

Опубликованный осенью 1913 – весной 1914 г. роман «Петербург», крупнейшее произведение русского символизма, не мог не привлечь внимания его убеждённых противников – авангардистов из петербургского «Союза молодёжи». По замыслу Белого, сюжет романа восходил к его наивысшей точке, к «центру чёрного, совершенного и атласом затянутого куба» – карете сенатора Аблеухова.<sup>1</sup> Белый признавался Павлу Флоренскому: «первичным образом, лёгшим в основу „Петербурга“, был чёрный куб <...>. Постепенно этот куб стал обрастать побочными образами и стал чёрной каретой, проезжающей по Невскому».<sup>2</sup> Предположительно, разговор писателя и философа состоялся в начале 1912 года, вскоре после завершения первоначальной версии романа, она была передана в издательство К.Ф. Некрасова и осталась неопубликованной.<sup>3</sup> В этом тексте мотивы чёрного куба и квадрата выявлялись особенно настойчиво. Они появлялись на первых же страницах романа и объединялись в названии шестой главы «Квадраты, параллелепипеды, кубы».<sup>4</sup> Сенатор укрывается «от уличной мрази» («в замкнутом кубе»);<sup>5</sup> мистическая реальность куба предстаёт его сыну в сновидческой встрече с неким предком-туранцем: «старинная старина стояла небом и звёздами: и оттуда бил кубовый (иссиня-чёрный, чёрно-синий – В.Б.) воздух, настоящий на звезде».<sup>6</sup> В главе «Страшный суд» Дудкин поначалу укрывается у себя в каморке, «в тёмно-жёлтый свой куб»,<sup>7</sup> затем, готовясь к взрыву, пробегает мимо «кубами сложенных дров».<sup>8</sup> Наконец, мирные «белые кубы» арабских домишек упоминаются в эпилоге романа.<sup>9</sup>

В первой главе дважды появлялся образ «чёрного, совершенного куба»: «Здесь, в карете, Аполлон Аполлонович наслаждался подолгу, без дум, четырёхугольными стенками, **пребывая в центре чёрного, совершенного и атласом затянутого куба** <...>», «вся государственная деятельность сенатора одушевлялась искренней любовью к ближнему, помещённому **в центре совершенного куба**».<sup>10</sup> Пятая глава начиналась фразами: «Находившийся **в центре быстро летящего куба** <...>. **Между чёрных четырёх своих стенок** Аполлон Аполлонович предавался блаженству <...>».<sup>11</sup> Через несколько страниц Белый повторял те же образы: «Аполлон Аполлонович машинально поправил цилиндр и упорно **отдался любимому созерцанию кубов** <...>»,<sup>12</sup> в главе десятой они возникали вновь: дом «сенатора состоял для него: во-первых – **из стен, образующих квадраты и кубы**; во-вторых – собственный дом состоял **из симметрично прорезанных окон, образовавших – квадраты же** <...>».<sup>13</sup>

С той же настойчивостью в романе повторялся образ квадрата: квадрат «успокаивает» сенатора,<sup>14</sup> это его «любимая фигура»,<sup>15</sup> стены его дома «образуют квадраты и кубы».<sup>16</sup> Гостиная сенатора Аблеухова «представляла собой строгий квадрат»,<sup>17</sup> пол в нём также представлял собою «маленькие квадратики», блиставшие в «паркетном зеркале».<sup>18</sup> Символ квадрата не только связывался с образом сенатора, он предвещал катастрофу. Белый проецирует его на «широкоплоское квадратное лицо» Липпанченко,<sup>19</sup> его же «квадратную голову»<sup>20</sup> и «квадратную спину»,<sup>21</sup> действие романа переносится в «чёткий дворик квадратный», в «чёткий дворовый квадрат» дома, где живёт террорист Дудкин,<sup>22</sup> в «комнатный квадрат» его каморки.<sup>23</sup> Непонятная тревога вселяется в «квадратную узколобую голову» магазинного приказчика «похожего на Липпанченко», который силится понять происходящее «или... разлететься на части».<sup>24</sup> В последней главе романа, перед роковым взрывом пять раз упоминаются «квадратики» паркетных полов сенаторского особняка. Обе геометрические фигуры являлись истоками «мозговой игры» сенатора. В сиринском издании 1913-1914 годов слова «квадрат», «квадратный» упоминалось 24 раза, слово «куб» – почти 20 раз.

