Екатерина Андреева

всё и ничто

символические фигуры в искусстве второй половины XX века

Издательство Ивана Лимбаха
2011

Екатерина Андреева

Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века

«Издательство Ивана Лимбаха»

2011

Андреева Е. Ю.

Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века / Е. Ю. Андреева — «Издательство Ивана Лимбаха», 2011

Книга представляет собой аналитическую историю узловых моментов в развитии современного искусства. Основанная на цикле лекций, прочитанных в начале 2000-х годов, книга вобрала в себя сравнительное описание и анализ творчества западных (Дж. Поллок, Энди Уорхол, Ив Кляйн) и российских, в частности, петербургских (К. Малевич, В. Стерлигов, Е. Михнов-Войтенко, Тимур Новиков) художников. Их биографии, истории художественных движений и новых технологий составляют основной сюжет исследования.Книга предназначена читателям, интересующимся историей, теорией и философией новейшей культуры.2-е издание, исправленное и дополненное.

© Андреева Е. Ю., 2011
© Издательство Ивана Лимбаха, 2011

Содержание

От Малевича к Хармсу: будущее в прошедшем 8
Джексон Поллок. Между текстурой и метафизикой 42
Ив Кляйн. Пустота как брэнд 78
Конец ознакомительного фрагмента. 87

Екатерина Андреева
Всё и Ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века

© Е. Ю. Андреева, 2011
© Н. А. Теплов, дизайн, 2011
© Издательство Ивана Лимбаха, 2011

Все права защищены. Никакая часть электронной версии этой книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме и какими бы то ни было средствами, включая размещение в сети Интернет и в корпоративных сетях, для частного и публичного использования без письменного разрешения владельца авторских прав.

В оформлении обложки использован фрагмент скульптуры Клэса Ольденбурга (Claes Oldenburg) «Витрина с выпечкой, I» (1961–1962). Нью-Йоркский музей современного искусства

Считается, что современное искусство, в отличие от искусства старого или классического, доавангардного, не имеет тематического и стилевого единства. Крайний индивидуализм художников, каждый из которых должен представлять публике свое know-how, действительно, не оставляет места стилю в том его понимании, которое существовало до начала XX века. Репрезентация мира, сама по себе ставшая художественной проблемой в эпоху раннего модернизма, предстает в достойном удивления разнообразии вариантов понимания, истолкования и реализации в самых разных материалах и техниках. Чтобы ритмизировать эту непрестанную смену декораций, Борис Гройс предлагает считать, что в искусстве есть простая цикличность: мы наблюдаем колебания маятника между ценным и обесцененным. Дабы удовлетворять прогрессивному требованию новизны, ценным становится маргинальное или иное, затем, в свою очередь, подлежащее переоценке. На то, что в этой гипотезе есть своя правда, указывают время от времени повторяющиеся моды, например, абстракционизм переживает второе рождение на рубеже 1940– 1950-х годов, фигуративная живопись дважды возвращается в постмодерне рубежа 1970–1980-х и в последние год-два. Если так, то современное искусство разнообразно и пестро лишь с одной точки зрения. С другой же оно, наоборот, скорее монотонно. Действительно, примеров самоограничения в искусстве XX века предостаточно: каждый следующий великий художник оставляет все меньше места для новых экспериментов, ограничивая круг первичных понятий и объектов. Участники концептуальной группы «Искусство и язык», создавшие портрет В. И. Ленина «в манере Джексона Поллока», говорили, что главная заслуга Поллока в том, как немного после него осталось от искусства живописи. В этом случае искусство больше всего походит на шагреневую кожу, которая сжимается, приближая собственное исчезновение и смерть своего владельца. И здесь как раз появляется нечто объединяющее: серьезное современное искусство живет, как принято полагать, осознанием собственной смерти. Именно смерть как одна из версий непредставимого является его предметом и целью.

