БРИГИТТЕ ОБЕРМАЙР

Портрет безобразного времени

Поздние портреты Малевича в контексте дискуссии о сборнике ГАХН «Искусство портрета»

В царстве вещей: «Портрет бутылки или натюрморт с человеком»?

«Усовершенствованный портрет И.В.Клюна»¹ Казимира Малевича прекрасно иллюстрирует критику Н.И.Жинкина в адрес течений искусства первых двух десятилетий ХХ века. В сборнике ГАХН «Искусство портрета» (1928) Жинкин утверждает, что течения искусства двух прошедших десятилетий ХХ века оказались совершенно несостоятельными в портретной живописи. Ибо вместо господствовавшего в прежнем искусстве представления о человеке как мере всех вещей, в импрессионизме, конструктивизме, кубизме и т.д. наступило «царство вещей»², а человек из этой матрицы совершенно исчез. Сам человек превратился в вещь, а в кубистском портрете вещь стала предметом картины: «Разве поток вещей», −говорит Жинкин, − «<...» не превратил человека в вещь, и мы теперь не знаем, что это: портрет бутылки или натюрморт из человека?»³.

Жинкин заостряет свою критику кубизма (в дальнейшем мы рассмотрим ее в связи с картиной Малевича) до тезиса, что в кубистском анализе пространства утрачено сущностное различие между телом человека и телом вещей, в кубизме «человек и его лицо лишились своей царственности и гуманности и затерялись в пыли среди других объемных тел, ящиков, коробок, панелей, кресел и т.д.»⁴.

Я истолковываю критические высказывания деятелей ГАХН по поводу упадка портретного искусства как реакцию на итог развития

¹ Иван Клюн (1873–1942) — супрематист.

 $^{^2}$ Жинкин Н. И. Портретные формы // Искусство портрета / Под ред. А. Г. Габричевского. М., 1928. С. 7.

³ Там же. С. 9.

⁴ Там же.

авангарда, создавшего совершенно новые представления о подобии, новое понимание мимесиса. Если уже нет оснований отличать «человека и его лицо» от «других объемных тел», то, очевидно, произошло принципиальное изменение в эстетических критериях. Тем более интересно, что Габричевский во введении к сборнику «Искусство портрета» формулирует убеждение, что теперь, а именно – в конце 1920-х годов, «период исканий» миновал и искусство «как будто снова возвращается к изображению человека»⁵. Однако, такое убеждение с учетом пропагандировавшегося год спустя в лефовском сборнике «Литература факта» лозунга, согласно которому «биография вещи»⁶ должна заменить биографию человека, представляется сомнительным и, мягко говоря, несвоевременным.

Ретроспективно мы можем утверждать, что требования теоретиков ГАХН возвратиться к антро-



К. Малевич. Портрет И. В. Клюна, Холст, масло. 112×70 см. (Казимир Малевич в Русском Музее. Каталог выставки. СПб., 2000. С. 320 (к илл.11)).

пологическому критерию как к основному остались невыполненными, в том числе и в силу развития тоталитаризма в Советском Союзе. Вместе с тем, нельзя забывать и о восхождении в 1960-е годы структурализма в теориях школы Лотмана, в основе которых мы отчетливо обнаруживаем антропологическое начало. Достаточно вспомнить в этой связи основополагающий постулат Лотмана о превращении текста в «жизнь», т.е. в оживленную структуру бинарных оппозиций 7 .

В другом месте я уже имела повод сравнить дискурс ГАХН с требованиями левого авангарда. Такое сравнение оправдано, поскольку и здесь, и там можно констатировать отчетливый интерес к жанру изображения человеческой жизни, к портрету и биографии⁸. В нижеследующем

⁵ Габричевский А. Г. От редакции // Искусство портрета... С. 5.

⁶ Третьяков С. Биография вещи // Литература факта. Первый сборник материалов работников Лефа. М., 1929. С. 66-70, цит. С. 70.

⁷ Лотман Ю. М. Роман в стихах Пушкина «Евгений Онегин». Спецкурс. Вводные лекции и изучение текста // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 393-762, цит. С. 453.

