

Ольга Симонова

Неолитические архетипы в творчестве Казимира Малевича

Przegląd Wschodnioeuropejski 3, 421-430

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ОЛЬГА СИМОНОВА
Русская Христианская Гуманитарная Академия,
Санкт-Петербург

НЕОЛИТИЧЕСКИЕ АРХЕТИПЫ В ТВОРЧЕСТВЕ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Казимир Северинович Малевич был первенцем в семье обедневшего польского дворянина. Семья была не маленькая – мать будущего художника, Людвиг Александровна (также польского происхождения) подарила супругу девятерых детей. Отец его Северин Антонович содержал семью, работая, по разным данным, управляющим или инженером на сахароперерабатывающих заводах Харитоненко. Заводы такого рода строились в украинской глубинке – поближе к сырьевым ресурсам. Семья переезжала из одного поселка в другой, и, совершенно неясно, существовали ли в них какие-либо учебные заведения. С большой долей вероятности можно предположить, что Казимир получал домашнее образование. В своей биографии он написал об окончании пяти классов Агрономического училища, но в Пархомовке, где оно находилось, Малевичи прожили не более 2–3 лет¹.

Литературный стиль Малевича весьма своеобразен. До преклонных лет автора он изобилует «полонизмами», а также многочисленными орфографическими и синтаксическими ошибками, что подтверждает версию о значительных пробелах в образовании художника.

В то же время наличие глубокого природного интеллекта и само-бытного аналитического мышления, в существовании которых невозможно усомниться при изучении философского, исследовательского и публицистического наследия Малевича, еще раз подтверждает гипотезу об отсутствии у него систематического обучения. В совокупности с вышеперечисленными качествами классическое образование дало бы создателю супрематизма совершенно иной литературный язык.

Обо всех особенностях такого рода упоминалось достаточно и современниками, и исследователями творчества художника, и им самим.

¹ И. А. Вакар, *Годы учения Казимира Малевича в Москве. Факты и вымысел*, [в:] *Русский авангард: личность и школа К. Малевича*, Санкт-Петербург 2000.

«Я шел из глухих деревень <...> через безграмотное свое начало. И вот дошел до столицы, оставаясь в ней в том же положении»². Свое нежелание учиться Малевич обосновывает в автобиографии таким образом: «Вся жизнь крестьян меня увлекала сильно. Я решил, что никогда не буду жить и работать на заводах. И никогда не буду учиться. Я думал, что крестьяне живут хорошо, все имеют, что им не нужно никаких заводов и никакой грамоты. Они все для себя делают сами, вплоть до красок»³.

Мир художника полон яркими впечатлениями из его деревенского детства. В письме М. О. Гершензону от 14 ноября 1919 г. с ностальгической ноткой он предается воспоминаниям, полным высокой поэзии: «...я выросал еще в более глухих полях провинции, где казалось, что все немое говорит с тобою, но только внутри себя чувствуешь, как исходящие лучи с полей, неба лесов, гор бьют по клавишам, немые звуки внутреннего только поднимают грудь высоко, и как будто поднимаешься на цыпочки, чтобы увидеть что-то, лежащее по-за ними»⁴. Точными выразительными мазками художник живописует яркие картины своих детских воспоминаний и переживаний в автобиографии: «На плантациях работали крестьяне от мала до велика, почти все лето и осень, а я, будущий художник, любовался полями и „цветными” работниками, которые пололи и прорывали свеклу». «Взводы девушек в цветных одеждах двигались рядами по всему полю. Это была война. Войска в цветных платьях боролись с сорной травой»⁵, – добавляет футуристической остроты автор.

Какими же образами наполнен самобытный мир украинской глубинки?

