

ФИЛОСОФИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА

КОЛЛЕКТИВНАЯ МОНОГРАФИЯ

Под редакцией
Н. Н. Ростовой



Электронные версии книг на сайте
www.prospekt.org



• ПРОСПЕКТ •

Москва
2018

УДК 7.01
ББК 87.3
Ф56

Авторы проекта «Современная русская философия» Ростова Н. Н., Рябчун Н. П.

Научный редактор серии профессор философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова Ф. И. Гиренок.

Авторы: Бычков А. С., Гиренок Ф. И., Мартынов В. И., Мигунов А. С., Ростова Н. Н.

Рецензенты:

Клягин С. В., доктор философских наук (РГГУ);

Буданов В. Г., доктор философских наук (ИФ РАН);

Ерохин С. В., доктор философских наук (МГУ имени М. В. Ломоносова).

Ф56 Философия русского авангарда : коллективная монография / под ред. Н. Н. Ростовской. — Москва : РГ-Пресс, 2018. — 128 с. — (Серия «Современная русская философия». № 10).

ISBN 978-5-9988-0649-0

В книге содержатся размышления представителей современной русской культуры о философии русского авангарда в живописи и литературе. По мысли авторов книги, авангард относится не к области искусства, а к области мысли. Если в нем и представлено искусство, то это искусство для искусствоведов. Но, к сожалению, искусствоведы не готовы к встрече с мыслью. Авангард реформирует искусство. Его поэзия — это поэзия для поэтов. Его живопись — это живопись не для зрителей, а для художников. В авангарде искусство отсылает к себе самому, говорит о себе и ни к какому другому существованию вне себя не обращается. Кандинский, Малевич, Хармс, Введенский — близнецы-братья. Они говорят, но язык их неизвестен. В книге предпринята попытка расшифровать философский смысл посланий русского авангарда.

Книга предназначена философам, искусствоведам, культурологам, антропологам и всем тем, кто интересуется проблемами современной философии и культуры.

УДК 7.01
ББК 87.3

*Изображение на обложке: Казимир Малевич «Супрематизм», 1915 г.
Городской музей (Амстердам).*

Научное издание

Бычков Андрей Станиславович,

Гиренок Федор Иванович,

Мартынов Владимир Иванович и др.

ФИЛОСОФИЯ РУССКОГО АВАНГАРДА

Коллективная монография

Подписано в печать 04.12.2017. Формат 60×90 ¹/₁₆.

Печать цифровая. Печ. л. 8,0. Тираж 1000 (2-й завод 100) экз. Заказ №

ISBN 978-5-9988-0649-0

© Коллектив авторов, 2017

*Памяти
Александра Сергеевича Мигунова*

| ПРЕДИСЛОВИЕ

В январе 1913 г. в Москве разразился скандал. Художник-иконописец Абрам Балашов ножом изрезал картину Ильи Репина «Иоанн Грозный и сын его Иван». Исполосованные лица царя и убиенного царевича, казалось, не подлежали реставрации. Репин был взбешен. Хотя виновник происшествия свой поступок сопровождал криками: «Довольно смертей, довольно крови!» — и впоследствии был признан душевнобольным, а затем помещен в психиатрическую больницу, событие приняло совсем иной окрас. Сам Репин увидел в нем не феномен религиозного фанатизма или результат нервного срыва, но проявление духа нового искусства. «То, что произошло, — комментировал Репин, — быть может, является одним из результатов того движения, которое мы замечаем сейчас в искусстве, где царят так называемые "новаторы", всевозможные Бурлюки и т. д., где раздаются призывы к "новому" искусству, к уничтожению искусства старого... Все это может соответственным образом настроить толпу, вызвать стремление к борьбе со всем, что дало наше старое искусство с его сокровищами. То, что теперь происходит, я охарактеризовал бы словами Щедрина: "Чумазный идет", идет варвар, у которого нет ни религии, ни совести, который будет разрушать на своем пути картины, статуи и другие произведения искусства. Повторяется та картина, которую мы уже знаем из истории, когда на смену языческому миру пришел мир христианский, он разрушил все те произведения искусства, которые остались от языческого мира, изорвал прекрасные картины, сломал статуи. Что мы видим в искусстве теперь? Бездарные художники, не имеющие ни таланта, ни способности для того, чтобы выдвинуться в ряды знаменитых художников, поднимают бунт против всего искусства и ведут за собой невежественные толпы»¹.

¹ Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932. В 3 т. Т. 1. СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 72–73.

Сторонники «нового» искусства в ответ обвинили самого Репина в произошедшем. Не Репин — жертва Балашова, но, напротив, Балашов — жертва Репина и его творчества. Максимилиан Волошин на диспуте «Бубнового валета» провозгласил о том, что картины Репина — это вовсе не искусство, а выражение натурализма, и потому им место в анатомическом музее. Они только нагоняют бессмысленный животный ужас, провоцируя у чувствительных особ обмороки и нервные срывы.

Этот характерный для эпохи случай высвечивает пропасть между «старым» и «новым» искусством, их непримиримость. Они, как лед и пламень, не могут сосуществовать вместе. Но в чем заключается причина их непримиримости? Ответ на этот вопрос зависит от того, как мы понимаем эпитет «новое», который, как и сам многозначный термин «авангард», может ввести в заблуждение. Этимология слова «авангард» уводит нас в военную сферу. «Авангард» означает передовой отряд. Этот смысл переносится в сферу искусства, где становится возможным говорить о передовых течениях и искусстве будущего. Но разрыв с прежним искусством вовсе не означает тотальной новизны и новаторства грядущего искусства. Вопреки первому впечатлению от слова «футуризм», русскому футуризму и русскому авангарду в целом присуще как раз обратное движение в прошлое. Здесь-то и кроются философские начала авангарда. Преодоление «старого» искусства в таком случае означает прорыв к его корням, тому плодотворному источнику, благодаря которому оно появилось. Поэтому в слове «авангард» парадоксальным образом содержится движение «архе». Подтверждением этому является не только откровенный интерес художников-авангардистов к древнему искусству, лубку, иконам, старинным вывескам, орнаментам, встречающимся в народном быту, но, главным образом, философское движение к основаниям искусства и мира как такового. В литературе у будетлян и обэриутов это выражается в поиске истоков языка и ума в «зауми» и дословном. В живописи свидетельством этому служит попытка художников проникнуть по ту сторону предметности к первоэлементам бытия — линиям, фигурам, чистому цвету. Часто подобного рода метафизическая археология сопровождается тщательной рефлексией авторов, доказательством чему служит обилие манифестов, статей, выступлений и трактатов художников-авангардистов. Искусство начинает задаваться вопросом о самом себе. Ответом на этот вопрос становится философия искусства, которая мыслит искусство не локально как сферу культуры, но тотально как исток самой культуры. Попытки найти основания искусства и мира позволяют говорить

о философии русского авангарда. Художники как бы продираются сквозь толщу веков к первому дню творения, в первичный бурлящий хаос бытия, желая подглядеть рождение чтойностей мира. Искусство в этом смысле опережает саму философию, ибо интерес к безумию как к родине ума или к динамике первостихии как родине предметного мира рождается в философии уже во второй половине XX в., например, у Фуко и у Делеза.

Репин точно, хотя во многом бессознательно, уловил смысл «нового» искусства. Оно решительно порывает с прошлым, но не из-за отсутствия совести у художников, их бездарности или невежества, как сначала из обиды говорил он, а из-за того, что искусство начинает вопрошать о своих основаниях, подобно тому, как когда-то вопрошали об истине христиане, пришедшие на смену язычникам. Авангард, прорываясь к началам бытия, создает новую оптику видения мира. Это оптика стадии творения мира, его рождения из небытия.

Философия русского авангарда позволяет провести четкую грань между искусством и не-искусством, или, как сегодня его называют, «современным искусством». История авангарда знает массу скандальных эпизодов, выходов художников и проявлений их кичливости. Но авангард — это не скандал, ибо речь идет не о провокациях и бессмысленных жестах, а о попытке через смысл прийти к породившей его бессмыслице, через предметность — к исторгнувшему ее хаосу. Отдельные причуды деятелей искусства, все их желтые блузы, разрисованные красками лица и деревянные ложки в петличках пиджака — ничтожная деталь, сопровождающая их талант и мысль. История искусства — это имена Малевича, Ларионова, Маяковского, тех, кто создавал его, а не тех, кто просто хулиганил. Сегодня искусством называют скандал, провокацию, акцию, чуждую художеству и мысли. Философия русского авангарда накладывает запрет на то, чтобы скандал становился основанием для того, чтобы называть нечто искусством.

В этой книге содержатся рассуждения представителей современной русской культуры о творчестве ключевых деятелей русского авангарда в живописи и литературе. Авторы ставят своей задачей показать, что русский авангард — это русская философия, обнаруживающая свое присутствие за пределами философии. В нем мы находим первичную самостную актуализацию мысли. В феномене русского авангарда перед нами зримым образом предстает специфика русской философии и русской культуры в целом, которая искони тяготеет к образу, а не к логосу, что свойственно для западной культуры. Русской культуре присуще умозрение в красках. Эта специфика

накладывается на философию, которая, как говорит один из авторов книги Федор Гиренок, возникает в России за пределами философии в литературе у Ф. М. Достоевского, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и заканчивается также за границами философии — в литературных опытах обэриутов. Этот тезис можно и нужно расширить и сказать о том, что не только литературоцентричность характерна для русской философии, но и в целом умозрение в образах.

Данная книга носит скорее характер «перспективы», нежели ретроспективы, ибо она обращена к исследованию будущего, а не прошлого. Та точка кипения мысли, которая была достигнута в рамках авангарда, еще не пройдена. Желание помыслить немислимое, преодолеть слово в дословном, статику — в жизненной динамике по-прежнему характеризует современное сознание. Обращение к философии русского авангарда — это попытка понять нас самих. Очевидно, что книга не претендует на всеохватываемость. Напротив, она открывает область для дальнейших исследований.

Так случилось, что в августе 2016 г., когда работа над настоящим изданием была почти завершена, ушел из жизни Александр Сергеевич Мигунов. Александр Сергеевич был талантливым, умным, тонким человеком с невероятно чистой душой. Книга посвящается его светлой памяти.

Наталья Ростова
Август 2016

Александр
Мигунов

К. МАЛЕВИЧ, В. КАНДИНСКИЙ – ЛИДЕРЫ РУССКОГО АВАНГАРДА

«**В**писать» К. Малевича и В. Кандинского в русский авангард первых десятилетий XX в. как безусловных лидеров — задача увлекательная и далеко не простая. Дело в том, что Малевича невозможно понять только в системе координат искусства и культуры тех лет, в то время как Кандинского, наоборот, только и можно понять, обратившись к яркому, отмеченному достижениями мирового уровня отечественному авангарду того же времени.

История художественного авангарда, если ограничиться только Европой, начинается несколько раньше, с известных событий сначала в Лондоне в 1851 г., а затем в 1855 г. в Париже, когда была изобретена новая манера экспонирования артефактов. В Лондоне это была промышленная выставка, когда под одной крышей были собраны и показаны широкой публике новейшие станки и машины того времени. В Париже в такой же манере четыре года спустя демонстрировались произведения изобразительного искусства. До этого короли и вельможи показывали узкому кругу своих приближенных собранные ими художественные шедевры, но только теперь искусство оказалось доступным широким массам, положив начало демократизации общекультурного процесса. К этому можно добавить, что Cristal palace архитектора Джозефа Пакстона, в котором и разместилась лондонская экспозиция 1851 г., также нес в себе эстетические принципы новой авангардной архитектуры, такие как обилие света, новые материалы (стекло и металл), быстроту сооружения, разумную смету постройки.

Россия активно включилась в выставочную деятельность. Всероссийская художественно-промышленная выставка 1896 г. в Нижнем Новгороде сыграла значительную роль в становлении новых тенденций в отечественной художественной культуре. Далее всемирная художественная выставка в Париже 1900 г. включала в себя русский раздел, оказавший значительное влияние на развитие русского модерна (*art-nouveau*) наряду с более поздними русскими балетными сезонами в Париже 1909–1911 гг., где постановочная часть, выполненная в стилистике модерна, была реализована такими мастерами, как А. Бенуа, Л. Бакст, Н. Рерих, В. Серов. Заметной была выставочная деятельность и в двух российских культурных столицах: Москве и Санкт-Петербурге. На московской выставке «Архитектура и художественная промышленность» 1902 г. участвовали некоторые ведущие мастера западного модерна, в частности, лидер английской художественной школы в г. Глазго Ч. Макинтош. Петербургская выставка 1901–1902 гг., ориентированная на творческое объединение «Мир искусства», ставила своей целью собрать вокруг себя художников как представителей станкового, так и прикладного искусства. Стилистика произведений, представленных на отмеченных здесь достаточно многочисленных художественных выставках конца XIX — начала XX вв., была связана главным образом с модерном, удачно соединившим в себе принципы станкового и прикладного искусства. В дальнейшем, прежде всего у Малевича, такая стилистика будет определяться, главным образом, кубизмом и футуризмом. У Кандинского признаки модерна искусствоведы находят только в его некоторых ранних произведениях¹.

Известно, что центральная идея супрематизма Малевича родилась в результате оформления футуристической оперы «Победа над солнцем» (1913 г.), а также создания серии картин, в число которых входил и знаменитый «Черный квадрат». Эта идея напрямую связана с демонстрацией в отдельности или в наборе простейших геометрических фигур: треугольника, квадрата, прямоугольника, трапеции. Их созерцание позволяет отключить условности земного восприятия: гравитацию (со стороны естествознания), подража-



К. Малевич

¹ См.: Борисова Е. А., Стернин Г. Ю. Русский модерн. М., 1990.



В. Кандинский

ние (со стороны искусства), причинно-следственные связи (со стороны логики), а также обыденные житейские представления. Преодолев все земное, художник поднимается до космического в своих представлениях о времени и пространстве. «Черный квадрат», как считал Малевич, воплощает супрематическую идею наиболее емко и глубоко. В нем простая геометрическая форма превращается в космический символ, говорящий на своем языке о простоте, ясности и строгости. Любая попытка сугубо земной расшифровки таинственного символа обречена на неудачу. «Черный квадрат» в этом случае становится закрытой информацией для непосвященных.

Идея треугольника у Кандинского более простая. Она помогает решать сугубо земные задачи, однако не менее важные, чем космические у Малевича. Как рождается новое в искусстве и науке? Каков он, тот первый человек, которому открылась истина? Что происходит дальше? Что такое застой и упадок в духовной сфере? На эти и другие вопросы художник отвечает в своей основной теоретической работе «О духовном в искусстве», прибегая к треугольнику как символу духовного развития. В острие треугольника, указывает Кандинский, чаще всего находится один человек. Только ему впервые открывается новое знание в науке или новое направление в искусстве, доставляющие одновременно и громадную радость, и такую же безмерную печаль. Испытав влияние Шопенгауэра, Кандинский подробно описывает состояние печали в связи с открытием принципиально нового. Радость творчества потому оборачивается безграничной печалью, что гения никто не понимает, даже те, кто находится рядом с ним. Его называют обманщиком или сумасшедшим. Так стоял в дни своего открытия осыпаемый бранью одинокий Бетховен. Да и он ли один? — спрашивает Кандинский. В отличие от Шопенгауэра, решавшего проблему творчества умозрительно, Кандинский показывает динамику в развитии духовной жизни вполне наглядно, опять же с помощью треугольника, который начинает необъяснимо двигаться «вперед и вверх». Для него важно показать, что первоначально доступное лишь одному постепенно становится достоянием многих. Возможен и обратный процесс, когда треугольник движется «назад и вниз». Это периоды упадка в искусстве и во всей духовной жизни. Такое состоя-

ние, по мнению Кандинского, переживает культура рубежа XIX–XX вв., когда утвердился позитивизм в науке и меркантильность в деловой и личной жизни. «В такие немые и слепые времена люди особенно ярко ищут и особенно исключительно ценят внешние успехи; их стремление — материальное благо, их достижение — технический прогресс, который служит только телу и только ему может служить. Чисто духовные силы либо не ценятся, либо вовсе не замечаются»¹, — делает вывод Кандинский. Заявив о себе в искусстве как романтик, Кандинский привлекает в этой связи геометрическую фигуру круга. Отвлеченные геометрические построения приобретают у него, как и у Малевича, сакральный характер. «Круг, который я использовал как важный элемент в своих прежних работах, может быть объяснен только как романтический круг. Романтический мотив здесь — это кусок льда, в котором горит пламя»², — заявляет Кандинский.

Говоря формально, время Кандинского далеко позади. Он был одним из трех знаменитых художников, наряду с Джексоном Поллоком и Марком Ротко, на которых в середине XX в. закончилась эпоха станковой живописи. На самом деле искания Кандинского как художника и как мыслителя перешагнули рамки станкового искусства. Как исследователь, работая в ГАХН³, он много внимания уделяет изучению первоэлементов искусства: цвета, звука и движения. Соединяя их по законам синестезии, он мечтает о будущем синтезе искусств и культур. Как художник, он практически реализует подобный проект в своем творчестве: в живописи, пронизанной музыкой, в хореографии, в драмах, в стихах. Понимая, сколь ценны наблюдения одаренных от природы художников над собственным творчеством, Кандинский разработал специальную анкету художнику («Опросный лист»), с помощью которой намеревался обобщить полученный материал для будущей науки о художественном творчестве. Некоторые из вопросов анкеты: «Как Вам представляется, например, треугольник, не кажется ли Вам, что он движется, куда, не кажется ли Вам он более остроумным, чем квадрат; не похоже ли ощущение от треугольника на ощущение от лимона; на что похоже больше пение канарейки — на треугольник или круг, какая геометрическая форма похожа на мешанство, на талант, на хорошую погоду, и т. д. и т. д.». Тяготение

¹ Кандинский В. О духовном в искусстве. СПб., 2013. С. 13.

² Цит. по: Arnason H. H. History of Modern Art. N. Y., 1977. P. 281.

³ ГАХН — Государственная Академия художественных наук. До 1925 г. — РАХН, Российская Академия художественных наук, где Кандинский был в течение нескольких лет вице-президентом и руководителем важнейшего физико-психологического отделения. Была закрыта в 1929 г.

к абстрактному настолько доминировало в сознании Кандинского, что своеобразие русского характера он также видел в преимуществах абстрактного мышления, отмеченного им еще при изучении примитивного права северных народов России. Портрет художника будет неполным, если не сказать о девиантной эстетике, с которой Кандинский соприкасался через увлечение искусством примитива (лубок), творчеством душевнобольных, эзотерикой шаманизма.

Творчество Малевича — в значительной степени другая философия искусства; у Малевича, в отличие от Кандинского, художественные представления более тесно увязаны с естественно-научными и мировоззренческими. В духе Леонардо да Винчи он утверждает, что тайна и даже магия живописи — в превращении двумерных координат в трехмерные, когда у зрителя возникает иллюзия объемности и глубины изображаемого. Эту идею он развил, создав целое направление — кубофутуризм. В 1913–1914 гг. он пишет картины, в которых соединяет принципы кубизма и футуризма. От кубизма он берет геометрическую форму, а от футуризма — движение. Движение в картине было иллюзорным, так же, как объемность и глубина. В этом он следовал за Леонардо. Но позже, начиная с 1927 г., его мысль пошла дальше леонардовской. Малевичу удалось материализовать иллюзию, превратив живописные глубину и объем в реальные архитектурные формы, названные им «архитектонами». В 1920 г. в Витебске, заглянув далеко вперед в сфере искусства и эстетики, Малевич записывает: «О живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого»¹. Малевич последовательно выводит художника-живописца за пределы творческого процесса. В то же время, сравнивая деятельность инженера, художника-модерниста и художника-реалиста, он утверждает, что последний своим искусством ничего не добавляет к изображаемой натуре, в то время как инженер и художник-модернист изменяют природу своим творчеством, внося туда «прибавочный элемент». В супрематизме и это излишне, поскольку здесь речь идет не столько о земном, сколько о космическом измерении творческого процесса. Вполне полагаясь на экономическое измерение искусства, Малевич там же в Витебске заявляет: «Эстетический контроль отвергается как реакционная мера»². Острие такого резкого заявления в основном направлено против академического «изящного» искусства, вокруг которого и сформировались регламентирующие эстетические

¹ Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 189.

² Там же. С. 183.

признаки. Характерно, что к идеям такого рода антиэстетики после Малевича наука обратится только в американской философии искусства 80-х гг. XX в.¹

Малевич одним из первых обратил внимание на принципиальное различие в областях научно-технической и художественной, или, в более широком плане — между наукой и искусством («Беспредметный мир», 1927 г.). Критерием для сравнения у него служит «степень учтенных возможностей», заложенных как в творчестве художника, так и в деятельности инженера или ученого. Как бы спускаясь с космических высот на землю, он замечает, что созданное художником произведение обладает эстетической ценностью на все времена. В нем художник реализует максимум возможностей, заложенных в искусстве. В качестве примера он называет творчество Джотто, Рубенса, Рембрандта, Милле, Сезанна, Брака, Пикассо, не обращая внимания в данном случае на различия в манерах творчества названных художников. Деятельность инженера под данным углом зрения принципиально иная. Созданная им вещь не может претендовать на полноту всех заложенных в ней «учтенных» возможностей потому, что мир науки и техники развивается ступенчато, как вектор разворачивающегося прогресса. Прогресс так устроен, что новое в этом мире автоматически обесценивает старое, которое перестает быть ярким пятном в научно-технической картине мира. В цепи «двуколка, коляска, паровоз, аэроплан» нет остановки, как нет конца научным открытиям и техническому совершенствованию. Здесь Малевич на несколько десятилетий предвосхитил идею кумулятивного (в науке и технике) и антикумулятивного (в искусстве) развития, подхваченную впоследствии логиками и методологами науки.

Заявка на лидерство в отечественном художественном авангарде была в полной мере оправдана творчеством К. Малевича и В. Кандинского в первые десятилетия XX в. Многие их идеи, как здесь было показано, перешагнули свое время и продолжают быть стимулом к дальнейшим открытиям в науке об искусстве и в самом художественном творчестве.

¹ См.: The Anti-Aesthetic. Essays on postmodern Culture / ed. by Hal Foster. Washington, 1983.

Владимир
Мартынов

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О МАЛЕВИЧЕ

*все хорошо, что
хорошо начинается
и не имеет конца
мир погибнет а нам нет
конца!*

Эти слова были написаны 100 лет назад и провозглашались двумя бюджетянскими силачами в финале оперы «Победа над Солнцем», премьерные представления которой происходили 3 и 5 декабря 1913 г. Вообще, когда из затхлого пространства современной культуры смотришь на то, что происходило в 1913 г., то просто невозможно не прийти в священный трепет от количества и концентрации фундаментальных открытий в самых разных областях человеческой деятельности, ибо ничего подобного в последующие годы уже не наблюдалось. Подумать только! В этом году Нильс Бор впервые формулирует правила квантовой механики в статье *On the Constitution of Atom sand Molecules*, а Эдмунд Гуссерль публикует «Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии». Марсель Дюшан создает свой первый реди-мейд — велосипедное колесо на табуретке, а Джорджо де Кирико пишет свою первую метафизическую картину. Марсель Пруст выпускает первый том «В поисках утраченного времени», а Кафка заканчивает «Превращение». Игорь Стравинский сначала проваливается, а потом возносится до небес с «Весной священной» в Париже, а Арнольд Шёнберг, написавший за год до этого «Лунного Пьеро», становится триумфатором в Золотом зале венского «Музикферайна» после исполнения «Песен Гурре», за

которым следует знаменитый «скандальный концерт» с участием Берга и Веберна, завершающийся полицейским разбирательством. В том же году Гийом Аполлинер отдает в печать «Алкоголи», а Владимир Маяковский создает свой лучший текст — апокалиптическую драму «Владимир Маяковский», главную роль в которой он исполняет сам на представлении в том самом театре «Луна-парк», где позже поставят «Победу над Солнцем». И это перечисление можно продолжать и продолжать, ибо упомянутое мной сейчас является только верхушкой айсберга, но даже в ряду всех этих экстраординарных свершений и открытий «Победа над Солнцем» занимает какое-то особое, а может быть, даже ключевое положение.

Всякий раз, когда начинаешь думать о феномене этой оперы, невольно приходишь в некоторое замешательство, ибо здесь не стоит особенно доверять даже тем, кто принимал самое непосредственное участие в ее создании. Так, например, Матюшин пишет: «“Победа над Солнцем” есть победа над старым романтизмом, над привычным понятием о солнце как “красоте”». А Эль Лисицкий, работавший в 1920–1921 гг. над электромеханическим проектом «Победы над Солнцем», в своем предисловии к альбому эскизов заявлял о том, что «Солнце как выразитель старой Всемирной энергии изгоняется с неба современными людьми, ибо сила их технического господства изобретает новый источник энергии». Конечно же, в обоих высказываниях заключается какая-то правда, но это далеко не вся правда. И это неудивительно, ибо очень часто создатели новаторских произведений искусства могут даже не подозревать о тех информационных потоках, которые начинают генерировать созданные ими произведения помимо их воли. Причем чем фундаментальнее произведение, чем масштабнее художник, тем большей становится вероятность возникновения таких «незапрограммированных» потоков. Здесь, наверное, уместно вспомнить слова Хлебникова о пуговице: «Я верю, что перед очень большой войной слово “пуговица” имеет особый, пугающий смысл, так как еще никому не известная война будет скрываться, как заговорщик, как рано прилетевший жаворонок, в этом слове, родственном корню “пугать”». Если в простом слове «пуговица» может скрываться будущая война, то в таком грозном уже самом по себе словосочетании, как «Победа над Солнцем», затаилось нечто большее: как заговорщик, как рано прилетевший жаворонок, в нем затаился весь XX в. Ведь что такое победа над Солнцем, если на минуту забыть о жизнеутверждающих заявлениях Матюшина и Эль Лисицкого? Две мировые войны — это победа над Солнцем. Тоталитарные режимы — это победа над Солнцем. Хиросима — это

победа над Солнцем. Чернобыль — это победа над Солнцем. Мировой терроризм — это победа над Солнцем. Общество потребления — это победа над Солнцем. Что еще перечислять? Смерть Бога, крушение Космоса, конец Истории — все это победа над Солнцем. Весь XX в. — это победа над Солнцем. Самое же главное заключается в том, что человек должен не просто пережить эту смертоносную победу, но еще и научиться жить после конца света. Именно об этом говорят бюджетянские силачи в финале оперы: «Мир погибнет, а нам нет конца», — и именно так это было воспринято зрителями, о чем свидетельствует рецензия «Русских ведомостей», содержавшая, в частности, такие слова: «Солнце железного века будет разбито, мы освободимся от закона тяготения, и странно, невыносимо для многих будет это чувство освобождения от связующего мир закона...» Впрочем, все это — слова, которые в данном случае могут сказать по существу лишь очень немногие, ибо, по свидетельству очевидцев, воздействие «Победы над Солнцем» носило не вербальный, но в первую очередь визуальный характер.

Именно на это безусловное превосходство визуального начала над вербальным указывал Бенедикт Лившиц, описывая свои впечатления от постановки: «Светящийся фокус “Победы над Солнцем” вспыхнул совсем в неожиданном месте, в стороне от ее музыкального текста и, разумеется, в астрономическом удалении от либретто. То, что удалось сделать К. С. Малевичу, не могло не поразить зрителей, переставших ощущать себя слушателями с той минуты, как перед ними разверзлась черная пучина “созерцога”. Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себя без остатка всю люциферическую суету мира. Вместо квадрата, вместо круга, к которым Малевич уже тогда пытался свести свою живопись, он получил возможность оперировать их объемными коррелятами, кубом и шаром, и, дорвавшись до них, с беспощадностью Савонаролы принялся истреблять все, что ложилось мимо намеченных им осей. Это была живописная заумь, предварявшая иступленную беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декламировали и пели люди в треуголках и панцирях. Здесь — высокая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного, там — хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги».

Пожалуй, Лившиц излишне суров к Матюшину и Кручёных, и ему можно было бы возразить, сославшись на пример «Зимнего пути», в котором совершенно несравнимые друг с другом по масштабу Шуберт и Мюллер все же сливаются в едином экстатическом и безысход-

ном музыкально-поэтическом пространстве. Но в то же время с ним невозможно и не согласиться, ибо, подобно тому, как текст Мюллера послужил лишь трамплином для головокружительного прыжка Шуберта, так и Кручёных с Матюшиным в каком-то смысле выполнили функцию всего лишь бубна с колотушкой в шаманском камлании Малевича. Конечно же, без колотушки и бубна не может совершиться никакое камлание, но все же ведущее значение в нем принадлежит шаману, и в камлании, которое мы знаем теперь под названием «Победа над Солнцем» и которое было посвящено призыванию и заклинанию XX в., роль шамана исполнял, разумеется, Малевич.

* * *

Мне кажется, что бо́льшая часть недоразумений, связанных с именами Малевича и Дюшана, проистекает из-за того, что, соприкасаясь с их продукцией в музеях или картинных галереях, мы поневоле начинаем относиться к ним как к художникам, а к тому, что они делают, как к некоему художественному продукту. При этом мы стараемся не замечать слов самого Малевича, сказавшего: «О живописи в супрематизме не может быть и речи, живопись давно изжита, и сам художник — предрассудок прошлого». На фоне того, что его картины стоят миллионы долларов, а сам Малевич является одним из самых дорогостоящих художников современности, эти слова представляются каким-то смешным чудачеством. Однако вопреки иллюзиям современного мира Малевич и Дюшан являются все же не столько художниками, сколько мифологическими культурными героями, т. е. такими персонажами, с которыми мифы обычно связывают установление культурно-цивилизационных начал и устоев. Можно только поражаться тому, что эти люди, фактически выполнившие миссию культурных героев, не только являлись историческими личностями, но и жили почти что в наше время, но тем не менее это так. Вопрос заключается лишь в том, сможем ли и захотим ли мы понять это.

Если начало нашей цивилизации ознaменовано строительством египетских пирамид, то ее конец ознaменован появлением «Черного квадрата». Таким образом, египетские пирамиды и «Черный квадрат» — это явления одного порядка. Они образуют рамку, внутри которой находится вся наша цивилизация со всеми своими великими взлетами и падениями. Но если мы смотрим на египетские пирамиды и на «Черный квадрат» изнутри цивилизационного процесса и поэтому видим в них лишь некие культурные артефакты, то Малевич смотрит на цивилизационный процесс извне — с позиции «Черного квадрата», или, что то же самое, с вершины египетской

пирамиды, и поэтому он может видеть всю тщетность, всю ложность и всю ошибочность этого процесса. «Итак, эпоху всей культуры, длившейся до двадцатого века, я назову ложной практической культурой, в том числе и культуру всего Искусства» — наверное, только такие слова и можно произнести, если смотреть на нас и на все с нами происходящее с вершины египетской пирамиды или изнутри «Черного квадрата». Ложность же нашей цивилизации, по мысли Малевича, заключается в том, что она представляет собой бесконечный процесс накопления и усовершенствования предметности и практичности, а накопление предметности приводит к выпадению из реальности, в результате чего человек оказывается в плену у «смысла практичности предмета как ложной подлинности».

Этот мир «ложной подлинности» Малевич описывает следующим образом: «Итак, все предметное сознание находится во сне представления и предположения. Также во сне все человечество бежит через творящееся в его представлениях пространство, время, экономию, разум, рассудок, смысл, логику, знание, ищет Бога и Будущего, ищет совершенство бытия, ищет подлинности. А когда наступит пробуждение, то окажется, что он находится в подлинном беспредметном, а мир как представление, как разум и воля исчезли как туман». Освобождение от мира «ложной подлинности» венчается приходом «белого Супрематизма»: «Прихожу к беспредметности как к ”белому Супрематизму”, ставившему вместо цели предметных благ — беспредметность»¹. И здесь Малевич уже окончательно впадает в мистический экстаз, утверждая важность сказанного подчеркиванием своих слов: «Пусть останется поле освобожденным, где бы нога не зацепилась о преграды, где бы руки не могли ничего поднять, где бы ум ничего не мог постигать, где бы глаз ничего не мог различить. Пусть все так будет, как на поверхности живописного холста, где человек, в нем изображенный, ничего не видит, где руки его ничего не поднимают, где ум его ничего не постигает, где все, на нем существующее, превращено в плоскость безразличную, беспредметную, бесценную; в этом моем ”пусть так будет” только подтверждение того, что в существе лежит каждого учения и каждого познания, — то есть пусть будет между вами единство, или равенство, или ноль».

