

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

МАЛЕВИЧ И ХАЙДЕГГЕР: вопрос об истине искусства

В литературе, посвященной творчеству Казимира Малевича, неоднократно указывалось на близость между духом философских трактатов Малевича и философией Хайдеггера¹. Вместе с тем эта близость чаще всего усматривалась в сходстве отдельных высказанных Малевичем и Хайдеггером положений. При этом взгляды Малевича и его художественная практика истолковывались в духе более развитого и отчетливо сформулированного хайдеггерианского анализа. Близость между Малевичем и Хайдеггером, однако, проявляется, на наш взгляд, не в сходстве достигнутых ими результатов, а в общности проблемы, которую они поставили себе для разрешения, и в общности интеллектуальной атмосферы, в которой постановка этой проблемы возникла.

Проблема состоит в следующем: каков статус искусства в эпоху рационального постижения мира? Как известно, Гегель утверждал в своих "Лекциях по эстетике", что время искусства как автономного и изначального источника знания о мире прошло, поскольку со вступлением человека во владение рациональным понятием о вещах искусство уже не может сообщить о них никакой истины. Это гегелевское положение Хайдеггер берет в качестве исходного пункта своего рассуждения об искусстве и задает вопрос: "Продолжает ли искусство быть существенным и необходимым способом, которым осуществляет себя истина, решающая для нашего исторического существования в мире, или это уже более не так?"² Этот вопрос на деле касается не только искусства, но и самой философии и морали. Как известно, после провозглашения Гегелем царства Абсолютного духа, т.е. полноты знания о мире, в европейской мысли наступила эпоха субъективизма и нигилизма. Рациональное постижение мира было истолковано в

¹ Harsten Harries. Das befreite Nichts in "Durchblische". Frankfurt, 1970; Marcade J.Cl. Was ist Suprematismus in Malewitsch. Köln, 1978.

² Heidegger M. Holzwege. Frankfurt. Am. M., 1965, S.

духе полного поступления мира во власть человеку. Но сам человек утратил ориентиры и пределы для своей деятельности, поскольку в целиком познанном мире ему уже ничто не противостояло. Неокантианцы и Вольфганг Гауэр весьма характерны в этом отношении. Но окончательное выражение новое сознание нашло в философии Ницше. Искусство, философия и мораль были поставлены Ницше на службу "воли к власти". Из источников истины, непреложной для человека и определяющей его бытие в мире, они превратились в "прекрасный обман", в оружие господства над миром ничем не связанного автономного субъекта.

1

В статьях и трактатах Малевича обнаруживается удивительное совпадение основных философских предпосылок автора с основными интуициями философии Ницше. Этому не следует удивляться, поскольку Ницше был, пожалуй, самым читаемым и почитаемым автором для русской художественной интеллигенции того времени, и идеи Ницше были буквально растворены в воздухе. В русской философии господствовала характерная смесь неокантианства и ницшеанства: теория познания представляла собой кантовский субъективизм, а кантовский регулятивный принцип — категорический императив — был заменен ницшеанской "волей к власти".

Малевич, однако, пришел к видению художественных форм как форм "воли к власти" прежде всего через свой опыт художника. Художественное сознание Малевича было глубоко потрясено встречей с кубизмом и футуризмом. Благодаря им он увидел явление нового мира техники, приходящего на смену миру природы. Но мир техники Малевич осознал не как угрозу и не как обещание. Он увидел в нем и его победе лишь доказательство тому, что и уходящий мир природы не был "миром Божьим", созданным могуществом, превосходящим волю человека. Мир природных форм открылся Малевичу как мир человеческого производства, как специфическое проявление человеческой воли к овладению изначально нерасчлененной стихией. За членением мира на элементы, за его дробностью и оформленностью художник увидел хаос — "ничто". В своих тонких анализах, близких феноменологическому анализу Гуссерля, Малевич показывает,

насколько видимые формы, в которые для нас облечен изначальный хаос, созданы опытом, волей и разумом самого человека, его жизнедеятельностью в мире. Но если творцом природы является не Бог, а человек, то следует ли искусству подражать природе? В таком подражании человек не приближается к Богу. Он лишь копирует формы, созданные им самим, издлинне дублирует их. Это дублирование тем более бессмысленно, что человек не может победить природу, ибо сам является частью ее³. Сама его активность порождена сопряченностью изначальному хаосу, находящемуся в возбуждении, в движении и потому облик природы двойне обманчив: он не только создан человеком, но и создан им в качестве конечного существа и потому обречен на гибель. Подражательное искусство не дает нам образ вечной красоты, как полагали те, кто верил, что облик мира создан Богом: "Природа не хочет вечной красоты"⁴. Этот ход мысли Малевича разительное напоминает ницшеанское противопоставление аполлоновского и дионисийского начал. Аполлоновское начало устанавливает расчленение мира на видимые и осязаемые формы, что обеспечивает человеку власть над миром. "Воля к власти", реализующая себя через аполлоновское начало, т.е. через установление, а не через воспроизведение форм, оперирует в этом смысле, как полагал Ницше, не истиной, а "ложью", т.е. произволом, воображением. Сама же "воля к власти" порождена бесформенным и хаотическим началом, через которое она соединяется с бесформенной основой мира и в котором она находит свою границу. Дионисийское начало есть "ничто": оно "беспредметно" в том смысле, в котором это слово употреблял Малевич. Аполлоновское начало постоянно терпит крах в дионисийской стихии и вновь возрождается. Малевич в аналогичном духе (возможно, также под влиянием Шпенглера) говорит о цивилизациях — мыльных пузырях, возрастающих и лопающихся одна за другой⁵.