Дважды в романе упоминается «четвёртое измерение». О нём в бреду вспоминает Дудкин (туда уносили его душу бесы, там он прошёл «посвящение») во сне: «Петербург имеет не три измеренья – четыре; четвёртое – подчинено неизвестности и на картах не отмечено вовсе, разве что точкою, ибо точка есть место касания плоскости этого бытия к шаровой поверхности громадного астрального космоса; так любая точка петербургских пространств во мгновение ока способна выкинуть жителя этого измерения <...>».<sup>25</sup> Синонимом четвёртого измерения в романе являлось выражение «второе пространство» – «вселенная странностей», «место свержения в бездну».<sup>26</sup> Это нелепое пространство ощущал Николай Аблеухов в состоянии ужаса: некто «разбужая в громаду, из четвёртого измерения проникал жёлтый дом; и нёсся по комнатам; прилипал безвидными поверхностями к душе; и душа становилась поверхностью: да, поверхностью огромного и быстро растущего пузыря <...>».<sup>27</sup>

Исследовательница Лена Силард обратила внимание на обозначенный в эпилоге романа «возврат к древнеегипетским истокам», который «есть возврат к общим исходным истокам восточной и западной культуры».<sup>28</sup> Выводы о том, что символы квадрата и куба связаны с личностью сенатора и противопоставлены символу египетской пирамиды, она уложила в неприемлемо простую схему: «вся семантика» романа «структурно организована этими двумя основными образами: куба как масонского символа совершенства, который предпочтён отцом, и пирамиды как преимущественно розенкрейцерского символа посвяжительного пути, к которому в конце концов приходит сын».<sup>29</sup> Однако намёк на столкновение теософских убеждений сенатора и антропософских его сына вполне допустим.

Слово «пирамида» использовано в романе 13 раз и не столько противопоставляло, сколько внутренне связывало отца и сына, Аполлона Аполлоновича и Николая Аполлоновича. Для сенатора это не просто геометрическая фигура в числе других фигур, но и «светом наполненная пирамида», предстающая ему в медитации. Этот же символ всплывает в «пирамидальной» восточной шапке Великого Монгола – реинкарнации сенатора – в видении Николая Аблеухова.<sup>30</sup> Позже в его бреду возникает «пирамида событий», «раздробляющих душу»; ему кажется, что «в пирамиде есть что-то превышающее все представления человека: пирамида есть бред геометрии», «измеряемый цифрами», «есть цифровой ужас», но кроме того, «пирамида есть человеком созданный спутник планеты; и желта она, и мертва она, как луна».<sup>31</sup> Эта загадочная фраза может быть истолкована, если предположить, что Белый имел в виду пирамиду тьмы, вершиной соприкасающейся с пирамидой света и подобно луне отражающей мертвенное свечение. Захваченный потоком отчаянных мыслей, когда в четырёх фразах слово «пирамида» повторяется семь раз, сын сенатора решает взорвать отца. Лишь в эпилоге, после раскаяния, Николай Аполлонович в Египте «сидит перед сфинксом часами» и рядом с ним переживает духовное озарение, привалившись «задумчиво к мёртвому, пирамидному боку».<sup>32</sup>

Если принять утверждение Силард о розенкрейцерском «посвяжительном пути», то судя по тексту романа, его начало возникает у подножия «мёртвой» пирамиды. Герою предстоит совершить восхождение на «спутник планеты», покидая землю, а иначе – отречься от мира и умереть плотью во имя иной жизни. «Светом наполненная пирамида», которая грезилась сенатору, так и осталась для него недостижимой, будто он жил в духовном параличе, который перед кончиной сковал его телесно. Николай Аполлонович решился преодолеть взрывоопасную «геософскую» тьму квадрата и куба в пирамиде. С каждым его шагом по ступеням «антропософского» восхождения и нисхождения она «наполняется светом» – ведёт к небу, а после достижения вершины – к людям.<sup>33</sup> В эпилоге романа Николай Аблеухов после посещения Назарета поселяется в родовом имении, где, как пишет Белый, он «гулял по лесам в поддёрвке, с лопатообразной бородой и седой прядью, его видели в церкви, жил одиноко», «говорят, что в самое последнее время он читал философа Сквороду».<sup>34</sup> «Посвяжительный путь» героя завершается его раскаянием, обращением к православию и русской религиозно-философской традиции.