Беспредметность «белого Супрематизма» — это великое Ничто, это состояние абсолютного нуля, абсолютной непроявленности или

¹ В оригинальной записи К. Малевича текст приведен с подчеркиванием. В цитируемых фрагментах сохранена эта особенность. — *Прим. ред.*

Вечного покоя. Началом же и одновременно концом всего проявленного является «Черный квадрат». «Черный квадрат» — это Большой взрыв, это момент рождения нашей Вселенной. «Черный квадрат» извергает из себя звезды, галактики, туманности, темную материю и все, что только можно и чего нельзя помыслить. Но «Черный квадрат» — это еще и «Великая черная дыра», которая затягивает в себя все и в которую проваливается все мыслимое и немыслимое по окончании времени проявления. «Черный квадрат» — это начало и конец всего. «Черный квадрат» на белом фоне — это явленное в непроявленном, или явление явленного из непроявленного. Мне кажется, что к созданию этой минималистской и вместе с тем бесконечно емкой живописной формулы явленного и непроявленного человечество стремилось на протяжении всей своей истории. Во всяком случае, наверное, именно так это понимал сам Малевич. По свидетельству современников, он считал «Черный квадрат» событием такого огромного значения, что целую неделю после его создания не мог ни есть, ни пить, ни спать. Как бы то ни было, но Малевич действительно пережил некий фундаментальный мистический опыт, и знаком, или «пометой», этого опыта является «Черный квадрат». Несмотря на слова Малевича, сказавшего, что «о живописи в супрематизме не может быть и речи», «Черный квадрат» очень легко принять за живописное произведение, а самого Малевича — за художника, и, чтобы обеспечить правильное восприятие этого мистического артефакта, Малевичу пришлось уйти в бесконечное комментирование и самокомментирование. Весь супрематический период, все последующее творчество, да и вся последующая жизнь Малевича фактически являются комментарием к «Черному квадрату». Комментарием к «Черному квадрату», конечно же, являются и многочисленные теоретические работы, венчаемые фундаментальным текстом «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой». А под его последним ренессансным автопортретом я так и вижу подпись, гласящую: «Человек, переживший мистический опыт "Черного квадрата"», так что и этот автопортрет можно подверстать к рубрике комментариев.

Конечно же, говорить о супрематизме и «Черном квадрате» можно, наверное, бесконечно, но мне бы хотелось сейчас вернуться к моей сквозной теме — к вербальному, грамматическому миру и к попытке бегства из этого мира, и в связи с этим просто невозможно не вспомнить еще одни слова Малевича, проникнутые, как всегда у него, каким-то особенным очарованием мистического косноязычия и неуклюжести: «Чтобы создать реальный мир, общежитие дало неизвестному имя и тем сделало неизвестное реальным. Наступила

условная реализация и восприятие, поддержанное представлением, но не познаваемым известным. Будет ли имя реальной подлинностью? Мне кажется, что нет... Отсюда и возникает человеческая жизнь строящихся на условиях имен, другой реальности общежитие не может иметь (в действительности существует другая реальность, скрытая по-за сознанием)», — и далее следуют слова, поистине достойные «Дао дэ цзин»: «Природа не имеет имен и не может иметь ни закона, ни суда, ни преступлений; и если бы человек стал той же подлинностью, не имел бы их тоже». Как тут не вспомнить до боли знакомые строки:

Имя, которое можно назвать, — не постоянное Имя.
Где имени нет — там начало всех вещей,
Где имя есть — там мать всех вещей.

Я думаю, что аналогия между «Дао дэ цзин» и текстом Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» напрашивается совершенно неслучайно. И то и другое я отнес бы к разряду «пограничных цивилизационных текстов».

Согласно преданию, Лао-цзы, увидев упадок царства Чжоу и разочаровавшись в цивилизационном мирообустройстве, вышел в отставку и отправился на запад. Последним оплотом цивилизации, встретившимся на его пути, была пограничная застава, где ему пришлось немного задержаться, для того чтобы по просьбе начальника заставы написать книгу, состоящую из пяти тысяч иероглифов. После написания книги Лао-цзы окончательно покинул пределы цивилизованного мира, и больше его никто не видел. Вообще-то все мистические тексты можно отнести к разряду «пограничных текстов», ибо все они так или иначе учат переступанию границы, отделяющей нас от подлинной реальности. Это можно сказать и по поводу упанишад, и по поводу сутр, и по поводу исихастских или ареопагитических текстов, это можно сказать и о текстах Малевича, ибо его тексты походят не столько на теоретические тексты художников — пускай это будут даже такие близкие ему по времени художники, как Кандинский или Клее, — сколько на пророческие тексты или тексты пламенного апофатического богослова.

Наталья
Ростова

РЕЛИГИОЗНАЯ ТАЙНА «ЧЕРНОГО КВАДРАТА»

*Всегда требуют, чтобы искусство
было понятно, но никогда не требуют
от себя приспособить свою голову
к пониманию...*

К. Малевич, «О новых системах в искусстве»

Малевич — художник или мыслитель?
Когда смотришь на «Церковь» 1905 г. Малевича, понимаешь:
Малевич — Художник, который заставляет тебя визуально совершить поклон, склонить голову и смиренным подступить к сокровенному. Золотистой ангельской вуалью он покрывает храм, чтобы человек забыл земное и приблизился к горнему, которое видится здесь лишь тенью. Или, если приложить сюда слова самого Малевича о «Руанском соборе» Моне¹, — важен не собор, не свет и не блики, важна живопись, растущая на стенах собора, важен жемчуг, а не раковины, из которого он выбран. «Церковь» Малевича — это не красоты здания, а оживший символ. Стены и контуры — лишь «гряды», на которых прорастает смысл.

Когда смотришь на «Черный квадрат» 1915 г., не сомневаешься: Малевич — мыслитель, философия, видения и тексты которого должны быть отнесены к классике русской философии. И более того, Мале-

¹ Малевич К. О новых системах в искусстве / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 176.

вич — пророк. В литературе пророками в России были Достоевский, Гоголь, Толстой, в живописи — в первую очередь Малевич. Пророчество — это уже не эстетика. Это сообщение надличностной истины, видение грядущего мира в его правде. Малевич — учитель человечества. Именно так он себя видит. «Я ничего не изобрел, — говорит он, — я только лишь ощутил в себе ночь и в ней увидел новое, которое я назвал супрематизмом. Это выразилось в черной плоскости, образовавшей квадрат, а потом круг. В них я увидел новый цветной мир»¹. По свидетельствам художницы Варвары Степановой, в 1918 г. Малевич говорил: «Возможно, больше не надо писать картины, а только проповедовать».

Свое учение Малевич упаковывает в бесконечность простоты «Черного квадрата», который неизменно присутствует на двух его главных автопортретах — 1915 г. («Супрематизм: автопортрет в двух измерениях») и роскошном 1933 г. («Художник»). На последнем квадрат изображен вместо автографа. Но речь идет не о квинтэссенции личности Казимира Малевича, ибо искусство — это не интерес к субъективизмам. Речь идет о квинтэссенции высказываемого Автором и пророком Малевичем. О чем же нам пророчествовал Малевич?

«Черный квадрат», как известно, был экспонирован в 1915 г. на «Последней футуристической выставке картин "0,10"» в Петрограде. Малевич водрузил картину в красный угол, на место, традиционно предназначенное в нашей культуре для икон. Является ли Малевич русским Ницше? Убийцей Бога? Или более радикальным Верховенским, подсунувшим на место иконы уже не мышь, а саму пустоту, ничто?

Малевич не стремится заставить нас гадать, не хочет навести туману. Он не тот, кто предлагает пустоту как пространство для упражнений в интерпретациях зрителя, подобно И. Кляйну. Он нечто прозревает и всеми способами пытается это увиденное предъявить, хотя бы и во всей невозможности этого. «Получилось как бы, — признается он, — что кистью нельзя достать того, что можно пером. Она растрепана и не может достать в извилинах мозга, перо острее»². Кисть растрепана. Перо острее. Только пером можно высказать нечто о нуле. И Малевич берется за слово. Бог не скинут, пишет он. Бог вечен. Бог — первое слово человека. Почему же Бог предстал черным квадратом?

¹ Малевич К. Супрематизм / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М.: Гилея, 1998. С. 34.

² Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 188.

Малевич жаждет очистить образ Христа от ложных черт. И делает это в выражениях, порою не уступающих в своей резкости протопу Аввакуму. Малевич яростно пишет: «Христос реален, грубы одежды <его, он> реален, как колос ржаной, пыль и межа вспаханного поля; подошвы его мозолист<ы> буграми, <он> смуглый от лучей. <Не похож он на те изображения напудренного румянами тела, что видим на иконах>. Само Евангелие не указывает на ту ажурную церковь, которая построена строителями... Вся затея художников увидеть нечто идеальное в проповедях и идеальность воткнуть в лицо приводила к пошлому убранству и искалечиванию лица. И само распятие идеально бонбоньерочно, так мило, слащаво, румяно; и самые страшные затмени<я> и воскресени<я> мертвых не делают того ужаса, что было бы достигнуто реальным простым изображением. Всё загримировано изящностью, ловкостью, воплощением своих понятий своей идеальности, целая куча каких-то неестественных комбинаций. А Христа, его лица нет — оно закопано»¹.

Аввакум в XVII в. негодовал на «изуграфов», что пишут Спасителя с лицом одутловатым, устами червонными, власами кудрявыми, руками и мышцами пухлыми, перстами надутыми и бедрами толстыми. Только, говорил Аввакум, сабли при том бедре толстом не хватает. А в XX в. Малевич обвиняет церковь в том, что Христос ее нереален, напудрен, и руки его подобны кремово-розовым пирожным, а сама она, церковь, ажурна. Он хочет очистить церковь от грима и грубых идей разума, к которым временно прибегает человек, чтобы понять себя.

Но Малевич, конечно, не Аввакум. И, конечно, не христианский апофатик, не тот самый последователь Дионисия Ареопагита, что приглашает нас сомкнуть око разума и узреть сияние божественной тьмы. Малевич ставит интуицию выше разума. Малевич жаждет увидеть Христа и церковь в их подлинности. Малевич твердит — Бог не скинут. Но Бог Малевича — это не христианский Бог. Бог Малевича — это не трансцендентная Личность и не Троица. Бог Малевича — это совершенство. Совершенство мира и человека. Совершенный человек. А Христос — это не Сын Бога, не Тот, кто дан в Евангелии и Евхаристии, но человек. «Человек, — пишет Малевич, — находясь в ядре вселенного возбуждения, чувствует себя перед тайной совершенств... все явное в природе мощью своего совершенства говорит ему, что Вселенная как совершенство — Бог. Постигание Бога или

¹ Малевич К. Заметка о церкви / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 92.

постижение Вселенной как совершенного стало его первенствующей задачей»¹. Вселенная как совершенство — Бог. Признание совершенства Вселенной — признание Бога. Что же тогда человек? Человек — существо мыслящее. Бог как совершенство природы не мыслит, а человек мыслит, ибо он выпал из абсолюта. Но отчего это произошло? Неизвестно. Фундаментальная роль грехопадения в христианстве упраздняется Малевичем теорией случая. Малевич пишет об уделе человека: «вышедши из немыслия как абсолютно-го совершенства, опять стремится через путь своих совершенных предметов воплотиться в совершенство абсолютного немыслящего действия, как будто какая-то неосторожность случилась, как будто соскользнул и выскочил за борт абсолюта. И таким образом он как частица абсолютной мысли, вышедшая из общей орбиты движущегося абсолюта, стремится теперь включить себя в орбиту»². Человек не воплотил еще свое совершенство. Путь его, говорит Малевич, идет через человечество к Богу: «в надежде достигнуть Бога, или совершенства, собирается достигнуть трона мысли как абсолютного конца, на котором он уже не как человек будет действовать, но как Бог, ибо он воплотится в него, станет совершенством»³. Человек в своем совершенстве и есть Бог, а потому ищет Его в себе.

В стихотворении 1913 г. Малевич пишет:

Под Я разумеется человек

Я Начало всего, ибо в сознании моем
Создаются миры.
Я ишу Бога я ишу в себе себя.
Бог всевидящий всезнающий всесильный
будущее совершенство интуиции как вселенского
мирового сверхразума.
Я ишу Бога ишу своего лика, я уже начертил его силуэт
и стремлюсь воплотить себя...⁴

В глубинах человека лежит путь к перевоплощению, и «мы, — верит Малевич, — перевоплотимся в бога»⁵.

¹ Малевич К. Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 243.

² Там же. С. 243–244.

³ Там же. С. 244.

⁴ Малевич К. «Я начало всего...» / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 440.

⁵ Там же. С. 443.

Человек ищет Бога. Хочет свергнуть Его. Но свергнуть Бога нельзя, не свергнув все вещи мира, ибо каждая вещь построена на Боге, т. е. на совершенстве. Каждая вещь идет к Богу, т. е. идет к совершенству. Если Бог — это совершенство, тогда религия — это «техникум», различные способы искания Бога, ведущие к одной цели. Но человек, определенный своим разумом, груб в своих представлениях. Разум подсовывает ему свои грубые картинки. Например, идею рабства, воплощенную в священнодействиях и служении. Идея служения Богу вместе с ангелами на небесах — это, говорит Малевич, нагромождение разума, смешавшего земной и небесной миры. Равно как и идея воскресения, за которой мы прячем от себя наше перевоплощение на земле. Тайна Христа — это не тайна возвращения в тело, а тайна Его преображения в церковь. Не церковь обрядов и ритуалов, служений и служителей, но в «оскопленную» церковь совершенства. И в этом заключено бессмертие Христа. «Христос, — говорит Малевич, — если бы предвидел, что он будет сделан Богом и что к нему придут миллионы преступников каяться, и что другие молитвою и постом-изнурением достигнут неба того, о котором он сам не знал, пришел <бы> в ужас. И на высоких каменных горах написал <бы> запрет»¹. Евхаристия, говорит Малевич, это что-то «гадливое» и пошлое, ужасное и позорное. Пошло пить вино вместо крови и преломлять хлеб вместо тела. Икона — это не Бог, как сказал бы Флоренский, икона, равно как и живопись, — это способ приобщения к своему совершенству. «Икона как таковая, — пишет Малевич, — малокультурное и дикое варварство, темное преклонение <перед> ней умаляет, затемняет нечто духовное того мастера, который через лик приобщил себя к высшему будущему бытию своего духа»². Но в некоторых мифах светится истина. Например, в вере в Троицу. «В этом грубом рассказе нашего разума, — пишет Малевич, — не кроется ли предчувствие того что в сыне — есть человек, который стремится к Богу, т. е. новому своему лику, и новому Миру. Дух святой — не будет ли третье состояние человека, перевоплотившегося в нематериальное будущее, где как в царстве небесном не нужно будет ничто из мира сего»³. У человека было два лика — разум и интуиция, но теперь он находится в ожидании третьего, совершенного своего образа — нематериального, т. е. в ожидании становления богом.

¹ Малевич К. Заметка о церкви / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 92.

² Там же.

³ Малевич К. «Я начало всего...» / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 441–442.

Человек призван преобразовать себя и мир. Человек — это художник, но художник — это не тот, кто изображает, а тот, кто творит мировую картину. Искусство должно не воспроизводить реальность, не показывать «морду жизни» и жонглировать предметами, но создавать. «Необходимо, — говорит Малевич, — творчество поставить в сознание как цель жизни, как совершенство самого себя, и потому на искусство должны измениться существующие взгляды как на картинку наслаждений, украшения, настроения, переживания, передачу прекрасного природы и т. д. Такого искусства больше нет, как нет шутов, плясунов и разного рода театральных кривляк (эти обезьяньи ужимки тоже кончились). Настало молчаливое динамическое творчество сооружения нового искусства, красного образа мира»¹. Художник прозревает и выявляет новые формы мира, творчески движет созданное природой, воплощая новый мир. Человек «перекидывает» природу в новый образ, и логика его — не логика подобия, а логика совершенства. Природа творит леса, а человек укладывает их в новые формы башен, домов и лодок. Природа создает песок и глину, а человек спрессовывает из них кирпич и создает небывалое. «Нами, — говорит Малевич, — осознается “нечто”, и мы стремимся проникнуть в него и превратить его в “что”»². А потому «художественные выставки должны быть выставками проектов преобразования мировой картины»³.

Беспредметность в искусстве — это и есть обнаружение в нем творческой силы. Изображения природы, говорит Малевич, хороши как наглядные пособия для зоологии, ботаники и других наук. Художник — это тот, кто обходит формы существующего. «Человечество есть та кисть, резец и молот, которое вечно строит мировую картину. Но нет еще такого искусства, которое на своем экране показало ее, и человек смог бы увидеть общую сумму всего своего труда в мировой картине. Я намечаю этот экран. Экраном этим должно быть представление. Но чтобы охватить представлением Мирового Творчества картинности, необходимо изобрести знаки, которые смогли бы быть проводником состояния живого мира. Самой высшей и чистой художественной творческой постройкой можно считать то произведение, которое в своем теле не имеет ни одной формы

¹ Малевич К. К вопросу изобразительного искусства / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 213.

² Малевич К. «Первым началом всего была бесконечность...» / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 146.

³ Малевич К. Тезисы к статье К. Малевича / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 141.

существующего, состоит из элементов природы и образует собою остов вновь возникающего»¹. «Черный квадрат» — это и есть знак нового мира, способ обойти существующие формы. Малевич здесь выступает как радикальный апофатик. Но не как апофатик христианской традиции, доминантой для которого выступает трансцендентный Бог, а как новый апофатик, который сам творит невозможное. «Разница между Богом и человеком та, — говорит Малевич, — что у Бога не возникает вопроса для чего, почему. Его цель и жизнь — творчество, как дышит организм мой воздухом. К тому пришел и я. Человек, дошедший до мировой воли, перестает быть человеком. Бог и человек — это две силы, вечно играющие в жмурки»². Человек творец. Тот, кто вечно играет с Богом в жмурки. То есть тот, кто вечно стремится к Нему, никогда не видя, и в своем стремлении становится Им самим, преображая себя и мир. А потому «Черный квадрат» — это не «нет» Богу, это визуальное «да» Богу, обращение к несказанному, к тому, у чего отсутствуют эквиваленты в мире наличном. Это и есть новая форма, созданная художником. Например, в картине «Мистический религиозный поворот формы» (после 1930-х) можно увидеть образный парафраз «Черного квадрата». Но между ними лежит метафизическая пропасть. «Мистический религиозный поворот формы» нам понятен, мы понимаем, о чем эта картина. Она говорит с нами. Несет нежность, упование, мольбу. «Черный квадрат» молчит. И заставляет зрителя замолчать. Отвернуться от мира наличного и себя относительного и узреть сокрытое совершенство. И нетрудно согласиться с теми, кто видит в известной «Переписке из двух углов» прообраз Малевича в том чаянии адогматизма и непосредственной веры, которые отстаивает перед Вячеславом Ивановым Михаил Гершензон, друг Малевича. Однако Гершензон делает акцент на личной вере и личном опыте. Но Философия Малевича — это не философия личности. Философия Малевича — философия соборной, или, как он выражается, «экономической» личности. Личность, говорит он, есть лишь «осколок слитного существа, и все осколки со всеми особенностями должны слиться в единый <образ>, ибо произошли от единого»³. Малевич грезит о единой личности, той, что разламает «заборы мирков личности»⁴ и воплотит собою нуль.

¹ Малевич К. Тезисы к статье К. Малевича / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 141.

² Малевич К. «Ваши вопросы...» / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 91.

³ Малевич К. К вопросу изобразительного искусства / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 210.

⁴ Малевич К. Уновис / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 234.

Метафизика Малевича — это метафизика нуля. Все есть нуль. Рисуя супрематическое зеркало¹, Малевич отождествляет, с одной стороны, Бога, душу, дух, жизнь, религию, технику, искусство, науку, интеллект, мировоззрение, труд, движение, время, пространство, а с другой — нуль:

$$A_1) \text{ Мир как человеческие различия} \left\{ \begin{array}{l} \text{Бог} \\ \text{Душа} \\ \text{Дух} \\ \text{Жизнь} \\ \text{Религия} \\ \text{Техника} \\ \text{Искусство} \\ \text{Наука} \\ \text{Интеллект} \\ \text{Мировоззрения} \\ \text{Труд} \\ \text{Движение} \\ \text{Пространство} \\ \text{Время} \end{array} \right. = 0$$

Все есть нуль. Есть мир как человеческие различия, и есть мир как единство, или нуль, бесконечность. Как говорит Малевич, супрематизм не ищет ключ к неизвестному, ибо мир не имеет замка, в нем ничего не заперто, ибо нечего запирасть². В мире ничего нет. А потому, постигая подлинное ничто, живопись от цвета стремится к черному и белому цветам, являющим без-личие, без-образность, беспредметность, равновесие, безразличие, безвремяе. Черный цвет все еще дает надежду на выявление неизвестного. Но супрематизм выходит к чистоте белых полотен. Бог и отдельные личности — это всего лишь результат различения. Мир распылен. И человек распылен.

Мир необъятая целостность
целостность бесконечного тела слитого
и вначале нераздельного это «Я»
и «Я» источник жизни, а жизнь распыление
разъединение. «Я»-распыление — центр распыления, смысл мироздания
в целостном и слитом смерть, там нет

¹ Малевич К. Супрематическое зеркало / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 273.

² Малевич К. 1/42. Беспредметность / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. М.: Гилея, 2003. С. 113.

Ни покоя ни движения.

Мудрость «Я» вечное деление, вечно-неустанное
из целостного-смертельного отрывать частицы
и превращать в жизнь.

«Я» смерть в своем бесконечном и лишь отрывая
себя частицы приобщаюсь к жизни,

«Я» путь распыления, а распыление — уничтожение
целостного образа на ряд частиц новых течений...¹

Но мир и человек движутся к чистому единству в нуле, или что то же самое, в Боге, в смерти, бесконечности. Человек ищет «пустоши», убежища в ней, ибо в пустом пространстве ничто не останавливает взгляд, устремленный в бесконечность². Человек влеком пустыней, спасаясь от гнета вещей и идей, в ней он жаждет найти покой. «Черный квадрат» — это экран совершенства мира. Экран нуля. Единства. Целостности. «Общего действия». Слитой личности. Бога. Бесконечности. Ничто. Ощущения пустоши небытия. Того, между чем Малевич ставит знак равенства. Черный квадрат, говорит Малевич, есть «знак экономии»³, экономия же есть ключ и путь к единству⁴. «Выйдя на экономический путь, личность неприкосновенная, — пишет Малевич, — увидит свою бедность и познает великое свое богатство в образе единства. Она узнает, что она — крупница того существа, которое некогда распылилось, будучи целым, и распылилось в силу катастрофы или стремится сейчас к своей целостности. Такая же параллель должна быть в искусстве, ибо тогда только пути жизни сойдутся к единому центру»⁵.

«Черный квадрат» — апофатический, неотмирный символ и предвестник нового человека. Визуализированный ноль грядущего. Что значит символ? Для европейской интеллектуальной традиции символ — это особый знак. Для русской традиции символ — это то, что тождественно символизируемому, а потому для нее становится возможна формула: есть Троица Рублева — значит есть Бог. Знак указывает на нечто внеположенное ему. Символ являет собою сим-

¹ Малевич К. «Мир необъятая целостность...» / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 438.

² Малевич К. 1/48. Мир как беспредметность (Идеология архитектуры) / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. М.: Гилея, 2003. С. 200.

³ Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 188.

⁴ Малевич К. Уновис / Малевич К. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 233.

⁵ Малевич К. Там же. С. 234.

волизируемое. Малевич превращает живопись в символ в русском понимании этого слова. Он заставляет ее быть «проводником» самой жизни, самую жизнь, а не ее мертвым слепком, удел которого пылиться в музее. Как говорит Малевич, художник — это тот, кто создает экран целостности. Наша жизнь фрагментарна. Мы распылены. Экран являет подлинное мира и человека. То, что не видно человеку в его рассеянном частном состоянии. В этом живом экранировании неотмирного заключен религиозный смысл живописи Малевича. Это живопись, тотально преображающая мир, приводящая к сокрытой от него подлинности. Но живопись Малевича — не икона. Ибо икона являет собой взгляд Бога на мир. Живопись Малевича — это взгляд художника на мир в его подлинности. Того религиозного служителя духа, который взшел до сознания нуля. В могучей фигуре Малевича с полной силой являет себя русский дух, вечно стремящийся не к абстрактному умозрению, а к конкретике преображения мира.

Федор
Гиренок

МАЛЕВИЧ: ФИЛОСОФИЯ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ

Супрематическая живопись Малевича относится не к области искусства, а к области мысли. Если в нем и представлено искусство, то это искусство для искусствоведов. Но, к сожалению, искусствоведы не готовы к встрече с мыслью. Супрематическая живопись реформирует искусство. Ее живопись — это живопись не для зрителей, а для художников. В «Черном квадрате» Малевича искусство отсылает к себе самому, говорит о себе и ни к какому другому существованию вне себя не обращается.

О Малевиче

Малевич говорил о себе в 1927 г.: «Это уже давно известно, что являюсь пугалом в мире искусства, в особенности в России»¹. Эти слова означают не только то, что философия в России всегда была пугалом, но и то, что таким пугалом может быть искусство.

Дух дышит, где хочет. А публика в России думает, что дух дышит только в избранных местах, только в столице. Малевич был не из этих мест. Казимир Малевич — самый необразованный художник в России. Он не учился в университетах. У него за плечами пять классов

¹ Малевич К. Письмо Н. Суетину, 1927 / Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. Т. 1 / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: RA, 2004. С. 194.

аграрного училища и жизнь в провинциальной Украине. Его тексты читать невозможно. Он пишет с ошибками и говорит косноязычно, пытаясь в одно и то же мгновение сказать сразу все, что он думает о том или ином предмете. Малевич, вопреки закону рекуррентности, не любил вставлять одну фразу в другую. Причастия и деепричастия его раздражали. Язык мешал Малевичу добраться до сокровенного в себе, до подлинного в мире.

Что Малевич вынес из опыта жизни на острове хуторской до-словности? Что нужно ходить босяком. Что мед вкуснее сахара. Что крестьяне лучше рабочих. А лучше крестьян — настоящие художники. Крестьяне занимаются всегда своим хозяйством. А между делом они занимаются еще и искусством, украшают себя и свои дома. Рабочие, которые изготавливали сахар на заводе под руководством отца Малевича, жили без творчества, без искусства. Всякий же человек по природе своей есть не говорящее животное, а грезящий художник.

Местные жители знали Малевича как бойкого парня, который умело стреляет из лука по коршунам и заводским парням, которых Малевич недолюбливал из-за их нехудожественной натуры. В 11 лет он увидел настоящие картины в Киеве и решил стать художником. Написал картину «Лунная ночь» и даже продал ее за 5 рублей. На эти деньги он мог есть целый месяц по кольцу колбасы в день. Четыре раза Малевич поступал в Московское училище живописи, зодчества и ваяния. К этому времени ему уже было 26 лет, и у него было двое детей. Что делать? Делать нечего, надо идти в революцию.

В 1905 г. Малевич участвовал в боях на Красной Пресне в Москве. Стрелял в солдат. Его ловили. Но не поймали. Спрятал добрый человек. Малевич, как и многие московские обыватели, верил слухам о том, что «Черная сотня» и «Союз русских людей» ловят студентов и художников и режут их. Он не знал, что вследствие малочисленности полиции и армии правительство призвало граждан помочь навести в городе порядок. Советская власть за заслуги в деле освобождения народа в 1917 г. назначила Малевича хранителем ценностей Кремля. Но в Москве художник Кончаловский был популярнее художника Малевича, и Малевич уехал в Витебск к Шагалу. Здесь он создал свою школу. Ученики от Шагала стали переходить к Малевичу. Шагал обиделся, бросил школу и уехал из Витебска.

Вернувшись в Питер, Малевич стал директором Государственного института художественной культуры. В 1927 г. съездил в командировку в Берлин. Там его встретили хорошо, но денег не дали. Познакомился с Гропиусом, но дружбы между ними не возникло. Малевич — строитель новой вселенной. Гропиус — скромный архи-

тектор. В 1934 г. Малевич умер. Его похоронили с почетным караулом из друзей в Немчиновке под Москвой. Над гробом установили куб с черным квадратом. Благодаря дубу место захоронения художника можно было увидеть издалека. Со временем снесли сначала куб, который мешал обрабатывать землю, затем спилили дуб, ибо он стал во время войны ориентиром для военной артиллерии. Сейчас на месте захоронения Малевича жилой комплекс.

Думая сегодня о Малевиче, мы вольно или невольно задаем себе вопрос о том, что такое искусство и в чем смысл современного искусства.

Предмет, пространство и Бог

Во все времена на картине художника происходила борьба между предметом и пространством. То предмет вытеснит пространство, то, наоборот, пространство вытеснит предмет.

Что такое предмет? Это то, что вызывает в нас ощущение объема и прочности. Это нечто визуально осязаемое. И совершенно неважно, существует ли предмет реально или он нарисован. Конечно, всякому художнику хочется нарисовать такое яблоко, которое можно будет взять и съесть. Но это недостижимая задача. Предмет на картине нельзя даже потрогать.

Вот, например, автопортрет Малевича 1933 г. На нем изображен «кардинал авангарда», составленный из авангардистских треугольников, прямоугольников, динамично поддерживающих верх, и кардинальской шапочки на голове. Строгий взгляд, прочность, покой и жест руки учителя, основателя нового искусства. Сравним этот «Автопортрет» Малевича с «Портретом Папы Иннокентия X» Диего Веласкеса. У Малевича вертикаль поддерживается горизонталью. На картине нет излома кривой линии. У Веласкеса вертикаль образует голова Папы и перстень на руке слева. Вертикаль спинки кресла образует клетку, в которую как бы посажен Папа Веласкеса. Папа не свободен. Он загнан в угол. Малевич на своем автопортрете открыт. Он не сидит, а висит в воздухе. Малевич не нуждается в опоре. Он сам по себе есть ступень, а не звено в цепи. Изнеженные руки Папы брошены Веласкесом на подлокотники. Справа в руке листок бумаги. В руках Папы люди, как лист бумаги, который можно скомкать и выбросить. У него власть-бремя.

Каким видит «Портрет Папы» Веласкеса Френсис Бэкон? Бэкон самоучка, как и Малевич, но Малевич авангардист, он работает с краской, а Бэкон работает не с красками, а со страхом быть непонятым. Бэкон гомосексуалист, родители выгнали его за это из своего дома,

и он увидел человека со стороны изнанки. Что значит увидеть человека со стороны изнанки? Это значит увидеть ничтожество человека. Человек ужасен. «Папа» Бэкона безобразно кричит. Его открытый рот — это мрак ада. Верх неприличия. Папа сидит в кресле. Что видит в этом Бэкон? Он видит: кресло вошло в Папу, Папа вошел в кресло. Все входит во все. В Папе нет ничего интересного. Тот, кто сидит, не отличается от того, на чем сидят. Это материя. Если у Веласкеса виден в «Папе» порядок, определяющий место Папы в этом порядке, то у Бэкона «Папа» теряет место и форму, его вертикаль теряет динамизм. «Папа» Бэкона сверху размывается темными линиями и одновременно снизу растекается светлыми лучами. Картина Бэкона не иллюстрация к природе, не копия реального Папы. В ней Папу не узнать. Глаз Бэкона — кривое зеркало, искажающее пространство.

А что такое пространство? Это крест: вертикаль и горизонталь. Или, как у Мондриана, решетка. И вертикаль борется с горизонталью, меняя геометрию точки их пересечения, фигуру линий, их замыканий и размыканий. Предмет всегда отсылает к предмету. Стул стоит у стола. Но «Лесоруб» Малевича выполнен иначе. На этой картине и тот, кто рубит, и то, что рубят, и то, чем рубят, состоит из одних и тех же фигур. Человек не отделен от мира. Малевич фиксирует конец эпохи человеческого существования. Его «Жница», как палеолитическая Венера. У нее нет лица. Самый главный объект визуального наблюдения куда-то исчез.