⁸ Obermayr B. Das «Leben» zwischen «Gegenstand», «Ding» und «Ähnlichkeit» in der russischen Kunstdiskussion der späten 1920er Jahre // Der dementierte Gegenstand.

я попытаюсь истолковать творчество Малевича между 1928 и 1933 годами в контексте положений сборника «Искусство портрета». Для этого я сначала рассмотрю поздние портреты Малевича, во-первых, под углом зрения критики вещного начала, а во-вторых, в контексте обсуждения статуса портрета в искусстве, а также статуса окказионального. Такой анализ будет предпринят с целью получить ответ на довольно простой вопрос, – какого рода артефакты могли бы соответствовать эстетическим идеалам ГАХН? Или, еще проще: хотелось бы узнать, какие именно картины соответствуют теории, для которой понятие образ является столь существенным. Полученный ответ на эти вопросы мог бы помочь нам в понимании того места, которое занимает ГАХН в динамике позднего авангарда, а также в раннесоветской гуманитарной мысли.

Позволю себе сделать два предварительных замечания. Первое-по поводу вещественности и противоположном ей понятии «олицетворения». Основным понятием, которое Жинкин противопоставляет вещественности, является «олицетворение». Из понятийного поля «олицетворения» проясняется, что требуемый критерий человеческого касается не столько предметной референциальности, т.е. внешнего сходства с портретируемым, сколько прежде всего некоей матрицы представления, его «антропологического настроя»⁹. Я сравню понятие «олицетворение» с супрематистскими фациализациями Малевича, доходящими до безлицести.

Второе – по поводу статуса окказионального. Категория окказионального располагается в тесной связи с категориями «вещественного», «особенного», а также с категориями времени – «моментальным» и «сиюминутным». Эстетическая и художественная легитимация портрета в определяющей мере зависит от того, какой статус задан окказиональному, т. е. конкретному случаю, исторически датируемой, идентифицируемой по имени референциальности. В противовес этому, от художественного произведения и особенно от портрета, если он претендует на статус художественного произведения, требуется надвременность 10.

Обращаясь в этой связи к Малевичу, отметим тот факт, что все его картины, возникшие между 1928–1932 годами, художник датировал более ранними годами, относящимися, как правило, к периоду 1903–1915 годов. Итак, если верить датировкам его работ 1928–1932 годов, то Малевич в это время не создал ни одной картины – тем и объясняются слова «портрет безобразного времени» в заголовке моего текста, которые, конечно, следует понимать метафорически.

Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit/Hrsg. von A. Hennig, G. Witte. Wien; München, 2008. S. 89-130.

⁹ Iser W. Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie. Frankfurt

¹⁰ Тарабукин Н. М. Портрет, как проблема стиля // Искусство портрета... С.193: «<...> лицо предстоит зрителю в живом художественном образе, в котором фиксировано не одно, выхваченное мгновение, а запечатлено длящееся состояние жизни».

Уже одна эта политика датировки, свойственная Малевичу, дает повод заострить вопрос об окказиональном. А именно, – с тех пор, как исследователи творчества Малевича догадались о «ложных» датировках его позднего творчества¹¹, ведутся споры о том, следует ли искать причину ложных сведений только в прагматической сфере, связанной с политикой и жизненными обстоятельствами того времени и поэтому не имеющей ничего общего с его произведениями. Другая позиция, наоборот, состоит в утверждении, что фиктивные датировки Малевича являются в основном частью его художественной стратегии.

В конце 1927 года Малевич возвращается из Берлина и Варшавы (где была выставлена большая часть его творчества) по все еще до конца не проясненным причинам без картин, и у него просто не оказывается работ для персональной выставки, которую планировалось устроить в Третьяковской галерее. Итак, если Малевич в 1928 и 1929 годах пишет реплики картин, которые в то время все еще находятся в Берлине и датирует их соответственно 1909 или 1913 годами, то можно считать, что происходит это из простой необходимости. Кроме того, датировки 10-ми годами могли бы в 1929 году снять с картин часть стилистической «вины» и лишить их стилистической двусмысленности. В ряду прагматических причин такой датировки задним числом добавляются еще и много дискутировавшиеся впоследствии крестьянские мотивы, зачастую оправдываемые голодом, коллективизацией и обусловленной мотивами предметностью¹². Несомненно, что в 1928 году Малевич был также заинтересован просто в продаже картин.