Посетитель музейного собрания искусства XX века найдет подтверждение и тому, что искусство уже давно существует вне стиля, постмедийно отказавшись от специфически художественных материалов, делается из всего, и тому, что оно монотонно и самоограниченно. Рядом с живописью импрессионистов или Матисса он обнаружит чугунный утюг с торчащими из металла гвоздями, образцы дизайнерской посуды, залитую краской постель, огромную сварную конструкцию непонятного назначения, а за углом – искусную имитацию упаковки напол-

нителя для кошачьего туалета, скромно стоящую у плинтуса. На второе впечатление будет работать сам по себе аутичный вид большей части произведений, будь то абстракционизм, конкретные структуры или лабиринты видеоинсталляций. Уже одно это перечисление произведений известных мастеров модернизма и постмодерна, варианты которых украшают крупнейшие коллекции, позволяет представить современное искусство как Всё, устремленное к Ничто, ведь, как убеждали европейские мыслители нескольких поколений и школ, Всё способно реализоваться или быть дереализованным лишь в пустоте Ничто. Эти взаимодействующие и взаимозависимые понятия замещают религиозное содержание европейского искусства и остраняют его светские смыслы. Замещение вызывает семантический сдвиг: произведение авангарда символизирует Всё и Ничто не через бинарную оппозицию, а в ритме осцилляции, мерцания обоих значений в одном «теле» или на одном «месте», как это делают «Черный квадрат» Малевича или «Фонтан» Дюшана. Сверхзадача модернизма – представить, явить миру Ничто и быть Всем.

Еще в лексике русских авангардистов присутствовали самоназвания «ничевоки» и «всёки». Если взглянуть на историю искусства прошлого века, может показаться, что «нолевой фактор» играет в ней более существенную роль, нежели «всёческий». Ничто встречается и как философская, и как эстетическая категория. Именно Ничто часто становится темой исследований, ему посвящаются выставки и книги. Два самых последних примера: выставка и симпозиум в Баден-Бадене «Big Nothing. Противоположные подобия человека» (2001) и монография Брайана Ротмана «Означая ничто: семиотика нуля», несколько раз переизданная в 1990-х. Ротман доказывает, что западноевропейская культура Нового времени основана в своем представлении об истине именно на знаке нуля, который входит в европейское сознание, по сведениям автора, лишь в XIII веке[1]. Нуль – первый пустой знак – обеспечивает в XVI–XVII веках развитие таких элементов экономики и искусства, как бумажные деньги, с одной стороны, и исчезающая точка схода в прямой перспективе Ренессанса – с другой. По Ротману, знак нуля способствует превращению средневекового в семиотического субъекта современной цивилизации, открывая ему виртуальные перспективы. Таким образом, именно знак нуля, или Ничто, обнаруживает условную природу вещей и законов мира, отвечающих понятию Всё. Искусство постмодерна, отказавшись от амбиций представления Ничто и Всё в глобальных формах, сосредоточилось на регистрации следов смысловой динамики этих понятий, на исследовании зоны их интерференции.

В науке XX века доминирует именно конвенциональное представление о художественной форме и возможностях репрезентации. Однако оно тоже испытывает изменения на всем протяжении столетия. В 1915–1922 годах Генрих Вёльфлин, указавший на исключительное разнообразие новейших форм представления и историческую обусловленность видения, полагал, что искусству Нового времени свойственны меняющиеся «декоративные схемы». Их можно классифицировать при помощи основных понятий, или своего рода рациональных лексических форм языка пластики, живописи и архитектуры, связанных с такими же исторически и психически закономерными особенностями восприятия. Для Эрнста Гомбриха в 1951 году смены художественных стилей означали изменения культурных кодов, отвечающих за то или иное представление реальности. Искусство он называет «производством образов», или имиджмейкерством. Мишель Фуко в 1970 году форсирует относительный характер истинного дис-

[1] *Rotman B.* Signifying Nothing: the Semiotics of Zero. Stanford University Press, 1993. P. 4–5. Ротман исходит из идеи ничто, или пустоты, сформированной, с одной стороны, древнегреческой и, с другой стороны, иудео-христианской философией и наукой. Л. С. Клейн заглубляет эту проблематику в культуру бронзового века, связывая изобретение нуля с игрой в кости – одной из основ культового сознания. См.: *Клейн Л. С.* Происхождение нуля, или Древнейшая эволюция игры в кости между Дунаем и Индом // Стратум: Структуры и катастрофы: Сборник символической индоевропейской истории. СПб.: Фонд «Нестор». 1997. С. 47–65.