Для Николая Бердяева важная особенность романа «Петербург» состояла в «совпадении космического распыления и космического вихря с распылением словесным, с вихрем словосочетаний».<sup>35</sup> В статье «Астральный роман» он отмечал у Белого «лишь ему принадлежащее художественное ощущение космического <...> распыления, декристаллизации всех вещей мира /.../».<sup>36</sup> Белый не был живописцем, но Бердяев вполне оправданно называл писателя-символиста «кубистом в литературе».<sup>37</sup> Два года ранее в статье «Пикассо», которую не могла не заметить русские авангардисты, Бердяев утверждал: «Пикассо – гениальный выразитель разложения, распластования, распыления физического, телесного, воплощенного мира». И далее: «Кризис живописи с неизбежностью приведёт к выходу из физической, материальной плоти в иной, высший план».<sup>38</sup> Бердяев, по сути, предсказал появление в 1915 году супрематизма – «распыления» живописи и её «выход в иной, высший план».

Прямое влияние идей П.Д. Успенского соединялось в эстетике Малевича с неявным – Бердяева и Белого. Сюжет романа «Петербург», начальные главы которого были опубликованы осенью 1913 года в первом выпуске петербургского альманаха «Сирин», опирался на символические образы «чёрного совершенного куба» и квадрата.<sup>39</sup> В теоретических писаниях Малевича и авторских комментариях к знаменитому «Чёрному квадрату» нет следов первисточников, вдохновивших и создателя «Петербурга», и основополож-

ника супрематизма – «высшего», «совершенного» искусства. Найти их можно, если принять во внимание всеобщее увлечение оккультизмом в среде русских модернистов. Елена Блаватская в трактате «Тайная доктрина» (1888) писала о «Совершенном Кубе» универсума и «квадрате без формы – арупа», который являет собою «Вселенную». <sup>40</sup> Суть учения была изложена ей в тексте «Ключ теософии. Вопросы и ответы», опубликованном по-русски летом 1911 года. В этом теософском катехизисе утверждалось: «религия мудрости» (теософия) «существовала уже за века до александрийских теософов, дождалась современных и переживёт любую другую религию и философию». <sup>41</sup> Блаватская повторяла в нём важнейшую идею «Тайной доктрины», выворачивающую наизнанку христианское учение о божественном свете: «Поистине мы можем перефразировать» стих из Евангелия от Иоанна: «И (абсолютный) свет (который есть темнота) во тьме (которая есть иллюзорный материальный свет) светит, и тьма не объяла его». <sup>42</sup> Это утверждение представляло собой многозначительную бессмыслицу («*тьма светит, и Свет тьму не объял*»). Подобные *отрицающие утверждения* в принципе не имеют смысла. Предположительно, русских будетлян в теософском учении привлекала замена христианства религией космической бесконечности.

В декорациях Малевича 1913 года к «Победе над солнцем» мотив квадрата отсутствовал. В «Первом журнале русских футуристов» (1914) Михаил Матюшин упоминал о двенадцати декорациях Малевича для «футуристической оперы», видимо, имея в виду эскизы занавесей, одноцветных ковров и задников, которые «состояли из больших плоскостей – треугольники, крути, части машин». <sup>43</sup> Завесы к 1-му действию, с «чёрным квадратом», о котором писал Малевич в 1915 году, попросту не существовало, как и завесы для 2-го действия с изображением чёрного усечённого конуса; <sup>44</sup> по словам художника, он должен был изображать «момент поглощения солнца, усечённый конус поглотил весь огонь, и вот всё». <sup>45</sup> В этом странном объяснении проглядывала попытка художника задним числом истолковать явно футуристический образ в соответствии со своим новым пониманием оформления давно сыгранной пьесы. Всё лишнее, шутовское отсеивалось, выявлялась символика квадрата.