Вместе с тем политика датировки, используемая Малевичем, уже давно становится важной частью его художественной стратегии, выразительной формой его устремленности к кульминационной «точке ноль» супрематизма. И это тоже можно продемонстрировать на примере картины «Портрет Клюна». Справа внизу картина датирована 1911 годом. Однако исследования показывают, что этот портрет фактически относится к 1913 году. А ведь Малевич и в начале 1920-х годов датировал «Черный квадрат» или «Черные квадраты» как нулевую и кульминационную точку супрематизма не фактической датой после 1915 года, а 1913 годом. Если же супрематизм, согласно утверждению датировки, существовал уже в 1913 году, то из этой хронологии произведений следует, что в тот год кубистических портретов больше быть не могло. А если в 1913 году был уже супрематизм, то в 1911 году мог быть еще кубизм. Поэтому портрет его друга и члена группы «Супремус» пришлось передвинуть на 1911 год. Впрочем, и эту передатировку Малевич предпринял в «бес-

¹¹ Douglas Ch. Malevich's Paintings—Some Problems of Chronology // Soviet Union. Union Soviétique. 1978. № 5/2. 1978. P. 301-326.

¹² Ibid. P. 301-326.

картинное», «безобразное» время 1928–1929 годов¹³. Тот факт, что Малевич в это время не только поставил неправильные даты на тогда создаваемые им картины, но и передатировал старые картины, таким образом продолжая художественный проект фиктивной хронологии творчества, показывает достаточно ясно, что и так называемые «прагматические» передатировки совершались Малевичем также и по художественным соображениям.

В портретах Малевича ощущается, как я и постараюсь показать в дальнейшем, напряжение между недатируемой вне- и сверхвременностью портрета-образа и референциальностью сингулярного, датируемого случая.

Царство вещей как противоположность «олицетворению»

Перейдем теперь к понятию «олицетворение» в контексте фациализации в поздних портретах Малевича. Критика ГАХН в адрес портрета художественных течений авангарда приобретает отчетливые очертания как критика вещного, того вещного, которое представляет собой результат формалистской эстетики фактурности, и тем самым относится к сфере эксплицитной эстетики восприятия. Вещное, составляющее предмет критики, происходит из художественного анализа формы, приводящего к эффекту остранения. ГАХН выступает против такой ориентации на вещное, а авторы сборника «Искусство портрета» пропагандируют понятие предмета, зиждущееся не на критериях восприятия, но на деятельности представления. Согласно феноменологической эстетике, целью должно стать не остранение, приводящее к восприятию формы, не чувственное восприятие, но, скорее, осмысляющая представимость некоей «внутренней формы».

Если центральной категорией опыта внутренней формы у Жинкина является «переживание» 14, то «олицетворение» служит центральной категорией представления. Правда, эта категория представления постижима лишь в представляющем воспроизведении структуры, следовательно, она не относится к чему-то видимому. Через «олицетворение» такие «вещные формы», как форма глаз, рта, носа и т.д., только и получают свою специфику¹⁵, ту «структуру» или «внутреннюю форму», которые делают возможным «олицетворение». При этом существенно, что это «олицетворение» скрывает в себе независимое от своего предметного, материального носителя качество присутствия. Итак, говоря очень упрощенно, «олицетворение» в духе феноменологической редук-

¹³ Баснер Е. В. Живопись Малевича из собрания Русского Музея (Проблема творческой эволюции художника) // Казимир Малевич в Русском Музее. Каталог выставки. СПб., 2000. С.15-27.

¹⁴ При вынесении за скобки эмпирически «переживающего» субъекта.