Если вновь обратиться к воспоминаниям художника, перед нами встает красочный патриархальный мир древней обрядности, незатронутый «фабричной» цивилизацией. «Помнятся мне свадьбы, на которых невеста и ее товарки были каким-то цветным узорчатым народом – в костюмах шерстяных цветных тканей, в лентах, вплетенных в косы и головные уборы, в сафьяновых сапожках на медных и железных подковках, голенища расшиты узорами. Жених и его товарищи в серых бараньих шапках, в голубых <...> шароварах, на шитье которых шло не меньше шестнадцати аршин материи, белая вышитая рубаша и широкий красный шерстяной пояс. Невеста ходила с товарками по всем улицам деревни

² К. С. Малевич, *Письмо М.О. Гершензону. Из Витебска в Москву от 11 апреля 1920 г. Письма К. С. Малевича разным адресатам*, [в:] *Черный квадрат*, Санкт-Петербург 2003, с. 440.

³ К. С. Малевич, *Биография*, [в:] *Малевич о себе. Современники о Малевиче*, Москва 2004, с. 20.

⁴ К. С. Малевич, *Письмо М. О. Гершензону. Из Витебска в Москву от 14 ноября 1919 г. Письма К. С. Малевича разным адресатам*, [в:] *Черный квадрат...*, с. 423.

⁵ К. С. Малевич, *Биография*, [в:] *Малевич о себе. Современники о Малевиче...*, с. 17.

с песней. Всякому встречному на улице делала низкие поклоны, три раза кланялась. Вот на этом фоне во мне развивались чувства к искусству, к художеству»⁶.

Несмотря на более чем тысячелетнюю историю христианизации, патриархальный славянский мир нес в себе глубины памяти, уходящие корнями в неолит и даже палеолит. Рассмотрение научно-исследовательской литературы о язычестве восточных славян, не входит в задачи данной статьи. Нас интересует соотнесение изобразительного языка Малевича, знаковой системы изобретенного им супрематизма с философией народного творчества Малороссии. Художник сам описывал трепетное ощущение, с которым он прикасался к живому источнику искусства украинских селян: «Деревня <...> занималась искусством <...> она делала такие вещи, которые мне сильно нравились. В этих-то вещах и была вся тайна моих симпатий к крестьянам. Я с большим волнением смотрел, как делают крестьяне росписи, и помогал им вымазывать глиной полы хаты и делать узоры на печке. Крестьянки здорово изображали петухов, коников, цветы. Краски все были изготовлены на месте из разных глин»⁷.

Очувтившись в Москве, освоившись в кругу прогрессивной художественной молодежи, Малевич достаточно быстро меняет свой творческий почерк. Реализм – импрессионизм – символизм – фовизм – экспрессионизм – кубизм – футуризм – кубофутуризм: таков разброс интересов художника. Он ищет себя, пытается найти свое место в искусстве, за столбить некое художественное пространство исключительно за собой. Рассмотрим несколько этапов наиболее существенных для его творчества.

«Главным героем произведений Малевича неопримитивистского периода был крестьянин. Художник сумел передать впечатляющую силу человека, далекого от цивилизации, но гармоничного, благодаря связи с землей. Это ощущение направило живописца на использование монументальных форм, каноничных для изображения святых в древнерусских композициях <...> Как и в иконах в композициях Малевича 1900-х годов отсутствует индивидуальное начало»⁸. Но крестьяне художника этого периода совершенно другие, чем святые древнерусской иконописи, которую мог видеть Малевич в московских храмах, либо крайне немногочисленных альбомах того времени, посвященных этой теме. На наш взгляд гораздо убедительней заняться поиском истоков его творчества этого периода в малороссийской крестьянской культуре. Вряд ли возможно

⁶ Там же, с. 20.

⁷ Там же.

⁸ О. Тарасенко, В. Миронов. *Космизм Казимира Малевича*, [в:] Малевич. *Классический авангард. Витебск. Материалы конференции первого и второго международных пленэров «Малевич. УНОВИС. Современность»*, Витебск 1997, с. 131.

увидеть нечто общее в изысканности линий допетровской «византийской» иконы и фрески и столбообразной идолоподобности фигур малевичевых баб и мужиков. Связующим звеном между иконописью, которую художник мог «изучать» в Москве и его творчеством можно назвать украинскую провинциальную живопись, в том числе и иконопись. Только через призму народной культуры можно узреть некую призрачную связь с иконой.