курса, объясняя эпохальные сдвиги форм представления в европейской науке и культуре сменой воль к истине.

Эта книга посвящена нескольким примерам личных «воль к истине», стремившихся воплотить взаимопереходные Всё и Ничто. Предметом рассмотрения здесь является и то, как через смысловую динамику понятий Всё и Ничто проходят основные новаторские формы представления мира в XX веке: искусство абстракции, объекта, искусство фотографии, использующее тиражные образы, видеоискусство и, наконец, новейшая теория искусства. Поэтому биографические главы следуют за общими или фрагменты биографий входят как экскурс в рассмотрение общеформальной тематики.

Последняя глава – о двух российских художниках. Они, таким образом, включены в историю, но отделены от западного материала барьером обобщения исторического и художественного опыта. Репрезентация Всё и Ничто в искусстве Запада в большей степени представляет собой постановку формальной проблемы, тогда как в отечественном искусстве этот материал, прежде всего, был связан с противоречиями мировоззрений и с расплатой за избранные ценности. Это различие заметно в сравнении двух максималистских девизов. Знаменитого «нолевого» вывода, что поэзия невозможна после Освенцима, обычно упоминаемого в связи с формами абстрактного экспрессионизма и концептуального неизображения мира, который превратился в эстетическую норму, в основание института культуры. И неожиданного «всёческого» вывода из русского формализма, сделанного Лидией Гинзбург: «Продуктивно искусство, которое объясняет, почему человек живет, показывает… этическую возможность жизни, хотя бы и в обстановке катастроф XX века».

Этику Оскар Уайльд считал подобием естественного отбора, отвечающего за самую возможность существования. Его увлекала эстетика, обеспечивающая разнообразие форм, развитие и прелесть жизни. Для нескольких поколений XX века этическая возможность жизни была чем-то вроде пайка – самого доходчивого образа соединенных Всё и Ничто. Если считать прелесть синонимом соблазна, то паек и есть первичный образ овеществленного соблазна. Русский, а точнее, советский язык оставил нам понятие «голодный паек». В течение всего прошлого века основной фигурой высшего пилотажа для художника было именно умение максимально эффективно израсходовать свой голодный паек, продемонстрировав, на какие еще достижения способен соблазнительный дух противоречия. «Современная культура зиждется на книгах, которые не следует читать»: эти слова относились к дамским романам, но не надо забывать, что персонаж пьесы Уайльда «Как важно быть серьезным» жил в одно время с Марксом, Ницше, Гюисмансом. Есть из чего выбирать.

От Малевича к Хармсу: будущее в прошедшем

Более правдиво и чище говорит здоровое тело, совершенное и прямоугольное; и оно говорит о смысле земли.
Фридрих Ницше.
Так говорил Заратустра: Книга для всех и для никого

Становление формой и есть это великое исполнение всего. …И становление означает диссонанс… оно не может пребывать в ставшей стабильности самоочевидности.
Георг фон Лукач

3 и 5 декабря 1913 года в Петербурге состоялась премьера футуристической оперы Михаила Матюшина «Победа над Солнцем». Три автора оперы – Михаил Васильевич Матюшин, Казимир Северинович Малевич и Алексей Елисеевич Крученых – снимаются в фотоателье как Архимеды: они переворачивают вверх ногами задник с фотографией рояля, претендуя на то, что переворачивают само искусство, а в конце концов и землю ставят дыбом, меняя физический мир и закон Вселенной. Возможно, импульсом для этой акции послужили стихи недавно скончавшейся жены Матюшина, мистически ориентированной поэтессы и художницы Елены Гуро, которые вдохновляли Крученых. Он цитирует в своей статье «Новые пути слова», опубликованной в сентябре 1913 года в сборнике «Трое», проиллюстрированном Малевичем, строки Гуро, которая писала от лица «испуганного человека»:

И я вдруг подумал: если перевернуть
вверх ножками стулья и диваны,
кувырнуть часы?..
Пришло бы начало новой поры,
открылись бы страны.
Тут же в комнате прятался конец
клубка вещей,
затертый недобрым вчерашним днем
порядок дней.
Тут же рядом в комнате он был!
Я вдруг поверил! – что так.
И бояться не надо ничего,
но искать надо тайный знак.[2]

Тайным знаком новой поры и одновременно рычагом Архимеда стала не музыка или заумные стихи Крученых и Велимира Хлебникова, автора пролога к опере, а событие зрелища в целом, которое сформировали геометрические декорации и костюмы Малевича.