³ Малевич К.С. О новых системах в искусстве. Витебск, 1919, с. 4.

⁴ Там же, с. 3.

⁵ Там же, с. 15.

Подобно Ницше, Малевич видит реализацию "воли к власти" во всех сферах человеческой деятельности — как духовных, так и материальных. Опыт и учение церкви он уравнивает с опытом и учением науки и техники. Церковь так же учит властвовать над собой, как наука и техника учат властвовать над миром. Однако донисийская стихия — стихия "ничто" — обрекает всякую власть на поражение. Любая дисциплина и техника иллюзорны, ибо они основывают свои притязания на иллюзии видимых форм мира. Неприятие господства социального порядка Малевич в духе Ницше выводит из своей богоборческой позиции: "И не я ли новый земной череп, в мозгу которого творится новый расцвет?"⁶ Сведение "Божьего мира" на землю представляется Малевичу повторением все той же ошибки, все той же погоней за неуловимой бесконечностью. Эта преемственность и внутреннее тождество религиозной и мирской аскезы и роль аскезы в рационализации мира прочувствованы и сформулированы Малевичем немного раньше Вебера, но в отличие от Вебера Малевич не верит в победу аскетического начала — начала власти и дисциплины. Его сознанию чужда идея греха и вины, требующая обуздания и покаяния. Его полуфеноменологический-полуницшеанский анализ позиции следователя по отношению к преступнику устанавливает "генeалогию морали", обнаруживающую ее иллюзорность⁷. Подобно мечте Ницше о сверхчеловеке Малевич мечтает о "белом человечестве", находящемся "по ту сторону" добра и зла.

"Черный квадрат" Малевича — это образ донисийской стихии, заполнившей все пространство картины — пространство мира. Для Малевича "черный квадрат" полон сгущенной эмоции и чреват взрывом. Брелом мира за пределами видимого, откровение хаоса за "Божьим миром" выходит за пределы возможного опыта — оно может быть дано только как откровение. Для Малевича "черный квадрат" — это икона. И Малевич для себя самого — человек, переживший смерть и принесший весть с той стороны вещей. В этом видении он также подобен Ницше. Ницше подписывал свои последние письма — "Распятый". Малевич под конец жизни делал рисунки человека на кресте — несомненно, самого себя — и просил уложить

⁶ Там же, с. 4.

⁷ Малевич К.С. Бог не

свое тело после смерти в форме креста. Ницше считал себя последним философом, которого уже нельзя превзойти, ибо он открыл людям "ничто". Малевич назвал созданный им метод в искусстве "супрематизмом".

В одном, однако, и решающем отношении Малевич радикально отличался от Ницше. Для Ницше, как и для всей западной философской традиции, важнейшим было отношение человека к ценностям, и сам Ницше определил свое дело в философии как "переоценку всех до того существовавших ценностей". Для Малевича, как и для всей восточной традиции, важнейшим является положение человека в космосе. Выводы, сделанные Ницше и Малевичем из позитивизма и витализма современной им эпохи, были почти идентичными, но оценка их и восприятие этих выводов сильно разнились между собой. Для Ницше его собственная философия была результатом преступления (человек убил Бога) — преступления, завершившего первородный грех и сделавшего его необратимым. Это преступление, совершенное не им, а другими людьми, Ницше взял на себя, выступив в роли искупителя. Малевич, однако, не рассматривает первородный грех как следствие преступной человеческой инициативы: первородный грех для Малевича — результат несовершенства самого Божьего мира, доказательство его космической ограниченности, неполноты, подобно тому, как появление футуризма и кубизма — доказательство визуальной неполноты природного мира. Малевич пишет: "Мне не представляется, как он (человек) вышел, выключил себя из общего абсолютного совершенства и почему ему стала необходимость мыслить, раз все уже было в абсолюте? Грех, отсюда, ничто иное как результат несовершенства системы. Потому-то грехопадение системы постигло только земной рай, но не всю вселенную, и даже сама земля не стала в этом грехе, и потому вижу, что вселенная безгрешна в системе (космоса)" ⁸. Нет греха, а есть крах системы, вызванный ее ограниченностью, свойственным ей пределом.