У Веласкеса «Папа» завершает Возрождение. Он уже знает, что Бога нет, и предвещает эпоху Просвещения. Для Малевича главное воля и динамизм. Он реформатор. И Бог ему не помеха. У Бэкона ничего нет ни впереди, ни позади него. У него человек скручивается, т. е. сталкивается с самим собой, как с животным, и если он посмотрит на себя изнутри, то увидит, что ничем не отличается от туши, которую разделявает мясник.

Предмет нуждается в горизонте. Предмет без горизонта становится фигурой. Фигура отличается от предмета тем, что она отсылает к себе самой и не нуждается в воздухе и свете. В живописи приходят времена, когда заканчивается борьба между предметом и пространством. И тогда появляются многофигурные комбинации без горизонта, которые ведут к одинокой закрашенной фигуре, как у Ротко. В результате происходит прямое обращение художника не к чувствам, не к ощущениям зрителя, а к мысли. В обращении к мысли заканчивается искусство и начинается философия. Символом перехода художника от искусства к философии и обратно является творчество К. Малевича.

Малевич импрессионист

В своих воспоминаниях Малевич пишет о том, как он шел в живописи к школе Шишкина и Репина, к натуралистам. Но однажды он увидел чудо, и путь этот был остановлен: «Передо мною среди деревьев стоит заново беленый мелом дом, был солнечный день, небо кобальтовое, с одной стороны дома была тень, с другой — солнце, я впервые увидел светлые рефлексы голубого неба, чистые прозрачные тона. С тех пор я начал работать светлую живопись, радостную, солнечную... С тех пор я стал импрессионистом»¹. Если бы Малевич ничего не написал, кроме «Весеннего пейзажа», «Цветочницы», «Сестер», «Пейзажа с желтым домом», «Церкви», картины «Весна — цветущий сад», он остался бы в истории живописи. Его работы — это работы мастера. Малевич восхищается. И совершенно не важно, когда он эти работы написал: в начале XX в. или уже в конце 20-х гг. Эти работы, на мой взгляд, ни в чем не уступают французскому импрессионизму. И мне они нравятся больше, чем, например, «Руанский собор» Клода Моне, в котором слишком много коричневого цвета. Но Малевич, без сомнения, оставался бы в тени Клода Моне или Сезанна. Потому что они первые. Моне заставил расти на стене собора, как на крестьянской грядке, не укроп и петрушку, а живопись. Живописное действует цветом и формой, а не при помощи узнавания вещей: это — самовар, это — собор, это — тыква, это — Джоконда. Сезанн и Моне — это чистая живопись, которая действует цветописью, а не сюжетом, социальным или религиозным нарративом, как, например, у Репина или у итальянских мастеров Возрождения. «В культуре живописной есть культура живописи, но не культура слона, Венеры или сосны»². Малевич не психолог и не социолог. Он не специалист по субъективности, по разгадыванию душевных переживаний. Он художник, который находит свои грядки в пустоте, в воздухе, в космосе. Малевич философ, который мыслит «Черным квадратом». «Когда философия, — писал Гегель, — начинает рисовать своей серой краской по серому, тогда некая форма жизни стала старой, но серым по серому ее омолодить нельзя, можно только понять; сова Минервы начинает свой полет лишь с наступлением сумерек»³.

¹ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. Т. 1 / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: RA, 2004. С. 28.

² Малевич К. 1/40. Живописный опыт / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 4. М.: Гилея, 2003. С. 35.

³ Гегель Г. В. Ф. Философия права. М.: Мысль, 1990. С. 56.

Черный квадрат

Каждый художник так или иначе пытается найти пределы искусства, чтобы своим творчеством испытать их, выйти за них в неизвестное. И. В. Ключ вспоминает, как в 20-е гг. Малевич в одном из каталогов заявил, что он «зарезал искусство, уложил его в гроб и запечатал черным квадратом»¹. В 1915 г. Малевич сделал коллаж под именем «Частичное затмение». В нем он разместил Джоконду и перечеркнул ее крест-накрест. Приклеил к ней окуроч, но тот куда-то затерялся.

Зачем ему Джоконда? Не для того ли, чтобы дать понять, что эту картину украли из Лувра. И место ее пусто. Занимай, кто хочет. А может быть, затем, чтобы сказать, что идеалы классического искусства не являются больше идеалами. То, что считалось художественной реальностью, перестало быть реальностью. Искусству нужна другая философия. Но никто не знает, какая именно. И Малевич предложил свою. Вскоре М. Дюшан пойдет по следам Малевича и в 1919 г. приклеит Джоконде усы и козлиную бородку.

Мона Лиза — жена Джокондо, простая женщина. Возможно, как скажет Малевич, корявая. Почему она уже 500 лет не дает покоя зрителям? Многие думают, что все дело в мастерстве Леонардо да Винчи, который вообразил, что может изобразить женщину на полотне так, что она будет живой. Было в этом замысле что-то дьявольское, хотя многие видят в улыбке Джоконды улыбку женщины, знающей о том, что она носит в себе ребенка и что этот ребенок сын Божий. На самом деле художники пытались преодолеть все то, что было в картине от художника: подражание натуре. Вслед за Малевичем Сальвадор Дали в 1954 г. создал свой автопортрет в виде Джоконды с усами кончиками вверх.

Но пересечение пределов в случае с Джокондой не изменило опыт Малевича, не составило новую философию. И Малевич продолжил эксперименты, будучи уверенным в том, что Возрождение не могло отыскать живописную площадь. Если бы отыскало, то этот факт был бы ценнее любой Джоконды.

В 1913 г. на занавесе к спектаклю «Победа над Солнцем» появилась половина черного квадрата. Летом 1915 г. при подготовке к выставке Малевич накрыл свою цветную композицию черным квадратом. Когда рождался черный квадрат, за окном сверкали молнии.

¹ Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика: в 2 т. Т. 2 / авт.-сост.: И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: РА, 2004. С. 77.

Перед выставкой он написал брошюру «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм». Каждый художник ждет своего часа, т. е. того мгновения, когда ему открывается тайна искусства. И эта тайна — черный квадрат — открылась Малевичу. «Я ничего не изобрел, а только ощутил в себе ночь и в ней увидел новое, и это новое назвал Супрематизмом, и выразилось оно во мне черной плоскостью, образовавшей квадрат, потом круг...»¹ Он, по его словам, неделю не спал, не ел, отдаваясь захватившему его видению. Началась эпоха супрематизма. Что это значит?

Во-первых, Малевич отделил смысл от слова и от предмета. Например, что такое лопата? Для чего она? Лопата существует для того, чтобы копать. Если исчезает назначение вещи, то исчезает и сама вещь. Появляется бессмысленная фигура. Эту фигуру Малевич назвал супрематической. Во-вторых, в начале XX в. стало модным отказываться от вопроса о том, что есть истина, заменяя его другим вопросом: какой смысл? Малевич усложнил эту постановку вопроса, ибо предположил, что любому смыслу предшествует работа по преодолению бессмыслицы, или, как говорит Малевич, недомыслия. В-третьих, он провел границу между новым искусством, открывшим бессмысленное, и старым, которое ориентировалось на смысл. В-четвертых, Малевич разрушил связь между предметом и цветом. Например, мой трехлетний друг мальчик Ваня знает, что есть банановый цвет. Он отождествляет цвет и предмет. А Малевич эту связь разрушает. Банана нет, а желтый цвет есть сам по себе. Цвет ничего не описывает. То есть Малевич говорит, что сначала был скрип, а потом уже появился сапог. И возник скрип сапога. В-пятых, Малевич парадоксальным образом связал искусство с истиной. Истину он отнес не к суждению, которое всегда живо, а к вещам. А поскольку вещей нет, постольку истина совпадает с нулем, с ничем.

Черный квадрат — это не искусство. Это философия. Он сделал свое дело и уступил месту белому квадрату. Белый квадрат на белом фоне — это логическое завершение супрематизма. В 1920 г. Малевич писал: «О живописи в супрематизме не может быть и речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого»². Это означает: иногда, чтобы остаться в искусстве, нужно перестать быть художником.

¹ Малевич К. Супрематизм (Квадрат, круг, семафор современности) / Малевич К. Собрание сочинений в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 111.

² Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 189.

Одна из проблем супрематизма состояла в том, что никто не знал, как нужно вешать супрематические картины. Трудно было понять, где у них верх и где низ. Малевич не очень огорчился, обнаружив, что некоторые из его картин повешены вверх ногами или верхом набок. «Лицо моего квадрата, — писал Малевич Бенуа, — не может слиться ни с одним мастером, ни временем»¹. На «Последней футуристической выставке картин "0,10"» он повесил свой «Черный квадрат» в углу под потолком, там, где православные вешают икону. Последняя футуристическая выставка стала первой супрематической.

Литургия

Разъяснения слова «литургия» появляются у Малевича в статье «О поэзии» в 1919 г. Малевич пишет: «Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм. Может быть, в трамвае, улице, площади, на реке, горе — с ним будет пляска его Бога, его самого. Где нет ни чернил, ни бумаги и запомнить не сможет, ибо ни разума, ни памяти в данный момент не будет у него. В нем начнется великая литургия»².

Великая литургия объясняется Малевичем ссылкой на то, что он называет «пляской Бога», «пляской художника». Литургия — это общее дело, служение Богу. У православных центральным моментом литургии является таинство евхаристии. Оно состоит в реальном присутствии Бога и реальном общении человека с Богом. В литургии мир возвращается к своему началу. В ней субъективное растворяется в объективном. Возникает новая реальность, в которой выполняется принцип тождества объективного и субъективного.

В XX в. произошел так называемый лингвистический поворот. На место литургии встала культура. На первый план выступил интерес к языку, который стал рассматриваться вне связи с тем, что говорит человек. И постепенно стали забывать о том, что человек рождается в культовом действии, в мистерии и искусство принадлежит этому действию, как, впрочем, и язык. А Малевич об этом помнил. И хотя появились теоретики, которые захотели представить искусство как формальное действие, Малевич к ним не относился. «Пляска человека» — это творчество, в котором рождается мир и одновременно рождается человек, живущий в этом мире. «Великая литургия» — это

¹ Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 360.

² Малевич К. О поэзии / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 147.

безумие, в котором рождается ум, беспамятство, в котором рождается память. «Пляска Бога» в художнике означает, что художник теперь — это не мастер. Художник — это визионер. Конечно, мастер останется мастером, но это в том случае, если он, как культурный человек, захочет после танца в присутствии Бога, заняться «предметным» ремеслом.

Человек в литургии не центр, не точка отсчета, не вещь, а раскаленная плазма, из которой ему нужно еще собрать себя. В творчестве он имеет дело с тем, что невыразимо в словах. Слова — это знаки. Знаки значат. Но знак, по выражению Малевича, неуклюж. Знак — это не образ и даже не фигура. Есть служители знака. А еще есть служители духа. Поэтому важно знать, какую волю художник выполняет: волю духа или волю знака. Знак связан с разумом. Дух побеждает разум.

Почему Малевич называет черный квадрат «живым, царственным младенцем»? Потому что все думают, что вещь отсылает к вещи, а знак — к знаку, а Малевич нам говорит, что вещи отсылают нас к первообразу. И этот первообраз есть «Черный квадрат». Но это первый образ, а не второй, не культурный образец вещи. Остается узнать, откуда он берется или что нам его дает? Малевич отвечает: если хотите знать, откуда берутся первообразы, обратитесь к литургии. Искусство художника — «творить новый образ из ничего»¹, ибо творить — значит, согласно Малевичу, выступить за нуль.

Почему же поэт плачет, художник тоскует? Потому что они не могут сказать то, что они чувствуют. Поэт хотел что-то сказать о природе, а сказал то, что слова говорят о слове. Художник хотел что-то сказать о том, что он чувствовал и переживал, а получалась у него очередная Венера. Что им мешает? Язык, знаки и назначение вещей. Художник сам есть средство, через которое обязательно будет говорить либо Бог, либо Дьявол. Не слово, а невербальный стон является более адекватным средством говорить о том, о чем невозможно сказать. Язык поймал поэта и не дает ему ничего сказать, минуя слово.

Малевич допускает, что внутри человека есть какой-то внутренний аппарат, в соприкосновении с которым лучи природы загораются. То, что Малевич называет «внутренним аппаратом», можно называть внутренними образами. Внутренних образов у человека всегда больше, чем внешних. Их больше, потому что человек грезит. В этом различии находится исток человеческого творчества. В равенстве — смерть искусства и человека.

¹ Малевич К. О поэзии / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 142.

Что такое художественная реальность? Казалось бы, говорит Малевич, ответ прост. Чем более похожи изображения на предмет, тем лучше, тем художественнее. «Джоконда» Леонардо да Винчи почти реальный человек. Но почему тогда инженер не художник, а мост — не художественное произведение? Потому что мост не картина. Что нужно для того, чтобы предмет превратился в картину? Нужен не предмет, а внутренний образ, та реальность, которая возникла в воображении художника. Образ и реальность, мнимость и вещь склеиваются не законами природы, а эмоцией. Воображение доходит до видений, до галлюцинаций, которыми художник уже не управляет. И болеет до тех пор, пока не излечится. Пока не освободится от своих галлюцинаций в картине, в материале. Через реального художника говорит нечто, что больше художника, что не подчиняется ему. Выдуманный художник говорит сам и старается выразить прежде всего себя. Самая философская работа Малевича — это, конечно, «Бегущий человек».

Бегущий человек

Картина «Бегущий человек» была написана Малевичем в 1932–1933 гг. В бегущем человеке легко угадывается русский крестьянин. На нем мы видим рубашку-косоворотку, льняные штаны. Он подпоясан. Его ноги босые.

Но если это крестьянин, то где его земля? На чем он стоит? Чем он держится и что дает ему содержание? От соприкосновения с землей огрубели и стали черными его ноги и руки. На поле под солнцем почернела его голова. Но на картине нет ни солнца, ни полей. Человек бежит, ибо ничто его не держит. Он, как перекасти-поле. Ему не на чем стоять. Он не может остановиться. У него нет почвы под ногами. Под ним яркая агрессивная красная полоса, которая как беговая дорожка, доминирует над готовыми исчезнуть полосками черного и зеленого цвета.

Справа от крестьянина до горизонта пустошь, нечто неплодотворное. Слева находится какой-то обрыв, пропасть, низина. И мы, зрители, смотрим на бегущего снизу вверх из этой низины. При этом его голова повернута в нашу сторону, но смотрит он не на нас. У него земля ушла из-под ног, и ждать ему помощи уже неоткуда.

Бегущий крестьянин стар и немощен. Его седая борода и седые волосы контрастируют с черным овалом головы. Где же его лицо? У того, кто бежит, нет лица. Но не потому, что он его потерял. Его лицо — это руки. Правая рука бегущего крестьянина не помогает ему

бежать. Бег крестьянина — это не бег спортсмена на определенную дистанцию. Его рука в недоумении обращена к нам, к зрителям. Бегущий не понимает, что происходит. Он бежит. Но он все время не на своем месте. Крестьянин бежит не от себя и не к себе. Он бежит к своей гибели. Откуда он бежит? За его спиной два дома. А дом для него — это покой. Может быть, он оттуда, где был покой? Но там торчит меч. Рядом с мечом мяч — символ невинности и детской игры. Меч в крови.

Огромный красный крест справа от крестьянина. Снизу он почернел. Возможно, обуглился от пожара. Убегающий пробегает мимо креста. Он даже не смотрит в его сторону. Не потому ли, что разувверился в его силе? Он бежит, но у него нет никакой надежды. Он бежит без надежды в бессмысленное никуда. Крестьянин бежит в бесконечность, чтобы исчезнуть в ней, навсегда раствориться. Картиной «Бегущий человек» Малевич говорит нам: мир изменился. В нем нет больше земли, и нет в нем крестьянина. Произошла антропологическая катастрофа.

Малевич и русские философы

Малевич странный мыслитель. Невообразимое он пытался высказать. Невысказываемое он стремился изобразить. Недоговоренное в слове проявлялось у него кистью в живописи. Сверхсказанное Малевичем объясняется тем, что искусствоведы называют его «визионерскими слияниями со вселенной».

Философия Малевича выражена в «Супрематическом зеркале» 1923 г. Ее суть состоит в следующем: «Нет бытия ни во мне, — пишет Малевич, — ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо»¹. Мир — это мир человеческих различий. Никаких различий в мире самом по себе не существует. Даже Бог и тот является первичным самоограничением человека. Время идет последним из различий, учрежденных человеком. Между ними душа, дух, жизнь, религия, техника, искусство — это сверху, если идти от Бога. Если идти снизу, от времени, то это будут: пространство, движение, труд, мировоззрение, интеллект. И все это равно нулю.

Какие отношения существовали между Малевичем и русскими философами? Нельзя сказать, что их не было. Малевич не был зна-

¹ Малевич К. Супрематическое зеркало / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 273.

ком с С. Булгаковым. Но его «Булгаковские письма» говорят о том, что Малевич читал Булгакова и понял, что они по-разному относятся к слову. Булгаков полагал в «Философии имени», что слово — это смысл. Малевич отделил слово от смысла и получил слово-знак, слово-звук, слово-букву. А это определило и его негативное отношение к софиологии.

Бердяев был знаком с Малевичем. В 1915 г. он видел его картины. Но Малевич Бердяева не заинтересовал. Никакого философа он в нем не увидел. В лекции «Кризис искусства», прочитанной в ноябре 1917 г., Бердяев рассказал о том, как в начале XX в. художники попытались выйти за пределы искусства. Он отметил две тенденции: синтетическую и аналитическую. Малевич был отнесен к аналитикам, которые пытаются добраться до скелета вещей. Но поскольку никакого скелета не обнаружилось, постольку кубисты решили, что материя дематериализуется. И составили скелет из геометрических фигур. Но у этих фигур не оказалось твердости. Прикоснись к ним, и они, как говорил Бердяев, тут же и рассыплются.

На самом деле Малевич, выходя за пределы искусства, вышел к философии. Но Бердяев этого не заметил, полагая, что нельзя создавать новый мир, где не было бы ни природы, ни человека. Ведь для того чтобы это сделать, нужно творить мир из ничего. «Но возможен ли такой радикализм для футуристического сознания», — спрашивал Бердяев¹ и отвечал: нет, указывая на то, что «человеческое тело — античная вещь»², т. е. создано античной культурой. А Малевич говорил не о культуре, а о мироздании, о художнике вообще.

Бердяев находил также идеологию кубизма в «Петербурге» А. Белого и называл Белого «Пикассо» в литературе. В свою очередь, Андрей Белый, имея в виду Малевича, говорил: «История живописи и все эти Врубели перед такими квадратами — нуль!»³

Помимо Белого покорен был квадратом и М. Гершензон. В «Переписке из двух углов» Гершензон сформулировал позицию, не характерную для русской религиозной философии. Он захотел кинуться в Лету, чтобы смыть с себя знания, культуру, поэзию, философию и выйти на берег жизни нагим, как первый человек. Хотел ли Гершензон освободиться и от Бога? Не захотел ли он стать язычником? Ответ на эти вопросы старался получить у него В. Иванов. Идеи, высказанные Гершензоном, конечно же, созвучны с мыслями Мале-

¹ Бердяев Н. Кризис искусства. М.: Издание Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1918. С. 15.

² Там же. С. 16.

³ Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М.: Гилея, 2000. С. 39.

вича, с его критикой христианства. На мой взгляд, в «Переписке из двух углов» помимо Иванова и Гершензона незримо присутствовала фигура третьего: Малевича.

Гершензон, познакомившись с Малевичем, вскоре стал называть его папуасом. То есть язычником, дикарем, первобытным человеком. И для этого у Гершензона были все основания. У Гершензона были знания, но не было идей. У Малевича были идеи, но не было знаний. Гершензон захотел соединить свои культурные знания с первобытными мыслями Малевича. Это «соединение» уже само по себе открывало новые перспективы развития для русской философии. Что это за перспективы?

1. Гершензон постоянно говорит Иванову о том, что внешний мир — это только иллюзия, то, что мы воображаем. Малевич придумал «супрематическое философское цветовое мышление». Для него предметное сознание — это непрерывно длящееся сновидение человека. Пробудиться от сна — значит отказаться от предмета и обнаружить ничто. А это значит, что по сути своей человеку всегда будет трудно понять, кто кого помыслил — вселенная человека или человек вселенную, и, следовательно, нужно будет постоянно искать ответ на вопрос: почему все еще не исчезло?
2. Малевич, в отличие де Кирико, не склонен рассматривать человека как вещь, т. е. не замечать отличие человека от вещи. Он не аутист. Он ставит вопрос о том, что будет названо позднее проблемой постчеловека. Малевич пишет: человеку «не вменяется в обязательное быть двуногим, с головой, руками, носом...»¹. То есть тело человека — случайность. Органическая эволюция тоже случайна. Как говорил Бурлюк, все прекрасное случайно. А что же необходимо? Малевич отвечает: дух. Животным животное, т. е. предметность, человеку человеческое, т. е. беспредметность.
3. В отличие от современного мира, который стремится отправить Бога на покой, или, как говорит Малевич, в беспредметность, Малевич полагает, что пока существует человек, Бог не будет скинут.
4. Представлять внешний мир как реальность — это, по мысли Малевича, изобретение наивного первобытного сознания. Реальность есть не что иное, как объективированная галлю-

¹ Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 3. М.: Гилея, 2000. С. 236.

цинация. Когда мы говорим об объекте, нужно иметь в виду галлюцинацию. Сознание нужно отделить от вещей, от предметов. И предметы исчезнут. Вернуться сегодня к первобытному чувству реальности — значит для современного человека начинать выздоравливать.

5. Совместим ли сегодня языческий мистицизм Малевича с тем христианским мистицизмом, о котором говорил Бердяев? Находится ли философия Малевича в зависимости от оккультных взглядов П. Успенского? Читая Малевича, приходишь к выводу, что Малевич является самодостаточным субъектом русской философии.

Малевич и Бенуа

Русская интеллигенция, т. е. Бенуа и Мережковский, не приняли Малевича. Для Мережковского он хам, для Бенуа его искусство утверждает мерзость и запустение, мрак и пустоту. Малевич возражал. Даже написал письмо Бенуа, которое, правда, ему не отправил. Пикассо — хам? Сезанн — хам? Нет, говорит Малевич. Мы хотим делать искусство не лучше, а по-иному. Вы хотите вечной женственности, а мы хотим механического размножения людей. Вы хотите увидеть христианское содержание искусства, а мое творчество — кощунство над христианским творчеством¹. Вами ценится мастер, а нами новатор. Вы верите в прогресс, а мы отдаем предпочтение инновациям. Вы полагаетесь на разум, а нам близка интуиция.

Для русской интеллигенции «Черный квадрат» Малевича стал крахом русской культуры. Для Малевича это концентрат нового мироздания. В письме Гершензону Малевич писал: «Наступает момент, что мир этот кончается, формы его дряхлы, изношены. Наступает новый мир, его организмы без-душны и без-разумны, без-вольны, но могущественны и сильны. Они чужды Богу и церкви и всем религиям...»²

История искусства

Искусство возникает не в XV в., не тогда, когда возникло слово «искусство». Оно началось не с «Истории искусств» Вазари, с этой «Истории» началось искусствознание. Искусство начинается с позд-

¹ Малевич К. Государственникам от искусства / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 80.

² Малевич К. Письмо М. Гершензону, 1919 г. / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилея, 2000. С. 337.

него палеолита, с пещеры Ласко, и существует без всякого дискурсивного сопровождения до Дюшана.

Греки думали, что искусство — это изображение прекрасных тел и что чувство прекрасного дано человеку при рождении. Но Филотет Софокла, герой войны, был ранен. От боли он кричал, вопил, слал проклятья, мешал священным действиям, и его сослали на необитаемый остров. Грек молчит, а варвар кричит, говорит нам Лессинг, комментируя скульптурную группу «Лаокоон». Античный художник понимал: ничто, ни боль, ни гнев не могут лишить тело человека достоинства.

Возрождение научилось изображать тела на плоскости. Оно отсылает нас не к чувству прекрасного, а к мастеру. Мастер убил красоту и легализовал изображение уродства, «живописцев грязи». Греки боялись уродства. Они давали право на иконическую статую только после трех побед на олимпиаде, ведь и чемпион мог быть некрасив. Художник не изображает, как Медея убивает детей. Он изображает момент борьбы чувств у Медеи. А Репин изображает раскаяние Ивана Грозного после убийства своего сына. Лаокоон не открывает рот, не кричит. Кричать можно в поэзии. В живописи это неприлично, ибо крик искажает лицо. У художника он стонет. Зритель воображает, что еще должно произойти, чтобы Лаокоон закричал.

Мунк открыл для себя, что, «такая кругом пустота, что хоть криком кричи в мирозданье». Он превратил человека в тело крика. Бэкон без стеснения открывает рот Папе. На картинах Бэкона есть страдание, но нет достоинства человека и красоты.

Современный художник присвоил себе то, что принадлежит Богу: свободу выражения. И лишил зрителя свободы воображения. Реалисты не позволяют зрителю ничего добавить к видимому. Видимое исчерпывает видимость видения. Натурализм убивает воображение. Символисты дают свободу зрителям, они подсказывают, намекают, но прямо не говорят. Зритель может видимое дополнять невидимым.

«Черный квадрат» Малевича убил мастера, но не возродил красоту и не вернул человеку достоинство. Он убрал намеки символистов и сохранил мысль в искусстве, показав, что в «Крике» Мунка еще слишком много человеческого.

Дюшан убил искусство. Его «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» еще интересна как попытка представить движение без указания на то, что движется. «Фонтан» уже за пределами творчества. Во-первых, он не сделан руками художника. А это значит, что он совпадает с самим собой. Во-вторых, это простой материальный предмет. Тогда как произведение искусства — это соединение материи

и воображаемого. В-третьих, искусство — это не контекст выставки, а сама по себе ценность. Фонтан Дюшана не был допущен на выставку, и его выбросили на свалку.

Дюшан превратил свое искусство в событие языка. Между его писсуаром и Джокондой непреодолимая дистанция. Они несоизмеримы. Их ничто не объединяет. Это не разные искусства. Искусство одно. Оно либо есть, либо его нет. Если оно есть, то оно не отделимо от воображаемого. Фонтан — это не искусство. Это возможность представить человеку согласованную иллюзию в качестве вещи. Дюшан не смог это сделать. А масс-медиа через 30 лет смогли это сделать. «Фонтан» стал примером манипулирования сознанием человека со стороны средств массовой коммуникации. Дюшан поставил искусство в зависимость от дискурса, от именования «искусством», сделав вещь знаком своей мысли о вещи. У человека не оказалось барьеров, защиты от вербальной и визуальной суггестии СМИ. Неразличенность искусства и не искусства стала основой для реди-мейд. Она сделала главной фигурой в искусстве не художника, не зрителя, а эксперта, куратора, искусствоведа, который говорит нам, что следует понимать под словом «искусство», что нужно включать в особый мир предметов искусства, а что не нужно включать.

Для чего существует искусство?

Для чего существует искусство? Искусство нужно для того, чтобы перевести человека из состояния, в которое его привела природа, в состояние, в котором он определяет себя сам. Малевич полагает, что человека надо перевести из состояния утилитарного, приспособительного, в которое его поместила природа, в состояние самоценное, эстетическое, неутилитарное.

Что делает для этого искусство? Если для этого надо рисовать березки, то надо рисовать березки. Если достаточно посмотреть на голубизну неба, то надо смотреть на цветопись. Малевич полагает, что художник — это не врач, не психолог. Он решает свои задачи: художественные и эстетические. Ему не нужно изображать березку. Он имеет дело не с березкой, а с цветом. С живописной точки зрения, березка — это набор цветов. Вот этим набором цветов и формой и можно воздействовать на человека. Малевич говорит: вот Иван Грозный убивает сына. Здесь есть сюжет, есть рассказ и ужас. Давайте уберем из картины цвет. Что останется? Останется тот же самый ужас. Значит, цвет здесь не работает. А если цвет не работает, то не работает и художник. Не работает искусство. Работает что-то другое,

но не искусство. Тогда, говорит Малевич, давайте уберем предметность, оставим цвет, раскрашенную форму. Что произойдет в этом случае? У Репина цвет не работает. Никакого ужаса у него не будет. Значит, он мазила, плохой художник. Ошибка самого Малевича состоит в том, что он не замечает существование нередуцируемой конкретности, которая действует не цветом, а самим фактом своего существования.

Вот «Черный квадрат». У него цвет черный. Он действует на зрителя своим цветом. У него есть форма — квадрат. Но дело не в этом цвете и не в форме, а в том, что «Черный квадрат» является точкой поворота человека к самому себе. «Черный квадрат» Малевича является результатом одинокого созерцания художника, созерцания, не согласованного с другими. Живопись — это не иллюзия, не повторение одного и того же. «Дерево, пейзаж, горы, вода, облака, животные растворяются и получают новое преобразование в живописном уже виде: дерево перестает быть деревом и т. д...»¹ Так появляется новый реализм вещей, вещей живописных. Человек нуждается, согласно Малевичу, в новом реализме, который изымает его из природы. Любой предмет может выступать как причина для новых видов вещей. Скрипка известна как скрипка Брака, скрипка Пикассо. Скрипка меняется так, что от нее почти ничего не остается.

Художники делятся на тех, кто может, изменяя вещь, творить, и на тех, кто не может, изменяя вещь, творить, и тогда они на полотне передают вещь в натуре. Последние художники понятны массам, но они массам не дают ничего нового. А первые изобретают вещи, в которых нет узнавания, в которых нельзя увидеть привычных вещей. Что это дает? Они требуют от каждого человека доопределения, расширения видимого, в котором содержание искусства будет зависеть уже не от художника, а еще и от зрителя.

Пейзажи Шишкина, говорит Малевич, создают иллюзию. За этой иллюзией стоит действительность, живой пейзаж. Глядя на картины Шишкина, мы переживаем то же состояние, как если бы пребывали на живой природе. «Это, по правде говоря, чудесно, ибо я через картину переносю себя из одного бытия, например пребывания в музее, в живую природу, иногда в то место, где жил художник, и вместе с ним переживаю видение»². Каждая картина переносит зрителя из одного времени в другое. И насколько зритель переживает картину,

¹ Малевич К. Мир как беспредметность / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М.: Гилея, 1998. С. 67.

² Малевич К. Анализ нового и изобразительного искусства (Поль Сезанн) / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М.: Гилея, 1998. С. 148.

настолько она и становится для него реальностью. В результате получается, что изображение природы — это иллюзия, а природа — это реальность.

Малевич считает, что картины Сезанна, в отличие от Шишкина, никуда нас не переносят. Зритель застревает на них и переживает реальность картины, а не природы. Новое искусство выражает содержание какого-либо ощущения. За ним нет ничего. Оно есть само. Старое искусство — это картины, которые являются как будто бы калиткой к чему-то, что не является картиной, находится за ней. Старое искусство передавало иллюзию присутствия деревьев, домов, людей. Новое — отсылает к самому себе как к реальности. В любом теле есть силы, но мы не видим эти силы. Скрипка — это скрипка. Изображая скрипку, мы понимаем, что это не скрипка, это образ скрипки, ее тень. Но если мы уберем привычный образ, то увидим, что от скрипки остается груда элементов, вздыбившихся фигур. В скрипке есть силы, которые разрывают ее на части, и эти невидимые силы изображает художник.

Зритель ищет отражение человека, а мы ему, говорит Малевич, показываем скрытый кубический динамизм. «В результате... зритель сказал бы, что “автор дурак в кубе”, а еще кто-нибудь — “это художник с мелкобуржуазной идеологией”... медик-психиатр высказал бы мысль о том, что художник болен “шизофренией”... Мы смотрим на произведение иначе»¹.

Что такое искусство?

В статье «Искусство» Малевич исходит из того, что искусство связано с искусом, пленением, вовлечением другого человека в свой мир. Искусство — это построенная гармония явлений. Дисгармония — это не искусство. «Под Искусством, — пишет Малевич, — мы должны понимать полный покой, т. е. такой момент человеческого существования, в котором прекращается всякая борьба за существование...»² Покой является таким моментом существования человека, в котором природа не может его достать, не может вернуть его себе. В искусстве человек перестает быть животным и выходит из борьбы с природой. Этот «выход» делает человека необратимо эмоциональным. Само искусство Малевич рассматривает как эмоциональное поведение, которое ведет к полному покою, к красоте. Красота не нуждается

¹ Малевич К. Футуризм динамический и кинетический. Там же. С. 229.