Если бы мы верили в интертекстуальные предзнаменования, совпадения и случаи, то непременно бы заметили, что супрематическая геометрия в пространстве Петербурга была вызвана к жизни магическим действием одноименного романа Андрея Белого. В 1912 году на чтениях у Вячеслава Иванова со страниц первой же главы, из параграфа, позднее озаглавленного «Квадраты, параллелепипеды, кубы», в город въехал абсолютно черный куб – карета мрачного старца Аполлона Аполлоновича Аблеухова, «рожденного для одиночного заключе-

[2] Цит. по: *Крученых А.* Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. М., 2000. С. 51–52.

ния», который «наслаждался подолгу без дум четырехугольными стенками, пребывая в центре черного, совершенного и атласом затянутого куба»[3]. Образ черного куба – предсмертного тамбура преследовал воображение Белого: вначале он хотел дать роману название «Лакированная карета» в память о взорванном террористами-эсерами в июне 1904 года возле Балтийского вокзала экипаже В. К. Плеве. Итак, еще до своего рождения высший новый мир, побеждающий Солнце, побывал во чреве «недоброго вчерашнего дня». Малевич развернул направление предсмертной геометрии и толкование тайных знаков в прямо противоположную сторону. Для него особенное значение получили его собственные рисунки. Эскизы задника к одной из картин второго действия и занавеса в мае 1915 года представились Малевичу беспредметными композициями с квадратом. Малевич пишет Матюшину провидческие письма: «Рисунок этот будет иметь большое значение в живописи.

То, что было сделано бессознательно, теперь дает необычайные плоды»[4]; «Занавес представляет собой черный квадрат, зародыш всех возможностей – в своем развитии он приобретает устрашающую силу»[5]. В декабре 1915 года в Петрограде на выставке «0, 10» Малевич впервые показывает «Черный квадрат», размещенный среди других абстрактных композиций не как картина, на стене, а подобно иконе – в красном углу.

На выставке «0, 10» продается манифест Малевича «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», фиксирующий появление нового самоназвания в истории искусства – супрематизма, которому, как и кубизму, будут суждены долгие жизнь и память. Так, от 1913 к 1915 году зреет идея «Черного квадрата» – одной из самых знаменитых картин XX века, которая и в наши дни вызывает ожесточенные споры. Мы обратимся к тому, как объяснял «Черный квадрат» сам Малевич, на протяжении двадцати лет возвращавшийся к этой простейшей и вместе с тем закрытой для однозначного понимания «заумной» форме.

Но прежде чем говорить о картине, надо сказать о художнике. Кем был в декабре 1913 года, откуда мы начали свой рассказ, живописец-революционер Казимир Северинович Малевич? Во-первых, взрослым и решительным человеком: Малевич родился в 1878 году, и через два месяца ему исполнится 36 лет (по другим данным, его год рождения 1879-й, но это не меняет сути дела). Во-вторых, он являлся известным лишь в очень узком кругу художником-экспериментатором и самоучкой. Родившись в Киеве и проводя раннее детство в провинции, Малевич занимается в сельскохозяйственном училище, пока не поступает в Киевскую рисовальную школу. С середины 1890-х годов живет в Курске, работая чертежником в техническом отделе управления железной дороги. Изредка наезжает в Москву, где посещает училище живописи, ваяния и зодчества вольнослушателем и частную школу И. Ф. Рерберга. В декабре 1905 года двадцатисемилетний Малевич принимает участие в баррикадных боях на улицах Москвы: вооруженное восстание и первая русская революция драматично сталкивают в его сознании мир природы, крестьянский мир и городской мир металла, кирпича и булыжников. Этим трагическим противостоянием отмечено все творчество художника с 1910-х до 1930-х годов, до самого конца. Не стоит, наверное, и напоминать о том, что именно это противостояние рассекает корень российской истории в 1917 году и становится сутью процесса большевистской модернизации России.