¹⁵ Жинкин Н. И. Портретные формы... С. 27.

ции как раз не сопряжено со столь важным для портрета «сходством» с лицом 16 или телом портретируемого. Скорее, оно сопряжено с присутствием некоей художественной «сущности», и тем самым не со «сходством», но с «тождеством».

Олицетворение, по Жинкину, является отличительной чертой портрета потому, что в нем речь идет не о выражении, не о внешней идентичности, но о пронизанности поверхности некоей структурой, внутренней формой, которая, как указывает Жинкин, интериоризировала внешние условия и обстоятельства. В цитируемом ниже отрывке из статьи Жинкина развертывается центральная идея, согласно которой внутренняя форма может полностью отделиться от уже интериоризированных внешних признаков:

> <...> То, что мы называем олицетворенностью, есть некоторое специфическое отношение, которое следует отличать от «выражения» в строгом смысле слова и от того, что иногда называют «Kundgabe». Природа этого отношения состоит в том, что тот или другой материал – одежда, тело, манера держать себя, приобретают одну и ту же структуру, которую мы можем узнать в каждом материальном носителе, причем эта структура не есть просто внешнее сходство или общность внешних форм типа Gestaltqualität, это, по существу, внутренняя форма, образующаяся при встрече индивидуального носителя личности с социальной обстановкой, вещами, лицами, событиями. Олицетворено то, что есть или было частью личности, она как бы у нее остается и по уходе личности 17 .

Говоря о «лице» и «личности», Жинкин обращается здесь к категориям, которые связаны с антропоморфной индивидуализацией и идентичностью. Как и в случае портрета, мы должны задаться производящим наивное впечатление вопросом, – необходимо ли для лица, чтобы оно было лицом узнаваемым, или же лицо становится здесь просто риторической фигурой, метафорой феноменологической предметности. Обращая этот вопрос к искусству Малевича, заметим, что если лицо фактически обходится без предметной референции, тогда можно согласиться и с аргументацией Малевича, что «Черный квадрат» – это «форма нового организма», «образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала» 18.

Нам интуитивно ясно, что Жинкин, конечно, не имел в виду «оли-

¹⁶ См. Preimesberger W. Einleitung // Preimesberger W., Baader H., Suthor N. Porträt. Berlin, 1999. S. 15: «Во-первых, лицо показывает себя как "pars pro toto" человеческого феномена <...>. Для портрета концентрация на лице, как известно, стала основным условием и жанрообразующим фактором: портретов без лица не существует. Если такая попытка состоится, то она поставит и своего создателя, и своего интерпретатора перед целым рядом философских и эстетических дилемм».

¹⁷ Жинкин Н.И.Портретные формы... С. 23.

¹⁸ Малевич К. −Гершензону М. 18 марта 1920 г. // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Том 3. М., 2000. С. 339.



К. Малевич. Голова крестьянина, масло, фанера. 71,5×53,8 см (Казимир Малевич в Русском музее. Каталог выставки. СПб., 2000. С. 331. (к илл. 46)).

цетворения», осуществленного Малевичем. Теория Жинкина не была метафизической в отличие от суждений Малевича о «Черном квадрате» как образе Бога. Но становящаяся ощутимой в «олицетворении» «внутренняя форма», очевидно, также не является абстрактной, беспредметной. Следовательно, можно утверждать, что в концепции Жинкина предметная референциальность, антропоморфное представление о человеке как мере всех вещей приобретают натуралистические черты.

В противовес этому, в 1926 году Малевич в докладе «Введение в теорию прибавочного элемента в живописи» 19 как раз проводит отчетливое различие между «живописным строением» картины и «строением человека», отличающимися совершенно различными

характеристиками²⁰. Критерием для Малевича служит не антропоморфная, но художественная, супрематистская мера:

> Установлена норма для искусства живописного размещения элементов лица в порядке натуры <...>. [Это] – норма старых живописных форм в натуре; соотношения эти в другом порядке новых живописных норм будут не нормальны, так как отношения возникают в силу живописного строения. Тут происходит путаница в сознании ученого общества понятий двух норм—живописного строения и строения человека 21 .