² Малевич К. Искусство. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://kazimirmalevich.ru/bsp251> (дата обращения 03.04.2017).

в не-красоте. Ей противостоит движение. Движение — это диссонанс, дисгармония. В нем нет красоты, но в нем есть время.

Искусство Малевич противопоставляет культуре. Содержанием искусства является само искусство. Культура паразит. Она захватывает некультурное и выдает его за культуру. Искусство существует вне культурного прогресса. Оно, на его взгляд, не имеет времени, исторического развития. Конечно, картины Рубенса совершеннее, чем крестьянские орнаменты. Но между ними нет прогресса, их не связывает единая линия истории.

Жизнь в обществе делится на городскую и деревенскую. Культура может быть городской и деревенской. Но искусство не может быть ни городским, ни деревенским. Для искусства нет ни богатых, ни бедных.

Малевич писал в заметке об универсальном человеке: «Если мною руководят силы природы, то она должна была бы предугадать и создать меня таким, чтобы я был вездесущ; этого не было предусмотрено, я должен постигнуть все сам и быть там и тем, чем не наградила меня природа»¹.

Природа сделала свое дело. Она привела человека к ситуации абсурда и оставила его наедине с собой. Чтобы человеку не было скучно, она дала ему сон, смех и грезы. «Теперь ты сам», — сказала она ему. И человек остался один на один со своими сновидениями, недоумевая, что значит реальность для того, кто грезит? То ли реальность это и есть греза, то ли это то, что мешает осуществиться грезе. И что значит быть самому? Значит ли это быть в момент, когда ты грезишь? Или, напротив, это значит пробуждение в тебе того, что действует как простая сила природы?

«Я освобожу тебя от непосредственного бытия сновидений, — сказал человеку язык, — я твоя реальность». Сказал и заменил образ словом. «Теперь ты будешь жить, согласовывая свои видения с другими людьми», — сказал человеку социум. «Но я не люблю другого. Я люблю одиночество», — пытался возразить человек. «Не волнуйся. Я дам тебе то, чего у тебя нет. Я дам тебе “бытие вместе”, и ты забудешь о себе и своей самости», — настаивало общество, закрывая выход из клетки социума.

«Верните мне мою непосредственность. Я не хочу быть опосредованным другим, — взывал человек, — я художник. Я должен творить свое существование». «Да, ты художник, но художник никогда

¹ Малевич К. Заметка об универсальности человеческой природы / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 74.

не совпадет с самим собой. Мы же дадим тебе идентичность, и ты совпадешь с собой в языке и в обществе. Правда, ты перестанешь быть художником. Но это не страшно. Ты освоишь ремесло, и продукт твоего труда получит признание в обществе. Ты получишь много денег. В коммуникации с другим ты найдешь забвение своей первобытной сущности, своей принадлежности к миру грез. Ты забудешь себя в коллективе». Так успокаивало художника общество.

Прошло время, и люди забыли о том, что они художники. Путешествие в мир грез стало для многих профессией. В сумерках просвещения очень трудно различить истоки художественного творчества, которое коренится в том, что у человека всегда есть образы, за которые отвечает он сам, а не природа. Их создает продуктивное воображение априори. Малевич писал, что для человека ничего не существует, кроме того, что создано в его воображении. «Разве все люди не артисты, стремящиеся представить в образах те или другие ощущения?»¹ И эти образы остаются, даже если исчезнут все предметы, весь мир. И пока они существуют, сохраняются причины для того, чтобы было искусство. Искусство — это не столько изображения предметов, сколько актуализация внутренних образов. Искусство заставляет переживать не только реальность природы, не только реальность картины, впечатлений от природы, но и реальность видений, открывших себя художнику.

Остановите прогресс

Чем ближе человек к первобытности, тем больше у него искусства и меньше культуры. Однажды, говорит Малевич, древний человек встал и побежал. И бежит все быстрее, бежит до сих пор, бежит от искусства к культуре, а желанного блага нет. Смысл искусства им постепенно был утрачен. У предмета искусства не оказалось такого признака, который бы указывал на то, что он относится к искусству, а не к чему-то иному. Но отсюда не следует, что предмет искусства — это то, что художник назовет искусством. Малевич захотел вернуть искусству утраченный смысл, полагая, что всякое чистое произведение искусства будет контактным с чувствами вообще. Нет контакта с чувствами, нет искусства.

В этом его желании проявились симптомы скрытого недовольства цивилизацией. В искусстве Малевич захотел избавиться от языка и от социума. Социум перестал давать человеку «бытие вместе», а язык,

¹ Малевич К. Заметка об универсальности человеческой природы / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. М.: Гилея, 1998. С. 117.

убедивший всех в том, что без слов ничто не может существовать, оказался переполнен пустыми словами. Поэтому сегодня перестали верить, что человек существует только потому, что существует слово «человек». Язык отнял у нас право на галлюцинации. Теперь каждый видит свой сон. У каждого из нас свое бессознательное. Все наши желания, любое чувство удовольствия опосредованы речью. Люди утомились жизнью в цивилизованном обществе. Гонка за прогрессом измотала нас. Люди вновь захотели вернуться к простым первобытным чувствам. «Идите и останавливайте культуру», — сказал Малевич одному из своих учеников. «Идите и останавливайте прогресс», — написал он в книге, подаренной Хармсу. «Запад победил», — говорил Малевич Хармсу. Запад — это Фальк, Кончаловский, Машков. Восток — это Малевич, Ларионов, Гончарова.

Совершенство недостижимо. Прогресс невыносим, если он не ведет к совершенству. Мысль всегда неполна. Она с изъяном и поэтому требует постоянного пересмотра. Любая целерациональность предстает как движение от одного недомыслия к другому. Любые практики основаны на лжи. Бог не практик. Что хотел сказать Бог, создавая лошадь? — спрашивает Малевич и отвечает: ничего. У него нет третьего плана.

При высоких скоростях жизни в цивилизации человек не успевает увидеть смысл в быстрой смене одного события другим. Он не успевает его учредить. И поэтому принужден жить в обществе не учрежденных смыслов. Он перестал понимать мир, в котором живет. В силу неустранимой раздвоенности человеку непременно нужно понимать мир, чтобы быть в нем, ибо это понимание еще как-то склеивает нас с ним в одно целое. Понять — значит придать смысл бессмысленному. Но этого человек как раз и не может сделать. В его жизни что-то никак не может склеиться. Поэтому он боится. Его страх носит не физический характер, а мировоззренческий. Человек страдает от непонимания. Что это значит? Это значит, что он страдает от избытка слов, от тоталитаризма языка, от недостатка грез, от дефицита галлюцинаций, от нехватки иллюзий. Он чувствует себя не на своем месте. Человек рассеян. И его нужно собирать. Человек становится больным от страха быть больным. Он болеет от страха непонимания. Страх помещает в наши головы мысли и образы, которые мы не можем контролировать. Человек переполнен разными метафизическими фобиями. Он боится самого себя в своей не тождественности с собой.

Люди вновь захотели вернуться в то состояние, которое психоаналитики называют инфантильным. Они хотят вернуться в состояние,

в котором нет речи, нет языка, нет социума. Они хотят быть художниками в первобытном смысле этого слова. Всеклассическое искусство держится на усилии, которое соединяет воображаемое и реальное. Искусство — это творчество. «Между искусством творить и искусством повторить — большая разница», — писал Малевич в 1915 г.¹ Эта идея определяет и его понимание современного искусства.

Малевич и Маринетти

В 1909 г. итальянские футуристы открыли «красоту скорости». Эта красота не имеет цвета, формы, она не связана с гармонией. Эта красота отменяет созерцание, покой, привязанность к вещам. Если Фрейд связал скорость социальных изменений с формированием бессознательного, то Маринетти открыл в скорости новую красоту. Скорость красива, тело спортивно.

Сознание изъязвляет тело. Поэтому Маринетти решил уничтожить «Я» и всяческую психологию. Ему была интересна связь атомов и электронов и совершенно не интересен человек. Он предпочитал слушать «речь моторов», нежели человеческую речь. Для него было важным проникнуть в мир собаки и понять, что она чувствует, какой набор запахов ее окружает, но его не интересовали слезы человека. Техника приучила человека к скорости. Городская жизнь лишает людей одиночества и покоя. Скорость изменяет представление о мире и войне. Мир тормозит прогресс, война его ускоряет. Маринетти назвал войну гигиеной мира.

Музеи ориентированы на тех, у кого есть сознание. Они требуют тишины и покоя. Скорость нуждается в интеллекте. Библиотеки умножают одиночество, разрушают ритм. Учебные заведения учат человека склоняться перед невозможным. Прогресс встраивает невозможное в реальное. «Зачем оглядываться назад, если мы хотим сокрушить таинственные двери Невозможного? Время и Пространство умерли вчера. Мы уже живем в абсолюте, потому что мы создали вечную, вездесущую скорость. ... Мы разрушим музеи, библиотеки, учебные заведения всех типов... Мы будем воспевать огромные толпы, возбужденные работой, удовольствием и бунтом...»² Воспевать толпу — значит воспевать инфантилизм и фрагментированное сознание.

Футуризм — это город. Малевич — деревня. Паровоз, железная дорога, пропеллеры, самолеты и рев автомобилей — это не кони на лугу.

¹ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму / Малевич К. Собр. соч. в 5 т. Т. 1. М.: Гилей, 1995. С. 40.

² Маринетти Ф. Т. Первый манифест футуризма // Le Figaro. 20 февраля 1909 г.

В них движение и динамика. Это движение просится в искусство. Я не понимаю этого мира заводов и фабрик, говорил Малевич. Если мы нарисуем 40 ножек у паука, он все равно не сдвинется с места. Футуристы разрушают предметы ради движения, а не ради искусства. Малевич отказывается от футуризма и делает вывод — чистая живопись ведет к супрематизму.

Малевич, Дюшан и Кошут

Малевич — это, прежде всего, «Черный квадрат». Дюшан придумал идею под названием «Фонтан». Кошут — «Один и три стула». Все это относится к тому, что принято называть современным искусством. Но «Черный квадрат» — это не искусство, а философия. Не имея отношения к живописи, он имеет отношение к мысли. Эта картина не для публики, не для зрителей. Она для художников и философов. «Фонтан» — тоже не искусство. Но «Фонтан» Дюшана — это не «Черный квадрат» Малевича. К истории мысли его никак нельзя отнести. Это то, что, как сказал бы Малевич, относится к рухляди, которую «стали возвышать до искусства». Если художник изображает мир, то это понятно зрителю. Если он перестал изображать мир и стал изображать то, что у него происходит в голове, то это не понятно. Здесь нужны символисты и их намеки. Для того чтобы понять заумные видения, зрителю нужно научиться их отличать от видимости и затем научиться переживать.

Малевич — визионер. Ему было видение, в котором мир явился лично ему в своей подлинности. Видения — это не то, что отсылает к видимому. Видения не видят с точки зрения физиологии. Размышления, которым не предшествуют видения, пусты. Дюшан — акционист. И Малевич был акционистом. И он бросал тухлые яйца в своих противников, обливал их кислым молоком, рисовал у себя на лбу черный квадрат, дрался с Татлиным. Но в 1913 г. на съезде поэтов-футуристов в Финляндии было заявлено: хватит давать пощечины общественному вкусу, хватит быть акционистами, нужно заниматься делом.

Культура нормирует и выхолащивает. Творчество превращает воображаемое в реальное. Искусство, обманывая нас, возбуждает в нас чувство красоты. И всем нам этот обман нравится. «Черный квадрат» Малевича нас не обманывает. Он не создает в нас ощущение красоты, не возвышает нас и не ужасает. В нем нет никакой художественной реальности. Это не выдумка художника. Он не отсылает нас к мастеру. Не дает нам подсказку. В «Черном квадрате» нам показывает себя подлинное так, как оно явилось Малевичу.

У Малевича и Кошута принципиально разное понимание философии. Для Малевича искусство, поставив вопрос о своей природе, необходимо приходит к философии искусства. Но философия искусства не отменяет искусства. Она легитимизирует попытку искусства быть только искусством и не быть политикой, моралью, психологией и бытописанием. Философия искусства открывает в искусстве то, что выходит за пределы искусства. Она открывает литургию, момент плазменного состояния мира, в котором возможно превращение вещей. И человек, как в евхаристии, участвует в этом превращении. В нем нет зрителей. Нет предметов, и нет отдельного от них особого мира слов, на которых говорят о предметах. Здесь Бог мыслит формами. А попытка взглянуть на мир в момент литургии завершается распылением этого взгляда. «Черный квадрат» — это все, что может сказать художник о мире в момент его литургии. Малевич отрывает сознание от вещей и возвращает его к отношению с самим собой.

Кошут говорит об искусстве после философии. Кошуту нравится мысль о том, что философия — это не наука, что она построена на конфузе. И поэтому ее нужно забросить, подобно тому, как забросил ее Витгенштейн в 1918 г. Малевич говорит о философии как самознании искусства.

Кошут указывает на Дюшана и говорит, что Дюшану нравится философия как анализ текста, анализ того, что высказано в тексте. Ему не нравится философия, которую не интересует то, что высказано. Кошуту не нравится, что философия хочет выступать от имени того, что не высказываемо, не произносимо. Невысказанное, на его взгляд, потому и не высказано, что оно не высказываемо. Философия, по словам Кошута, имела смысл только в XIX в., хотя и в это время она была, скорее, убежищем для верующих. На его взгляд, время философии, как, впрочем, и религии, прошло. Малевич избрал другую стратегию. Он заявил — Бог не скинут. Его не надо сторониться. И его не надо приукрашивать. Тексты нужны тогда, когда в голове у человека ничего не происходит.

Для Кошута и Дюшана совершенный философ — это историк философии, библиотекарь истины. Этот библиотекарь уже все сказал, все описал. Больше ему сказать нечего. Никакой континентальной философии, делает вывод Кошут, сегодня не существует. Если она и существует, то как англо-американская аналитическая философия. Дюшан и Кошут выкинули философию. Малевич же, напротив, бросил кисть, выкинул тюбики и стал философом.

Кошут нас уверяет, что в XX в. верят ученым и не верят философам. Малевич же всегда говорит нам о трех путях к Богу — путях

религии, науки и искусства. Дюшан думает, что есть подлинная природа реальности. Малевич знает, что эта природа нуль. Для Кошута и Дюшана XX в. — это век конца философии и начала искусства. Для Малевича — это век, когда искусство ищет свое завершение в философии. Для Кошута и Дюшана философия — это отжившее сознание, это конец метафизики и начало господства языка. Для Малевича это, прежде всего, освобождение сознания от вещи, ибо он понимает сознание не как «сознание о», а как «сознание в».

Дюшан стер границу между искусством и не искусством. У него, согласно Кошуту, искусство заговорило на новом языке вещей «реди-мейд»: «...искусство, — пишет Кошут, — изменило свой фокус с формы языка на то, о чем говорилось»¹. Малевич против использования вещей в искусстве. Против равенства предметов искусства и быта. Пишут всегда картину, а не предметы, не то, что, и не то, о чем говорилось. Дюшан не изменил природу, не переизобрел средства искусства. Он убил его и написал на писсуаре свой псевдоним «дурак». Малевич создал постсупрематическое искусство.

Кошут полагает, что после Дюшана произошел переход от внешности к концепции. Он говорит: «Все искусство (после Дюшана) — концептуально по своей природе, потому что искусство вообще существует только концептуально»². Ценность художника для Кошута не в мастерстве, не в видениях, а в концепции, в назывании вещей именами. Он думает, что человек мыслит словами, хотя человек мыслит образами. У Кошута очень странные представления о философии, потому что изобретением концептов издавна занималась философия, а не художники. Искусство, по выражению Малевича, занимается цветописью, а не изобретением смыслов.

Согласно Кошуту, все, что входит в намерение художника, относится к искусству. Например, ценность кубизма Кошут видит в его идее в области искусства, а не в визуальных качествах объекта, не в попытке передать движение на полотне. Для Малевича форма и цвет — это язык искусства, а не концепт. Если ищешь концепт, то смотреть на картину необязательно. Визуальная информация быстро усваивается и устаревает. И поэтому, по словам Кошута, сегодня мы можем относиться к кубистам лингвистически, приравнивая ценность картин Ван Гога к ценности рукописей Байрона.

Кошут разделяет также мысль Джадда о том, что идея — это машина, производящая искусство. При этом абстрактное произведение

¹ Кошут Дж. Искусство после философии // Искусствознание. 2001. № 1. С. 549.

² Там же.

понимается как простое выражение сложной мысли. Для Джадда искусство упрощает мир. У Малевича искусство участвует в мировой литургии. «Стопки» Джадда просты, но у этой простоты нет контакта с чувствами. Живопись Поллока есть, видимо, также простое выражение сложной мысли. Но иногда тонкость мысли лучше достигать не разбрызгиванием краски, а, как говорит Малевич, использованием пера. Простота Ротко настолько метафизически глубока, что в ней, кажется, утонул сам Ротко.

Их минимализм предметоцентричен. Он сводит к нулю присутствие человека. «Коробки» Джадда и «Композиция с решеткой 3» Мондриана — убийцы аффекта. В свою очередь, Витгенштейн стал убийцей смысла в тот момент, когда объявил, что смысл — это и есть польза. Эта формула плоха тем, что в ней забыто о существовании бессмысленного, а также забыто о том, какую цену платит человек за полезность вещей: быть рабом вещи. Между тем Малевич настаивает на абсолютной ничтожности всякой полезности.

Искусство, говорит Кошут, аналогично аналитическому предположению, т. е. искусство существует для него не как метафора, а как тавтология. Но Кошут, видимо, запечатовал, что царский путь философии пролегает всегда между тавтологией и абсурдом.

Поллок и Джадд — начало и конец американского господства в искусстве. Оно началось, когда поверили в истину слов Джадда: «...ежели кто-нибудь назвал что-нибудь искусством, то это и будет искусство»¹. А закончилось коробкой Джадда с мусором, потому что помещенная в контекст искусства, коробка остается в этом контексте мусором, а не произведением искусства.

Розалинда Краусс

В американском искусствознании сложились две стратегии. Одна из них представлена Гринбергом, другая — Розалиндой Краусс. Гринберг полагает, что искусство — это ценность. Его ученица Р. Краусс доказывает, что это «постройка». И в том, и в другом случаях Малевича относят к основателям современного искусства. Но никто из них не говорит, чем же Малевич отличается от Дюшана и Мондриана. Восполним этот пробел.

Если искусство — это ценность, то тогда нужно признать, что искусство является некоей социально приемлемой грезой. Каким требованиям должна соответствовать иллюзия художника, определяет

¹ Кошут Дж. Искусство после философии // Исствознание. 2001. № 1. С. 550.

не художник, а потребность общества в иллюзиях. Чтобы жить вместе с другими, нужно, чтобы в разных головах воспроизводилась одна и та же ценность, т. е. общественно необходимая иллюзия. Творчество художника оказывается всего лишь материалом для некоторых социальных конструкций. Если признать правомерность ценностного взгляда на искусство, то вместе с ним нужно признать и крах искусства как некоей тотальной иллюзии на все времена. А это значит, что нас ничто сегодня не связывает не только с художниками палеолита, но и с искусством античности. Чтобы сохранить единство в существовании множественного, Гринберг ввел представление об искусстве как организме, который существует, словно звено в цепи. Звеньев много, цепь одна.

Но Р. Краусс не нравится мысль об искусстве как организме. Если искусство организм, то у него должен быть один исток, должно быть то, что связывает Джадда с Рафаэлем. А их ничего не связывает. Искусство не организм, поправляет она Гринберга. Искусство — это постройка. И в обоснование своей идеи Краусс ссылается на философию структурализма и постструктурализма.

Краусс цитирует Барта, рассказывающего миф об аргонавтах, которые так долго путешествовали на корабле «Арго», что в конце концов заменили в нем все его части. При этом не изменили ни формы, ни имени корабля. Вот это-то Краусс и называет постройкой. Корабль новый, а имя старое. И нет нужды ссылаться на исток и на автора. Произошло лишь поверхностное замещение изношенных частей на новые. Краусс полагает, что подобный процесс замещения происходит и в искусстве. Имя старое, а под этим именем значится новое искусство Дюшана или Мондриана. А они не имеют никакого отношения к Репину, Гогену и Веласкесу. Под именем искусства скрываются искусства, несоизмеримые друг с другом. Сезанн не имеет никакого отношения к Мондриану, а Дюшан — к Ван Гогу. И для объяснения произошедших изменений в искусстве не нужно обращаться к автору, к тому, что думали художники и как они работали. Не нужно, как говорит Барт, нырять в глубокое, внутреннее человека. Нужно лишь перемещать части, оставаясь на поверхности.

При таком структуралистском взгляде на искусство не нужно ссылаться на творческие видения, не нужно искать ответ на вопрос, в чем состоит природа гения, и нет никакой надобности в самом слове «творчество». Высшим достижением структуралистской философии является представление о том, что вдохновение всегда может заменить комбинация элементов в рамках одно и того же имени. Главное состоит в том, чтобы между ними было различие. Чтобы по-

лучить различие, и это признает Р. Краусс, нужно иметь, по крайней мере, два позитивных элемента. Но на эти позитивные элементы, по словам Соссюра, в лингвистике не надо обращать внимания. Здесь достаточно различия без позитивных элементов, и Краусс это радуется. Она уподобляет искусство языку и мыслит искусство лингвистически. В лингвистике один знак — это всегда два знака. Поскольку их два, постольку они различны. Поскольку они обозначают один предмет, постольку они могут вступать в синонимические отношения обмена. Результатом обмена является значение.

Краусс приходит к выводу, что решетка Мондриана — «это то, чем становится искусство, когда отворачивается от натуры»¹. То есть решетка Мондриана, рассматриваемая как структурный объект, выводит искусство за пределы искусства. Она стирает границу между искусством и не искусством. Решетка Мондриана, на взгляд Краусс, является царством чистой визуальности, непреодолимым барьером для вторжения речи.

С рассуждениями об искусстве Краусс нельзя согласиться по следующим соображениям. Во-первых, вещь — это не сумма элементов, не сумма частей. Понятие части уже предполагает существование некоего целого, относительно которого может быть опознана часть. А это значит, что искусство всегда одно и то же. Но локально оно различно, ибо меняются люди, которые ему служат. Краусс рассматривает искусство как заштопанный чулок, который из шерстяного может стать шелковым. Во-вторых, искусство — это не постройка, и копирование не проблема искусства, а проблема его технической воспроизводимости. В-третьих, Краусс мыслит искусство вне связи с человеком, и это является условием стирания границ между искусством и не искусством. А это значит, что искусство можно будет найти и среди животных и птиц. В-четвертых, Краусс, ссылаясь на Малевича и Мондриана, не понимает, чем «великая литургия» Малевича отличается от комбинаций знаков Мондриана. На мой взгляд, Розалинда Краусс не различает знак, образ и видение. Видение индивидно. Образ коллективен. Всякий знак ведет к первознаку, к речевому знаку.

На место мистерии она поставила знаки языка, не объяснив, почему искусство нужно мыслить, как язык. Напротив, есть все основания для того, чтобы мыслить искусство как пространство, свободное от языка. Хотя еще существуют теоретики, которые пытаются мыслить искусство как действие вне театра.

¹ Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М.: Художественный журнал, 2003. С. 19.

Искусство действия

Социум обещал нам «бытие вместе», а вместо этого дал нам тревогу и страхи. Но если общество не дает нам «бытие вместе», то зачем нам это общество, не пора ли нам от него отказаться и перейти к рассеянному существованию множества одиночек. Если язык предлагает нам всегда говорить на языке другого, то зачем нам этот язык? Не вернуться ли нам к первобытному чувству, полагая, что человек есть по существу своему аутоc, художник, т. е. человек, видения которого склеивают нас в одно целое. И поэтому, хотя мы живем в социуме, но каждый из нас творит наедине с собой. Художник, который оставил галереи, выкинул кисти и тюбики, это уже не художник и не мыслитель. Это акционист. То есть человек, который хочет исследовать пределы возможного в области социальных отношений. Следует заметить, что эксперименты в области социальных действий подчиняются не искусству, а социуму.

Общество — это, по словам Малевича, «великая детская», в которой играют в игры. Что значит «детская»? Малевич разъясняет. Мальчик, который играет в паровоз, это паровоз. Взрослый, который говорит, что он доктор, играет в доктора, но он не доктор. Все люди презят. У них есть то, что Малевич называет «внутренним кипением». Искусство связано не с социумом, а с этим «кипением».

Искусство асоциально. Если бы искусство было социальным действием, то оно ничем не отличалось бы от культуры. Но само по себе асоциальное действие — это не искусство. Это действие, структура пути которого ведет к Уголовному кодексу. Искусство же обладает презумпцией вечной невинности. У асоциальности удвоенный язык социальности. Если искусство — территория, свободная от языка в том первобытном смысле, согласно которому художнику нужно объединить воображаемое с реальным, а не с языком, то современное искусство за неимением воображаемого старается заполнить возникшую пустоту языком масс-медиа. Или вещами. Если искусство всегда говорит на своем языке, то современное искусство говорит на языке другого, чтобы соответствовать коммуникативной стратегии тех, кто привык говорить на анонимном языке толпы. С этой точки зрения Малевич не относится к современному искусству. Он относится к искусству вообще. Он философ в искусстве. В точном смысле слова, никакого современного искусства не существует, вернее, этим именем называют асоциальные действия, которые масс-медиа выдают за искусство, ибо искусство легитимизирует асоциальность художника. Современное искусство служит не искусству. Оно дает

прибежище не художнику, а социальным извращенцам. В свое время Малевич говорил: с революцией — я революционер, с кистью — я художник. И не надо путать одно с другим.

Кураторам искусства важен не автор, а компетенция по встраиванию человека в коммуникативный порядок. Искусство вообще аристократично. Среди аристократов встречаются демократы. Например, импрессионисты. Они видят то, что видят их глаза. Сколько глаз, столько художников. Но не разучились ли мы сегодня смотреть? Демократизация искусства означает, что искусство пытается сегодня существовать в форме неискусства. В том числе в форме поступка. Поступок, сценически не оформленный, нельзя считать произведением искусства. Ибо это действие, направленное на самого себя, предназначено для других.

Искусство как институт

Искусство — это не институт. Это способ существования раздвоенного человека. Социальный институт может паразитировать на этом существовании. Он может апроприировать художественные жесты, присваивать себе их смыслы, отчуждать их, но не порождать. Художественное произведение уникально даже тогда, когда не называет себя художественным произведением. И сколько бы технические средства воспроизводства объектов искусства ни копировали «Утро стрелецкой казни», от этого оно не перестает быть уникальным. Образ не перестает быть уникальным образом от того, что его повторили бесконечное число раз. Также как мысль не перестает быть мыслью, даже если ее повторили миллионы раз. Сколько бы человек ни влюблялся, он всегда будет любить так, как если бы это было впервые. Картина не теряет уникальности в силу ее воспроизводимости техническими средствами. Оригинал — это путешествие в воображаемое. Копия — ответ на запрос массы.

Массы

Когда человек один, он, как художник, подчиняет себя своим грезам. Когда он элемент порядка целого, он согласовывает свои видения с другими. Что такое массы? Это бытие вместе с другими, возможность видеть одно и то же вместе со всеми, думать, как все. В массе человек теряет уникальность, теряет свое имя. Как элемент ее порядка он ни за что не отвечает, он становится неменяемым.

Обычно думают, что художник, как ребенок. На самом деле, художник — не ребенок. Художник невозможное делает частью реаль-

ного. Инфантильны те, кто существует как элемент порядка целого. Кто встроен в коммуникативный акт, в поле аффективности и чувствует то, что чувствует масса. «Малевич-революционер» принадлежал массе. «Малевич-художник» принадлежит искусству. Чтобы увидеть уникальное, нужно разрушить коммуникацию, покинуть порядок языка, оставить поле коллективности и вернуться к самому себе. То, что когда-то было элементарным, сегодня становится чудовищно сложным актом. Сложно быть самим собой. Не сложно копировать. Поэтому суть дела не в технической воспроизводимости объектов искусства, а в распылении человека в коммуникативных актах, в коллективных действиях. То, что в конце XIX в. называлось массой, в XXI в. называется коммуникацией.

Проблема уникальности состоит не в том, что ее не видно, а в том, что ее невозможно увидеть, будучи растворенным в поле коллективного чувства. Задача любого социума состоит в том, чтобы не дать человеку возможность заговорить от своего имени, ибо он этим говорением нарушит порядок. Чем хороша толпа? Тем, что она делает тебя ребенком, который говорит и делает, что хочет, и ни за что не отвечает. Чем хороши социальные сети? Тем, что они тормозят взросление детей.

Современное искусство ориентируется на массовое восприятие, на то, что человек видит тогда, когда он видит изнутри массы. Массовое восприятие не опосредовано работой по извлечению смысла, по пониманию того мира, в котором ты живешь. Поэтому тот, кто привык к искусству, должен поменять гештальт, переключить регистр, чтобы потерять различие между искусством и не искусством. Современное искусство для тех людей, которые связаны технически, а не религиозно. Ибо только эта связь встраивает сегодня человека в поле аффективности массы.

Современный художник реди-мейд — это тот, кто бездарен как мастер, и одновременно тот, кто умеет пользоваться своей бездарностью как талантом. Посредственность всегда использует не собственный язык, ибо собственного языка у нее никогда не было.

Быть в толпе — значить видеть только фрагменты. Быть наедине с собой — значит видеть целое, образ. Поэтому современное искусство толпы фрагментарно. А искусство вообще целостно.

Город

Город превратил современное искусство в элемент своей среды. Почему? Потому что город уже одним тем, что он есть, разрушает

народную жизнь, культуру. Здесь не живут, здесь работают. В городе зарабатывают деньги. Никому не дано превратить город в место для жизни. Искусство, которое заполняет художественные пустоты города, принадлежит, как и мусорные баки, к одному порядку города.

Город навязывает коммуникацию. Человек требует тишины, молчания и одиночества. Город лишает тебя одиночества. Современное искусство как часть городской среды ловит тебя на каждом шагу и говорит тебе: сам по себе ты никто, здесь ты элемент порядка целого, ты масса.

Федор
Гиренок

КАНДИНСКИЙ И АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ

Сто пятьдесят лет тому назад родился знаменитый русский художник В. Кандинский, который знаменит абстрактным искусством и прежде всего своими композициями.

Абстрактная живопись

Что мы видим, когда смотрим на композиции В. Кандинского? Ничего. Почему? Потому что они беспредметны.

Человек либо ничего не видит, либо не все. Если он видит мир, то он не видит себя. Если он видит себя, то он не видит мир. Когда мы смотрим на мир, то мы видим предметы. Тех, кто смотрит на мир, принято называть реалистами. Но чтобы видеть предметы, даже реалистам уже нужно уметь видеть. И это умение видеть не зависит от предметов. А от чего оно зависит? Для того чтобы ответить на этот вопрос, нужно понять, куда смотрит художник: на мир, на себя или никуда не смотрит. Если художник выбирает нулевую точку поворота и никуда не смотрит, как бы зависая между собой и миром, то он видит только цвет. Когда он смотрит на себя, он видит внутренний мир. Художники, как сказал однажды Шенберг, пишут картины, а не то, что они изображают, хотя они, может быть, что-то и изображают. Писать картину — значит смотреть на себя, т. е. быть немного аутистом. Но смотреть на себя — это не значит писать автопортрет. В автопортрете художник помещает себя в мир и смотрит на себя как на предмет, т. е. смотрит на себя со стороны Другого. Смотреть на себя — значит видеть то, чем мы видим. Видеть то, чем мы видим, значит галлюцинировать. Видеть собственные галлюцинации вне

себя — значит быть художником-авангардистом. Авангардное искусство, абстрактная живопись совершают рефлексивный поворот от предмета к тем средствам, которыми этот предмет учреждается, от мимезиса — к тому, что человек знает о предметах до встречи с ними.