можно сказать, что христианство было для Малевича тем же, что и для Ницше, — "платонизмом для народа". Но если Ницше восставал против мира платоновских идей, находя для этого опору в своей свободе, в своем отказе от поддерживаю-

⁸ Там же, с. 12-14.

ших этот мир ценностей и в своей способности воображения, то Малевич лишь указывал на космическую ограниченность той области "реального мира", которая платоновскими идеями регулируется. Отсюда различная оценка "воли к власти" Малевичем и Ницше. Для обоих господствующая истина — синоним "прекрасной лжи". Но если Ницше видит в этом определении оправдание и прекрасному, и лжи, и господству, поскольку он мыслит истину не иначе, как господствующей, то Малевич хочет видеть истину примиряющей, открывающей путь к космическому целому. Для Ницше "воля к власти" — это "воля ко все большей власти", воля к постоянной борьбе. И экзальтация власти у Ницше связана с экзальтацией прекрасного как прекрасной формы, которая должна быть силой навязана бесформенному миру. Ницше "волей к власти" оправдывает искусство. И крах, который неизбежно терпит аполлоновское начало, возмещается для Ницше успокоением в "вечном возвращении" созданных аполлоновским началом прекрасных форм.

Ход мыслей Малевича совершенно иной. Господствующая истина, полагает Малевич, поддерживает свое господство или внешним насилием, или внутренней дисциплиной, т.е. моралью. В обоих случаях то усилие борьбы, которое совершает человек, чтобы установить такую истину и поддерживать ее господство, само по себе демонстрирует, что эта истина есть лишь некоторая условность, лишенная очевидности и примиряющей силы. И в церкви, и в фабрике, и в государственной деятельности, — везде Малевич видит стремление к созданию благоустроенного мира, в котором человек почувствовал бы себя спокойно и уверенно. Но повсюду в человеческой деятельности Малевич видит в то же время насилие и волю к власти, навязывающие человеку иллюзию, долженствующую скрыть от него зрелище "ничто" зрелище изначального хаоса. Однако хаос слишком могуч: он окружает человека извне и владеет им изнутри. Поэтому любая условность в конце концов терпит крах и любая иллюзия обнаруживает свою иллюзорность. Только искусство, полагает Малевич, способно примирить человека с миром. И искусству не требуется для этого никакого насилия и никакого усилия борьбы. Но для того чтобы достичь истины, человеку следует отказаться от воспроизведения форм, в которых запечатлелась иллюзия. Т.е. от таких форм, которые сформировались в чуждых истине и

искусству в областях человеческой деятельности и которые тем самым скомпрометированы насилием. Вместе с тем такой отказ не должен означать лишь простого игнорирования этих форм: ведь в них выразилась не только иллюзия и поддерживающее ее насилие, но и породившее их стремление человека к покою и единству с миром. Искусство не должно поддерживать старые иллюзии, ни создавать новые. Дело искусства выявить то, что есть реального в самой иллюзии, или, иначе говоря, то, что делает прекрасной саму прекрасную форму. Искусство становится для Малевича поиском трансцендентальных условий прекрасного, осуществляемым не посредством философской рефлексии, а в самой визуальной сфере, в практике самого художника.

"Черный квадрат" Малевича — это трансцендентальная картина, или "картина картины". Очертания черного квадрата не совпадают с рамками полотна. Он тем самым "изображен" на картине Малевича. Но белый фон, на котором он изображен, — это фон "за картиной", чистое "ничто", не тождественное "ничто" мирового хаоса. "Мировой хаос" заключен Малевичем внутри черного квадрата. В дальнейшем черный квадрат распадается, образуя мир супрематических форм. Таким образом, все беспредметные картины Малевича можно рассматривать как трансцендентальные. Их "беспредметность" не равна "абстрактности", как она дана, скажем, у Мондриана. В супрематических работах Малевича геометрические формы не образуют единства, а как бы плавают на фоне абсолютной пустоты. Они кажутся сделанными из бумаги и положенными на не имеющую глубины поверхность. Беспредметные работы Малевича не указывают на новую интерпретацию пространства. Будучи фрагментами распавшейся картины, они уже вновь не образуют собой картины. Супрематические работы Малевича — это изображения картины, но сами они картинами, по замыслу автора, не являются. Этим они и "супремны", т.е. они превосходят не только любое прошлое, но и любое возможное искусство.