На излете первой русской революции в 1907 году дебютирует русский авангард: Малевич впервые показывает свои картины на выставке мирного и аполитичного «Московского товарищества художников», где одновременно с ним выставляются младшие – Наталия Гончарова и Михаил Ларионов и старший – Василий Кандинский. Через три года – в конце 1910-го –

---

[3] *Андрей Белый*. Петербург. СПб., 2004. С. 21.

[4] Цит. по: *Шатских А.* Казимир Малевич – литератор и мыслитель // *Малевич К.* Черный квадрат. СПб., 2001. С. 11.

[5] Цит. по: *Шарп Д.* Малевич, Бенуа и критическое восприятие выставки «0, 10» // Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915–1932. М., 1993. С. 53. Шатских и Шарп ссылаются на первую публикацию писем, сделанную Е. Ф. Ковтуном в кн.: Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома. 1974 год. Л., 1976.

Малевич перемещается в более модернистский по живописи круг экспонентов общества «Бубновый валет». Время изменилось: за три года на выставках «Венок» и «Золотое руно» москвичи перевидали авангардных французов от Сезанна до фовистов и кубистов. И в Европе, и в России революция авангарда быстро прогрессирует: 1910 год входит в историю с рождением абстрактного искусства[6]. Появляются первая абстрактная акварель В. Кандинского и трактат «О духовном в искусстве», изданный в Мюнхене зимой 1911–1912 годов на немецком языке (в декабре 1911 года на Всероссийском съезде художников он был прочитан от лица автора Н. И. Кульбиным). В 1912 году в Париже П. Мондриан переходит от символистской живописи к неопластицизму и Р. Делоне экспонирует в Салоне независимых «Симультанные окна»; там же показаны импровизации Кандинского.

Малевич, так никогда и не наученный быть «академистом», быстро изживает моду на символистскую живопись с элементами голубого импрессионистического «оцвечивания» и начинает писать картины о крестьянской жизни, граня и выделяя чистым цветом формы в подражание французам, но так, словно грани его вытесаны топором, а фигуры покрыты пятнами красной краски как отпечатками ладоней маляра. Именно эти картины Малевич представляет на первой радикальной выставке московских авангардистов, которую собирают весной 1912 года Ларионов и Гончарова под скандальным названием «Ослиный хвост», угрожающим живописи как «изящному искусству». Тогда же Малевич знакомится в Москве с петербуржцем Михаилом Матюшиным, музыкантом и художником, который становится его старшим другом, покровителем (Матюшин спонсирует публикацию манифеста Малевича «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» в 1915 году), истолкователем и в советские годы сотрудником по Государственному институту художественной культуры (ГИНХУКу). В январе 1913 года Малевич вступает в «Союз молодежи», петербургскую организацию художников-авангардистов, в создании которой принимал участие Матюшин.

Здесь, в доме-салоне Матюшина, наиболее ощутимо воздействие его жены, Елены Гуро. Е. Бобринская приводит цитату из дневников Гуро, которая свидетельствует о том, что авангардизм в сознании художницы – это реальный путь к бессмертию: «Момент спасения вне времени и пространства – кубисты. Перспектива устраняется. Победа над временем и пространством как бессмертие. Появились уже люди, видящие глазами ангелов, совмещающие в одном миге пространство и время. Они способствуют спасению». Е. Бобринская связывает мечты Гуро о бессмертии с идеями популярной в начале XX века русской секты «бессмертников», которые считали, что люди умирают только потому, что верят в смерть или суеверны. Гуро писала в дневниках: «А мы если и умрем, то вполне веря в бессмертие тела и открытые пространства! И наша смерть только ошибка, неудача неумелых – потому что наследники инерции»[7]. Гуро создает собственный визионерский мир, где вещи – это колебательные контуры невидимых энергий, свободно пересекающих пространство и время; и Матюшин прощается с ней вдали от материалистического города, на сельском кладбище дачного поселка Уусикиркко (по-фински – Новая церковь). Примерно через сорок дней после смерти Гуро Матюшин, Мале-