В начале 1910-х художник создает ряд картин выполненных в новой стилистике, в какой-то мере соотносимой с кубизмом: Косарь. 1912. (Нижегородский художественный музей); Крестьянка с ведрами и ребенком. 1912. (ГМА); Уборка ржи. 1912. (ГМА); Лесоруб. 1912–1913. (ГМА) и др. Обычно, вслед за Малевичем, этот цикл соотносят с иконописью, повлиявшей в то время на многих живописцев. У Гончаровой и Ларионова – да; у Малевича – нет! Будущий великий супрематор использует совершенно иной линейно-пластический строй, близкий любезной его сердцу народной украинской живописи, парсунам и провинциальным «малюнкам» сельских «Вакул»-богомазов⁹. Явной натяжкой было бы соотнести художественно-пластическое решение его картин с древнерусской иконой, живописью, укорененной в византийской традиции. В то же время, исследователь украинских парсун П. Белецкий раскрывает важную особенность, которую можно отнести и к крестьянским образам Малевича, а именно стремление к созданию «образов прежде всего и непременно одухотворенных, во вторую очередь – индивидуальных по чертам и выражению»¹⁰.

Мировоззрение художника, выросшего в деревне и впитавшего крестьянскую культуру, напоено аграрной магией: «кажется, что не будет ошибки, если я скажу, что до супрематизма искусство было из ростков земли. Так же не будет ошибки сказать, что мои плоскости есть ростки насыщенного пространства цветом»¹¹. Цвет в понимании художника обладает почти мистической силой. Подобно палеотворцам, Малевич ощущает символическую значимость цвета, в микрокосме которого собраны представления о макрокосме: «Неизвестно, кому принадлежит цвет – Земле, Марсу, Венере, Солнцу, Луне? И не есть ли, что цвет есть то, без чего мир невозможен»¹². Подобно древним, он создает собственную мифологию цвета, супрематическим «волхвованием» трансформирует мироздание.

⁹ Кузнец Вакула, он же сельский живописец, – герой гоголевских «Вечеров на хуторе близ Диканьки».

¹⁰ П. А. Белецкий, *Украинская живопись XVII–XVIII вв.*, Ленинград 1981, с. 87.

¹¹ К. С. Малевич, *Письмо М. В. Матюшину (1916). Письма К. С. Малевича разным адресатам*, [в:] *Черный квадрат...*, с. 418.

¹² Там же, с. 416.

«То, что сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды»¹³, – пишет художник о создании квадратуры супрематизма своему другу и единомышленнику М. Матюшину. Для нас крайне важно, что Малевич признается в бессознательном наитии «иконы нового искусства», креативности подсознания. То есть квадрат не выводится логически, как последующие постулаты супрематизма, он вырастает из недр подсознания, как правило, закладываемого в детские годы.

Малевич делал попытку видоизменения не только современной ему художественной культуры, но и социальной, при помощи последовательного преобразования в трех квадратах – черном, красном и белом. Создатель супрематизма тремя квадратами, последовательно сменяющими друг друга, предлагает свою парадигму развития культуры. «Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений»¹⁴. Три цвета у художника используются «как сигналы, указывающие путь». Именно эта цветовая триада призвана была трансформировать традиционную культуру в новую – супрематическую УНОВИС культуру.

Обычно исследователи творчества Малевича соотносят супрематическое трицветие с иконописью либо видят укорененность в средневековой алхимической символике. Весьма затруднительно обосновать второе мнение, в связи с бессистемным образованием художника и отсутствием интереса круга Малевича к алхимии. Про интерес к русской иконе и ее влиянию на творчество неоднократно упоминал сам художник. Красная киноварь, действительно широко распространена в восточнославянской иконописи. Белый цвет используется сравнительно редко. А черный – цвет первого «главного» квадрата – практически отсутствует!

А вот в восточнославянской традиционной культуре – это базисное цветосочетание. Вышивки, хранящие древнюю обрядную символику; народная роспись керамики и других предметов крестьянского быта; пасхальные писанки – эти аккумуляторы древней языческой философии – изукрашены, как правило, именно этими тремя цветами.