Ребенок видит раньше, чем он откроет глаза. Он видит закрытыми глазами, т. е. грезит. Внутреннее зрение всегда предваряет внешнее. Сначала мы грезим, затем мы видим какие-то вещи. В мире нет никаких точек, линий и плоскостей. В мире есть силы и тела. Точка — это видение точки. Линия — это пригрезившаяся линия. Человеческое бытие начинается с неразличенности внутреннего и внешнего, со сновидения, которое сбывается. Их различенность — это не физический акт. Она является результатом мистериального действия, в котором не видят то, что есть, и видят то, чего нет. Искусство — незаконнорожденное дитя мистерии. В абстрактной живописи нет ничего такого, чтобы не знали дети, невротики и первобытные художники. Пикассо, побывавший в пещере Ласко, признался, что за 17 тысяч лет художники ничего нового не изобрели. В палеолите искажали пропорции для правильного восприятия зрителем, составляли фигуру бизона из сотен точек, а в колодце пещеры нашли картину из комбинации фигуративной и нефигуративной живописи.

Видеть — значит уже понимать. Человек сначала видит и понимает, а затем уже говорит. Зрение, по замечанию Бергера, первично по отношению к речи. Абстрактная живопись предназначена не языку, а доречевому видению. То, что мы видим, не совпадает с тем, о чем мы говорим. Язык и сознание имеют разное происхождение. Точно так же то, что человек понимает, не совпадает с тем, что он знает, ибо знают внешнее, а понимают внутреннее. То, что человек видит, не совпадает с тем, что ему говорят, и, следовательно, с тем, что он знает. Мы видим, что солнце всходит, и знаем, что земля вращается вокруг солнца.

То, во что человек верит, влияет на то, что человек видит. Люди видят лешего, если верят, что он есть. Если они ни во что не верят, то они ничего не видят, кроме холста и краски на нем. Искусство не самоочевидно, — заявил Адорно. Но не потому, что оно перестало быть чудом. А потому, что оно развернулось к субъективному.

Теоретики авангардного искусства

Теоретиком авангардного искусства является К. Гринберг, который полагал, что вершина этого искусства находится в США. Почему же появилось авангардное искусство? По мысли Гринберга, оно по-

явилось потому, что классическое искусство к концу XIX в. оказалось в кризисе. Суть этого кризиса состояла в том, что классическое искусство опиралось, с одной стороны, на духовное, а с другой — на материальное. И художники пытались найти эстетическую форму, которая бы удерживала обе эти субстанции в некотором равновесии. Но после Ренессанса началась десакрализация искусства, и художнику нужно было либо остановиться, либо прыгать далее на одной ноге, придерживаясь материализма и психологизма. Искусство попыталось найти новую форму своей жизни. Вот эту-то новую форму и нашел авангард, классической завершенной формой которого является американский авангард.

Прежде всего всякое искусство должно было решить, что в нем есть такое, без чего оно не может быть. Живопись, конечно, отказалась от литературы под тем предлогом, что картина — это не иллюстрация к тексту. Литератор действует словом, а художник действует цветом и формой. Всякая картина существует как картина вне связи с тем, что на ней изображено. Лошадь, которая изображена на картине, не имеет к ней никакого отношения. Самые отчаянные американские экспериментаторы в искусстве решили, что и у автора такое же отношение к картине, что и у лошади. Эти экспериментаторы жили в США. Одного звали Поллоком, другого — Ротко, а третьего — Дюшан. Вот эти люди, по мнению Гринберга, и создали настоящее авангардное абстрактное искусство, которое не отсылает к миру, к реальности, а отсылает только к самому себе и в этом смысле является автономным.

Дюшан осуществил мысль Гегеля о том, что, поскольку искусство вступило в полосу своего заката, постольку оно должно исчезнуть. Он стер границу между искусством и неискусством. И выставил на всеобщее обозрение писсуар как свое произведение. Поллок сначала помогал мексиканскому социалистическому реалисту Сикейросу, потом он после запоя попал в психбольницу, где перенес свои кошмарные видения на бумагу. В конце концов, он изобрел дриппинг — разбрызгивание краски на холсте. Главное в его живописи, по словам Розенберга, — случай. Первую и посмертную выставки Поллока спонсировало ЦРУ. Впоследствии одна из таинственных картин Поллока под названием «№ 5» была продана на аукционе за 140 млн долларов. Ротко с картинами из двух и трех монотонных полос возили в Европу, чтобы показать европейцам метафизическую глубину американского искусства.

Гринберг, как исторический материалист, не понял абстрактную живопись. Он думал, что все дело в исторических обстоятельствах,

в классовой расстановке сил. Что на самом деле в абстрактной живописи мы видим краски на холсте, что искусство — это непосредственное восприятие, голая чувственность. Но дело не в том, что мы видим видимое, а в том, что мы видим невидимое. Ведь искусство — это остывающая мистериальное действие. Для изображения видимого краски являются непозволительной роскошью. Взгляд первобытного художника открыл нам плоскость и форму. Нарисованный им бизон — это не бизон, а радость локализации объемного трехмерного предмета на двухмерной плоскости, т. е. полагание предмета и одновременно воспринимающего его сознания.

Теоретики абстрактной живописи Гринберг и Розенберг полагали, что абстрактная живопись насквозь демократична и уже сама по себе дышит свободой, что, как они думали, является ее достоинством и преимуществом по отношению к классическому искусству. И одновременно они сделали абстрактное искусство идеологическим орудием в борьбе с Европой и особенно с Россией. Америка хотела доказать, что у нее есть настоящее искусство, а не какие-нибудь ремейки европейской культуры. И им это удалось сделать.

Музыка

Музыка — это пример для подражания авангардной живописи. Живопись как музыка. Она не информирует. Она воздействует на человека непосредственно. Сами по себе звуки — это не музыка. Музыка начинается с самоаффектации человека, который слышит звуки собственного голоса. Но слышать собственный голос — это, говорит Деррида, и есть сознание. То есть тождество галлюцинирующего звука и самораскрывающейся в галлюцинации линии, тождество музыки и живописи. Если человек — это чистое самовозбуждение, то это возбуждение принимает временную форму, которое не ищет вне себя никакой материи выражения. Человек бытийствует, исполняя свое бытие как музыкальное произведение. Поэтому каждому нужно найти свой ритм, свое звучание, свою мелодию. Ибо ты есть неведомая в мире музыка, которая адресована сознанию, а не уму. И абстрактная живопись Кандинского тому подтверждение. Смотреть композиции Кандинского можно, слушая Шенберга.

Композиции

Кандинский не был мальчиком-вундеркиндом с аутистической способностью к вычислениям. Он, как Ван Гог или Гоген, бросил все и неожиданно для всех стал заниматься искусством уже в зрелые

годы. Ему 30 лет, он юрист, экономист. Его интересуют вопросы труда и заработной платы. В дерптском университете ему предлагают должность профессора. Он уезжает в Германию учиться живописи. Его ранние работы восхитительны. Многим до сих пор нравится его «Певица» и «Прощание». Но Кандинский не художник, а мыслитель. Это, конечно, не Соловьев и не Флоренский. Кандинский не мыслит понятиями и не мыслит образами. Он, как Менделеев, мыслит таблицами, думает композициями. И этим он отличается от американского авангарда, который не думает, а чувствует.

Что такое композиция? Я бы сказал, что это клипы. Синтез музыки и живописи. Но не буду так говорить. Композиции состоят у него из элементов. Что такое элементы? Это части, которые не отсылают к целому. Но это и не части, которые отсылают к другой части. Это то, что отсылает к самому себе. И в этом смысле это базовый элемент мира. Что делает человек прежде всего? Он эмоционально раскрашивает мир. Что делает Кандинский? Он наделяет эмоциональными свойствами цвет и форму. Горизонталь звучит холодно и минорно. Вертикаль — тепло и высоко. Диагональ соединяет тепло и холод. Острые углы являются теплыми, желтыми и активными. Прямые углы — холодны, красны и сдержанны. Зеленый цвет уравнивает и звучит, как скрипка. Синий — это орган. Красный звучит, словно барабанный бой. Голубой издает звук флейты. Желтый поднимает все выше и выше до высоты, невыносимой для глаз. Синий опускает в бездонные глубины.

Сколько базовых элементов? Флоренский говорил, что таких элементов около 9 — точка, линия, плоскость, спираль, круг, треугольник, овал и т. п. У Кандинского их бесконечно много. Искусство Кандинского антропологизирует геометрию мира. В его композициях нет человека. И непонятно: они его предвосхищают или они его оставляют в прошлом.

Ведь что такое картина? Картина нуждается во взгляде на картину. Она ищет его, ибо только вместе с ним она становится тем, что она есть. Картина ищет глаз человека. Где глаз — там центр мира. В композициях Кандинского нет центра. Везде периферия, все самостоятельно. Но и в картинах Моне нет центра. Импрессионизм убрал глаз, и у него все, как у Гераклита, потекло. У Кандинского вместо глаза как будто бы работает камера, которая может видеть то, что не видит глаз. У него мир не течет. Он у него взрывается, как галлюцинация. Или замирает в свободном падении.

Следующим шагом Кандинскому нужно было бы, видимо, ввести несколько камер, комбинация которых дала бы не кубизм, не

множество взглядов на один предмет, а зеркальное множество картин в картине. Его композиции мы можем вращать вокруг своей оси. Почему? Потому что значение цвета не изменится. Желтое все равно будет тянуть нас вверх, а квадрат как был красным, так и останется красным. Не порозовеет. В композициях Кандинского нет ни верха, ни низа, ни левого, ни правого, ни ближнего, ни дальнего. Им не хватает бозона, который мог бы придать им некую материальность.

В композициях Кандинского мы сталкиваемся с формами чистого бытия. У него нет ни Дазайна, ни тут-бытия, ни там-бытия, как у Хайдеггера. Что такое чистое бытие? Это не то, что все думают. Это не существование. Не то, что можно изобразить, выразить, репрезентировать. Чистое бытие — это то, что само себя раскрывает в своем существовании. И в этом смысле композиции Кандинского — иллюстрация к простой мысли о том, что бытие и мысль о бытии — одно и то же. Это бытие, для которого не может быть зрителя или наблюдателя. Поэтому все, что происходит в голове зрителя, не имеет никакого отношения к тому, что происходило в голове Кандинского, а все, что происходило в голове Кандинского и нашло свое отражение в его книгах, не имеет никакого отношения к тому, что получилось в композициях. Ведь что такое основные элементы мира? Что такое точка, линия, плоскость? Это то, чего нет. Это галлюцинации. Или, говоря современным языком, некая локализация, существующая во взгляде того, что смотрит на себя.

Неклассическая эстетика

Кандинский не вписывается в классическую эстетику. Из всего наследия Канта, например, к нему можно отнести только один тезис. Это тезис о том, что всякий человек априори может построить фигуру животного вообще. Все остальное, включая понятия катарсиса, возвышенного, прекрасного, незаинтересованного, можно спокойно выкинуть. Даже если для Канта аналог искусства — это игра в карты, то относительно Кандинского эта метафора не работает. Почему? Потому что композиции не переводят, как игра в карты, человека из одного состояния в другое, не вызывают в нем радость, надежду, огорчение и прочие чувства. Для Кандинского это не состояния, не качества человека, а фиксированные на плоскости «станции», которые пробегает внешний наблюдатель.

Мыслитель

Кандинский — мыслитель. Его живопись обращена к мышлению. Что же делает искусство Кандинского? Оно, по его словам, соскабливает материю с души, готовит человека к переходу из эры материального в сферу духовного. У Кандинского есть понятия внутреннего мира и духовности. Но эти понятия бесконечно испорчены теософией, антропософией и существующими общественными предрассудками. Что такое духовность? С одной стороны, это эмоция, а с другой — знание о вещах до встречи с ними. Человек, перемещаясь по силовым полям цвета и формы, должен был достичь территории духовности, т. е. различения добра и зла.

В искусстве Кандинского нет борьбы пространства и вещей. В нем есть только плоскость, фигуры и цвет. Но посредством цвета и геометрических форм нельзя передать воздействие на самого себя. А без самовоздействия нет никакой духовности. Искусство Кандинского не имеет никакого отношения к выражению духовных ценностей. Кандинский на своих полотнах фиксировал не духовные ценности, а чистые формы мира, которые отсылают не к человеку и его опыту, а к точке сингулярности. В свое время искусство Кандинского называли дегенеративным. Но Кандинский не дегенерат. Он знал одну простую вещь, которую многие сегодня уже не знают. Сегодня все знают, что в мире есть только тела и силы. Кандинский знает, что в мире есть еще некоторое внутренне. Внутреннее — это то, что можешь видеть только ты и никто другой. Внутренний мир человека — это время. Время, которое вообще не касается вещей.

Треугольник Кандинского

Как понимать знаменитые рассуждения Кандинского о треугольнике в работе «О духовном в искусстве»? Очень просто. Верхняя часть треугольника, вернее, точка, в которой заканчивается треугольник, — это место художника. Так думал Кандинский. Я добавлю — это также место философа и святого. Что это значит? Я открою тайну, что человек впервые появляется не как охотник, не как рыболов или каннибал, а как художник, философ и святой. Эта мысль кажется безумной, но для Кандинского, впрочем, как и для Ницше, это мысль обладает самоочевидностью. Все, что Кандинский сказал о духовном росте той толпы, которая занимает основание треугольника, можно отнести к предрассудкам образованного человека начала XX в. Место, которое занимает один, не могут занимать миллионы. Кандинский думал, что в треугольнике есть движение и те, кто был внизу, всей

своей массой поднимаются наверх в ту точку, в которой находится художник. Кандинский полагал, что так происходит духовный прогресс. Сегодня можно прямо сказать, что никакого духовного прогресса не было и не будет. Прогресс оказывается техническим. В треугольнике вообще нет движения. Треугольник сам по себе не может поменять цвет. Но если бы даже он его поменял, то этот цвет был бы цветом деградации. Кандинский не знал, что не прогресс, не точка роста играет важную роль в жизни человека, а точка соприкосновения двух конусов, двух треугольников, обращенных острием друг к другу. Эта точка называется точкой абсурда, точкой превращения, средоточием нелогического. Тем, что может остановить прогресс. Искусству Кандинского недостает чувства абсурда, мощи алогического. Он просто ученый, который пытается составить рациональную таблицу цветов и фигур.

Кандинский наивно думал, что если нет духа или, как он говорил, если нет чувства тонкой материи, то тогда ищут поддержку в толстой, вернее, твердой материи. Но Кандинскому надо было бы, видимо, добавить, что тогда получается не искусство, рождающее мир, а искусство приспособления к миру.

Любой художник, как и любой философ, знает, что мир устроен так, что он не может не деградировать. И место художника, философа и святого в нем не гарантировано. Что это значит? Это значит, что мир ждет апокалипсиса. Но апокалипсис — это уже не чистая форма бытия, это содержание. Чтобы его зафиксировать, нужна другая, фигуративная живопись, поэтому в «Композиции № 7» я не вижу никакого апокалипсиса, никакой борьбы света и тьмы, Бога и сатаны. Абстрактная живопись может быть умной или глупой. Там, где существуют точки, линии и плоскости, не может быть ангелов, святых, добра и зла. Абстрактная живопись не может быть красивой.

*Наталья
Ростова*

АНАЛИТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ П. ФИЛОНОВА КАК ШАГ НАВСТРЕЧУ СМЕРТИ ЧЕЛОВЕКА И СМЕРТИ ИСКУССТВА

Павел Филонов — одна из ключевых фигур философии русско-го авангарда. Жизнь Филонова остро контрастирует с художественной мощью его имени. Фамилия «Филонов» появляется из ничего. Родители художника были простолюдины. Мать работала прачкой, отец — кучером. Фамилии у них не было. Они получили ее только тогда, когда переехали в город. И Филонов заставил эту фамилию зазвучать. Умирает Филонов в блокадном Ленинграде в 1941 г. Его долго не могут похоронить, потому что не находят досок для гроба. А жена и родственники не хотят класть тело в общую могилу. Лишь близкие видят художника величественно лежащим на столе в окружении своих полотен. Филонов уходит из этого мира тихо, как и пришел, в ничто. Интерес к его живописи пробуждается только к 60-м гг., а в полной мере — лишь к 80-м гг. XX в. Только после выставки 1981 г. «Москва — Париж» он становится всемирно известен. Жизнь Филонова словно является олицетворением библейского высказывания о человеке — о том, что прах он и в прах возвратится. Но феномен художника Филонова заставляет пересмотреть отношение к нашей культуре, для которой характерно заискивающее отношение к достижениям Европы. Виктор Шкловский в 1919 г., высказывая

похвалу картинам Филонова, констатирует, что перед ним «...не провинциал Запада. А если и провинциал, то той провинции, которая, создав себе новую форму, готовит поход для завоевания изжившего себя центра...»¹. Шкловский потом еще оговорится, что все же в Филонове видится «сила русской, не привозной живописи»². Но даже эта похвала содержит, благодаря речевым оборотам, вместе с тем неловкую критику. Все-таки Филонов — это провинциал Запада или не провинциал? Является ли он сам центром или лишь хочет завоевать внеположенный нашей культуре центр? Глядя на самостоятельные работы Филонова, можно сказать, что перед нами имя, которое не только не является производным от европейской культуры, но, напротив, во многом опережает ее развитие. Например, то, что сделает Делез во второй половине XX в. в философии, Филонов сделает в своих полотнах в начале века задолго до рождения Делеза. Делез — это Филонов в философии. Если бы Филонов предпочел визуализации своих идей дискурсивные практики, то по мощи и по духу это был бы философ, равнозначный Делезу. Но здесь кроется и тайна живописи Филонова. Что значит искусство как наука? Что значит метод аналитического натурализма, о котором говорит Филонов? Что значит искусство как средство познания? Установки аналитического искусства и их реализация в живописи сами по себе требуют анализа.

Аналитический метод

Невозможно равнодушно смотреть на картины Филонова. Например, на картину «Человек. Профиль» 1930 г. Четко вырисованные жилы, мышцы и кровеносные сосуды бюста заставляют почувствовать самого себя предметом изучения для анатомии. Филонов называет себя ученым, аналитиком. Я, говорит он, «...натуралист такого же порядка, как ученый, изучающий природу, Дарвин, например, или Владимир Ильич Ленин»³. Своим ученикам он настоятельно рекомендует читать книги Дарвина. «Я, — пишет Филонов, — называю свой принцип натуралистическим за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуировать до под-и-сверх сознательных учетов все его предикаты...»⁴ Филонов,

¹ Филонов П. Дневники. СПб.: Азбука, 2001. С. 13.

² Там же.

³ Там же. С. 350.

⁴ Филонов П. Декларация «Мирового расцвета» / Сарабьянов А., Мислер Н. Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. Т. 1. М.: WAM, 2006. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.uzluga.ru/potrd/Художник+Исследователь+Учитель+Живопись+Графика/main.html>

как Ницше, выступает за «переоценку ценностей»¹ в искусстве. Видящему глазу он хочет противопоставить глаз знающий. Видящий глаз видит лишь два предиката в объекте — цвет и форму. Филонову важно выявить незримое, сотни других предикатов, помимо цвета и формы. Крученных в своем стихотворении, посвященном Филонову, назвал его «очевидцем незримого». Но о каких незримых для невооруженного глаза явления идет речь? О каких скрытых предикатах, помимо цвета и формы?

В своих декларациях Филонов со всей определенностью высказывается о содержании этого незримого. Аналитический метод, пишет он, «...вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и ее сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме, — короче, жизнь целиком; и предполагает сферу не как пространство только, а биодинамическую, в которой объект пребывает в постоянной эманации и перекрестных включениях; бытие объекта и сферы — в вечном становлении, претворении содержания цвета и формы и процессов (абсолютное аналитическое видение). Вот формула этого метода: абсолютный анализ, провидение объекта и сферы в понятии биомонизма и разрешение, адекватное восприятию»². Нужно, говорит Филонов, художнику писать не внешность яблони, ее ствол, ветви и листья, а те соки, которые движутся по ее организму от корней до листьев. Исчерпывающее видение мастера аналитического искусства знает, как «...берут и поглощают усики корней соки почвы, как эти соки бегут по клеточкам древесины вверх, как они распределяются в постоянной реакции на свет и тепло, перерабатываются и превращаются в атомистическую структуру ствола и ветвей, в зеленые листья, в белые с красным цветы, в зелено-желто-розовые яблоки и в грубую кору дерева»³. Мастера в первую очередь должно интересоваться в человеке не его штаны или сапоги, а «...то, как бьет кровь в его шею через щитовидную железу»⁴. Если зримое — это цвет и форма, то незримое — это то, что открывается для аналитического

¹ Филонов П. Декларация «Мирового расцвета» / Сарабьянов А., Мислер Н. Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. Т. 1. М.: WAM, 2006. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.uzluga.ru/potrd/Художник+Исследователь+Учитель+Живопись+Графикаad/main.html>

² Там же.

³ Филонов П. Краткое пояснение к выставленным работам / Сарабьянов А., Мислер Н. Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. Т. 1. М.: WAM, 2006. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.uzluga.ru/potrd/Художник+Исследователь+Учитель+Живопись+Графикаad/main.html>

⁴ Там же.

взгляда знающего. Например, «соки почвы». Но соки природы, энергия роста, пульсация крови, жизнь микрокосма — не то же, что не-объективируемое. Это то, что может быть увидено, объективировано, предъявлено и притом адекватно своей сути. Незримое аналитической живописи — это зримое мира, если снять с него кожу, показать его оборотную сторону, онтологически с ним сродную. Филонов как ученый обращен к объективирующему типу мышления. Наука предполагает онтологию ума, наблюдающего за объектом, у которого нет внутренних, скрытых от наблюдателя состояний. Она имеет дело с миром поверхности, с миром тел. Этот мир лишается трансцендентной изнанки, а потому живопись Филонова антиметафизична.

Эволюция на смену метафизике

Метафизика предполагает трансцендентное наличному миру измерение. В различных дискурсах оно может быть названо идеальным, сверхчувственным, божественным, воображаемым, невозможным или иначе. Метафизика исходит из представления об онтологическом разрыве между наличным и иным по отношению к нему миром. Трансцендентное измерение выступает как автономное, свободное, находящее в самом себе причину и начало. Оно нередуцируемо к миру наличного. Филонов ставит на смену метафизике эволюцию.

Смерти, говорит Филонов, нет, но не потому, что есть Бог, а потому, что есть эволюция, и она вечна. Эволюция, пишет он, это «вечно активная сила»¹. Неаналитическую живопись Филонов обвиняет в статике, ибо она, подобно фотографии, искажает действительность. Она бедна в сравнении с ней. В натуре, говорит Филонов, статичности нет². Жизнь — это тотальный процесс становления, и живопись должна обнаружить его во всей непрерывности. Процесс становления настолько тотален, что в нем не только невозможно выявить чистую форму, ибо каждый элемент ежемоментно меняется и предстает в вечной новизне, но в нем становится невозможна идея абсолютного Бога, ибо он оказывается вовлечен наряду со всякой вещью мира наличного в эту космическую динамику. «Эволюция, — пишет Филонов, — дойдя даже до божественного уровня, не прекращается,

¹ Филонов П. Канон и закон / Сарабьянов А., Мислер Н. Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. Т. 1. М.: WAM, 2006. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.uzluga.ru/potrd/Художник+Исследователь+Учитель+Живопись+Графикаd/main.html>

² Филонов П. Живопись — это универсальный, всем понятный язык художника... / Сарабьянов А., Мислер Н. Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. Т. 1. М.: WAM, 2006. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.uzluga.ru/potrd/Художник+Исследователь+Учитель+Живопись+Графикаd/main.html>

так как и само громадное понятие о божестве растяжимо...»¹ Бог, вовлеченный в процесс эволюции, становится непрозрачным и непредсказуемым для самого себя. Он оказывается производным потока имманентного целого, инициативу в котором может взять на себя человек и всякая вещь мира. Нужно, говорит Филонов, «держат в своих руках инициативу эволюции»², чтобы ускорить уготованные ей трансформации. Держать инициативу может человек, а может и железо или, к примеру, лошадь: «Мы верим, — говорит Филонов, — в силу человека и его инициативу и вечный верный выбор цели, намечаемой им перед собой в будущем. Эту же силу мы можем предположить и в вещах неодушевленных, хотя бы в железе, например»³. Лошадь в процессе эволюции может стать человеком: «...тот, кто держит в своих руках инициативу эволюции, может значительно сократить время перехода в иную высшую форму, в сравнении с тем, кто эволюционирует бессознательно; так, лошадь, если когда-нибудь осознает в себе эволюцию, овладеет ее ходом, то может выявить собой любую форму на выбор до человека включительно»⁴. Это значит, что не только Бог и человек в рамках эволюции равны, но равны человек и всякая вещь мира наличного, человек и животное, человек и металл. Вместе с Богом исчезает человек. На смену трансценденции в живописи Филонова приходит представление о пульсирующем в своей имманенции мире. На смену констант, являющихся условием истины, — принцип становления. На место феномена «человек» — ассимилирующееся с миром сознание. В онтологии Филонова сознание рассеивается в мире, сливается с ним, становясь производным от бессознательного тела. Прежде Кожева, Делеза, Фуко, Бодрийера, Агамбена Филонов подготавливает почву для идеи смерти человека.

Человек

Человек, говорит Филонов, это «кусочек природы»⁵. Аналитический взгляд смотрит на человека как на совокупность «интеллектуаль-

¹ Филонов П. Канон и закон / Сарабьянов А., Мислер Н. Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. Т. 1. М.: WAM, 2006. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.uzluga.ru/potrd/Художник+Исследователь+Учитель+Живопись+Графикаad/main.html>

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Живопись — это универсальный, всем понятный язык художника... / Сарабьянов А., Мислер Н. Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. Т. 1. М.: WAM, 2006. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.uzluga.ru/potrd/Художник+Исследователь+Учитель+Живопись+Графикаad/main.html>

ных, классовых и биодинамических данных»¹. Для него важна «интеллектуальная и биологическая эволюция», те «физиологически доступные»² высоты эволюции, на которые может подняться человек.

Даже о своей парализованной после инсульта жене Филонов с трепетом говорит как о восхитительном в своей мощи теле. В дневниковых записях он пишет: «Несчастье с моей дочкой (Подлая болезнь моей Катюши) ... Я много видел людей разных сортов, но такого человека, как моя дочка, не встречал и не читал о нем: необычайная мощь организма, жизненная энергия, сила жизненной энергии — эти ценнейшие свойства — ее природные свойства, ее природа, ее биологические, физиологические данные. Я бы сказал, что у нее природа, природные свойства самые выгодные и ценные для человека. Такой организм, как у нее, надо изучать таким людям, как Дарвин и И. П. Павлов»³. Составители книги с дневниковыми записями Филонова из «этических» соображений сочли нужным сделать купюры, столкнувшись с описаниями физиологии болезни жены художника. Но Филонов находится по ту сторону этики. Он, как врач, смотрит на натуру, изучает ее и любит ее. Для него человек — это естество, природа.

В мире без изнанки, в мире, в котором человек становится элементом целого природы, исчезает субъективность. Онтологически она становится невозможна. Это значит, что у человека исчезает второй план, потемки его души. В таком мире человек принципиальным образом не отличим от животного и от всякой вещи мира сущего. «Коровницы» Филонова — это торжество животного мира над человеческим. У коровниц стерт второй план, а коровы ухмыляются.

Живопись Филонова — это двойная редукция антропологического феномена. Если культура эпохи Возрождения начинает мерить человека человеческой мерой, которая, по определению Блаженного Августина, является дьявольской мерой, то наука начинает мерить человека животной мерой.

Лица, выписанные Филоновым, не персоналистичны, ибо пусты, полы. Это не лица и не лики, а тела мира, головы. В антиметафизической живописи Филонова нет места не только человеку, но и символу.

¹ Живопись — это универсальный, всем понятный язык художника.../ *Сарабьянов А., Мислер Н.* Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. Т. 1. М.: WAM, 2006. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.uzluga.ru/potrd/Художник+Исследователь+Учитель+Живопись+Графика/main.html>

² Там же.

³ *Филонов П.* Дневники. СПб.: Азбука, 2001. С. 437.

Символ

Не стоит в христианских сюжетах Филонова искать христианство или в целом «духовность»¹. В «Мировом расцвете» — Пасху; в «Формуле весны» — обожение (даже если Филонов и называл эту весну вечной); в «Матери» — Богоматерь; в «Святом семействе», переименованном позже якобы под воздействием духовного кризиса безбожия в «Крестьянскую семью» — евангельское святое семейство. В лицах — лики. Ранний и поздний Филонов в смысле своей антиметафизической направленности равны. Филонов обращен к микрокосму. Его знающий глаз устремлен к незримому именно материального наличного мира. Для него невидимое — это потенциально видимое, единое с ним по самому своему существу. Филонов не только декларативно, но и со всей неистовостью художника в своих полотнах выписывает эту сродность видимого и невидимого. Например, в картине «Мать» 1916 г., относимой к раннему периоду, щека матери предстает в динамике своего становления из молекул этого мира. Она словно прорастает, сгущается до предметности у нас на глазах. Мир закипает перед нами. Эта картина, композиционно построенная по аналогии с иконописным сюжетом Богородицы с младенцем, по смыслу своему не имеет никакого отношения к этому сюжету. Равно как и «Георгий Победоносец» 1915 г., также относимый к раннему периоду творчества Филонова, не содержит в себе духа иконы. Георгий вместе с конем погружен в вихрь становления, их фигуры словно вырастают из земли. По смыслу своему эти картины аналогичны полотну 1930 г., на котором изображен козел. Восхитительный козел собирается у нас на глазах из бесконечно сложных частиц мира. Кипящая стихия мира Филонова не выпускает трансценденцию. А потому символ утрачивает связь с символизируемым.

¹ Такой взгляд широко распространен в искусствоведении под влиянием Д. С. Лихачева, который увидел в русском авангарде воссоединение с искусством Древней Руси. Живопись авангарда, включая П. Филонова, по его мнению, является не стилизацией, не только лишь желанием уподобиться экспрессии древнерусской иконы, но подлинным проникновением смыслами и духом древнерусского искусства. Отождествив картину Петрова-Водкина «Богоматерь — Умиление злых сердец» с иконой, Лихачев заключает: «...нельзя сказать, что этого же стремления к идеалам, созданным в древнерусском искусстве и искусстве народном, не было и у всех других так называемых "авангардистов", в большинстве своем пытавшихся выразить в своих произведениях крепкую, хотя порой и наивную, веру как в Божество, так и в человека» (Лихачев Д. С. Русская культура нового времени и Древняя Русь // Лихачев Д. С. Избранные труды по русской и мировой культуре. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2006. С. 179–180).

Филонова иногда сравнивают с Н. Федоровым. Но Федоров — это человек, со всей страстью ставший на путь святости, т. е. действительного преображения наличного мира в Царствие Небесное. Федоров ревнует по Богу. Филонов избирает путь ученого, не преображающего искаженный мир, а с любопытством его изучающего. Его волнует не обожение, а эволюция интеллекта. Филонов ближе философии Делеза.

Делез — это Филонов в философии

Филонов предвосхищает идею европейской философии об исчезновении человека. Его рефлексия строится на эволюционной логике, позволяющей говорить об ассимиляции человека с миром, т. е. подспудно содержащей в себе представление об отсутствии онтологической исключительности человека. Филонов, действуя в пространстве смерти Бога, визуально и теоретически помыслит несколько ключевых положений философии Делеза задолго до того, как их сформулирует сам Делез. Во-первых, идею тотальной поверхности, вывернутости, обозримости мира. Во-вторых, идею неразличения внутри имманенции мира. В-третьих, идею динамики, противостоящей статике. В-четвертых, неминуемое для такой онтологии представление о свободе как осознанной необходимости. В-пятых, дегуманизацию мира.

Эти положения нетрудно обнаружить в любом тексте Делеза. Например, восхищаясь художником Бэконом, Делез припишет ему собственный концепт тела без органов, снимающий проблему би-наризмов и онтологических разрывов. Бэкон, говорит Делез, пишет не объекты, не формы, не организм и не лица. Бэкон пишет головы и мясо. «Голова-мясо — это становление-животным человека»¹, — говорит Делез. В этой зоне они неразличимы. Голова — не лицо, не душа и не организация. Голова — это верхушка тела: «лицо, — пишет Делез, — это структурированная пространственная организация, покрывающая голову, тогда как голова подчинена телу, даже если она — просто его верхушка. Она не бездушна, но ее дух — это дух, образующий тело, телесно-витальное дыхание, животный дух. Животный дух человека — дух-свинья, дух-буйвол, дух-собака, дух-летучая мышь... Бэкон-портретист решает совершенно особую задачу — он разрушает лицо, дабы обнаружить (или заставить явиться) под лицом голову»². Мясо — не кости, не структура. «Мясо, — говорит Де-

¹ Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. С. 43.