Вероятно, чтобы сделать еще отчетливее различие между «строением человека» и порядком живописи, «строением в живописи», Малевич на последнем этапе творчества обращается к лицу. Примером для трактовки Малевичем «олицетворения» в этот период служит возникшая в 1928-1929 годах картина «Голова крестьянина», «1910».

Примечательным является уже само канонизированное название этой картины – ведь «Голова крестьянина» фактически представляет

¹⁹ См. Малевич К. Мир как беспредметность. Часть 1. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Том 2. М., 1998. С. 55-104. Малевич в 1925 году читал доклад в ГАХН под таким же названием.

²⁰ Там же. С. 59.

²¹ Там же.

собой еще один портрет Клюна²². Анонимизирующее название портрета помещает его в цикл крестьянских мотивов Малевича, причем вторая серия этого цикла была создана в 1928-1929 годах, хотя входящие в него картины, стилистически отсылающие к кубизму, во многих случаях были отнесены задним числом к 1909 году.

Учитывая тезис Малевича о «живописном строении», представляется безусловно интересным, что искусствоведы распознают ложное указание года по одним лишь стилистическим признакам этого портрета:

> Вне всякого сомнения, подобная конструкция могла возникнуть только после супрематизма, где впервые обнаружилось принципиально новое отношение к пространству: именно в супрематизме Малевич осознает плоскость холста как белый экран, на который как бы проецируются извне некие движущиеся системы, в разной степени от этого экрана удаленные 23 .

Предвосхищая формулировки Делеза / Гваттари, Малевич здесь как будто бы работает над отделением лица от потоков значений и смыслов, над «творением лица», которое ориентируется не на критерии антропоморфного подобия, а лишь на отношения пропорции²⁴. Впрочем, Делез / Гваттари здесь же постулируют аналогичность лица и ландшафта. Ландшафта также не в смысле окружающей среды или подражания природе, но как беспредметности, как «детерриториализованного мира» ²⁵.

Эта супрематистская детерриториализация фациального находит кульминацию, конечно, в безлицых лицах Малевича, как на картине «Девушки в поле» (1929/1912) или в «Двух мужских фигурах»²⁶. «Две мужские фигуры» датированы 1913 годом, т. е. тем годом, который образует в хронологии творчества Малевича кульминацию супрематизма. Фактически же картина написана в 1931 году 27 .

Итак, «абстрактную» фациальность – безлицесть – Малевича можно воспринимать по аналогии с беспредметностью и как ее формальное следствие, т.е. как попытку перенести супрематистскую эстетику в центральную точку сопряжения наших представлений о выразительности и идентичности. Как раз в странном, на первый взгляд, синтезе супрематизма, антропоморфной предметности и абстрактной фациализации Малевич становится, вероятно, de facto причастным к упроченному Жинкиным понятию олицетворение, хотя и без имеющихся в виду Жинки-

²² Баснер Е. В. Живопись Малевича из собрания Русского Музея // Казимир Малевич в Русском Музее. Каталог выставки. СПб., 2000. С. 21.

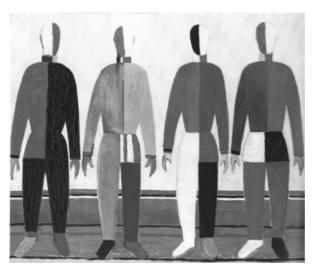
²³ Там же. С. 22.

²⁴ Deleuze G., Guattari F. Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie I. Berlin, 1992. S. 234.

²⁵ Ibid. S. 236.

²⁶ Kazimir Malevich. 1878–1935. Каталог выставки. Leningrad; Moskau; Amsterdam, 1998. С.176-177, илл. 73, 74.

²⁷ Казимир Малевич в Русском Музее... С. 354 (к илл. 79, аннотация 47).



К. Малевич. Спортсмены. Холст, масло. 142×164 см (Казимир Малевич в Русском Музее... С. 352. (к илл. 70)).

ным фигуративных последствий.