Семантика черного цвета (черноты земли), как правило, включала понятия, связанные с цикличным воспроизводством: такие как животворящая мощь, способность «рожать», так и потусторонние функции поглощения, принятия в себя всего живого. Черный цвет матери земли

¹³ К. С. Малевич, *Письмо Матюшину от 27 мая 1915 г. Малевич К. С. Письма к М. В. Матюшину*. Публ. Е. Ф. Ковтуна, «Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год», Ленинград 1976, с. 186.

¹⁴ К. С. Малевич, *О партии в искусстве*, [в:] *Издания витебского периода (1919–1922 годы)*, *Статьи и теоретические сочинения, Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 1, Москва 1998, с.188.

– животворное начало древних земледельцев неолита – «начало удивительных возможностей»¹⁵ у Малевича. Совпадение?!

Красный – цвет жизни, продолжения рода, реинкарнации, возрождения (достаточно вспомнить захоронения палеолита, впрочем, как и более поздние; цвет пасхального яйца – символа гораздо более древнего, чем история христианства; брачные одежды невесты). У Малевича красный квадрат выполняет аналогичные функции. В супрематической мистерии через этот квадрат происходит преобразование мира.

И, наконец, последний квадрат у художника – белый. Белый цвет издревле считался знаком смерти и одновременно очищения, цвет света и святости. «Белый квадрат кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения является еще толчком к обоснованию миростроения как „чистого” действия, как самопознание себя в чисто утилитарном совершенстве „всечеловека”»¹⁶. То есть у Малевича белый квадрат символизирует новый, совершенный мир – «миростроение»; становится метафорой новой философии художественной культуры, предложенной художником, «утверждая знак чистоты человеческой творческой жизни»¹⁷.

Философия цвета у Малевича очень близка ее видению в крестьянской культуре. Он выбирает корневые цвета, культура использования которых базируется на первых опусах человечества – пещерном творчестве палеолита¹⁸, и, проходя сквозь тысячелетия, отзываются эхом в традиционной народной культуре. Характерно, что в отличие от цветового самоограничения *De Stijl*, голландского творческого объединения, идеи которого в достаточной степени близки исканиям Малевича, – синий, желтый, красный + черный и белый, – архитектурный канон супрематизма включает только эти три цвета, семантическое единство которых с древнеславянской языческой традицией не поддается сомнению. Цветовой код мироздания, зафиксированный в славянской культуре, имеет, возможно, более древний общемировой генезис: ступени-террасы зиккурата Ура, посвященного богу луны Нанне (на лунных циклах базируется все традиционное земледелие), были выдержаны в черном, красном и белом цветах. Нижний уровень – черный – земля и подземье; средний – красный – кровь и плоть тварного мира; верхний – белый – соответствовал

¹⁵ К. С. Малевич, *Письмо Матюшину от 27 мая 1915 г. Малевич К.С. Письма к М. В. Матюшину...*, с. 186.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Монументалисты палеолита, как правило, использовали в своих «фресках» три цвета: красную охру, жженую кость (уголь) и белые красители.

славянскому «белому свету». Именно в такой последовательности у Малевича должно было произойти преобразование мироздания!

Геометрическая символика художника также имеет очень древние корни. Сама идея кодирования в геометрических фигурах определенных мировоззренческих категорий восходит к культуре неолита, дорастая до философии космизма в орнаментации дошедшей до нас керамики того же времени. Этот своеобразный код столь укоренен в патриархальном обществе, каковым являлось крестьянство в России¹⁹, что доживает фактически до начала двадцатого столетия, а иногда и далее. Геометрическое узорочье вышивки сохраняло древнюю космогонию новокаменного времени; символы, встречающиеся на неолитических образцах прикладного искусства, хранили свою семантику. «Символика разнообразных узоров вышивки с древнейших времен имела глубокий смысл. В XIX – начале XX вв. мастерицы-вышивальщицы не всегда уже могли точно его объяснить...»²⁰. Таким образом, художественная культура трипольского земледельца, наполненная аграрной магией, превратилась в абстрактную схему, традиционно повторяемую из поколения в поколение. Схематическое изображение космоса древности стало нарядной абстракцией, «беспредметностью». Малевичу оставалось только перенести «супрематическую» геометрию народного творчества на пространство холста. С большой долей вероятности, можно вести речь именно о таком развитии событий – художник, скорее всего, бессознательно использовал геометрический код, воспроизводимый украинским крестьянством, разрабатывая свою оригинальную систему супрематизма.