Но если в "Черном квадрате" изображение картины имеет отчетливую рациональную интерпретацию, то дальнейшее развитие супрематических форм уже не кажется столь очевидным. Стремясь выявить прекрасное в его примиряющей самоочевидности, лишенной дисциплинирующего начала прекрасной формы, Малевич предлагает, тем не менее, вполне определенный ряд ви-

зуальных форм. Причем, будучи, по замыслу автора, прекрасными, как таковые, эти формы отнюдь не представляются непосредственно как прекрасные, равно как и не представляются непосредственно как прекрасные. Является ли прекрасным само по себе прекрасное? Или, иначе говоря, является ли трансцендентальное условие чего-либо носителем тех свойств, которые оно обуславливает? Платон полагал, что да, является. В таком случае малевические супрематические формы можно считать своего рода знаками платоновских идей, поскольку Малевич безусловно руководствовался интуицией прекрасного при их создании. Но как бы их ни интерпретировать, очевидно, что эти формы субъективны и произвольны и что они в конечном счете продиктованы интуицией художника, а не трансцендентальным анализом. Иначе говоря, стремясь создать трансцендентальное "суперискусство", Малевич создает в результате лишь еще одну художественную школу, хотя и более радикальную, чем большинство современных ей художественных школ.

Сама по себе супрематические элементы лишены очевидно-го значения, лишены денотата. Поэтому возникает соблазн привести денотат извне. Именно такой путь избрали русские конструктивисты. Трансцендентальная картина в силу своей абсолютной беспредметности превратилась при ее сопоставлении с реальностью в утопический дизайн. Или приобрела характер наивного плаката, вроде "Красным клином бей белых". Сам Малевич в конце концов отверг этот путь и отказался от использования созданных им форм в качестве нового орудия "воли к власти". В статье "Введение прибавочного элемента в живопись" Малевич решительно протестует против манипулирования искусством в целях стабилизации государственного и жизненного порядка. В последние годы жизни художник стремится вновь обрести самостоятельный смысл искусства внутри самой картины. Он начинает собирать из супрематических элементов как бы преобразованные образы земных вещей, а затем все более эволюционирует к традиционной живописи. В то же время его супрематические работы получают свое истинное продолжение в его трактатах. Ибо в трактатах белый фон листа не собирает буквы и слова в визуальное целое: белый лист в этом случае поистине невидим. Этой невидимости белого листа Малевич не мог

добиться в своих супрематических работах. Супрематические элементы, их составляющие, не образовали того сверхвизуального смыслового единства, которое могут образовать лишь слова, но к которому Малевич стремился как художник. Всякая форма остается, однако, лишь формой, если ее элементы выбраны произвольно и сами по себе лишены значения.

II

Итак, на хайдеггеровский вопрос (приведенный в начале статьи) Малевич ответил следующим образом: искусство должно отказаться от копирования форм познаваемого мира, оно должно выявить трансцендентальное условие всякой формы — прекрасное как таковое? Как же сам Хайдеггер отвечает на свой вопрос?

Хайдеггер стремился преодолеть ницшеанский нигилизм указанием на укорененность человека и всех орудий его жизни и речи в первоначально раскрытом ему мире, в единстве и полное его не посредственного окружения (*Umwelt*). Искусство, с точки зрения Хайдеггера, — и в этом сходство его ответа с ответом Малевича, — не дублирует видимый облик вещей, их форму, а раскрывает их бытие, т.е. их существование в первоначальном единстве мира. Покой и равновесие произведения искусства Хайдеггер видит в его способности представить все орудия человеческой воли внутри этого единства и, следовательно, в их надежности и применимости (*Gela Benheit*)⁹. "Воля к власти" терпит крах постольку, поскольку отрывается от этого первоначального раскрытия мира и применяет орудия власти вне сферы их надежности. Роль искусства как проводника истины Хайдеггер видит, тем самым, в указании на сферу изначальной надежности, что дает человеку возможность держаться в ее пределах. Мир техники, который поставил перед Хайдеггером ту же проблему, что и перед Малевичем, Хайдеггер понимает как мир отказа от надежности, мир бессмысленной авантюры. Какова же в этом мире роль искусства? Ведь надежность утрачена. Что же представляют нам художники? Ответ Хайдеггера на этот вопрос весьма двусмысленен. Его формулиро-

⁹ Heidegger M. Holzwege. Frankfurt am M, 1963, s. 24.

вки указывают на две возможности понимания: 1) искусство раскрывает изначальную надежность, ныне утраченную; 2) искусство демонстрирует степень нашей удаленности от этой надежности. Хайдеггер полагает, что чем решительнее художник в наше время порывает с видимым обликом вещей, тем он ближе в своей "непонятности" к обнаружению подлинной ситуации человека в мире, хотя раньше искусство могло оперировать обликом вещей совершенно свободно.

В этом рассуждении Хайдеггера можно видеть все ту же тему первородного греха, понятого как разрушительная мимикрия человека. Искусство лишь на первый взгляд приобретает у Хайдеггера роль первичного провозвестника истины. На деле оно напоминает человеку о его заблуждении, исходя из образа мира, сложившегося помимо самого искусства, вне какого-либо творческого акта. Искусство указывает на утраченное герменевтическое целое, но не может восстановить его. Оно не имеет власти само по себе. Обнаруживая степень разрыва человека с миром надежности и покоя, искусство не преодолевает этого разрыва, ибо сам по себе смысл заключен не в искусстве, а в единстве этого утраченного мира.