Своей кульминации супрематическая фациализация лица и ландшафта достигает в крупнейшей по размерам картине Малевича «Спортсмены», также возникшей между 1930 и 1931 годами и отнесенной к 1915 году.

Здесь супрематистский язык форм и красок был использован для изображения человеческих фигур целиком. Супрематизм как основной критерий реализован здесь

повсюду, что видно также из надписи на обратной стороне холста - «Супрематизм в контуре спортсменов».

Антропоморфные контуры здесь и в самом деле заполнены супрематистскими цветовыми плоскостями (или выполнены в виде таких плоскостей), особенно это касается фациального супрематизма, лиц атлетов. Немецкий искусствовед Томас Келляйн считает, что здесь достигнут «конечный пункт супрематизма», проявляющегося в создании «мирового ландшафта, заполненного разноцветными людьми» 28.

Окказиональное: портрет как произведение по случаю

Перехожу ко второму пункту своих рассуждений: к статусу окказионального в портрете.

Здесь речь идет об особенно остром для портрета вопросе о временном измерении картины. Ведь допущение, что портрет означает нечто лишь постольку, поскольку он узнаваемым образом показывает портретируемого и репрезентирует его статус в мире, наделяет портрет весьма ограниченным сроком воздействия. К этому добавляется и то обстоятельство, что портретные изображения возникают именно потому, что некто дает заказ запечатлеть его в его статусе. Все эти аспекты окказионального нужно оправдать, раз обсуждается художественная ценность портретного изображения. Поэтому и с этой точки зрения не следует

²⁸ Kellein Th. Vom Schwarzen Quadrat zur farblichen Unendlichkeit // Kasimir Malewitsch. Das Spätwerk. Bielefeld, 2000. S. 17-41, цит. С. 40.

недооценивать тот факт, что ГАХН вообще занимался портретом. Портрет, равно как и биография, оказываются идеальным объектом созерцания там, где требуется описать жизнь эстетического предмета, явным образом отличающуюся от «реальной» жизни с ее эстетическими качествами, конкретной формой выражения и зависимостью от эмпирического сознания. На примере этого бытового жанра в эпоху конца исторического авангарда формулируются эстетические позиции. При этом и здесь следует напомнить о проводившейся в рамках ЛЕФа дискуссии по поводу конкуренции между «синтетическим портретом» и «фотографическим моментальным снимком»²⁹.

Отношение гахновцев к окказиональному заключается, говоря вкратце, в исключении фактических дат и временных указаний из сферы искусства. Начиная с Аристотеля, мы можем наблюдать это стремление изгнать особенное (как историко-фактическое) из сферы всеобщего, из сферы художественной литературы и искусства в область исторической науки. Вильгельм Дильтей в 1905 году говорил о том, что произведение искусства должно изолировать свой конкретный предмет и повод к своему возникновению из «реальных жизненных связей», чтобы достичь общезначимости и воспроизводимости³⁰. В противовес этому Гадамер подчеркивает, что «окказиональное», «однократность случайных связей» «неотменяема», и в качестве фактического остатка присутствует в произведении и остается воздействовать и тогда, когда случайные связи проследить уже невозможно³¹. «Портрет, — поясняет Гадамер, — остается портретом даже тогда, когда референция неизвестна или уже неизвестна». Тем самым Гадамер как будто бы соглашается с Жинкиным, которого мы уже дословно цитировали, в том, что олицетворение обладает внутренней формой даже тогда, когда «личность исчезает», «по уходе личности»³².

Выше уже был упомянут тот факт, что Малевич придает большое значение датировкам своих произведений особенно между 1928 и 1932 годами. В первую очередь он как будто бы заботится о том, чтобы реализовать со всей последовательностью свою фиктивную хронологию произведений.