По словам исследователя Е.Ф. Ковтуна, «в композиционном и световом решении задников первых трёх картин постановки лежит квадрат; в пятой картине задник представлял собой вполне „супрематический“ квадрат, решённый в чёрном и белом». <sup>46</sup> С этим утверждением нельзя согласиться. Находясь под влиянием идей Успенского, Малевич в 1913 году попытался изобразить на плоскости четырёхмерный «гиперкуб Хинтона» в виде квадрата в квадрате, произвольно поделив внутренний квадрат по диагонали на чёрную и белую части, что, судя по всему, должно было означать символическую завесу между видимым и невидимым мирами.

Теоретические писания и воспоминания Малевича свидетельствуют о прохождении им в 1913-1915 годах переходного периода от кубофутуристического «алогизма» к метафизической живописи и отказа от увлечения идеями Успенского. Малевич обратился к «оккультным первоисточникам»: к трактатам Блаватской. Новое искусство он решил создавать на понятиях «космическое пространство», «невесомость», «магнетизм», «зеркальность». В этом ему мог содействовать покровительствовавший «Союзу молодёжи» Левкий Жевержеев, обладатель крупнейшего в России собрания книг по оккультизму и отчасти Матюшин – начитанный, увлечённый эзотеризмом интеллектуал.

В мае 1915 года за полгода до появления «Чёрного квадрата», Малевич отослал Матюшину, якобы задумавшему новую постановку «футуристической оперы», три эскиза декораций к «Победе над солнцем». Сопроводительное письмо художника требует пояснений. Ссылка на неопределённые намерения Матюшина заново поставить пьесу выглядят лишь предлогом для посылки эскизов Малевичем, по его словам, «в том виде, какими они были сделаны в 1913 году». Приписывая авторство пьесы целиком другу и единомышленнику, он многозначительно добавлял (выделено мной – В.Б.): «то, что было сделано бессознательно, **теперь** даёт необычайные плоды», «всё многое, поставленное мною в 13 г. в **Вашей** / опере „Поб<еда> над С<олнцем>“, принесло мне массу нового, но только **никто не заметил**». <sup>47</sup>

«Заметить» нечто зарождавшееся в сознании Малевича было, разумеется, невозможно, поскольку лишь летом 1915 года, он «отчётливо сознаёт решающее значение своих эскизов в собственной творческой эволюции». <sup>48</sup> Нельзя не согласиться с утверждением Е.Ф. Ковтуна: «тогда, в декабре 1913 года, сам Малевич ещё не догадывался о свершившемся в его творчестве решительном переломе». <sup>49</sup> Способность Малевича изменять задним числом датировку и названия своих работ, а также перетолковывать их смысл хорошо известна. В упомянутом письме к Матюшину склонный к мистификациям художник относил зарождение супрематизма к осени 1913 года и спустя два года так объяснял смысл посылаемого эскиза занавеси к первой картине «оперы»: «Завеса изображает чёрный квадрат, <...> зародыш всех возможностей принимает при своём развитии страшную силу, он является родоначальником куба и шара, его распадаения несут удивительную культуру в живописи, в опере он обозначал начало победы». <sup>50</sup> Под словами «страшная сила» Малевич, по всей видимости, понимал теургическую силу будетлянского «творческого акта». Его утверждения, что квадрат «является родоначальником куба и шара», а «его распадаения» несут «удивительную культуру в живописи», содержат явное противоречие: распадающийся на части квадрат не может стать «родоначальником куба», он является лишь его двухмерной проекцией на прямую плоскость. <sup>51</sup>