² Там же. С. 37.

лез, — общая зона человека и животного»¹. Писать мясо — значит писать тело без органов — чистую интенсивность, «силу без объекта», нервы, витальность, ритм, напряжение, динамику, ту жизнь, из которой случайным образом возникают формы. «Целая неорганическая жизнь, — восклицает Делез, — тогда как организм — во все не жизнь, а лишь темница жизни. Вполне живое и, однако, не органическое тело. И ощущение, приходя через организм к телу, приобретает неистовый, спазматический темп и сносит барьеры органической активности. В толще плоти оно непосредственно затрагивает нервную волну или витальную эмоцию»². Объективированная форма — темница, то, что сковывает вечную новизну жизни. Распредметить, расплавить, расчистить мир — значит обнажить его необузданное движение, «могучую неорганическую жизнь»³. «Бэкон, — говорит Делез, — неустанно пишет тела без органов, интенсивный факт тела. Расчищенные или выскобленные участки на его картинах — это нейтрализованные части организма, возвращенные в состояние зон или уровней: “лик человеческий еще не обрел своих черт...”»⁴.

Делез смотрит на мир как на хаосмос. Филонов как ученый грезит законами развития. В обоих мирах космический поток стирает следы исключительности человека.

Смерть искусства

Филонов — это художник, а не современный художник, который художником не является. Филонов — это имя, его сразу узнаешь, как философский концепт. Живопись Филонова — это еще искусство, хотя интеллектуально, а не всецело реально она направлена в сторону смерти искусства. Филонов хочет не творить, а делать, отсюда появляется его теория сделанных картин. Не трансцендировать наличное — «слышать Бога» или «вообразать», как это формулируется в различных философиях, — а анализировать. Не производить мир, а воспроизводить его. Отсюда проистекает его неприятие к кубизму, основывающемуся, по его мнению, на предвзятости художника по отношению к действительности. Филонов выступает за чистый анализ. «Искусство, — говорит он, — это теория познания, средство

¹ Делёз Ж. Фрэнсис Бэкон: Логика ощущения. СПб.: Machina, 2011. С. 41.

² Там же. С. 44.

³ Там же. С. 45.

⁴ Там же. С. 44.

изучения»¹. Что значит искусство как средство научного познания? Это значит, что оно тяготеет не к образам, а к принципу фотографии — документу, отпечатку, не предполагающему творческой двусмысленности. «Иной красоты, — заявляет Филонов, — кроме правды, в изо нет. Эта-то правда в одних вещах...»² Красоты нет. Есть правда вещей. Ученый-художник призван вывести эту правду на свет. Филонов хочет не расширять видимое за счет невидимого, но укрупнять детали, уподобляя живописца тому, кто работает с микроскопом. Предельным вариантом такого искусства будут современные выставки, экспонирующие забальзамированные человеческие и животные тела³, прообразы которых видны уже на жутких полотнах Филонова.

Глядя на полотна Филонова, цепенеешь. Когда смотришь на «Мастеров аналитического искусства» («Ударники» 1934–1935 гг.), охватывает жуть. Жена Филонова признается, что, когда познакомилась с ним, увидев его картины, испугалась. Жуть, исходящая от картин Филонова, связана не с тем, что Филонов будто бы изображал скверную социальную реальность, которая его окружала, но с тем, что он попытался отсечь метафизические основания у человека, представить его тотально конечным и наличным. То есть пустым, как фарфоровая кукла. Его визуальный эксперимент сродни литературным экспериментам Достоевского, который через своих героев показывал нам, что есть человек, если его лишить Бога.

Художник — это его полотна, а не его слова. Между аналитикой Филонова и его картинами — разрыв. И в нем помещается искусство Филонова. В своих картинах он не ученый с рентгеновским снимком в руках, а все еще художник, объективирующий свое внутреннее. Художник в Филонове победил ученого. Его «Мировой расцвет» или «Формула весны», равно как и «Животные» — это страстное магическое превращение мира, возможное благодаря антропологической оптике.

¹ Живопись — это универсальный, всем понятный язык художника... / *Сарабьянов А., Мислер Н.* Филонов. Художник. Исследователь. Учитель. В 2 т. Т. 1. М.: WAM, 2006. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://www.uzluga.ru/potrd/Художник+Исследователь+Учитель+Живопись+Графика/main.html>

² Там же.

³ Так известна выставка в Нью-Йорке с говорящим названием «Body Worlds» («Миры тела») патологоанатома Гюнтера фон Хагенса.

Андрей
Бычков

ПОСТМОДЕРНИЗМ И МАГИЯ НАТАЛЬИ ГОНЧАРОВОЙ

(О выставке НАТАЛЬИ ГОНЧАРОВОЙ
«Между Востоком и Западом»,
Третьяковская галерея, 2013–2014 гг.)

Первая картина — Ларионова. Муж Гончаровой Ларионов представляет нам ее портрет. Интимный взгляд, знание изнутри. Кто, как не он откроет секрет, кто же такая Наталья Гончарова? На картине — «маска», взгляд, обращенный в себя, и это настраивает на магию (искусства). Мы пришли втроем, мои друзья — философы. Красавица и умница Ростова и строгий русский Гиренок. Странное, пока еще не озвученное впечатление, что портрет все же «слегка под Модильяни». Переходим к Гончаровой, движемся, молчим. И вдруг возникает игра. «Синьяк», — говорит Наташа Ростова, бросая взгляд на полотно «Панино близ Вязьмы». «Гоген», — отзывается Федор Иванович Гиренок, присматриваясь к «Стрижке овец». «Дали», — улыбается кто-то, включаясь в нашу игру и кивая на «Купальщицу с собакой». И вот уже напрашиваются приговоры — «живопись без свойств». Но — повременим и разберемся.

Здесь — на выставке — и в самом деле хочется сыграть в викторину. Отгадать «Пи-



Н. Гончарова

кассо» в «Купальщицах» или «Матисса» в «Женщине с подсолнухом». За эту «вторичность» Гончарову, наверное, легче поругать, чем похвалить. Однако виртуозность, с какой она жонглирует и играет всеми этими постимпрессионизмами, кубизмами, футуризмами, абстракционизмами... Кажется, ей действительно нет разницы — написать утром что-нибудь символическое («Старец с семью звездами»), а вечером эротическое, под раннего Пикассо («Женщина в красной шляпке»). Вероятно, Наталья Гончарова неслучайная современница Джойса. Сгущая краски, можно было бы сказать: она и в самом деле с легкостью крупье достает из рукава своей «волшебной» блузы симулякры почти всех художественных течений начала XX в. Оговоримся: симулякры, конечно же, наипервейшей свежести. Но ведь Гончарова — не эпигон, не имитатор; язык не повернется так ее назвать. Трудно быть первооткрывателем, трудно быть новатором. И Наталья Гончарова — не первооткрыватель. И, в отличие, скажем, от Бориса Григорьева, даже не новатор. Так кто же тогда она? Авангардист, как написано в буклете? Наш ответ — постмодернист. Наталья Гончарова — первый русский постмодернист. И совсем не в смысле ругательства. Художник с безупречным вкусом, тонко чувствующий цвет, тончайший мастер линии и композиции, Наталья Гончарова — как написано на сайте Третьяковской галереи — «самая знаменитая русская художница, одна из наиболее ярких фигур в искусстве XX в.».

И все-таки — ризома. Горизонтальность — в отличие от декларируемой почвенности, архаики скифских каменных баб и русской деревянной игрушки (с последними Гончарова связывала происхождение «своего» кубизма). Перемещение из стиля в стиль, вместо развития (как Пикассо, скажем, продолжает Сезанна). Наверное, нужны Гваттари и Делез со своим шизоанализом, чтобы вывести на чистую воду скрытую трансгрессию в этих невероятных скачках от стиля к стилю, наверное, нужно призвать Бодрийера, чтобы объяснить эту бесстрастную комбинаторику художественных манер, подстановку вся и всего, эту переливчатость форм, так странно — позволим себе все же съязвить — напоминающую бесформенность капитала, ведь недаром же Гончарова — самая «продающаяся» художница, и не случайно, что именно ее чаще всего подделывают. Концепт русскости, заявленный организаторами выставки, наверное, следует искать в чем-то другом. И даже не в религиозном лубке (за который, кстати, картины Гончаровой изымались цензурой с выставок). В чем же? В нашей хорошо известной «всемирной отзывчивости», проявляющейся здесь как полистилистика (что уж, наверное, лучше,

чем соцреализм)? Если всмотреться глубже, то стоит заметить, что помимо «овладевания» чужими стилями Гончарова, прежде всего, пытается открыть некое свое внутреннее художественное пространство, где это становится возможным, подчас даже «одномоментно», а вот это уже близко и к русскому концепту. Интерес к пустоте у Гончаровой проявляется как в период ее увлечения абстракционизмом и беспредметной живописью (одна из картин так и называется «Пустота», стоит назвать также и «Композицию с черными пятнами»), так и в последний, «космический» период конца 50-х (серия «Пространство»). Но, кажется, что буквальное понимание темы ее же (тему) и «убивает» — картины «космического» периода самые невыразительные на выставке. А хотя здесь бы могла возникнуть и «метафизика пятна», переход из тона в тон, русский космический колорит... Но побеждает другой концепт, европейский — линия, контур. В цикле «Испанки» Гончарова достигает пика его выразительности, и здесь уже трудно навскидку назвать «оригинал», хотя и так же трудно начать разговор об оригинальности. И опять же — Гончарова решает этот цикл в разных манерах от «неоклассики» до арнуво... Безусловно, линия, контур, композиции — сильные стороны Гончаровой. Но что бы это значило — русская линия? Орнаментальность, карта, пограничье? Кажется, что и здесь Гончарова остается «на пороге». И если и развивается, то — в декоративность (недаром же так много в ее творчестве значат и театр, и мода).

Быть может, она слишком хотела быть авангардисткой? Быть может, слишком чутко реагировала на настоящее? Ведь стоило появиться чему-то новому, как она уже тут как тут. Футуризм — пожалуйста, беспредметная живопись — нет проблем! Иногда ее даже хочется назвать «художником внутри художников». Хотя она и подчас по своему сопротивлялась. Вот, например, лучизм. Стиль, изобретенный Ларионовым. И Гончарова, проявляя метод, пишет, к примеру, «Море». И в то же время в портрете Ларионова (1913) (заявленном в искусствоведческом сопровождении как этот самый, что ни на есть лучизм) не оставляет от этого самого лучизма просто ничего. Странная картина. Никакого фаллицизма, наоборот: Гончарова смазывает и расширяет «пятном», во весь холст, мужское ларионовское лицо, и здесь оно скорее какое-то «гинекократически» разъятое, с едва обозначенным носом и с — в единичности — маленьким глазком. Зато вот в центре разверстый, «вагинальный» рот... Постмодернистская трансгрессия? Здесь хочется упомянуть и серию с ее любимыми цветами (раз уж мы осмелились пуститься в столь рискованные теоретические спекуляции), где в лоне широких лепестков покоится

фаллическая триада пестиков («Ваза с магнолиями», конец 20-х). Но — оставим домыслы. (А хотя, как, собственно, без них, в наш-то век психоанализа?) Вернемся от бессознательного к сознательному. Мы забыли «проговорить» лубок. Известно ведь, что Гончарова одна из первых разрабатывала этот «жанр». Может быть, в этом ее оригинальность, ее русскость? Думается все же, что нет. Опять всего лишь русский аналог примитива, и заявлен только декларативно. Интереснее, пожалуй, ее «мелкоформатные» (гуашь, бумага) религиозные композиции. И именно здесь нас посещает странная мысль: а что если бы со своими техническими и творческими возможностями, со своими способностями и чутьем вращаться в любой стиль Гончарова двинулась по времени назад? Да — со всем ее багажом XX в., с ее-то чувством композиции — назад к Феофану Греку и Рублеву, назад к Рафаэлю? Если бы она понимала авангард, как его понимал Хлебников (а ведь она иллюстрировала его тексты). Может быть, тогда метафизика линии и пустоты, и метафизический русский колорит смогли бы реализоваться в каком-нибудь действительно гениальном полотне? Почему бы было ей не написать «Богоявление»?

Федор
Гиренок

ХАРМС: ВЗГЛЯД СО СТОРОНЫ АРХЕОДАВАНГАРДА

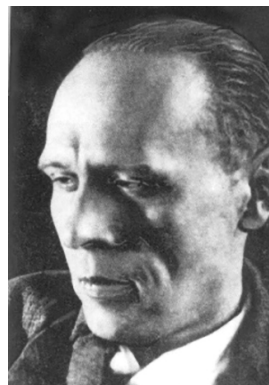
Русская философия имеет одну особенность — она возникает за пределами философии, т. е. возникает как литература. Русская философия — это литература. О состоянии дел в русской философии мы узнаем по писателям. Символ русской философии — В. Розанов.

Если бы русская философия возникла сразу как философия, то она ничем бы не отличалась от европейской метафизики, и нам не нужны были бы видения Соловьева, благодаря которым русская философия стала существовать как философия. Мы бы до сих пор подсматривали за тем, что делается в философии в Европе, и нам не пришлось бы в голову присматриваться к самим себе.

Литература и философия

Философия, соблазненная эффективностью научного познания, попыталась перестроить себя и стать наукой. К концу XIX в. академическая европейская философия утратила связь с литературой и перестала, по словам Гадамера, играть какую-либо роль в жизни человека. Она стала ненужной. Бальзак, Достоевский и Толстой отодвинули научную философию на бессобытийную периферию жизни.

Чем отличается литература от философии? Литература — это рассказ в лицах, она



Д. Хармс

антропологична. Философия начинается с радикального умозрения. В литературе доминирует автор и переживания. В философии — царит ожидание встречи с метанойей. В ней ценится изобретение концептов. Роднит философию и литературу метафора. В метафоре они у себя дома.

Русская философия началась с радикализма в письмах Чаадаева и закончилась радикализмом в литературных экспериментах обэриутов. Чаадаев — писатель, который ничего не написал, но успел сказать, что он думает о России с какой-то невыносимой ранее точки зрения. Поэтому его называли философом.

Хармс — не писатель, хотя он и писал рассказы для детей, и поэтому его называли детским писателем. Но детям нравятся страшилки и всякая звонкая ерунда. Например, «кокон, фокон, зокен, мокен». Или: «Я от х́аха и от хиха я от хоха и от хеха еду в небо как орлиха отлетаю как прореха». Ведь — это бессмыслица, но им весело.

Хармс не изображает нравы. Он, как, например, в «Лапе», ничего не описывает. Он не писатель. Он концептуалист, т. е. он философ. Его тексты невозможно читать. У него нет героев. У него нет логики. У него детский взгляд на мир. В его сочинениях некому сопереживать. Его тексты нужно мыслить. «Я творец мира, и это самое главное во мне»¹, — писал Хармс. Интеллигибельность обэриутов не нуждается в читателях. Она нуждается в рапсодах. В чтении вслух. Она обращена к детям и философам.

Археоавангард

Поздний авангард — не значит последний. После авангарда был еще и археоавангард, в котором литературные эксперименты с языком закончились радикальным философским жестом: выбрасыванием языка и обнаружением немоты дословного².

Смысловым центром археоавангарда стал антиязык молчания. Антиязык позволил обнаружить время, в котором отсутствует настоящее, но присутствует прошлое как память и будущее как надежда. Как говорит Хармс в «Нетеперь», «это ушло в это, а то ушло в то, и нам неоткуда выйти и некуда прийти». При этом прошлое не является прошлым будущего, а будущее не является будущим настоящего. А поскольку настоящее отсутствует, постольку бытие нельзя теперь

¹ Хармс Д. И. Всестороннее исследование: собрание произведений. М.: АСТ: Зебра Е, 2007. С. 26.

² Гиренок Ф. Метафизика пата. М.: Лабиринт, 1994.

помыслить как присутствие, ибо присутствуют прошлое и будущее. Но бытие немыслимо в качестве того, что было, или того, что будет. Следовательно, слово «бытие» перестает быть основой философии. Это слово-видимость, слово-иллюзия. И задача авангарда заключалась в том, чтобы узнать, есть ли что-то по ту сторону иллюзии, по другую сторону ума или нет.

Интеллигенция

Хармс родился в 1905 г. Его отец — народоволец, интеллигент. Идеальный образ русского интеллигента был описан Н. К. Михайловским в книге «Герой и толпа». Интеллигенты — это герои, т. е. такой тип людей, в которых постоянно нуждается Россия. Почему она в них нуждается? Потому что в России всегда все еще начинается и никак не может начаться. У нас начала никак не связаны с концами, а концы — с началами. Мы завершаем то, что не нами было начато, и начинаем то, что не имеет завершения. Мы — похоронная команда истории и одновременно хранители ее не оформившихся зародышей. В смысле истории мы, русские, находимся где-то у ее истоков. Все цивилизованные народы ушли в своей истории к реализованному телосу, а мы все еще никуда не ушли и находимся вне истории, у своего начала, у родников народной жизни. Поэтому мы расположены ближе к истине дословного, но дальше всех отстоим от своих целей. Русской философии приходится все время договаривать то, что не ею было сказано. Единственный момент, в который мы сами попытались что-то сказать, был связан с евразийцами, софиологами и обэриутами.

Поскольку история у нас сама никуда не идет, а непрерывно пребывает в состоянии ноля, или пата, постольку нам нужна интеллигенция, т. е. люди, с одной стороны, образованные, а с другой — совестливые. Они должны были помочь нам, т. е. должны были прийти и подтолкнуть нашу историю, перевести Россию из одного состояния бытия в другое. Интеллигенты, герои должны были прийти в политику, к власти, и затем уйти, но они приходят и не уходят. Поэтому Россия все время движется по кругу — от кризиса к кризису. Один кризис начинается в момент, когда герои приходят к власти, другой кризис начинается в момент, когда они не уходят из власти, поэтому Россия топчется на одном месте, тогда как все вокруг нее куда-то торопят, бегут.

Хармс знал эту истину не понаслышке, а на примере своего отца.

Иван Ювачев

Отца Хармса, Ивана Ювачева, арестовали за подготовку покушения на царя и приговорили к смертной казни, которую затем заменили каторгой. Отсидев на каторге 15 лет, отец Хармса вышел на свободу и стал православным мистиком. Хармс отца очень уважал и разговаривал с ним только стоя. Хармс, как впрочем, и все обэриуты, был вне политики. Он писал: «Меня интересует только "чушь", только то, что не имеет никакого практического смысла ... Геройство, пафос, удаль, мораль, гигиеничность, нравственность, умиление и азарт — ненавистные для меня слова»¹.

От отца у Хармса остался интерес к нумерологии, к картам Таро и оккультизму.

Как Хармс родился

Время рождения Хармса нумерологически рассчитывал его отец. Ребенок должен был родиться на Новый 1905 г. Но нумерология подвела. Хармс родился на 4 месяца раньше срока. Сначала его, по словам Хармса, хотели вернуть обратно. Но потом его, конечно, отправили в инкубатор. «В инкубаторе я просидел, — рассказывает Хармс, — четыре месяца. Помню только, что инкубатор был стеклянный, прозрачный и с градусником. Я сидел в инкубаторе на вате, больше я ничего не помню»². Хармса вынули из инкубатора 1 января 1906 г., поэтому Хармс считал, что он рождался три раза и, наконец, родился в кризисный год русской революции.

Чинари

В школе Хармс выучил английский и немецкий языки. Стал писать стихи. В 1925 г. он вступил в Союз поэтов в Ленинграде. В этом же году он познакомился с философами Липавским и Друзкинским, и они его приняли в «чинари», дав звание «чинарь-взиральник».

ОБЭРИУ

В 1927 г. возникло объединение за реалистическое искусство, ОБЭРИУ, в которое входили И. Бахтерев, А. Введенский, Д. Хармс, К. Вагинов, Н. Заболоцкий и др. Определяющей идеей объедине-

¹ Строфы века. Антология русской поэзии / сост. Е. Евтушенко. Минск; М.: Полифакт, 1995. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://poetrylibrary.ru/stixiya/261.html>

² Хармс Д. И. Указ. соч. С. 8.

ния стало убеждение в том, что дважды два равно пять. Кто считает иначе, тот ошибается и поэтому не может быть реалистом. В 1930 г. Хармса и Введенского выслали в Курск. После Курска Хармс мог публиковать только стихи и рассказы для детей. После того, как в 1937 г. он написал стихотворение «Из дома вышел человек с дубинкой и мешком...», его вообще перестали публиковать. В 1939 г. Хармсу поставили диагноз шизофрения. В августе 1941 г. его опять арестовали. Хармс симулировал сумасшествие в психиатрическом отделении тюремной больницы в «Крестах». В 1942 г. Хармс, не выходя из больницы, скончался.

Манифест ОБЭРИУ

В 20-е гг. XX в. литературная Россия жила в эпоху манифестов. Борьба между литературными группами шла не на жизнь, а на смерть. Искусство, полагал Хармс, стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением. «Я думал о том, — писал Хармс в одном из писем, — как прекрасно все первое! Как прекрасна первая реальность»¹. Слово «первое» считается Хармсом определяющим для искусства. Искусство — это не культура, ибо культура определяется словом «второе». Для первого нет закона, нет нормы. Первое — это хаос беззакония. Для второго есть законы и нормы. Второе — это порядок. Искусство всегда антикультурно, ненормально, бессистемно. Культура держится культурой быта. У обэриутов не было этой культуры. В 20-е гг. творчество спонтанно пульсировало, путая нормы, пересекая границы асоциального.

В это время все вдруг обнаружили в себе охоту к перемене мест. Все стали кочевниками. И социум не мешал свободе перемещений. Паспортов еще не было. Милиция не имела права останавливать и спрашивать человека, где он живет и что он делает.

Эстетически идеальный дом мыслился в эти годы не как поместье и не как замок, а как гостиница, как купе в железнодорожном вагоне. Все должно быть устроено просто и функционально. Если кому-то захочется сменить место своего обитания, то ему достаточно поставить свое жилище на платформу и перевезти его туда, куда ему вздумалось. Не было ничего прочного, постоянного.

Привычные ценности переоценивались. Сама жизнь человека уже ничего не стоила. Убийство, оправданное социальной справедливостью, прощалось, не наказывалось.

¹ Хармс Д. И. Указ. соч. С. 26.

Все были свободны. Человек был свободен от государства, государство — от общества. Женщины были свободны от детей, мужчины от женщин. Вы хотите развестись с женой? Пожалуйста, напишите об этом на открытке и направьте ее в ЗАГС. И вы свободны. И Церковь вам не помеха.

Школьник свободен от оценок, студент свободен от экзаменов. Все децентрировано. Нигде нет глубины. Везде только линии и чистая поверхность. Петроград перестал быть столицей. Москва еще не стала официальной столицей. Центр везде, периферия нигде.

Выйдя на улицу, ты там встретишь кого угодно и что угодно. У Хармса есть стихотворение «Тигр на улице». Оно является символом сопряжения хаоса, свободы и «вдруг», характерных для 20-х гг., хотя и было написано уже в 30-е г. XX в.

Я долго думал, откуда
на улице взялся тигр.
Думал-думал,
Думал-думал,
Думал-думал,
Думал-думал.
В это время ветер дунул,
И я забыл, о чем я думал.
Так я и не знаю, откуда
на улице взялся тигр.

В этом стихотворении есть затянувшееся начало мысли, и нет конца. Есть усилие понять, и нет формы, которая бы позволила завершить мысль, понять непонятное. Усилие не выдерживает встречи с хаосом. В результате забвения мысли открывается возможность для нового начинания мысли. Герой стихотворения Хармса так и не смог выбраться из режима неизвлеченного смысла и продолжил жить без понимания.

В «Манифесте ОБЭРИУ» заявлены два принципа. Во-первых, обэриутов интересуют формы мира, сложившиеся до языка. Им нужен «чистый мир», не замученный языком, не закутанный в тину «переживаний» и «эмоций». Чтобы получить этот мир, обэриуты намерены были вгрызаться в сердцевину слова, полагая, что там они найдут не формы выражения, не формы высказывания о себе вещей, а формы их существования. Например, можно сказать: «мы без вас соскучились». Но это очень абстрактное высказывание. Гораздо конкретнее будет сказать так: «мы без вас соскрючились». Так мы выразим зримую форму существования. Или можно сказать «бедные слова

оправдания», а можно — «бледные слова оправдания». В последнем случае видна форма существования в цвете.

Во-вторых, обэриуты уверены, что логика не обязательна для искусства. Более того, логика — это, прежде всего, языковая неправда мира. Мир не логичен. Он текуч и не помещается в слово, действие или предмет. Хармс пишет: «Один человек думает логически; много людей думают ТЕКУЧЕ... Я хоть и один, а думаю ТЕКУЧЕ»¹. Чтобы поймать ускользающий от логики мир, нужно расширить смысл предмета, слова и действия. «Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур — разве это не реальная потребность нашего времени? Поэтому и объединение наше носит название ОБЭРИУ — Объединение Реального Искусства»².

Обэриуты готовы отказаться от сюжета, темы, фабулы, чтобы отказать от житейской логики и найти другую логику: театральную или поэтическую. Искусство не изображает, а воображает. Министр на сцене должен ходить на четвереньках и быть, а русский мужик — произносить длинную речь на латыни. Почему? Потому что — это неожиданно, это «вдруг», которое заставляет тебя вздрагивать. Это то, без чего нет театра и кино.

Тотальность

30-е гг. в истории советской России — это не 20-е гг., это десятилетие эстетики скоординированных действий, чувств и мыслей. В 1930 г. об этом написал Хармс в стихотворении «Миллион». Вот фрагмент этого стихотворения:

Шел по улице отряд —
сорок мальчиков подряд:
раз,
два,
три,
четыре
и четырежды
четыре,
и четыре
на четыре,
и еще потом четыре...

¹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. С. 49.

² Манифест ОБЭРИУ. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://хармс.gorodok.net/documents/1423/default.htm>

Затем на улице пройдет отряд из 40 девочек. И оба отряда встретятся на площади. Слово «четыре», буквы «ч», «т» и «е» гипнотируют нас, вводят в порядок целого, в котором не думают, а идут. Слово, разбитое на звуки, переводит нас из одного состояния в другое, в котором ценятся не творчество, а ритм, не мысль, а звук, не смысл, а действие и чувство принадлежности к тому, что больше тебя.

...А на площадь
повернули,
а на площади стоит
не компания,
не рота,
не толпа,
не батальон,
и не сорок,
и не сотня,
а почти что
МИЛЛИОН!

«Миллион» не просто стоит. Он ждет команды, приказа. Его стояние основано на философии тавтологий и манихейском дуализме. Хармс в «Нетеперь» пишет:

Это есть Это.
То есть То.
Это не есть То.
Остальное либо это, либо не это.
Все либо то, либо не то.
Что не то и не это, то не это и не то.
Что то и это, то и себе Само.

Следуя ритму Хармса, можно предположить — то, что себе Само, то мы, что себе не само, то не мы. Мы — это не они.

Софиология

Интерес Хармса к оккультному знанию, к третьей стороне мира, к заумному непреднамеренно координировался с софиологическими построениями русской философии. Достоверно известно, что Хармс читал Папюса. Но также очевидно, что он не мог не знать о Третьем Завете, как не мог не знать сказку о Курочке Рябе. А если он интересовался оккультными делами, то не мог не знать об Анне Шмидт

и встрече с ней в 1900 г. Владимира Соловьева, встрече, которую иногда называют четвертым свиданием Соловьева с Софией.

В начале XX в. влияние софиологов в интеллектуальной жизни России составляло реальную альтернативу марксизму. С одной стороны, у творческой интеллигенции возник философский интерес к теме воплощения Логоса и Софии, а с другой — возник вопрос о пределах изобразимости этого воплощения. Неудивительно, что в 1912 г. Бурлюк просит Крученых написать стихотворение из неведомых слов. И Крученых написал: «Дыр бул щыл...» В это время место теории всеединства Соловьева заняла теория парадоксальности Флоренского, обратившего внимание не на то, что составляет систему, а на то, что фрагментарно, несистемно, незавершено. Последнее окажется близким по своему духу обэриутам.

В чем суть теории Флоренского? Прежде всего, в понимании того, что Бог мыслит не словами, не идеями, а самими вещами. Бог не ремесленник, который должен совершать прыжок от идеи к вещи. Если это так, если Богу язык не нужен, то каков же онтологический статус языка? Имеем ли мы всегда дело с языком или иногда мы имеем дело с самими вещами? И что тогда значит язык вещей? После Соловьева усилилось подозрительное отношение к пониманию языка как всеобщего посредника. Росла уверенность в том, что, если покопаться в слове, то мы обнаружим в нем саму вещь. Более того, нельзя ли вещи вообще очистить от языка и взглянуть на них со стороны Бога? И не является ли задачей поэта и философа попытка взглянуть на вещь глазами Бога? Или, в терминологии Хармса, нельзя ли человеку взглянуть на чистую вещь, на вещь как таковую?

Идея «чистоты» ставит перед Хармсом еще одну новую проблему. Эта идея требовала защитить Бога от человека. Обэриуты, те, кто должен был скинуть Бога, принялись защищать Бога от ужаса присутствия человека. В чем этот ужас? Этот ужас коренится в идее, на которой основано все человеческое существование, в идее, что мир заполнен причинами, что для всего есть причина. Но если для всего есть причина, то Богу нечего делать в этом мире, его даже убивать не нужно. Он сам растворится в причинах. Бог, говорит Хармс, существует там, где есть случай. Если все в мире случайно, то везде в мире Бог. Случай — дом бытия Бога, даже если никто ничего о нем не знает и не говорит.

Софиология открыла перед обэриутами возможность атаки на логос, на разумное, на рациональное, ведь что такое разум. Разум — это, скажет Хармс, число, вычисление. Но ведь есть еще и ноль. Ноль неразумен, невычислим. Хармс пишет:

А ноль божественное дело.
 Ноль — числовое колесо.
 Ноль — это дух и это тело,
 вода и лодка и весло¹.

А что такое сознание? Это не ум. Это неожиданное «вдруг», пустота случая, которая может быть заполнена. Сознание невозможно в мире детерминаций. Оно возможно как геометрическая точка в мире спонтанностей. Хармс пишет:

...Бросайте, дети, в воду камни.
 Рождает камень круг,
 а круг рождает мысль.
 А мысль, вызванная кругом,
 зовет из мрака к свету нуль².

Непрозрачный язык

У Хармса есть рассказ, который называется «Власть». Власть — это не политика. В рассказе речь идет о власти слова. Никто не знает, что он делает и что он говорит. Почему? Потому что все говорят словами, но никто не знает, что говорят слова. Одно и то же слово пробуждает в каждом из нас свое представление. Эти представления никак не связаны. А если они не связаны, то тогда люди, коммуницируя, с одной стороны, говорят, а с другой — галлюцинируют. Галлюцинировать — значит приватизировать реальность. Если бы реальность была для людей одна и та же, то мы бы знали, что слова говорят.

Герои Хармса говорят, но не сообщают, не передают информацию. Его персонажи передают звуки. У него язык распадается. Нельзя говорить то, что уже знают, но нельзя сказать и того, что не знают. Нужно заставить язык сказать то, что неуловимо умом. Язык, говорит Хармс, не делает нас зрячими. Человек творит добро и зло вслепую: «Грех от добра отличить трудно»³.

Старуха

«Старуха» — это повесть, в которой Хармс исследует дремотное состояние человека, в котором нет четкой границы между сном и бодрствованием. Следовательно, нет фиксированного чувства ре-

¹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. С. 332.

² Там же. С. 333.

³ Хармс Д. И. Указ. соч. С. 210.

альности. Все может быть связано со всем. И в то же время мир — это множество атомарных фактов. Любое слово может быть связано с любым словом, и одновременно оно может быть не связано ни с каким словом. И тогда слово перестает быть знаком и становится вещью. Слово говорится, но оно не ограничено семантикой. Оно может значить что угодно, а может ничего не значить. Вот «Старуха» Хармса. Попробуем составить сюжет повести.