В 1933 году Малевич прекращает датировать картины задним числом и в то же время вновь (или вообще) начинает писать лица. Малевич весьма обстоятельно занимается жанром портрета в течение двух лет перед

²⁹ Намеренной «изоляции», обездвиживания предмета картины, что обычно для живописи, следует избегать в фотографии с ее возможностью «фиксировать факты». «Изоляция» - понятие, которое использует Осип Брик в своем докладе о конкуренции между живописью и фотографией, формулируя главный упрек в адрес живописи. Брик неоднократно говорит также о «фиксации зрительных фактов». Брик О. От картины к фото // Новый Леф. 1928. № 3. С. 29–33. Тем самым в фотографии присутствует условие творчества, «случайность».

³⁰ Dilthey W. Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig; Berlin, 1929. S. 196.

³¹ Gadamer H.-G. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen, 1990. S. 150-153.

³² Жинкин Н.И. Портретные формы... С. 5.



К. Малевич. Портрет В. А. Павлова. Масло холст, 46,5×36,5 см (Kazimir Malevich. 1878–1935... С. 266 (к илл. 102)).

смертью. Теперь «правильно» датируемые портреты обозначают кульминацию его творчества.

K этому времени относится и производящий поразительно не супрематистское впечатление «Портрет В. А. Павлова» 33 .

В правом нижнем углу он подписан «КМалевич», а снизу датирован «33», число написано красной краской и отчетливо выделяется на темно-зеленом фоне. С левой от зрителя стороны головы видна часть какой-то картины в золотой рамке, а за головой по правую ее сторону, обращенную к источнику света, отчетливо вырисовывается выделяемый посредством белых контуров «Черный квадрат». Очевидно, Малевич не только присутствует здесь благодаря своей подписи, но еще и складывается впечатление, будто он отсылает к своему

шедевру, который он повесил на стену рядом с портретируемым в качестве предмета утвари или предмета декора. Кажется, будто мы имеем дело с портретом мужчины, рядом с которым висят две картины. Однако посвящение на обратной стороне картины существенно колеблет это убеждение. На обратной стороне этой картины читаем:

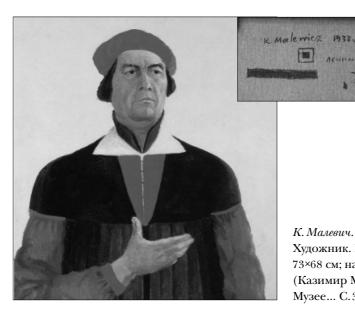
черный квадрат, обведенный красной рамкой. Владимиру Александровичу Павлову от К. С. Малевича Ленинград 1933 г. 17 октября³⁴.

Но ведь красной рамки на картине мы не видим. Хотя бросается в глаза написанная красной краской датировка, которая внезапно вступает в соответствие с также написанным красной краской именем «Павлов», тогда как остальная часть посвящения на обратной стороне картины написана черной краской.

О чем же все это нам говорит? Мы до сих пор поражаемся тому факту, что «Черный квадрат» в отличие от того, что написано в посвящении, никоим образом не располагается в центре картины, но там находится портрет мужчины.

³³ Владимир Павлов (1899–1967) был скульптором, дружившим с Малевичем и его семьей.

³⁴ Kazimir Malevich. 1878-1935... C. 206.



К. Малевич. Автопортрет/ Художник. Масло, холст. 73×68 см; надпись на обороте (Казимир Малевич в Русском Музее... С. 364 (к илл. 98)).

В этом своего рода «двойном портрете» вступают в некие отношения портретируемый Павлов, скульптор и друг Малевича, и написанный «Черный квадрат». Образ друга и образ картины как будто бы принадлежат одной и той же сфере, выделяясь на фоне золотой рамки. Вероятно, следовало бы кое-что сказать и о черно-белом цвете в глазах портретируемого, а также об их аналогии или тождестве квадрату, как и о нежно белом крае рубашки, которая виднеется из-под куртки, обрамляя голову, завершающуюся черными волосами портретируемого.