Не сохранилось никаких эскизов к «Победе над Солнцем» со столь важным для Малевича мотивом «чёрного квадрата». Тем не менее его прообраз незримо присутствует в спектакле. Он возник в конце четвёртой картины, когда зрительный зал погружался во тьму и принимал образ «чёрного куба». Внутри него разыгрывалась световая мистерия пьесы, придуманная Малевичем. Трудно поверить, чтобы он не осознавал символизма своей замечательной пластической находки. Очевидец постановки Бенедикт Лившиц отмечал: «Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич уже тогда пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объёмными коррелятами, кубом и шаром <...>».<sup>52</sup>

Впоследствии, придавая квадрату основополагающее значение, Малевич пытался связать его с «началом победы», имея в виду будаянскую «победу над солнцем» старого мира. Однако в пьесе символом «старого мира» выступал круг солнца, и «затмевал» его электрический свет «мира будущего», а не отсутствующая в 1913 году завеса в виде «чёрного квадрата». Утверждать, что прообраз «чёрного квадрата» возник в начальных эскизах к «Победе над солнцем», Малевич начал лишь в 1915 году, почувствовав себя вождём нового направления в живописи. Упорство художника объясняется возможными обвинениями его во вторичности. И для такого опасения были основания.

В том же письме к Матюшину ключевым является слово «теперь». Что же произошло за два года? Вокруг Малевича в 1915 году появились его молодые последователи, отошедшие от философско-эстетического кружка, руководимого Павлом Сергеевичем Поповым, студентом историко-филологического факультета Московского университета. Он возник в Москве в начале 1910-х годов и существовал несколько лет. В мастерской его сестры Любови Поповой, либо в «Башне» (мастерской Надежды Удальцовой на Кузнецком Мосту) собирались молодые художники левого лагеря: Владимир Татлин, Александр Веснин, Вера Пестель, Алексей Моргунов, Иван Аксёнов, Борис Шапошников, а также Фёдор Степун, философ и друг Андрея Белого, и Борис фон Эдинг, историк русского средневекового искусства. Предположительно, в то время все они находились под влиянием священника Павла Флоренского. Об этом косвенно свидетельствуют иконоподобные работы Поповой 1914-1916 годов.<sup>53</sup> Художник Лев Жегин вспоминал (со слов Веры Пестель), что «ещё в 1912-1914 годах Флоренский бывал в доме художницы-кубистки Л.С. Поповой».<sup>54</sup>

Часть именно этих молодых живописцев Малевичу удалось привлечь на свою сторону ещё до открытия выставки, «похоронившей» русский футуризм. 15 декабря 1915 года в «Башне» Удальцовой было образовано общество «Супремус» во главе с Малевичем, заявившее о возникновении новейшего движения в искусстве. К Удальцовой, Поповой и Пестель присоединились Иван Клюн, Ольга Розанова, Александра Экстер, Михаил Меньков, Иван Пуни и др.<sup>55</sup>

В лагере русских модернистов к этому времени громкую известность приобрёл роман «Петербург» Андрея Белого. Малевич, несомненно, уловил эзотерическую суть «чёрного совершенного куба» кареты сенатора Аблеухова. Очевидной являлась связь этого образа с бомбой, запрятанной в «коробку-сардинницу» и призванной разрушить прежний мир. «Чёрный, совершенный куб» Андрея Белого, отсылавший к важнейшему символу «Тайной доктрины» Блаватской, превратился у Малевича в свою двухмерную проекцию на холсте – в знаменитый «Чёрный квадрат». Называя его «зародышем всех возможностей», который «принимает при своём развитии страшную силу», художник лишь повторял и сводил к двухмерному «взрывной» образ чёрного куба из романа Белого.

Официальное рождение супрематизма произошло 17 декабря 1915 года на петербургской «Последней выставке футуристических картин 0,10 (ноль-десять)». Чтобы завоевать доверие своих учеников, некоторые из которых уже испытали влияние иконописи и православной метафизики, Малевич должен был утвердить и своё первенство в художественном воплощении оккультного наследия Блаватской, и преданность идеям теософии – этой «науки мудрости», превосходящей все мировые религии. Сослаться при этом можно было лишь на несуществующие эскизы к «Победе над солнцем» и предъявить всем желающим их «авторское повторение» 1915 года.