[6] Еще в 1880-е годы спорадически возникают абсурдистские произведения, которые можно сопоставить с будущими серьезными абстрактными картинами, например, черный прямоугольник, названный «Борьба негра в пещере ночью», или белый лист, замонтированный в паспарту, называющийся «Первое причастие больных девушек под снегом». См.: *Турчин В. С.* Тексты и «текстуальность» в «абстракции»: Визуальные и нарративные поля смысла // Абстракция в России. Пути и судьбы. СПб.: ГРМ, 2002; *Он же.* Образ двадцатого… в прошлом и настоящем. М., 2003. С. 37. Об отличии этих иронических картин-шуток Альфонса Аллэ, которые остаются картинами «белого» и «черного» мира, от абстрактных картин-объектов, каждая из которых ставит собой концептуальный вопрос «Что такое искусство?», выламываясь из порядков визуальных искусств, см.: Danto A. *The Work of Art and the Historical Future* // Danto A. *The Madonna of The Future: Essays in a Pluralistic Art World*. University of California Press, 2001. P. 424–428.

[7] Цит. по: *Бобринская Е. А.* Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро // Вопросы искусствознания. № XI (2/97). С. 165, 175.

вич и Крученых встречаются в карельских лесах возле Уусикиркко, где похоронили Гуро, и пишут оперу «Победа над Солнцем».

Событие этой встречи входит в историю под названием «Первый всероссийский съезд футуристов». Футуристы, прежде всего в соответствии со старорусской традицией «Иду на вы!», сочинили манифест, оповещавший о начале создания новой оперы и, главное, о том, что они готовы «вооружить против себя мир» и что «треск взорвалей и резьба пугалей всколыхнет предстоящий год искусства!»[8]. Так и случилось, хотя времени на подготовку выступления у Малевича и Матюшина было в обрез. Опера шла в сопровождении рояля, бóльшую часть действующих лиц представляли непрофессиональные актеры из студентов, но последовавшее за чтением Пролога раздирание занавеса на две половины, появление будетлянских силачей, зашитых в кубы и призмы выше человеческого роста, и военная песня из одних согласных произвели сильнейшее впечатление на публику, которая неистовствовала во время представления, однако же дослушала оперу до конца, отчасти, вероятно, благодаря тому, что футуристы очень понятно для всех зрителей-христиан представили новозаветную метафору – катастрофическое начало новой эры: все помнили, при каких обстоятельствах сама собой раздралась завеса Иерусалимского храма. Очевидец премьеры в петербургском Луна-парке поэт Бенедикт Лившиц сравнивал Малевича в момент осуществления «Победы над Солнцем» с Савонаролой: «Единственной реальностью была абстрактная форма, поглощавшая в себе 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»[9]. Мимо осей рождавшейся в эти мгновения мировой абстракции ложились все «вещные» и в силу этого недолговечные предметные формы мира. К их дроблению и исчезновению, расширяясь от предмета в материю поля – времени и энергий, света и цвета, – вела революция авангарда.

Русский футуризм стал реальностью сегодняшнего дня всего лишь за полтора года, достигнув пика на петроградской «Последней футуристической выставке картин», по другому еще называемой «0, 10», которая открылась 17 декабря 1915 года в доме № 7 по Марсову полю в «Художественном бюро» Н. Е. Добычиной. Цифры в названии выставки читались как «ноль – десять», а не как «ноль целых одна десятая». Эта одна из многих смысловых загадок футуристов-речетворцев расшифровывается как «выход за нуль творчества», за «уродство реальных форм» в беспредметное будущее искусства, который осуществляют участники выставки, отряхнув обнуленный прах старой культуры. Малевич в своем манифесте утверждал, что «преобразился в нуле форм и вышел за 0–1»[10]. В публичной лекции на закрытии выставки «0, 10» Малевич назвал квадрат, свое второе идеальное «я», «живым царственным младенцем, дитем четвертого измерения и восставшим Христом». Позднее, в марте 1920 года, в Витебске, где были написаны основные философские сочинения Малевича о супрематизме, художник строит именно новую религиозную философию, отрешаясь от основных европейских конфессий, представленных в этом городе костелом, православной церковью и синагогой. «Мне пришло в голову, – пишет он М. О. Гершензону, – что если человечество нарисовало образ Божества по своему образу, то, может быть, Квадрат черный есть образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала»[11]. После выставки «0, 10» Малевич из художника, имевшего двух последователей – И. Клюна и М. Менькова, превра-