Повесть начинается с разговора со старухой. Разговор случаен. Никак не мотивирован. Бессмысленен. Речь идет о времени. У героя повести есть карманные часы, у старухи есть настенные часы без стрелок. «Сколько времени?» — зачем-то спрашивает герой повести старуху. Старуха смотрит на часы без стрелок и отвечает: «Без четверти три». Затем герой беспечно гуляет, пьет водку со своим знакомым, закусывает килькой и вспоминает, что не выключил электрическую печь. Возвращается домой, пытается заснуть, крики детей мешают. Нет, трупы лучше детей. Они по крайней мере не мешают. Затем он пытается написать рассказ о чудотворце, грезит. В дверь постучали. Вошла старуха с часами без стрелок. «Вот я и пришла», — сказала она, как будто ее очень ждали. Она села в кресло. Далее вступает в действие какая-то третья сторона существования. Старуха гипнотизирует героя. Она заставляет его запереть дверь, встать на колени, лечь на пол. Герой вновь попадает в дремотное состояние. Тем временем старуха засыпает. К герою повести возвращается сознание и память. Он обнаруживает, что старуха не заснула, а умерла. Он страшится любопытных глаз соседа по коммунальной квартире, боится, что его обвинят в преступлении, которого он не совершал... Засыпает. Видит сон, в котором у него вместо одной руки нож, вместо другой — вилка. Просыпается. А старухи нет. Значит, все это было сон? — думает он. Но когда же он начался? И не сплю ли я сейчас? — думает герой повести. Заглянув за кресло, он увидел старуху, и понял, что это не сон. Ударил ее ногой. И понял, что теперь ему уж точно не отвертеться от уголовного преследования. Он думает, как ему избавиться от трупа. Кладет старуху в чемодан, везет ее на поезде топить, но по дороге у него этот чемодан крадут.

После прочтения «Старухи» можно сделать несколько выводов:

1. Если мы хотим существовать, и нам нужно приспособиться к существованию, то нам никакая София не нужна, нам нужна логика и нам нужен логос. Если мы хотим творить, нам нужны галлюцинации и софийность. Для обэриутов искусство софийно, в нем не работает логика, в нем логика лжет.

2. Обэриуты открыли, что быт — это то конкретное, в котором находит место всеобщее. Это место, где заканчивается человеческое и начинается нечеловеческое существование, животное.
3. Человек — это субъективность, которая хочет себя объективировать, и у нее никак это не получается. А не получается потому, что нет никакого времени. А мы думаем, что оно есть. Время — это предел, за которым воображаемое перестает существовать.

Резюме

Хармс стеснялся здравого смысла. Он был очень застенчив. Его философия была философией изначальной нелепости человеческого существования. В письме к Друскину он писал: «Философ бил в барабан и кричал: "Я производжу философский шум! Этот шум не нужен никому, он даже мешает всем. Но если он мешает всем, то значит он не от мира сего. А если он не от мира сего, то он от мира того. А если он от мира того, то я буду производить его"»¹.

¹ Письмо Даниила Хармса Якову Семёновичу Друскину. [Электронный ресурс]: Режим доступа: [http://wikilivres.ca/wiki/Пять_неоконченных_повествований_\(Хармс\)](http://wikilivres.ca/wiki/Пять_неоконченных_повествований_(Хармс))

Федор
Гиренок

ВВЕДЕНСКИЙ: ПОЭЗИЯ ПЛОДОТВОРНОГО НЕПОНИМАНИЯ

Русская философия первой половины XX в. нашла неожиданный приют в литературе позднего авангарда. За пределами академической философии реализовалась фундаментальная критика разума, языка, и утвердила себя мысль о том, что жизнь — это не логический процесс, а абсурдный. Символом философии авангарда стало имя Александра Введенского.

Неправильная жизнь Введенского

Теоретики абсурда рождаются в России почему-то в декабре, зимой, в морозные дни перед рождеством. Сначала в 1904 г. родился Александр Введенский, затем год спустя в декабре родился Даниил Хармс. Потом они встретились и подружились. Так возникло общество обэриутов.

Отец Введенского — статский советник, генерал. Сумеречная личность. Отец любил своего старшего сына, к Александру он относился прохладно. Мать Введенского — дочь генерала. При советской власти отец работал экономистом, мать — гинекологом.

Александр — генеральский сын. Он был немного кадетом, немного востоковедом, чуть-чуть юристом, но университета, как



А. Введенский

и Толстой, не окончил. И об этом не печалился. Работал на электростанции, был писмоводителем.

Гимназию Введенский все же окончил, хотя экзамен по русской литературе так и не сдал. Правда, он вместе с друзьями отправил свои стихи Блоку. Конечно, Блоку стихи не понравились. В школьной характеристике отмечалось, что Введенский развит, но чрезмерно болтлив. По сути, это был большой ребенок. В отличие от Хармса Введенский старался выглядеть взрослым. Он ходил всегда в черном костюме и белой рубашке с галстуком. Введенский вел божественный образ жизни. Любил играть в карты. Однажды Н. Олейников предложил Введенскому сыграть в карты. Желание победителя должно быть исполнено проигравшим. Олейников выиграл. Введенский проиграл. Олейников изрезал на мелкие кусочки черный костюм Введенского. Введенский, изумленный направлением потока бессознательного в желании поэта, молча удалился.

В 20-е гг. прошлого века петербургская молодежь почувствовала вкус к свободе. По преимуществу эта свобода была бытовой, а не политической. Все обэриуты много курили. Больше всех курил Введенский. Все друзья Введенского любили выпить. Больше всех, конечно, пил Введенский. Все нюхали эфир. Чаще всего в этом деле был замечен Введенский.

Александр Введенский носил в себе какую-то изначальную зыбкость. Он не был укоренен в себе. Введенскому очень нравился Крученых. Однажды, по рассказам Харджиева, Введенский и Крученых встретились. Введенский стушевался, оробел, как студент. Крученых вел себя надменно. Введенский читал свои стихи. А Крученых читал ему стихи 5-летней девочки, что было как-то странно. При этом Введенский считал, что стихи девочки лучше его стихов.

Позднее Н.Н. Харджиев прочитал «Элегию» Введенского Ахматовой. Стихи Введенского как будто бы ей понравились. Впрочем, Ахматовой казалось, что обэриуты ее не очень-то любят и часто ругают.

Зашифрованная пропаганда

В 30-е гг. XX в. в России доминировала эстетика возвышенного. Многих завораживала идеология движения больших масс. Политика была везде. Она проникала в самые темные закоулки человеческой жизни. Мыслить в это время означало одно — мыслить большими метанаррациями. Художники вместе со своим искусством стремились выйти на улицу. Социалистический реализм навалился на все, что в нем было авангардного, и раздавил его.

В 1931 г. Введенский по заданию редакции детского журнала едет в командировку на Кавказ. Его арестовывают. Одновременно арестовывают и других обэриутов. За что? Введенского арестовали за то, что он на какой-то вечеринке выпил за Николая II и назвал себя монархистом. И даже пытался петь «Боже, царя храни». Об этом узнали сотрудники НКВД. Следовательно, изучавший сочинения обэриутов, пришел к выводу, что это не стихи, а зашифрованная контрпропаганда. Всех обэриутов спас отец Хармса, который обратился за помощью к Н. Морозову, знаменитому тем, что участвовал в покушении на жизнь Александра II и встречался с Карлом Марксом. Наказание обэриутам смягчили, и вскоре они оказались на свободе.

В 1936 г. Введенский едет в Харьков. Влюбляется и женится. Переезжает из Ленинграда в Харьков жить. В Харькове его помнят как человека, который всем говорил «вы», а также не любил сквернословить и ни с кем не говорил на политические и философские темы. По вечерам играл в преферанс. По воспоминаниям современников, Введенский иногда приезжал в Ленинград, останавливался в номере «люкс» гостиницы «Европейской». Жил в ней два дня, спускал все деньги и затем перебирался к друзьям и обитал у них вместе с женой где-нибудь на кухне.

В 1941 г. началась давно ожидаемая война. Немцы неотвратимо приближались к Харькову. Многие уезжали. Началась эвакуация. Введенский, видимо, рассуждал так: я никуда не поеду, немцы меня не тронут, я все-таки дворянин и сын генерала. Но в Харькове, как и ранее в Ленинграде, нашлись люди, которые сообщили об этих настроениях Введенского властям. Его арестовали. И в наступившие холода вместе с другими заключенными решили перевезти в Казань. Введенский заболел. И дальше следы его теряются. Довезли его до Казани или нет, никто не знает.

Критика разума

В 1933 г. Введенский говорил: «Поэзия производит только словесное чудо, а не настоящее. Да и как реконструировать мир, неизвестно. Я посягнул на понятия, на исходные обобщения, что до меня никто не делал. Этим я провел как бы поэтическую критику разума — более основательную, чем та, отвлеченная. Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре. Я делал это на практике, в поэзии, и тем доказывал. И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые.

Я даже не знаю, должна ли быть одна система связей или их много. И у меня основное ощущение бессвязности мира и раздробленности времени. А так как это противоречит разуму, то значит разум не понимает мира»¹.

В цитируемом тексте Введенского распознается недоверие к самому слову, к тому, что оно говорит. Чем оно плохо? Тем, что в нем нет настоящего. Под настоящим Введенский имеет в виду то, что противостоит слову и является в языке неязыковым. Поиски неязыкового в языке заставляют Введенского пересмотреть роль понятия в человеческом мышлении. Понятие заставляет нас видеть связи там, где их нет. Оно заставляет нас противопоставлять существование и сущность, а также склоняет к тому, чтобы повсюду нами усматривались предметы, которых на самом деле нет. Как нет «утра», которое наступает, и нет «реки», которая течет.

Поскольку человеческая чувствительность фиксирует только множественное и бессвязное, постольку принято думать, что единство и связи учреждаются априорными понятиями рассудка. Например, словом «здание». Вообще-то зданий нет. Есть множественное: дача, дом, башня. Но и в самих этих словах, как и в «здании», синтезируется опытное и доопытное. Нам не дана предметность дачи, нам даны ощущения формы, цвета. В это чувственное многообразие рассудок вкладывает понятие целого «дома». Чтобы «дом» стал целым, нужно уже заранее иметь целое сознание, т. е. постулировать то, что Кант называл трансцендентальным единством сознания. Но возникает вопрос: что обеспечивает это единство?

В конце концов, поэтическая критика разума приходит к тому, что следует связывать предметы не по правилам рассудка, не в предположении единства сознания, а в предположении отсутствия такого единства, т. е. по правилам воображения. Например, можно связать «плечо» и «четыре». Эти слова связываются не предметным смыслом, не рассудком, а шипящим звуком «ч». А это значит, что предмет существует не потому, что мы мыслим. Он может быть дан чувствам независимо от мышления. Хотя, например, Кант думал иначе. Он полагал, что предмет не может быть дан чувствам независимо от мышления. Что мы вложили в пространство и время, то и извлекаем из него.

Введенский отказывается верить тому, что человек мыслит непрерывно. А если он мыслит не непрерывно, то в перерыве между мыслями человек ведет себя, как зверь, полагаясь на голое чувство. В этот

¹ Липавский Л. Исследование ужаса. М.: Ad Marginem, 2005. С. 323.

момент воображение перестает связывать чувственность и рассудок, выполняя свое продуктивное действие синтеза, независимо от того, что советует разум, и независимо от того, что советует поэзия чувств. Тем самым сознание освобождается от предметов, которые в нем должны были учреждаться в соответствии с рассудком, и заполняется связями, которые учреждаются воображением. Введенский как бы заставляет Канта согласиться с тем, что если нечувственное действует на чувствительность человека, то чувственное может мыслиться человеком. Метафизики воспринимают то, что мыслится. Поэт мыслит то, что воспринимается. Если бы мир был неким целым, если бы он был один и связан, то и опыт был бы у человека один. И в мире царил бы разум. Но опыт у людей разный.

Трансцендентальный рационализм полагает, что не может быть нескольких опытов, не может быть многих миров. Трансцендентальный иррационализм Введенского полагает множественность возможных опытов и возможных миров. Миров много, а Бог один. Никто не имеет права связывать руки Богу в его творчестве, даже Кант. Поэтическая критика разума освобождает Бога от трансцендентальных идей Канта. Разум не понимает мира, ибо он думает, что мир один, а Бог несвободен.

Воображение

Воображение заражает разум своим безумием и освобождает его от опыта, который надзирает за умом и наказывает его. Чистый разум, освободившись от опеки рассудка, ведет себя, как безумный. Он постоянно выходит за пределы опыта и доказывает недоказуемое. Он доказывает, что Бог есть, а душа вечна. Благодаря этим выходкам разума существует величайшее изобретение человечества — метафизика. По словам Канта, к метафизике, как к возлюбленной, с которой поссорились, люди еще вернутся. Не найдя границы между реальным и вымышленным, Введенский не ищет, как Кант, невидимого эфира. Он пишет в «Мире»: «На обоях человек, а на блюдечке четверг»¹. Как можно понять сказанное Введенским? Например, так: нет места в мире человеку, мир не для человека, ибо он требует, чтобы человек развернулся в рецептивную плоскость внешнего, а человек сворачивается в воображаемую глубину внутреннего пространства. И вот поэтому он существует на обоях мира. Что такое «обои мира»? Это его изнанка. То есть человек существует как изнанка мира, в которой

¹ Введенский А. Мир. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://brusl.ru/index.php?dn=article&to=art&id=1567>.

все устроено не так, как в мире. В мире время течет, а в изнанке оно никуда не спешит и лежит, как карась, на блюдечке.

Люди — мастера упрощений. Для них понять — значит упростить. Они могут придать смысл немислимому и сделать вид, что что-то поняли. Введенский предлагает не понимать. Он уверен, что непонимание — это событие, существующее наряду с пониманием. Непонимание — не отрицание понимания. Введенский пишет в «Факте, теории и Боге»: «Чтобы все было понятно, надо жить начать обратно»¹. У Введенского понимание и обратная жизнь как-то связаны. Что значит «обратно»? Во-первых, это зеркальная связь. Во-вторых, мы можем вернуться обратно в ту же точку пространства, мы можем вернуться в начало и вновь начать что-то делать. Но можем ли мы вернуться в какое-то время, как в точку в пространстве? Может быть, начать жить обратно — значит жить шиворот-навыворот? На блюдечке одно время, а рядом другое время. И оно уже не лежит, а стоит, как дерево. В «Приглашении меня подумать» Введенский пишет: «Мы видим лес шагающий обратно. Стоит вчера сегодняшнего дня вокруг»². Лес шагает обратно. Как это ему удастся? В нем вчера не кануло в вечность. В нем стоит вчера сегодняшнего дня. Оно никуда не ушло, рядом с ним сегодня, а рядом с вчера позавчера, и все стоит вокруг тебя. И это лес, шагающий обратно. То есть у нас будущее впереди, а у Введенского позади. Наши предки живут перед нами, а не после нас. И мы живем после них, мы их прошлое, они — наше будущее.

Потец

В конце XX в. философы устроили охоту за тем, что лежит между физическим и метафизическим, опытным и доопытным, чувственным и сверхчувственным. В результате поисков обнаружилась какая-то кентаврическая сторона мира, которая делает возможным переход от одной противоположности к другой. В космологии ее называли хаосмосом, в онтологии обозначили словом «быть». В первом случае соединили два слова «хаос» и «космос», во втором — «бытие» и «становление». Но первым начал такую философскую работу Введенский, который произвольным образом соединил два слова: «отец» и «пот». И у него получилось «Потец».

¹ Введенский А. Факт, теория и Бог. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://e-libra.ru/read/333289-tom-1-proizvedeniya-1926-1937.html>

² Введенский А. Приглашение меня подумать. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://rupoem.ru/vvedenskij/budem-dumat-v.aspx>

Зачем он это сделал? Наверное, не для того, чтобы порадовать филологов, а для того, чтобы высказать то, что прямым образом о человеке не высказывается. Человек — это не предмет, сущность которого может быть установлена извне. Но это и не икона. В России не любят кланяться человеку, и Введенский не любил ему кланяться. «Потец» — это непредметный и одновременно негуманистический взгляд на человека. Человек — не центр мира, не некая чтойность. Ведь центр мира принадлежит миру. А человек ему не принадлежит. Ничто человеческое не дано человеку в собственность. Соединение человека и труда еще не делает человека. Страшное слово «Потец» управляет всем, что происходит с человеком между его смертью и рождением. Оно странным образом соединяет в себе живое и мертвое, то, что есть, и то, чего нет. Поскольку эволюция никогда не ошибается, постольку возможно, что человек «пота» — это ошибка Бога, который думал, что труд — это наказание и одновременно способ, которым в человеке учреждается человеческое.

Продуктивный синтез происходит не под руководством предметной логики, а под руководством воображения. Если бы он происходил под контролем логики, то тогда мы бы имели дело с одним и тем же. А мы имеем дело с новизной. А это значит, что между всеми словами должен был существовать какой-то непрерывный, логически неоднородный переход. Но этот переход не возникает без вмешательства какой-то третьей силы. Если бы мир состоял из предметов, то в нем нельзя было бы логически однородными преобразованиями перейти от одного предмета к другому. Такой мир должен был непременно распасться. Если же в нем возможен переход, то в нем нет предметов и логики. Но есть какая-то третья сторона, благодаря которой возникает переход между рукомойником и паствой. Введенский намеренно заменяет «пасту» словом паства, чтобы разрушить привычный ход слов. Введенский говорит: а есть ли логика в связи того же рукомойника и пасты? Не является ли эта связь привычной бессмыслицей. Если же этот переход совершается силой привычки, то это значит, что никакое единство сознания само по себе не поможет множественное превратить в единое. Более того, самому сознанию, пользующемуся словом, придется распасться на множество сознаний, между собой понятийно не связанных. При этом сознание, приближаясь к трансгрессии границы со стороны сферы опыта, всегда будет сдвигать границу опытного, захватывая территорию априорного. И, наоборот, если мы пойдем со стороны априорной, то тогда начнет ускользать граница, на которой должно закончиться априорное. И все окажется априорным. А опытное никак не сможет начаться.

Одной из проблем, с которой столкнулся Введенский, придумав слово «Потец», стала проблема значения. Значения в языке не от языка. Введенский не ищет новых связей между словами. Он отказывает языку в предикациях типа S есть P. Он не доверяет определениям. Для него день — это ночь в мыле, а смерть Введенский определяет так: «смерть есть еж смерти». Мир зыбок, текуч. Слова, синтаксис и семантика языка не соответствуют этой зыбкости. А чему они соответствуют? Они нужны для того, чтобы заполнить предметами и смыслами ту пустоту, тот изъян, который образовался в мире в результате изъятия человеком себя из мира. Коммуникация, слова говорят не о мире, а о дезориентации человека в мире, обусловленной производством и потреблением грез, которые его терзают и утешают. Что мы можем сообщить деревьям? — спрашивает Введенский и отвечает: ничего. Что мы можем возразить камню? Ничего. Нет у нас для него аргументов. Что мы можем сказать воде? Нет у нас ничего за душой. Не можем мы общаться с водой, которая, возможно, что-то говорит нам, но мы не знаем, что. Не лучше ли нам перестать заполнять словами свою пустоту и превратиться в статую, в камень, в дерево. Как отец трех сыновей превратился в Потца.

Что значит «Потец»? Это не то, что созерцается, не то, что воспринимается. «Потец» — это, скорее, мысленная вещь, то, что восходит к Прологу, к словам, сказанным человеку Богом: в поте лица твоего будешь есть ты хлеб, доколе не возвратишься в землю, из которой ты был взят. Потец — это жизнь и одновременно возвращение человека праху, т. е. смерть, а холодный пот, выступающий на лбу умершего, есть не что иное, как роса смерти. Что мы можем узнать о мире, который чувствуем? Ничего. Потому что в этом мире есть еще и сверхчувственное.

«Потец» — это то, что разрушает трансцендентальное единство сознания. Введенский рассказывает о том, как три сына спрашивают умирающего отца, что значит слово «потец». «Обнародуй нам, отец, что такое есть потец». Отец им отвечает: «Страшен, синь и сед потец, я ваш ангел. Я отец»¹. Но синтеза чувственности и рассудка в этом сообщении не происходит. Сыновья не получают прямого ответа на свой вопрос. Тогда отец им советует посмотреть сны. Посмотрев сны, сыновья упрямо ищут ответ в рифме и перебирают слова: «потец», «свинец», «младенец», «венец». Но этот перебор не приближает их к ответу на вопрос, что такое «Потец». Заканчивается история раз-

¹ Введенский А. Потец. [Электронный ресурс]: Режим доступа: [http://wikilivres.ca/wiki/Потец_\(Введенский\)](http://wikilivres.ca/wiki/Потец_(Введенский))

говором сыновей с подушкой, которая вместо того, чтобы быть под ушком, стала душой умершего.

Отец и сыновья не понимают друг друга. Им нужен переводчик. Язык перестал быть средством коммуникации. Он становится средством замыкания каждого на самом себе. Об этом Введенский говорит в заключительных строчках поэмы. «Господи, могли бы сказать сыновья, если бы они могли, ведь это мы уже знали заранее»¹. Но они не смогут так сказать. Потому что у них нет уже-знания. Куда оно делось? Ответ на этот вопрос нельзя искать, например, в философии Канта. Почему? Не потому ли, что его философия ограничивается сказанным человеком, а не показанным миром. «Потец» не высказывается, а показывается. Это не рационально разъясняемый предмет, а мистически переживаемый образ. «Потец» Введенского — это пример чистого априорного синтеза бессмыслицы, которая не принадлежит трансцендентальной реальности. В нем показывает себя то, что не высказывается.

Следует заметить, что языковые стратегии Введенского и, например, Витгенштейна кардинально различаются. Если Витгенштейн предлагает ничего не говорить, кроме того, что может быть сказано, а могут быть сказаны только предложения естествознания, то Введенский предлагает говорить все, ибо ничто не имеет смысла. О чем не следует говорить, о том, полагал Витгенштейн, следует молчать. Напротив, о чем невозможно молчать, о том, полагал Введенский, следует говорить. «Горит бессмыслица звезда, она одна без дна. Вбегает мертвый господин и молча удаляет время»². Бессмыслица выражает то, о чем аналитическая философия предпочитает молчать.

«Потец» не содержит в себе знания. Между рациональным дискурсом и миром нет соответствия. Прав сошедший с ума разум, который впадает в антиномии, паралогизмы и диалектику. Витгенштейн писал в 30-е гг. о том, что философию нужно делать поэтам. При этом недоверие к грамматике является, на его взгляд, первым условием философствования. «Потец» — это опыт такого философствования Введенским.

Абсурд

Жизнь — это не логический процесс, а абсурдный, и сознание нужно человеку не для знания, а для страдания, для того, чтобы за-

¹ Введенский А. Потец. [Электронный ресурс]: Режим доступа: [http://wikilivres.ca/wiki/Потец_\(Введенский\)](http://wikilivres.ca/wiki/Потец_(Введенский))

² Введенский А. Кругом возможно Бог. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://prochtu.ru/text.php?avtor=50&f=html&kniga=1&p=view>

полнять свою пустоту галлюцинациями. Что такое абсурд? Это нелепость, нелогичность. И это правильно. Но у Введенского абсурд — это предмет, камень, который сознание бросает в людей. Вернее, ты сам его бросаешь в себя.

«Верую, ибо абсурдно», — говорил Тертуллиан. В этой формуле, мне кажется, передается тот оттенок абсурда, который был утерян уже у Камю, но который еще различал Введенский. Верит не тот, кто алогичен, а тот, кто не потерял слух. «Мы не глухие, — говорят верующие. — Мы еще слышим голос Бога». Абсурд — это способ быть не глухим среди оглохших. Все заглушает голос Бога, но Введенский его слышит. «Мне жалко, что я не зверь, бегающий по синей дорожке, говорящий себе поверь, а другому себе подожди немножко...»

Вот, например, пьеса Введенского «Елка у Ивановых». Про кого эта пьеса? Про нас, про русских. Ведь это мы Ивановы, хотя в пьесе в семье Ивановых нет ни одного Иванова. О чем она? О том, что мир потерял смысл. А бессмысленность мира высказать нельзя. Вопрос об этом еще, наверное, можно будет поставить. Но в вопросе ответа на вопрос уже не будет. Для ответа слов не хватит. Вернее, сознанию, которое утратило свое трансцендентальное единство, разорванному сознанию, всегда не хватает слов и оно заменяет их грезами.

Бессмысленность лучше показать в пьесе. Какова идея Введенского? Она очень проста. Человек не живет в мире, и поэтому его познает. Кто хочет жить, тому нужно отказаться от познания. И жить просто. Так, как живут звери. Без рефлексии и без разрыва между сказанным и сделанным. Кто познает, тот не живет просто. В жизнь того врываются мнимости галлюцинирующего сознания. Абсурд и бессмыслица говорят нам, что мы в мире чужие. Если же мы каким-то образом утратили чувство абсурда, значит с нами что-то не так и, возможно, мы живем, как живут в пьесе «Елка у Ивановых». Ивановы живут в ней ниже самих себя. И для этого им ничего специально делать не надо. Для этого нужно быть лесорубами, рубить елки, идти в комнату к одной девушке, случайно попадать к другой и не замечать этого. И петь. И лесорубы в пьесе поют, хотя, по замечанию Введенского, разговаривать не умеют.

Человек перестает быть животным не в труде, но только в творчестве. Люди, далекие от творческого неистовства, как раз и похожи на персонажей пьесы «Елка у Ивановых».

Что значит быть ниже самого себя? Это значит быть натуральным, естественным. «Мы тут как звери», — говорит Пузырев-отец, имея в виду, что структура желания человека ничем не отличается, вопреки Фрейду, от желания у животного. Эрос у Ивановых существует

сам по себе. Жизнь у них — это как ожидание елки, которой предшествует Рождество. Танатос представлен Введенским событием, которого никто не ждет и одновременно которого никто не боится. Все знают, что умрут. И никто не спасется. Но страха ни у кого нет. Праздник Рождества приходит и все умирают. В пьесе все умирают какой-то унылой, однообразной и совсем не трагической смертью.

Никто из персонажей «Елки у Ивановых» не делает вид, не строит из себя какой-то определенный образ. Даже лесоруб-Федор, который стал учителем латинского языка, ничего из себя не представляет. Он лишь подтверждает, что учитель ничем не отличается от кухарки. Образованный класс, который представляют Пузыревы, кажется, сообщен с искусством. Они ходят в театр. Но оригинальный взгляд этого класса на балет состоит во взгляде на балерину, которая представляется шерстяной и пузатой. Умный, а это годовалый мальчик Петя Перов, потому и умный, что не знает, что он умный. Глупый потому и глуп, что не знает, что он глупый.

В пьесе никто никого не обманывает, ибо обман возможен в горизонте знания. А этого горизонта как раз и не хватает героям пьесы. Но нет в пьесе и намека на самообман. Все говорят только правду, но никто ни во что не верит. При этом часто говорят мыслями, а не словами. Говорить мыслями — значит, как дети, плакать, смеяться и стелать.

Все, что скрыто, подлежит показу, обнаружению. «А я когда в зал выйду, когда елку зажгут, я юбку подниму и всем все покажу»¹, — говорит Соня Острова. Героиня пьесы мыслит действиями, которые не знают предела. Она просит обратить внимание на красоту ее ягодич и груди. И говорит о мастурбации и незаменяемой при этом роли пальца. Отсутствие эмоционального интеллекта стирает у героев пьесы представление о границе между приличным и неприличным, дозволенным и недозволенным. Воспитывавшая Соню Острову нянька отрубает ей голову. Сказала и сделала, и сознание не тормозит ее действие.

Сумасшедший дом

Из дома Ивановых нянька-убийца попадает в дом для сумасшедших. В этом доме никто не играет, никто не симулирует. В нем все серьезно. В мире человека вообще все двойится. И он сам двойится. И никто не знает наверняка, где он в данный момент находится: на

¹ Введенский А. Елка у Ивановых. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2013/04/20/введенский-александр-ёлка-у-ивановых/>

стороне мнимости или же на стороне реальности. Понимая, что реальность тоже мнимость. Для того чтобы быть сумасшедшим, необязательно сходить с ума. Для этого нужно помнить то, чего не было, и забыть то, что было. А это и есть неизбежное правило существования сумасшедшего дома в пьесе «Елка у Ивановых». Врач целится в свое отражение в зеркале, полагая, что это не он целится, а это в него целятся. Он в норме, а тот другой ненормальный. «Кругом одни ненормальные. Они преследуют меня. Они поедают мои сны. Они хотят меня застрелить»¹. Поедать чьи-либо сны — значит отбирать самое важное у человека: его самость. Врач стреляет. Зеркало разбивается. Входит санитар и спрашивает: кто стрелял? Врач отвечает: зеркало. Санитар не удивляется тому, что говорит врач. Грамматике все равно, кто в кого стреляет: врач в зеркало или зеркало во врача.

Врач стреляет в коврик. Санитар падает. Сдвиг субъекта продолжается. Падение санитара не проблема языка. Врач озадачен: почему падает санитар. Санитар отвечает: я обознался. Мне показалось, что я коврик и я расстрелян. Кто из них сумасшедший: врач или санитар? Ответ на этот вопрос в доме для сумасшедших невозможен. Никто из них не говорит о своем сумасшествии.

Круг расширяется. Появляется няня, которая называет себя сумасшедшей. Реакция врача — это реакция того, кто устанавливает норму. Сумасшедший не тот, кто называет себя сумасшедшим, а тот, кого назовет сумасшедшим врач. Диалог няни и врача выразительно краток. Няня говорит: я сумасшедшая. Врач ей отвечает: нет, вы здоровы. Няня настаивает: я убила. Врач говорит в ответ: возможно, вы убили. Нехорошо убивать. Но у вас здоровый цвет лица. И просит няню сосчитать до трех. Няня отказывается, ибо не умеет считать. Считает санитар. Врач обращается к няне и говорит: видите, а говорите, что не умеете. Няня: это не я считала, а санитар. Врач резонно замечает: сейчас это трудно установить. В сумасшедшем доме никто никого не может казнить. В нем можно только казнить самого себя. Врач резюмирует свое общение с убийцей словами: вы здоровы, идите казниться.

Первичное самоограничение

«Бог забыл нас», — говорит поэзия Введенского. А без Бога ничего человеческого в мире не произойдет. Без него ничего сделать нельзя. Без него нет никаких оснований, и все в мире рассыпается. Почему?

¹ Введенский А. Елка у Ивановых. [Электронный ресурс]: Режим доступа: <http://lib.vkarp.com/2013/04/20/введенский-александр-елка-у-ивановых/>

Потому что мы ничего не боимся. У нас нет страха оказаться иллюзией сновидения, тем, что не существует. Человек возникает не из приспособления к миру, а из страха перед Богом. Героиня поэмы «Кругом возможно Бог» признается: «Да, я ничего не боюсь. Я существую без боязни». Но она существует как фантазм, как то, чего нет.

Бог — это первичное самоограничение человека, которое гласит: либо ничего нельзя, либо не все можно. Человек бытийствует как бесконечно возобновляемая конечность. Напротив, современному человеку кажется, что ему все позволено, а Богу не все. Бог, как и человек, должен подождать, пока сахар растает в стакане. Введенский убеждает нас, что это не так. Что мы неправильно понимаем время.

Время

Проблема времени состоит в том, что есть вещи, которые локализуются в пространстве как вещи, а еще есть образы-мнимости, которые локализуются во взгляде человека на вещи. И человеку волей-неволей приходится всякий раз заново решать, с чем он имеет дело: с мнимостью или вещами, спит он или бодрствует. Для этого выбора ему приходится изобретать сознание, благодаря которому человек научается преодолевать свою раздвоенность. Видеть то, чего нет, и не видеть то, что есть.

Где же существует сознание? Конечно, не в пространстве. Сознание не вещь. Оно пребывает в действии. Другой наблюдает за тобой. Он не видит твоего самонаблюдения. Ты видишь себя во времени. Другой видит тебя в пространстве. Если на другого человека можно действовать в пространстве и для этого действия сознания не надо, то как действовать на себя? Действовать на себя можно во времени. То есть изобретение времени связано с попыткой человека установиться относительно самого себя, а не мира. А это значит, что время не всеобщая форма существования вещей, а форма существования человеческой субъективности.

Современное общество является множеством поименованных других. В нем никогда нет тебя с твоей субъективностью. Я — это дыра в социуме, прокол объективности. Другие могут воздействовать на твое тело, но не на твою субъективность, ибо ты и твоя самость живут во времени, а тело живет в пространстве. То, что для тебя является реальностью, для других выступает как сновидение. Ты живешь в одном мире, а он, другой, всегда живет в другом мире. И между нами бесконечность непонимания. Язык заставляет тебя относиться к себе как другому, и в этом смысле язык превращается

в наблюдение за наблюдающим наблюдателем. В реальности человек становится зрителем. Тогда как совпадение с действием у него происходит только во сне.