Философия искусства Хайдеггера, как он сам указывает ¹⁰ сложилась в качестве реакции на художественную практику немецкого экспрессионизма. В самых своих крайних проявлениях немецкий экспрессионизм никогда не терял из виду предметный мир. Поэтому Хайдеггер и может говорить о бытии самих вещей, говоря об искусстве. Хайдеггер полагает, что язык, т.е. артикулированные слово, звук, цвет и т.д., отрывается от внутренне присущих ему возможностей, когда он слепо копирует внешний облик вещей, копирует сущее. Напротив, когда язык искусства обращается к своим собственным возможностям, он выявляет бытие сущего, т.е. способ его существования, который вписан в сам язык и раскрывается в творчестве художника. Художник, реализуя скрытые возможности языка, выявляет, тем самым, скрытую истину о вещах. Хайдеггер, таким образом, видит смысл и значение искусства там, где Малевич видит его несчастье. Малевич стремится не раскрыть скрытые отношения

¹⁰ Heidegger M. *Unterwegs zur Sprache*. Frankfurt am M., 1965.

вещей и тем самым явить мир в его полноте — он полагает, что эта задача обречена на провал; так как бытие сущего представляет собой абсолютный хаос, Малевич стремится выйти за пределы всякой отсылки к предметности. Работы Малевича и в действительности свободны от предметных указаний. Сопоставив их с реальностью, можно лишь создать новые предметы, восприняв эти работы как проекты таких предметов, иначе говоря, поняв их конструктивистски, но извлечь из них какое-то знание о бытии сущего невозможно.

В супрематических работах Малевича нет ни указания на утраченный мир смыслов, ни указания на позицию по отношению к нему современного человека.

Малевич, как уже было сказано, воспринял разрушение изначально окружавшего его мира (*Umwelt*) как доказательство внутренние присущего этому миру дефекта. Для него утрата мира как дома не результат забвения бытия, как у Хайдеггера, а результат избавления от ложной иллюзии.

У Малевича есть, впрочем, много работ "крестьянской тем", очень точно соответствующих по духу хайдеггеровскому видению искусства. Малевич дает в них картину "изначально раскрытого мира и его новоприобретенной двусмысленности и опасности". Но все же не эти работы определяют творчество Малевича. Крах изначально мира побуждает Малевича искать истины в самом искусстве, в его собственной миле, в способности искусства к выходу за границы герменевтического единства "общины".

Некоторые работы "крестьянской тем" представляют собой своеобразные иконы, в которых черным закрашены лики и руки — все то, что на обычных православных иконах не скрыто за окладом. Сквозь оклад рисунка просвечивает черный мир, черная реальность. Оклад и изображение меняются здесь местами. Эта перемена значима и именно в хайдеггеровской перспективе. Но она совершается внутри определенной символики картины-иконы. Белый фон "черного квадрата" можно также считать скорее окладом иконы, чем фоном картины. Но здесь уже сама картина как таковая становится изображением и таким образом преодолевается всякая отсылка к предметности. Малевич указывает здесь на область, лежащую за пределами языка искусства, и именно эту область делает сферой своего творческого освоения.

III

Означает ли это, что сравнение творчества Хайдеггера и Малевича лишь обнаруживает их несоизмеримость? Этот ответ напрашивается, если ограничиться только хайдеггеровской философией искусства. Но положение меняется, если обратиться к хайдеггеровской философии в целом. Подобно тому, как Малевич поставил себе целью творить за пределами искусства, Хайдеггер повел свою речь за пределами метафизики. Хайдеггер обнаружил "ничто" за логикой метафизических построений, подобно тому, как Малевич обнаружил "ничто" за прекрасными формами искусства. Хайдеггер обратился от метафизики к ее трансцендентальному основанию, хотя традиционно именно метафизике отводилась роль давать основание. Однако метафизика, как и искусство, обнаружила множественность своих возможных форм, и поэтому естественно возник вопрос, что же скрывается за этим многообразием.

Метафизическое рассуждение осуществляется посредством дефиниций, призванных давать словам и мыслям ясную и отчетливую форму. Однако любые дефиниции, в свою очередь, используют готовые слова языка, и поэтому в конечном счете можно полагать, что именно в языке следует иметь источник убедительности, присущей всякой речи, в том числе и метафизической. Однако эта скрытая убедительность языка уже не может быть логической, она скорее таится в глубинах языка, чем выступает на его поверхности. Хайдеггер обратился к искусству в поисках скрытой истины языка, совпадающей с бытием сущего, о котором язык повествует. Это обращение Хайдеггера к искусству было подготовлено феноменологией Гуссерля, которая представляла собой попытку некоего философского художественного творчества. Ведь феноменологическое описание того, каким образом вещи мира представляются человеческому опыту и созерцанию по существу эквивалентно созданию некоего универсального произведения искусства, совпадающего в самом мире, как он раскрывается живущему в нем человеку. Такая задача, очевидно, утопична, и поэтому Хайдеггер, осознав это, обратился за руководством к наличному искусству, и к его интерпретации. Однако прежде чем сделать это, Хайдеггер поставил вопрос о самом субъекте речи, о его собственном бытии.