«Квадрат супрематический – такой же элемент, как черточка первобытного человека»²¹. Квадрат, ассоциирующийся с устойчивостью, считается, как правило, символом земли. Четыре стороны его – ориентация на стороны света – носит элемент космизма. Языческие божества знаменитого збручского идола, как известно, смотрят «на все четыре стороны», соответствуя идеограмме, образ которой хранится в русских сказках. Если вновь обратиться к семантике народной вышивки, то, как правило, исследователи относят квадрат к земледельческой категории. «Различные ромбы были символами плодородия, они как бы изображали крестьянские поля: ромбы с перекрестьем посередине – засеянное поле,

¹⁹ Украина в данном контексте рассматривается как часть России. Древо народной культуры обоих народов произрастают из одной и той же почвы, а их корни так тесно переплетены, что практически невозможно увидеть разницу.

²⁰ Г. В. Сафонова, *Народная вышивка калужского края*, Калуга 1994, с. 5.

²¹ К. С. Малевич, *Супрематизм, Мир как беспредметность, Публикации 1927 года. Германия, Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924–1930, Собрание сочинений в пяти томах*. Т. 2, Москва 1998, с. 110.

ромбы с продленными и загнутыми крюками сторонами – поле, давшее всходы»²². Идеограмму вспаханного поля можно встретить на различных предметах быта; в частности на туесах и коробах древнего Новгорода «господствовали архаичные символы плодородия в виде ромбов и квадратов „засеянного поля”, зачастую в сложной переработке»²³. Малевич переворачивает ромб, поставив его на плоскость, придав ему устойчивость и монументальность. Квадрат в квадрате, своеобразно трансформированная идеограмма поля с точкой зерна, сохраняет идею зарождения новой жизни. Земля наделяется у художника качествами живого организма; священного божества, жрецом которого сам он является. «...Раскрашенная поверхность земли лентами цветными бежала во все стороны <...> это была моя одежда, в ней я вошел в великий город; я его чуял, как зверь <...> И я как зверь пришел в своих одеждах в города-катакомбы <...> в нем я развесил свои цветные платья, это был холсты полей»²⁴.

Круг – солярный символ, общий для мировой культуры. Это – небесная сфера, горний мир. «Священным местом в избе была матица (укр. „сволок”), главный средний брус потолка. С матицей связан ряд обрядов и юридических обычаев. Общеславянским, а, следовательно, весьма древним, является устойчивый обычай вырезать на матице „колесо Юпитера”, круг с шестигранником и шестилучевой розеткой внутри него. Часто и здесь мы видим три позиции светила»²⁵. Точно такие же геометрические украшения присущи прялкам различных регионов России. Резное кружево русского деревянного зодчества наполнено солярной тематикой не в меньшей степени. «О прямой контаминации образов „солнце”, „яйцо”, „зерно” говорит украинский обычай в день Вознесения, ходя по ниве, подбрасывать кверху окрашенные в красный цвет яйца»²⁶. Древний макрокосм заключен в украинских писанках, в особенности интересны карпатские, наиболее архаичные: «В их декоре наиболее распространена геометрическая орнаментация. Это различные клинчики, ромбы, кривульки, звезды, кресты, солнечные знаки»²⁷. Во всемирном мифотворчестве достаточно часто яйцо – начало обитаемого мира и даже вселенной. По замыслу Малевича из его геометрической троицы должен быть сотворен новый супрематический мир, а сам художник – его демиург.

²² Г. В. Сафонова, *Народная вышивка калужского края...*, с. 5.

²³ Б. А. Рыбаков, *Язычество Древней Руси*, Москва 1987, с. 503.

²⁴ К. С. Малевич, *Письмо М.О. Гершензону. Из Витебска в Москву от 14 ноября 1919 г. Письма К.С. Малевича разным адресатам*, [в:] *Черный квадрат...*, с. 423–424.

²⁵ Б. А. Рыбаков, *Язычество Древней Руси*, с. 497.