Образование общества «Супремус» и выставка «0,10», на которой «Чёрный квадрат» был вызывающе вывешен в «красном углу» в качестве «теософской иконы», ознаменовали начало многолетней заочной полемики Малевича с Флоренским и художниками общества «Маковец».<sup>46</sup>

Март 2020

#### Примечания:

<sup>1</sup> *Белый Андрей*. Петербург... Т. I. С. 21.

<sup>2</sup> *Флоренский П.А.* Письмо к А.М. Флоренской и детям. (№29, 5-6 сентября 1935 года) // Сочинения. В четырех томах. Т. 4. М.: Мысль, 1998. С. 293.

<sup>3</sup> См.: *Белый Андрей*. Книжная («некрасовская») редакция двух первых глав романа «Петербург». – ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, ед. хр. 18. Дружеские отношения прервались в марте 1912 года, после отъезда Андрея Белого в Германию, где он стал рьяным адептом антропософии, в свою очередь, Флоренский годом ранее принял православное священство.

<sup>4</sup> Здесь и далее цит. по: *Белый Андрей*. Петербург // *Сирин* (альманах). Т. I-III. СПб., 1913-1914. Т. I. С. 18 и сл. Белый настойчиво перечисляет геометрические фигуры: сенатор «подолгу предавался бездумному созерцанию: пирамида, треугольников, параллелепипедов, кубов, трапеций» (Там же. С. 21); сенатор пребывал «в созерцании <...> параллелепипедов, параллелограммов, конусов, кубов и пирамид» (Там же. Т. II. С. 191).

<sup>3</sup> Там же. Т. I. С. 241.

<sup>6</sup> Там же. Т. II. С. 205.

<sup>7</sup> Там же. Т. III. С. 75.

<sup>8</sup> Там же. С. 106.

<sup>9</sup> Там же. С. 273.

<sup>10</sup> Там же. Т. I. С. 21.

<sup>11</sup> *Белый Андрей*. Книжная («некрасовская») редакция двух первых глав романа «Петербург»... // URL: [http://www.azlib.ru/b/belyj\\_a/text\\_0041.shtml](http://www.azlib.ru/b/belyj_a/text_0041.shtml)

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> *Белый Андрей*. Петербург... Т. I. С. 21.

<sup>15</sup> Там же. Т. III. С. 241.

<sup>16</sup> Там же. Т. I. С. 42.

<sup>17</sup> *Белый Андрей*. Книжная («некрасовская») редакция двух первых глав романа «Петербург»...

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> *Белый Андрей*. Петербург... Т. III. С. 48.

<sup>20</sup> Там же. С. 57, 65.

<sup>21</sup> Там же. С. 207, 212.

<sup>22</sup> Там же. С. 75, 93.

<sup>23</sup> Там же. С. 87.

<sup>24</sup> Там же. С. 108.

<sup>25</sup> *Белый Андрей*. Петербург... Т. III. С. 88.

<sup>26</sup> Там же. С. 50-53.

<sup>27</sup> Там же. С. 263.

<sup>28</sup> *Силард Лена*. Утопия розенкрейцерства в «Петербурге» Андрея Белого // Силард Лена. Герметизм и герменевтика. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2002. С. 262.

<sup>29</sup> *Белый Андрей*. Петербург // *Сирин* (альманах). Т. III. С. 263.

<sup>30</sup> Там же. Т. II. С. 204.

<sup>31</sup> Там же. Т. III. С. 134-135.

<sup>32</sup> Там же. С. 274-275.

<sup>33</sup> Приведём важное признание Белого-мемуариста, который восхождение на египетскую пирамиду в 1911 году называл «поворотным моментом всей жизни»: «пирамида видится повешенной в воздух планеты, не имеющей касанья с землей», «измененное отношение к жизни сказало скоро начатым „Петербургом“; там передано ощущение стоянья перед сфинксом на протяжении всего романа». *Белый Андрей*. Воспоминания. Т. III, Ч. II (1910-1912) // *Литературное наследство*. Т. 27-28. М.: Журнально-газетное объединение, 1937. С. 434. На образ восхождения-нисхождения по граням пирамиды могли повлиять оккультные писания Элифаса Леви, который в книге по истории магии особое внимание уделил пирамидам, сфинксам и «кубическим камням» (*Éliphas Lévi. Monuments magiques // Histoire de la Magie...* P. 159-164, etc.), а также мысли Вячеслава Иванова о творческом восхождении и нисхождении: *Иванов Вячеслав*. О нисхождении // *Весы*. 1905. №5. С. 26-36.