Бытие субъекта речи естественно определялось при этом как "ничто", ибо вся реальность мира оказалась принадлежностью самой речи. Это "ничто" человеческого понимания стало фоном всякой речи, т.е. молчанием. Хайдеггер указывает, что искусство не нарушает и не может нарушить молчания вопросом об источнике речи, вопросом о "ничто". Искусство отказывается от этого вопроса и, таким образом, само хранит молчание, позволяя тем самым выявиться речи и истине бытия. Однако если искусство молчит о своей предпосылке и о своем фоне, то Хайдеггер только с ним и говорит. И говорит именно посредством дефиниций, поскольку он отличает сущее от его бытия и от "ничто" не иначе, как посредством даваемых этим понятием новых дефиниций. Хотя Хайдеггер и пытается говорить как поэт и укоренить свою мысль в возможностях самого языка, все же в конечном счете он вынужден выйти за пределы языка, и его речь развивается на фоне даваемой им дефиниции "ничто". Но вследствие этого Хайдеггер оказывается в ряду прочих метафизических мыслителей в качестве лишь, быть может, наиболее радикального из них.

Итак, параллели между творчеством Хайдеггера и Малевича следует искать не столько в сфере философии искусства, сколько в их отношении к предмету и сфере их профессиональной деятельности. Оба они уяснили угрозу субъективизма, произвола и утраты твердых ориентиров в искусстве и в философии. Оба они ответили на эту угрозу попыткой создать мета-искусство и мета-метафизику. Оба тем не менее остались: один в сфере искусства, а другой — в сфере философии. Малевич попытался выявить прекрасное за прекрасной формой и нарушил тем самым обет молчания, наложенный Хайдеггером на художника. Хайдеггер стремился выявить очевидное за логической формой. В своих поисках они отчасти обменялись территориями. Малевич пришел к логической форме, а Хайдеггер попытался найти опору в художественной форме. Однако этот обмен завершился не успехом. Супрематические формы Малевича не вышли за рамки эстетического вкуса, а построения Хайдеггера остались далекими от художественной убедительности.

В некотором смысле Малевич — персонификация художника 20-го века, так же как Хайдеггер — персонификация философа 20-го века. В свое время отношение искусства и философии оставалось достаточно ясным. Искусство творило нечто искусственное, в то время как философия выявляла нечто естественное. Искусственное пленяло тем, что оно прекрасно. Естественное утверждалось тем, что оно очевидно и убедительно. Сказанное не означает, конечно, что между философией и искусством царил гармония. Очевидно, что естественное можно считать более прекрасным, чем искусственное, искусственное — более убедительным, чем естественное и т.д. Однако так или иначе, но философская система и произведение искусства обладали одним общим качеством: их явление совпадало с их сущностью. Или, иначе говоря, они ничего не скрывали, ни в чем не обманывали, за ними не следовало искать ничего скрытого — напротив, они сами служили раскрытием того устойчивого, что скрывает изменчивый облик вещей. И потому в их распри господствовало взаимное уважение, обеспечивающее единство культуры.

Но в наше время и произведения искусства и философская система осознаны как вещи в мире вещей, не могущие избежать общей участи: скрывать и быть разоблаченными. Раньше трансцендентальный метод применялся для того, чтобы удержать в произведении искусства то, что представляется прекрасным в природе, и удержать в философской системе то, что представляется истинным в опыте и рассуждении. Но если само искусство и сама философия оказываются частью мира, то не означает ли это, что трансцендентальный метод должен быть применен к ним самим? Однако результатом такого применения трансцендентального метода уже не могут быть ни суперискусство, ни суперфилософия. Ибо, если искусство и философия погрузились в мир, то это означает, что всякое применение трансцендентального метода к ним самим приведет лишь к созданию новых внутримирских вещей. Бесполезно пытаться стать новыми алхимиками и стремиться выделить из вещей и речей то, что делает их прекрасными и убедительными, в виде некой новой

вещи, некоего "философского камня". Таким путем можно получить новые визуальные и мыслительные комбинации, но нельзя получить "эликсира духовности". Так, алхимики в лучшем случае получили новые химические соединения, но не чудодейственный эликсир трансматериального преобразования.