²⁶ В. Н. Даниленко, Ю. А. Шилов, *Начала цивилизации*, Москва 1999, с. 43.

²⁷ З. Е. Болтарович, М. С. Глушко, О. М. Голубец и др. *Украинские Карпаты. Культура*, Киев 1989, с. 177.

Семантика креста, включенного в другие геометрические фигуры крайне разнообразна. Но, пожалуй, основное значение этой идеограммы – кодирование идеи пространства. Замечательно точно объясняется генезис такого символизма у Б. А. Рыбакова: «Одним из древнейших выразителей этой идеи пространства, окружающего нас со всех сторон, был знак креста, зафиксированный (за несколько тысяч лет до возникновения христианства) у древних земледельцев энеолита. Крест помещали внутри солнечного круга, чтобы обозначить повсеместность его света, распространяющегося во все стороны. Этих сторон было четыре. <...> В XIX в. богомольцы-паломники, отправляясь на богомолье, крестились и клали поклоны, прощаясь с родными местами, „на все четыре стороны”. Почему именно четыре? Ответ ясен – это основные и простейшие географические координаты: восток и запад, юг и север. Или еще проще: вперед и назад, вправо и влево. Идея координат, умение определять страны света появилось, очевидно, еще у бродячих охотников мезолита»²⁸. Свастический крест считался пожеланием благоденствия, оберегом. Крест, как круг и квадрат, непременно присутствует в крестьянском домашнем микрокосме – это вышивка и тканое полотно, резьба по дереву и гончарные изделия, и пр. В росписи пасхальных яиц, писанок, «чаще всего, доминирующем мотивом выступает декоративно решенный крест, дополненный различными геометрическими элементами»²⁹. Крест одновременно замыкает и объединяет символику геометрии Малевича. Используя геометрию народного орнамента, создатель супрематической философии, впитавший крестьянскую культуру, подсознательно воспроизводит и его семантику.

Большинство исследователей рассматривают геометрический символизм супрематизма, опять-таки, как заимствование из древнерусского искусства. Вероятно, завораживающее впечатление производит магия слова Малевича, раскрывающего генезис собственного творчества. Но Малевич – известный мистификатор, целеустремленно и убедительно созидаящий свой миф.

«Создавая символическое духовное искусство, Малевич обращался к выработанным человечеством древним архетипам, несущим в себе те качества, которые он стремился передать в своих абстрактных геометрических построениях, то есть энергию, существующую в самой форме, в сочетаниях одних форм с другими. На этом пути немалое значение для него имело освоение древнерусского искусства с его космической тематикой. Весьма важно, что этот язык обладал своей геометрической символикой...»³⁰. Достоинно удивления то, что исследователи, понимая

²⁸ Б. А. Рыбаков, *Язычество Древней Руси...*, с. 550–551.

²⁹ Там же.

³⁰ О. Тарасенко, В. Миронов, *Космизм Казимира Малевича*, [в:] Малевич. *Классический авангард...*, с. 136.

древность символических архетипов, упорно соотносят их с иконописью. Хотя корни такой геометрии уходят в гораздо более глубокие слои культуры человечества – неолит, а возможно, еще глубже.

Именно благодаря обращению к столь глубоким корням, понятным на подсознательном уровне каждому, живописное наследие Малевича, несмотря на свою неоднозначность, ознаменовало собой новую эру в художественной культуре всего мира. «С тех пор для одних Малевич становится богом, для других – дьяволом, ниспровергающим привычные основы. Скандальный миф Малевича, заслоня сложную и гигантскую его фигуру, дошел и до наших дней»³¹.

Neolithic archetypes in the creativity Kasimir Malevich

The problem of determining the origins of the phenomenon of creativity Malevich is usually considered by researchers through the prism of the influence of Moscow's artistic and cultural environment, not paying attention to the provincial period of the artist's life. Comparison of traditional Ukrainian culture and creative heritage of Malevich reveals the deep roots of the philosophy of his art, the system of the universe, encoded in the Neolithic Age.

³¹ Е. Н. Петрова, *О Малевиче*, [в:] *Казимир Малевич художник и теоретик*, Москва 1990, с. 6.