskaya muzyka i funkcii soglasnyh fonem*. Sankt-Peterburg, 1924.

Жан-Филип Жакар

ТРЕБА ЛИ СЕ ПЛАШИТИ „ЦРНОГ КВАДРАТА“?

Резиме

На премијери опере „Победа над Сунцем“ 1913. године публика је на завеси позоришта Луна парк, коју је направио Маљевић, видела први црни квадрат, ону *чисту форму* која ће две године касније постати један од најупечатљивијих симбола руске авангарде. Десет година касније, 1923. године, основан је ГИНХУК под вођством проналазача супрематизма, који је годину дана раније објавио расправу „Бог није збачен“, поклоњену Данилу Хармсу. Још десет година касније, 1933. године, тај исти Хармс, који је у то време још веровао у „чистоћу која прожима читаву уметност“, пише следећу реченицу: „Чистоћа је блиска празнини“. Овај рад истражује како смо, током периода од око 20 година, дошли до ове прилично застрашујуће, пост-Обериутске риме: *чистоћа / празнина*.

Кључне речи: Казимир Маљевић, Данил Хармс, ГИНХУК, црни квадрат, утопија.