Воздействием на себя рождается время. Время — это вообще способ существования сдвоенного, не совпадающего с самим собой человека. Действуя на себя, мы всегда создаем время, в котором существуют ценности и призраки как если бы.

В «Серой тетради» Введенский пишет: кто хоть немного понял время, тот должен перестать понимать мир¹. Потому что мы понимаем мир во времени, а времени в нем нет. А поскольку современный язык пространственно-временной, постольку «пространство» мешает ему понимать человеческую субъективность, а «время» — топологию мира. «Наша человеческая логика и наш язык не соответствуют времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени»².

Время — единственное, что не существует вне человека. И вот это не существующее без нас поглощает все существующее вне нас. Так наступает то, что Гегель называл «ночью человека», а Введенский называет «ночью ума». Время — это ноль, который все превращает в ноль. «Горе нам, задумавшимся о времени»³, — подводит итог своим размышлениям Введенский. Горе, потому что время — это змея, которое проглатывает бытие.

¹ Введенский А. Серая тетрадь. [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://rulibs.com/ru_zar/poetry/vvedenskiy/1/j52.html

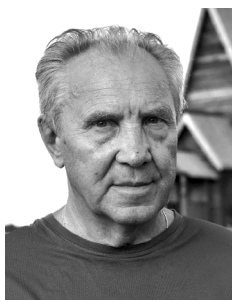
² Там же.

³ Там же.

| ОБ АВТОРАХ



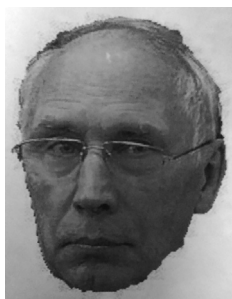
Андрей Бычков — писатель, сценарист, по образованию физик-теоретик (МГУ), кандидат физ.-мат. наук, учился также в Московском Гештальт Институте. Автор 13 книг прозы, 7 из которых вышли в России и 5 на Западе; а также сборника эссе. Лауреат Международной премии русской литературы в Интернете «Тенета». Лауреат премии «Бродячая собака» Клуба литературного перформанса совместно с музеем «Зверевский центр современного искусства». Лауреат Международной литературной премии «The Franc-tireur Silver Bullet» (USA). Лауреат премии «Нонконформизм». Финалист премий «Антибукер» и премии им. Андрея Белого. Сценарий Бычкова «Нанкинский пейзаж» получил «Приз Эйзенштейна» немецкой кинокомпании «Гемини-фильм» и гильдии сценаристов России и Специальный Приз Международного Ялтинского кинорынка, а одноименный фильм Валерия Рубинчика получил еще три международных премии. Лауреат премии «Золотой Витязь» за сценарий «Великий князь Александр Невский». Пьеса «Репертуар», участник Международного фестиваля IWP (USA), поставлена на Бродвее («NYTW», 2001). Бычков — учредитель и президент нонконформистской премии «Звездный фаллос». Наиболее известные из книг — роман «На золотых дождях» и сборник рассказов «Вот мы и встретились». Ведет группу «Антропологическое письмо».



Федор Гиренок — одна из самых заметных фигур современной русской философии. В начале 80-х годов прошлого века создал концепт «русского космизма». В 90-е годы ввел в оборот понятие «клиповое сознание», основал философию археоавангарда. В начале 2000-х годов разработал модель аутистического понимания человека, полагая, что последней территорией человеческого является аффект. Автор книг «Экология. Цивилизация. Ноосфера» (1987), «Русские космисты» (1990), «Метафизика пата» (1995), «Патология русского ума» (1998), «Удовольствие мыслить иначе» (2008), «Аутография языка и сознания» (2010), «Абсурд и речь» (2012), «Фигуры и складки» (2013), «Клиповое сознание» (2016) и др. Родился на Алтае (1948). Жил в Сибири, работал на Чукотке кочегаром. Окончил философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова. Доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой философской антропологии МГУ имени М. В. Ломоносова.



Владимир Мартынов — философ и композитор. Создатель музыки для богослужения по православным канонам, а также музыки к множеству кинофильмов и спектаклей. Ученый, исследователь древних музыкальных традиций. Автор концепции конца времени композиторов. Развивает философию опыта дословного. Написал книги «Конец времени композиторов» (2002), «Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности» (2005), «Казус Vitanova» (2010), «Пестрые прутья Иакова» (2008), «Время Алисы» (2010), «Автоархеология на рубеже тысячелетий» (2013), «Книга книг» (2013) и другие произведения по философии музыки и духовной ситуации нашего времени. Преподаватель Московской Духовной академии и философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.



Александр Мигунов — специалист в области эстетики, философии искусства. Член ассоциации искусствоведов России. Почетный академик Российской Академии художеств (РАХ). Консультант журнала «Диалог искусств». Автор книг «Художественный образ. Эстетический анализ» (1980), «Искусство и процесс познания» (1986), «Vulgar. Эстетика и искусство во второй половине XX века» (1991), «Алгоритмическая эстетика» (2010, в соавт.). Редактор-составитель сборников «Маргинальное искусство» (1999), «Философия наивности» (2001). В своих трудах исследовал широкий спектр эстетических проблем. Полагал, что искусство — это важнейший инструмент освоения эстетического опыта и такой же инструмент в понимании мира как постоянно меняющейся программы. Окончил философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова. Доктор философских наук, профессор, заведовал кафедрой эстетики философского факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

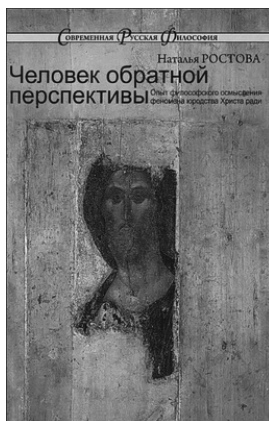


Наталья Ростова окончила философский факультет МГУ имени М. В. Ломоносова. Автор книг «Человек обратной перспективы. Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради» (2008), «Изгнание Бога. Проблема сакрального в философии человека» (2017). Соавтор книг «Посредственность как социальная опасность» (2010), а также «Прощай, речь? Философия фильма Годара и современная концепция человека» (2015). Доктор философских наук, преподаватель МГУ. В области научных интересов — русская философия, французская философия, философская антропология, теология, искусство.

В СЕРИИ

«СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

ВЫШЛИ КНИГИ:



Ростова Н.

Человек обратной перспективы (Опыт философского осмысления феномена юродства Христа ради). — М.: МГИУ, 2008. — 140 с. (Серия «Современная русская философия»; № 1).

Второе издание: М.: МГИУ, 2010. — 140 с. (Серия «Современная русская философия»; № 1).

Кто такие юродивые? И что заставляет юродивых юродствовать? Этими вопросами задавались многие исследователи, однако философы до сих пор обходили их вниманием. В данной книге впервые предпринята попытка философского прочтения юродства Христа ради. Анализируя феномен на материале житий, автор обращается к таким проблемам, как человек и его сознание, самость, «я» и Бог, внутренний опыт и роль другого в его формировании, культ и самоактуализация, ум и безумие.

Книга будет интересна философам и всем интересующимся проблемами человека и религии.

В СЕРИИ

«СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

ВЫШЛИ КНИГИ:



Мартынов В.

Пестрые прутья Иакова: Частный взгляд на картину всеобщего праздника жизни. — М.: МГИУ, 2008. — 140 с. — (Серия «Современная русская философия»; № 2).

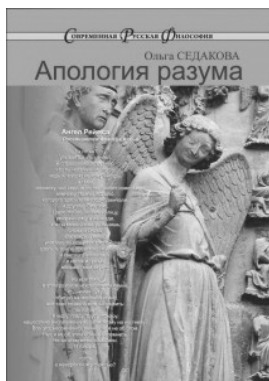
Второе издание: М.: Классика-XXI, 2010. — 160 с. — (Серия «Современная русская философия»; № 2).

Что является более важным и более определяющим для нас: то, что мы видим, или то, что мы слышим? Пытаясь ответить на этот вопрос, Владимир Мартынов рассматривает особенности визуального и вербального аспектов действительности, а также специфику их воздействия на наше сознание. На примерах истории русской литературы и архитектурного облика Москвы показывается, что реальность, раскрывающаяся как совокупность идеологем, порождает литературоцентричный тип мышления, а реальность, раскрывающаяся как совокупность иероглифем, порождает иконоцентричный тип мышления. В противостоянии иконоцентричности и литературоцентричности кроется ключ к пониманию русской истории последних трех столетий. Автор строит свое исследование на материале личных впечатлений, воспоминаний и ощущений.

В СЕРИИ

«СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

ВЫШЛИ КНИГИ:



Седакова О. А.

Апология разума. — М.: МГИУ, 2009. — 138 с. — (Серия «Современная русская философия»; № 3).

Второе издание, исправленное и дополненное: М.: Русский путь, 2013. — 160 с. — (Серия «Современная русская философия»; № 2).

В новую книгу Ольги Седаковой вошли три работы последних лет: «Земной рай в Божественной Комедии Данте: о природе поэзии»; «Символ и сила: гетевская мысль в Докторе Живаго» и «Апология рационального». Это размышления, соединяющие филологическую, философскую и богословскую (антропологическую) перспективы. Их интенция — не диагноз, а прогноз: не исследование наличной «истории культуры», а мысль о новых возможностях человеческого творчества в наше время. Читатель окажется в интересной компании: Данте, Гете, Пруст, Пастернак, Лев Толстой, Аверинцев, Аристотель, Фома Аквинский, Пушкин, Симеон Новый Богослов, о. Александр Шмеман, В. В. Бибихин... О чем они говорят? О чем мы с ними говорим? О некоторых важнейших вещах: о воле, об уме, о сердце, о символе, о силе, о свободе, о смысле, о форме. Центр книги составляет попытка выразить новое, «послекритическое» и послекатастрофическое представление о разуме и разумном. Все цитаты сопровождаются переводом и комментарием.

Книга предназначена для всех, кому интересны основания гуманитарного знания.

В СЕРИИ

«СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

ВЫШЛИ КНИГИ:



Гачев Г. Д., Бибихин В. В., Семенова С. Г., Пигров К. С.

Дневник современного философа. — М.: МГИУ, 2009. — 141 с. (Серия «Современная русская философия»; № 4).

В очередной номер брошюры из серии «Современная русская философия» вошли личные дневниковые записи философов — наших современников В. В. Бибихина, Г. Д. Гачева, К. С. Пигрова, С. Г. Семеновой. В истории русской философии и культуры значительную роль сыграли известные днев-

ники — «Дневник писателя» Ф. М. Достоевского, «Опавшие листья» В. В. Розанова, дневники Л. Н. Толстого, И. А. Ильина, о. Иоанна Кронштадтского... В наши дни этот жанр имеет своих последователей.

Книга предназначена для всех, интересующихся вопросами философии.

В СЕРИИ

«СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

ВЫШЛИ КНИГИ:



Гиренок Ф.

Автография языка и сознания. — М.: МГИУ, 2010. — 247 с. — (Серия «Современная русская философия»; № 5).

Второе издание: М.: Летний сад, 2012. — 335 с. — (Серия «Современная русская философия»; № 5).

Книга посвящена философским проблемам сознания. Автор возражает против биологизации философского дискурса о человеке и задается вопросом: что является определяющим для сознания — приспособление к миру или самоограничение человека? Функция отражения или функция воображения? Нуждается ли сознание в языке или язык — это явный враг сознания? В поисках ответа Федор Гиренок обращается к анализу наскальной живописи — впечатляющему результату существования человека воображающего. Автор — сторонник автографического исследования феномена человека; суть его — в рассмотрении аутизма как фундаментальной антропологической характеристики. Отсюда неизбежен вывод об асоциальной природе человека.

Книга предназначена всем, кто интересуется современной философией.

В СЕРИИ

«СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

ВЫШЛИ КНИГИ:



Посредственность как социальная опасность: сборник. — М.: Магистр, 2010. — 112 с. — (Серия «Современная русская философия»; № 6).

Сборник включает переиздание публичной лекции Ольги Седаковой «Посредственность как социальная опасность», прочитанной в Архангельске в 2005 году, а также размышления о посредственности представителей отечественной философской мысли, публикуемые впервые. Авторы сборника высказывают много неожиданных суждений:

«Быть посредственным — это нравственный выбор, а не приговор судьбы»; «Посредственный человек — это человек говорящий; в современном мире слово обесценилось, и единственным выходом является молчание»; «В людях банальных и непримечательных есть неизъяснимая прелесть», «Посредственных людей нет; человек воспринимает что-то посредственное, когда испытывает разлад с самим собой».

В СЕРИИ

«СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

ВЫШЛИ КНИГИ:



Варава В.

Неведомый Бог философии. — М.: Летний сад, 2013. — 256 с. — (Серия «Современная русская философия»; № 7).

Почему философия сегодня не конвертируема? Откуда апатия в самой философии и скепсис по отношению к ней? Пытаясь ответить на эти вопросы, Владимир Варава говорит о радикальной десемантизации современной философии. Сегодня имя философии используется для обозначения совершенно нефилософских явлений.

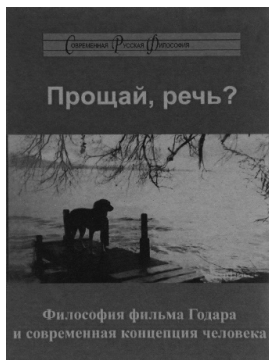
Автор стремится заново поставить вопрос о бытии философии, об ее отличии от гуманитарных наук и других форм духовной культуры. «Неведомый бог» философии не мирится с подчиненным положением и требует возрождения изначального духа вопрошания и удивления, которым отмечены наиболее свободные проявления человеческого духа.

Книга предназначена всем, кто интересуется современной философией.

В СЕРИИ

«СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

ВЫШЛИ КНИГИ:



Прощай, речь? Философия фильма Годара и современная концепция человека / Коллективная монография под ред. Н. Н. Ростовской. — М.: Летний сад, 2015. — 120 с. — (Серия «Современная русская философия»; № 8).

В своем новом фильме «Прощай, речь» Ж.-Л. Годар пытается задать вопрос о человеке сегодня, аккумулируя весь ресурс современной европейской философии, и тем его кино представляет исключительный интерес для философии. В июне 2015 года на кафедре философской антропологии философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова прошел круглый стол на тему «Философия фильма Годара "Прощай, речь"». В нем приняло участие несколько видных представителей современной интеллектуальной и художественной жизни России. Имея собственную концепцию человека, каждый из них попытался выступить собеседником мысли Годара и поставить вопрос о феномене человека в современном мире. В этой книге собраны тексты, написанные участниками дискуссии по результатам круглого стола. Они содержат концептуальные высказывания по проблемам соотношения языка и воображения, образа и знака, реальности и галлюцинации, вербального и невербального, видимого и невидимого, тайного и явного, ума и безумия, человека, Бога и природы, кино и современного кино.

Книга будет интересна философам, искусствоведам, культурологам, религиоведам, антропологам и всем тем, кто интересуется проблемами современной философии и культуры.

В СЕРИИ

«СОВРЕМЕННАЯ РУССКАЯ ФИЛОСОФИЯ»

ВЫШЛИ КНИГИ:



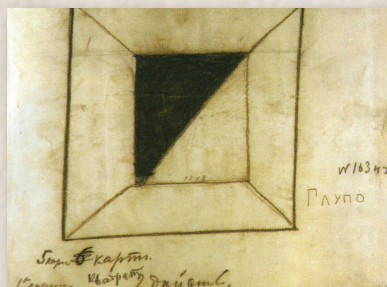
Бойко М.

БОЛЬ: Введение в алгософию. Tractatus algosophicus. — М.: Летний сад, 2016. — 152 с. (Серия «Современная русская философия», № 9).

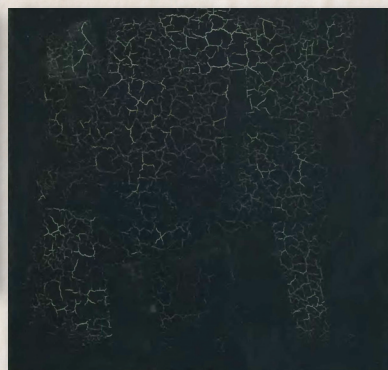
Книга посвящена философским проблемам познания боли. С завораживающей теоретической смелостью автор доказывает, что боль есть фундаментальный экзистенциал: именно боль образует самые бесспорные границы человеческой реальности, и всё наполнение человеческой психики — это либо боль, либо модификации боли. Эту систему воззрений автор называет «алгософией».

Автор постулирует существование влечения к боли, которое олицетворяет концептуально-метафизический персонаж — Алгос. Эту сущность автор считает более могучей и важной для человеческого самопознания, чем Эрос и Танатос. Подобно Вергилию, автор проводит читателя по всем кругам Царства Алгоса, привлекая обильный материал из истории философии, психологии, психоанализа, антропологии, культурологии и литературоведения. Привычному воззрению на боль как на неизбежное зло автор противопоставляет взгляд на боль как на высшую ценность.

Книга адресована всем, кто хоть раз задумывался о смысле человеческой боли и страдания.



К. Малевич
Эскиз декораций к опере
Матюшина
«Победа над Солнцем»
1913. Национальный музей
театра и музыки,
Санкт-Петербург



К. Малевич
«Чёрный супрематический
квадрат»
1915. Третьяковская галерея



К. Малевич
«Автопортрет»
1933. Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



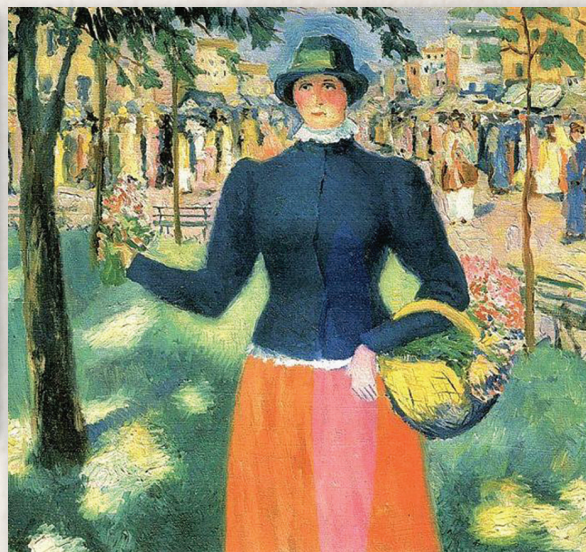
К. Малевич
«Мистический религиозный
поворот формы»
После 1930-х. Частное собрание



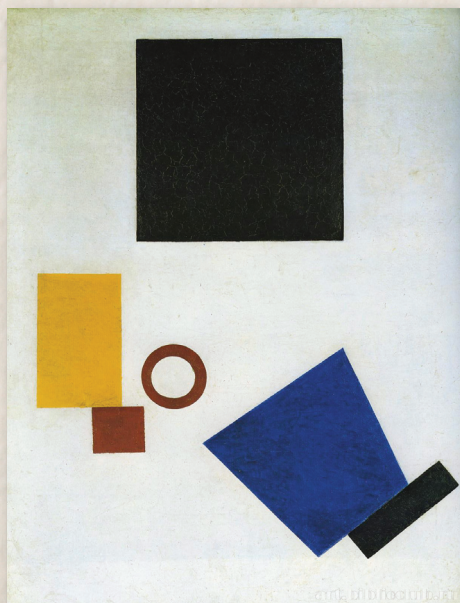
К. Малевич
«Лесоруб»
1912–1913. Городской музей
(Стеделикмузеум), Амстердам



К. Малевич
«Жница»
1929. Государственный Русский музей,
Санкт-Петербург



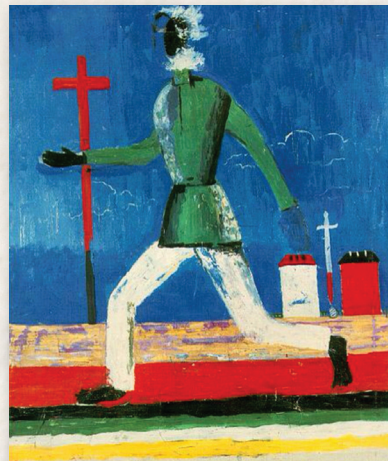
К. Малевич
«Цветочница»
1930.
Государственный
Русский музей,
Санкт-Петербург



К. Малевич
«Супрематизм:
автопортрет в двух
измерениях»
1915.
Городской музей
(Стеделикмузеум),
Амстердам



К. Малевич
«Церковь»
1905. Частное собрание



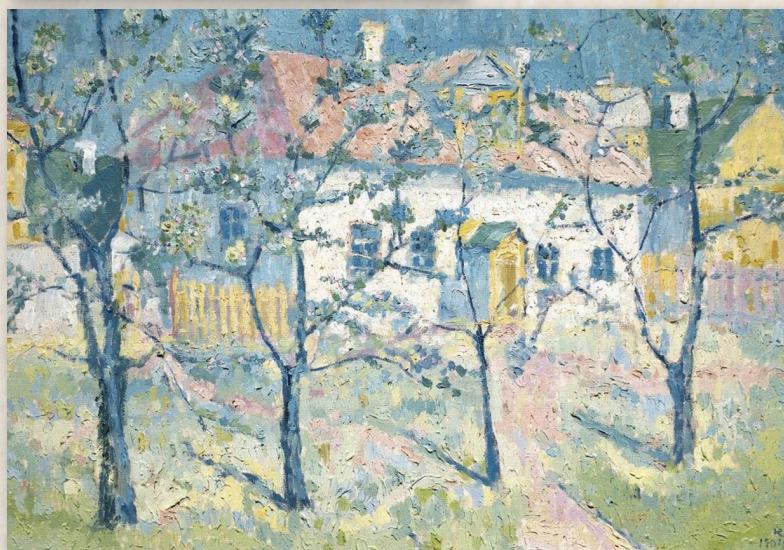
К. Малевич
«Бегущий человек»
1932–1934.
Центр Жоржа Помпиду,
Париж



К. Малевич
«Частичное затмение в Москве»
1915–1916. Государственный Русский
музей, Санкт-Петербург



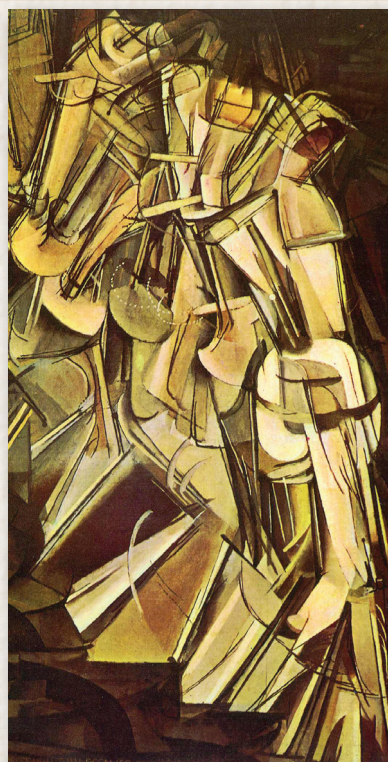
К. Малевич
«Сестры»
1910. Государственная Третьяковская галерея,
Москва



К. Малевич
«Весна –
цветущий сад»
1904.
Государственная
Третьяковская
галерея,
Москва



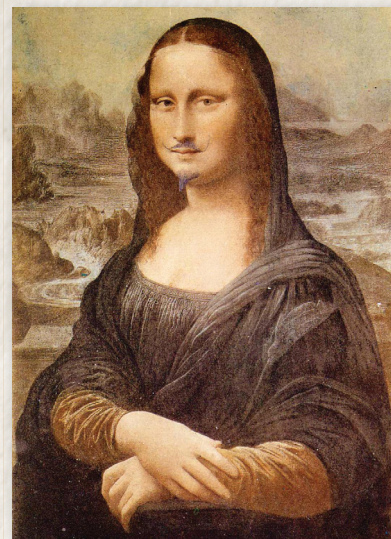
Диего Веласкес
«Портрет Папы
Иннокентия X»
1650. Галерея
Дориа-Памфили,
Рим



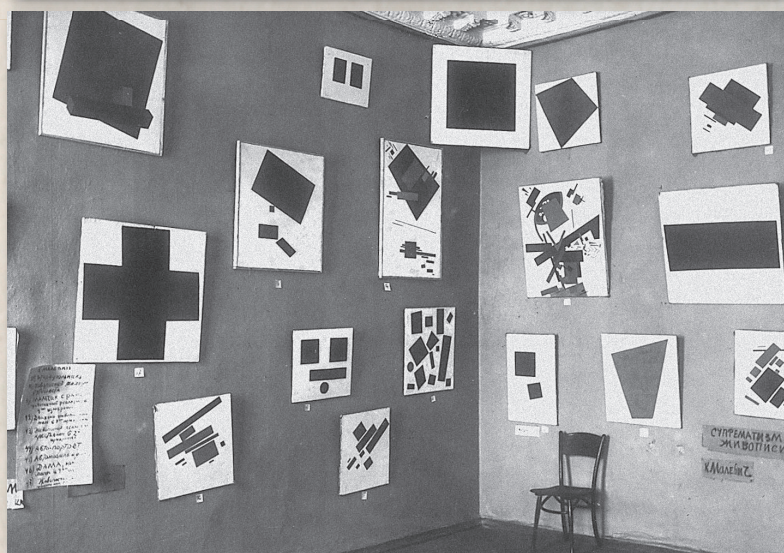
М. Дюшан
«Обнаженная, спускающаяся
по лестнице»
1912.
Художественный музей Филадельфии,
Филадельфия, Пенсильвания



М. Дюшан
«Джоконда
с усами»
1919.
Художественный
музей
Филадельфии,
Филадельфия,
Пенсильвания



Сальвадор Дали
«Автопортрет
в образе Моны
Лизы»
1954
(из каталога
выставки в Музее
современного
искусства и
Филадельфийском
Художественном
музее, 1973.
С. 195)



Фотография
с «Последней
футуристической
выставки картин
«0,10»»
в Петрограде
1915.
Стеделикмузеум
(Городской музей),
Амстердам



Ф. Бэкон
«Портрет Папы
Иннокентия X»
1953. Des Moines
Art Center,
Де-Мойн, штат
Айова



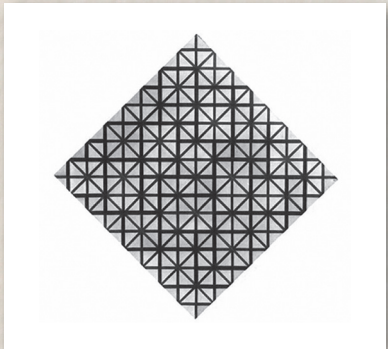
М. Дюшан
«Фонтан»
1959. Национальный музей
современного искусства, Центр
Жоржа Помпиду, Париж



Дж. Кошут
«Один и три
стула»
1965.
Музей
современного
искусства,
Нью-Йорк



М. Ротко
«Номер 46 (Черный, охра, красный на красном)»
1957. Музей современного искусства, Лос-Анджелес



Д. Джагг
«Без названия»
1969. Solomon R. Guggenheim Museum, Нью-Йорк



П. Филонов
«Георгий Победоносец»
1915. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



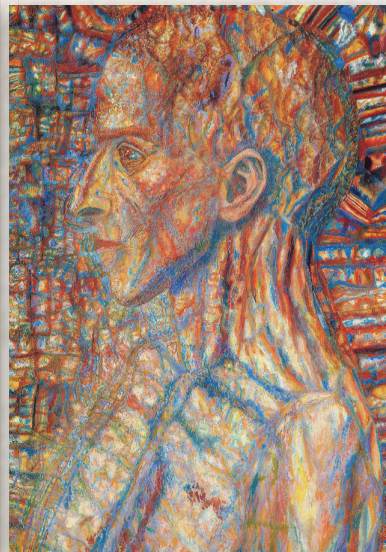
П. Филонов
«Коровницы»
1914. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



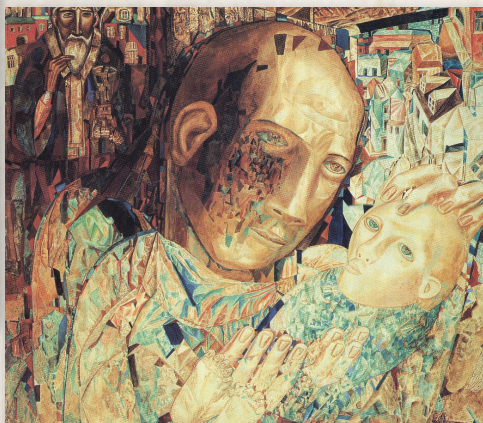
П. Мондриан
«Композиция с решеткой 3»
1918. Haags Gemeentemuseum, Гаага



П. Филонов
«Мировой расцвет»
1916. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



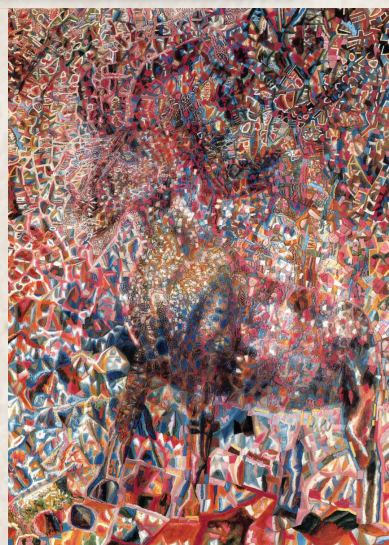
П. Филонов
«Человек. Профиль»
1930. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



П. Филонов
«Мать»
1916. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



П. Филонов
«Мастера аналитического искусства (Ударники)»
1934–1935. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



П. Филонов
«Козел»
1930-е. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург



Дж. Поллок
«Осенний ритм (Номер 30)»
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Дж. Поллок
«Номер 5»
1948. Частное собрание



В. Кандинский
«Композиция VII»
1913. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Н. Гончарова
«Стрижка овец»
1907. Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов



Н. Гончарова
«Осенний вечер (Испанки)»
Между 1922 и 1928. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Н. Гончарова
«Старец с семью звездами»
1910. Государственная Третьяковская галерея, Москва



В. Кандинский
«Певница»
1903. Городская галерея в доме Ленбаха, Мюнхен



Н. Гончарова
«Рябина. Панино близ Вязьмы»
1907–1908. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Н. Гончарова
«Пустота»
1913. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Н. Гончарова
«Женщина в красной шляпке»
1910. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Н. Гончарова
«Купальщица с собакой»
Вторая половина 1920-х — начало 1930-х. Государственная Третьяковская галерея, Москва



Н. Гончарова
«Портрет Ларионова»
1913. Музей Людвига, Кёльн

| СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	4
-------------------	---

Александр Мигунов

К. МАЛЕВИЧ, В. КАНДИНСКИЙ — ЛИДЕРЫ РУССКОГО АВАНГАРДА	8
--	---

Владимир Мартынов

НЕСКОЛЬКО МЫСЛЕЙ О МАЛЕВИЧЕ	14
-----------------------------------	----

Наталья Ростова

РЕЛИГИОЗНАЯ ТАЙНА «ЧЕРНОГО КВАДРАТА»	21
--	----

Федор Гиренок

МАЛЕВИЧ: ФИЛОСОФИЯ ЛИТУРГИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ	31
---	----

Федор Гиренок

КАНДИНСКИЙ И АБСТРАКТНАЯ ЖИВОПИСЬ	63
---	----

Наталья Ростова

АНАЛИТИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ П. ФИЛОНОВА КАК ШАГ НАВСТРЕЧУ СМЕРТИ ЧЕЛОВЕКА И СМЕРТИ ИСКУССТВА	71
--	----

Андрей Бычков

ПОСТМОДЕРНИЗМ И МАГИЯ НАТАЛЬИ ГОНЧАРОВОЙ	81
--	----

Федор Гиренок

ХАРМС: ВЗГЛЯД СО СТОРОНЫ АРХЕОАВАНГАРДА85

Федор Гиренок

ВВЕДЕНСКИЙ: ПОЭЗИЯ ПЛОДОТВОРНОГО

НЕПОНИМАНИЯ97

Об авторах111

Библиография серии116