То, что делает результат трансцендентального анализа предметным, — это субстантивированное "ничто", которое, как казалось, должно было служить лишь фоном для визуального образа и речи, но на деле составляет их предметную связь. "Ничто" здесь выступает как знак чистой субъективности, но в качестве знака оно оказывается частью мира, чем-то непрозрачным и внешним для созерцающего субъекта. Иначе говоря, это "ничто" субъективности в качестве знака обозначает не субъективность самого слушателя и зрителя, а "чужую" субъективность, и именно в том, что в этой чужой субъективности есть предметно непрозрачного. Таким образом, если традиционная картина могла быть воспринята зрителем в какой-то мере как изображение его собственного взгляда на вещи, картина Малевича указывает в качестве знака прежде всего на самого Малевича, не имея в мире никакого другого денотата. В той же мере философскую речь Хайдеггера нельзя продолжить, ее можно только повторить. Подобное искусство и подобная философия ставят перед дилеммой: или внешнее знаковое прочтение, или самоидентификация с автором. Диалог со зрителем и слушателем отсутствует — он ставится перед или-или: формулой принятия или утверждения.

То, что остается за пределами белого фона, за пределами "ничто" — это то, что можно назвать "объяснением", т.е. та сфера диалога, которая делает ясными причины, по которым избираются те или иные формы. Супрематические формы Малевича также не могут быть подвергнуты критике, как и дефиниции Хайдеггера. Почему этот красный треугольник обладает такой, а не другой длиной и шириной? Почему это экзистенциал такой, а не иной? Ответа нет. И здесь не место говорить о некоей "магии искусства" или "магии языка". Ведь целью в обоих случаях было выявить эту магию посредством трансцендентального акта редукции сделать ее наглядной.

Приходится сделать вывод, что прекрасное и истинное никакими манипуляциями нельзя извлечь из вещей мира. Прекрасное и истинное устанавливают соотношение между вещами мира и человеком в той мере, в какой он сам является внутримирским сущим. Поэтому человек не может быть заменен нулем чистой субъективности, равно как он не может быть представлен в виде некоей "человеческой природы", обладающей определенным набором свойств. Любой творческий акт предполагает творчество самого себя, выявление самого себя в качестве присутствующего в мире. Только в этом случае зритель и слушатель смогут установить диалог с автором не как с отсутствующей и опредмеченной своим отсутствием трансцендентальной субъективностью, а как с присутствующим в мире собеседником, способным как убедить и победить, так и потерпеть поражение.

У

Но в каком смысле можно говорить о присутствии художника и философа в мире?

Традиционно существует миф о стремлении художника к прекрасному за пределами прекрасных вещей и о непривязанности философа к вещам мира и стремлении его к самой истине, воплощенной в них. Но остановимся пока на художнике и его отношении к прекрасному. Часто говорят о том, что понятие прекрасного устарело и что современное искусство преодолевает эстетическую дистанцию. На деле, однако, это едва ли так. Эстетическая дистанция тождественна неутилитарному характеру произведения искусства. Произведение искусства представляет зрителю нечто прекрасное, т.е. оно представляет ему нечто желаемое, но недоступное для него, а лишь созерцаемое им. Произведение искусства есть недостижимый объект желания. Именно в недостижимости предмета искусства заключена его искусственность и его искусительность. Классическое искусство представляло зрителю образ недостижимо прекрасного объекта. Однако если изображенный объект оставался недостижимым, то само произведение искусства — сама картина — в качестве прекрасного объекта уже вполне могла быть достижима в качестве предмета роскоши. Уже здесь становится ясно, что эстетическую дистанцию можно понимать двояко: как социальную

условность, подчиняясь которой посетитель музеев ведет себя в них благопристойно, не трогает экспонаты руками и т.д., и как имманентное свойство самого произведения искусства, внутренне сопротивляющегося всякому использованию. В первом случае эстетическая дистанция находит себе опору в дисциплине, препятствующей зрителю удовлетворить его желание, во втором случае само произведение искусства осуществляет эффект фрустрации и держит зрителя на расстоянии.

Романтизм отказался в свое время от классицистической роскоши, признав все вещи мира равно заслуживающими внимания. Само действие искусства сосредоточилось в художественной манере изображения или, иначе говоря, в прекрасной душе художника, нашедшей себе выражение в этой манере. Нерасторжимость манеры изображения и изображаемого означали здесь слияние субъекта и объекта, и их тождество, в сущности, и представляло собой то недостижимое состояние, к которому устремлялся зритель, не достигая его. Философия искусства Хайдеггера представляет собой крайнюю манифестацию романтизма. Предельная свобода художника не уволит его, с точки зрения Хайдеггера, за пределы бытия вещей, а, напротив, вводит его в бытие. Но это возможно лишь при относительном единстве языка искусства. Только в этом случае сколь угодно свободные эксперименты художника с языком искусства оставляют для зрителя возможность понимания, так как сохраняют корреляцию языка искусства с определенной общепринятой системой значений, образующих "реальность". Если же язык искусства распадается, то само искусство превращается в собрание "красивых вещей", которые, будучи частью мира, открыты для их утилитарного использования в качестве украшений, рисунков на память и т.д. при этом утрачивается их относительная иерархия: одна художественная манера становится не хуже другой.