<sup>34</sup> *Белый Андрей*. Петербург... Т. III. С. 276.

<sup>35</sup> *Бердяев Николай*. Астральный роман. (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург»). М. 1916, С. 41.

<sup>36</sup> Там же. С. 39.

<sup>37</sup> Там же. С. 42.

<sup>38</sup> Он же. Пикассо // *София*. М.: Тип. К.Ф. Некрасова. 1914. №3, С. 57, 58.

<sup>39</sup> См. статью в настоящем сборнике: «„Петербург“ Андрея Белого и „Чёрный квадрат“».

<sup>40</sup> *Блаватская Елена*. Тайная доктрина. Т. I. [Рига, 1992]. С. 426, 146. Это сочинение было написано по-английски и опубликовано в Лондоне в 1888 году. Переводы на русский язык его отрывков и комментарии к нему печатались в петербургском журнале «Вестник теософии» с 1908 по 1918 год. Естественно, некоторые русские модернисты могли читать «Тайную доктрину» в оригинале.

<sup>41</sup> *Блаватская Елена*. Ключ к теософии. Вопросы и ответы // Ребус. № 21. 3 июля 2011 года. СПб.; цит. по переизданию: М.: Сфера, 1996. С. 16. По сути Блаватская призывала приверженцев теософии к оккультизму: «оккультист практикует научную теософию, основанную на точном знании тайных трудов Природы; но теософ, использующий силы, называемые паранормальными, без света оккультизма, будет склоняться к опасной форме медунизма, потому что, хотя и придерживаясь теософии и её самых высоких этических принципов, он работает с этими силами в темноте, из искренней, но *слепой веры*». Там же. С. 37.

<sup>42</sup> Там же. С. 101.

<sup>43</sup> *Первый журнал русских футуристов*. М. 1914. №1-2. С. 156.

<sup>44</sup> *Струтинская Елена*. Указ. соч. С. 178.

<sup>45</sup> *Письма К.С. Малевича М.В. Матюшину* // *Наше наследие*. 1989. № 8. С. 135.

<sup>46</sup> *Ковтун Евгений*. «Победа над солнцем» – начало супрематизма // *Наше наследие*. 1989. № 2. С. 127.

<sup>47</sup> Указ. соч. С. 127.

<sup>48</sup> Там же. С. 135.

<sup>49</sup> Там же.

<sup>50</sup> *Малевич о себе...* С. 67.

<sup>51</sup> Куб можно рассматривать как промежуточную форму при трёхмерном линейном расширении квадрата, превращающегося в нескончаемый параллелепипед; двухмерное расширение превращает его в даосский «великий квадрат, не имеющий углов», – в бесконечную ровную плоскость.

<sup>52</sup> *Лифшиц Бенедикт*. Полутораглазый стрелец. М.: Изд. В. Секачев. 1933, С. 145.

<sup>53</sup> *Сарабянов А.В.* Любовь Попова. М.: Галарт, 1994. С. 63-64.

<sup>54</sup> *Жезин Лев*. Воспоминания о П.А. Флоренском // *Вестник РХД*. Paris. 1981. № 135. С. 61.

<sup>55</sup> Общество активно существовало до ноября 1916 года, затем Удальцова и Попова сблизилась с Александром Весниным и перешли к живописному конструктивизму, а Розанова увлеклась цветописью. *Шатских А.С.* Казимир Малевич и общество Супремус. М.: Три квадрата, 2009. С. 137-189.

<sup>56</sup> См. анализ скрытой полемики П.А. Флоренского с теориями П.Д. Успенского и Малевича в кн: *Байдин Валерий*. Под бесконечным небом..., С. 212-216.