Итак, черно-белая рамочная игра черного квадрата, очевидно, вступает в художественное соответствие со случайным красным обрамлением, с написанными красной краской годом и именем друга. Но если друг, как собственно портрет на этой картине, образует лишь «рамки», повод/оказию для «черного квадрата», то дифференциация между «окказиональным» - здесь выступающим в виде датировки и названного по имени друга, которому посвящена картина, – и «собственно портретируемым» – черным квадратом – становится все более невозможной. Малевич создает портрет своего образующего «красную рамку» друга «Павлова» в «33» году, написанном красной краской, и в тот же момент он пишет черный квадрат. Или же наоборот, черный квадрат, указывающий на беспредметное и надвременное, конкурирует с написанной красным датировкой?

На портретах, которые Малевич создает, кроме этого, в том же 1933 году, фон обычно монохромный, однако квадрат, черный квадрат, отнюдь не исчезает. Наряду с датировкой (как правило, «33») и подписью (как правило, «КМ»), квадрат встречается в качестве «фирменного

знака», «иконической подписи» 35 . Иногда, когда вокруг черного фона вычерчиваются белые рамки, или же в случае со светлым фоном, это бывает черный квадрат в черном обрамлении. Так происходит, наконец, в «Женском портрете / Портрете жены художника», 1933 или в «Девушке с красным древком», 1933.

Наконец, в «Автопортрете», который ни в коем случае не должен так называться и который Малевич снабдил обобщенным названием «Художник» (1933), нет ни даты, ни подписи (как на супрематистских картинах после 1915 года).

Только черный квадрат на переднем плане картины справа внизу сообщает об авторстве этой картины. На обороте еще раз находим – вместе с польским написанием имени автора: «Malewicz 1933 [подписанный черный квадрат] Ленинград, "Художник"».

Поиски «живописного строения» завершаются «Автопортретом», в котором из-за заглавия «Художник», очевидно, отрицается соотнесенность с Казимиром Малевичем. И все-таки в своей иконической подписи Малевич портретируется, пожалуй, лучше, нежели в изображениях, занимающих большую часть поверхности картины. Малевич так прокомментировал свою увлеченность портретом на поздней фазе творчества:

> Я не пишу ПОРТРЕТ, а вернулся к ЖИВОПИСНОЙ КУЛЬТУРЕ НА ЧЕЛО-ВЕЧЕСКОМ ЛИЦЕ <...> не возврат к предмету совершается сейчас в искусстве, а художник берет ту форму, которая подходит его СОВРЕ-МЕННОМУ <...> состоянию³⁶.

Вывод

Имея в виду тот факт, что Малевич в конце жизни занимается классическим портретом, можно ли в конечном итоге утверждать, будто сбываются надежды Габричевского, что в искусство возвращается изображение человека?

Сравнение теорий ГАХН с изображенной в красках приватной философией искусства столь неканонического художника, как Малевич, окажется проблематичным, если мы ожидаем, что здесь искусство и философия взаимно иллюстрируют друг друга. Но, надеюсь, мои соображения помогут заострить внимание, как на теории академических ученых, так и на взглядах художника-супрематиста.

³⁵ Gludovatz K. Malerische Worte. Die Künstlersignatur als Schrift-Bild // Grube G., Kogge W., Krämer S. Schrift. Kulturtechnik zwischen Auge, Hand und Maschine. München, 2005. S. 318.

³⁶ Малевич, согласно записям А. А. Лепорской (с ее шрифтовыми подчеркиваниями). Цит. по: Баснер Е. В. Живопись Малевича из собрания Русского Музея... С. 26.

Мы до сих пор еще не располагаем созерцанием внутренней формы, но мы также знаем, что выведенный Жинкиным из искусства портрета идеал художественного произведения, пожалуй, едва ли был реализован в творчестве Малевича—ни в портрете Клюна, ни в безлицых портретах и, вероятно, даже не в автопортрете. Такой вывод не облегчает решение задачи найти ответ на вопрос о статусе ГАХН в контексте позднего авангарда в Советском Союзе. Но он хотя бы может показать, насколько сложными были попытки диалога между искусствоведением, наукой об искусстве с одной, и поисками художников в самом искусстве и их рефлексиям об этих поисках, с другой стороны. Можно предположить, что сам факт наличия такого диалога является фактом исторического авангарда.