Деятельность Малевича представляет собой реакцию на такое положение вещей. Малевич выполняет трансцендентально прекрасный предмет. Этот предмет не является уже ни частью мира, ни субъективным взглядом на него. Он являет в себе как бы саму суть предметности. В дальнейшем весь европейско-американский авангард пошел по этому пути. Предмет стал пониматься как "единица субъективности", как элементарный опыт, в

котором человеку открывается мир. Борьба с трехмерной объективностью, как и "борьба с эстетикой" означали лишь одно: стремление восстановить эстетическую дистанцию, выявить предметно то "ненужное" и элементарное, что как отвергнутый строителями камень лежит в основании угла. Путем анализа возданных романтической традицией предметных воплощений человеческой субъективности авангард стремился найти универсальный "атом" субъективности и представить его в виде чего-то самоочевидного и прекрасного. Лозунгом авангарда стало: "то, что ближе всего, то и есть самое недоступное". Тем самым авангард совершал тот выход за пределы исторически сложившегося языка искусства, который Хайдеггер полагал печальной прерогативой философской рефлексии.

Но то, что в конечном счете сделало авангард проблематичным, — это то, что он предложил зрителю не сам по себе прекрасный и недоступный объект, а лишь его изображение, т. е. нечто надеждительное. И притом такое изображение, которое лишь сам художник мог бы считать иконой, ибо прообраз его не хранится в коллективном сознании. Белый фон работ Малевича есть знак очищенной, редуцированной субъективности художника, которая остается, однако, субстратом предлагаемой ею "вещи как она есть" — этой чистой единицы феноменологического опыта. Для авангарда поэтому прекрасно то, что ново. Новизна выступает для него абсолютной ценностью, поскольку редукция сознания — приведение его к нулю — требуется все снова и снова по мере того как уже созданные произведения искусства обнаруживают свою трехмерную, свою вечную и в то же время свою субъективную природу и тем самым лишаются внутренней эстетической дистанции. Но сам принцип новизны становится не нов в момент, когда любой акт сознания осознается как "новый" вследствие его временной и ситуационной неповторимости. Попытка авангарда создать "эликсир духовности" и предложить его вместо принуждения и дисциплины не удалась вследствие гностическо-алхимического характера этой попытки. Т. е. из-за опоры на то тождество материи и духа, которое авангард некритически воспринял у романтиков и затем попытался разложить на элементы в духовно-химическом эксперименте.

В наше время художник выступает в качестве обычного человека в той мере, в какой он признает обаяние окружающих его вещей и не полагает, что в качестве художника он наделен в некоторой особой таинственной силой к прекрасному, независимой от тех желаний, которые привязывают его к его окружению. Равно и философ не ищет ныне истины за пределами тех вещей, которые ему в качестве простого смертного представляются истинными. Стремления к прекрасному и к истине не суть автономные желания, выводящие их носителя за круг земной жизни. Они присущи всем людям в той мере, в какой все люди стремятся избавиться от той двусмысленности, в которой протекает человеческая жизнь — двусмысленности, оставляющей непонятным отличие того, что может быть в жизни достижимым, от того, что в жизни не достижимо. Иначе говоря, для того, чтобы предмет желания был отдален от желающего его непреодолимой дистанцией, отнюдь не требуется, чтобы этот предмет был расположен в потусторонней сфере трансцендентного. Современное искусство, однако, не "изображает" этот недостижимый предмет, удваивая тем самым его двусмысленность. Современное искусство выявляет его для себя в своей собственной деятельности. Недостижимое искусства определяется теперь как недостижимое для искусства. Искусство "поставангарда" обнаруживает пределы своих собственных коммуникативных возможностей и делает это таким образом, что в то же время обнаруживаются пределы коммуникативных возможностей зрителя. Иначе говоря, недостижимость возникает не на уровне предмета, а на уровне смысла. Сперируя знаками, смысл и значение которых известны зрителю, так что произведение искусства не противостоит ему как чуждая реальность, современное искусство, тем не менее, использует их таким образом, что это использование ставит зрителя перед недостижимым смыслом, который следует разгадать.

Искусство выявляет язык в его недоступности, в то время как философия открывает его в его доступности. Искусство обнаруживает сокровенность языка, философия освобождает язык от сокровенности. Это взаимное действие философии и искусства окончательно устанавливает отношение искусства к истине. Искусство есть то, что устанавливает дистанцию и вынуждает к

созерцанию. Этим устанавливается первичность искусства по отношению к социальным условиям и дисциплине, господства которых так опасался Малевич. Следует, однако, считать излишне оптимистической ту эпоху, которая, спасаясь от субъективизма и произвола, видит границы человека лишь в трансцендентном, если видит их вообще.

Б. ГРОИС