---

[8] Цит. по: *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932. Т. 1. СПб., 1996. С. 118.

[9] *Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец. Л., 1989. С. 450.

[10] Цит. по: *Ковтун Е. Ф.* Путь Малевича // Казимир Малевич. 1878–1935: Каталог выставки / [Государственый Русский музей, Ленинград; Государственная Третьяковская галерея, Москва; Стеделийк-музей, Амстердам.] Амстердам: Стеделийк-музей, [1988]. С. 157.

[11] *Малевич К.* Черный квадрат. С. 438–439.

щается в вождя авангардного искусства. Вокруг него объединяются живописцы И. Пуни, О. Розанова, Н. Удальцова, Л. Попова, имена которых в ближайшем будущем составят славу русского авангарда, возникает его собственное объединение «Supremus». На латыни, а родной язык Малевича – польский, обогащенный латинскими богослужебными словами, это прилагательное означает «высший» и «последний», то есть Малевич претендует на создание философско-эстетической и квазирелигиозной живописной системы, которая становится высшей и последней перед преображением человеческого творчества в иную духовную и материальную реальность[12]. Время несется во весь опор: Малевич проходит через кубистическую фигуративную фазу и полностью погружается в супрематическую беспредметность, превосходящую, по его мнению, видимый мир.

Большинству зрителей Малевича и других авангардистов 1910-х годов абстракция, а до нее – кубизм, казались насилием над природой зрения и представления, над «данностью» мира, казались угрозой искусству, опасной бессмыслицей. Сознание самого художника, наоборот, находит в беспредметности равную себе картину мироздания: картину снявшей конечность отдельного существования и так победившей смерть бесконечно изменяющейся Вселенной. «В юношестве, – вспоминает он в письме Гершензону 1919 года, – я входил на высокие места как бы для того, чтобы услышать все, что творится в отдалении; я видел, как раскрашенная поверхность земли лентами цветными бежала во все стороны. Я весь обмотался ими с ног до головы, это была моя одежда, в ней я вошел в великий город; я его чуял, как зверь нюхом познает железа, запах трав, камня, кожи. И я как зверь пришел в своих одеждах в города-катакомбы, где исчезло небо, реки, солнце, пески, горы, леса, в нем я развесил свои цветные платья, это были холсты полей. <…> Вихрь города, размотавший одежды цветные, достигает и далеких мест; железо, бетон, черное, серое, белое – отличия форм. <…> Наступает новый мир, его организмы без-душны и без-разумны, без-вольны, но могущественны и сильны. Они чужды Богу и церкви и всем религиям, они живут и дышат, но грудь их не раздвигается и сердце не бьется, и переселившийся мозг в их тело движет их и себя новой силой; пока этой силой, заменившей дух, я считаю динамизм»[13].

Все эти размышления Малевич суммирует в теоретическом трактате «О новых системах в искусстве», который также был написан в Витебске в 1919 году: «Новым своим бытием я прекращаю расточительность энергии разумной силы и прекращаю жизнь зеленого животного мира. Все будет направлено к единству черепа человечества как совершенному орудию культуры природы. <…> Не видеть современного мира его достижений – не участвовать в современном торжестве преображений. В нашей природе существа живут старым миром, но мы не обращаем на них внимания, идем своей дорогой, и наша дорога в конце концов сотрет их. <…> Ничего нет в мире, что бы стояло на одном и том же, и потому нет одной вечной красоты. Были разные красоты, праздники и торжества: Перуну, Купале и был Колизей греков и римлян, но у нас новые торжества и новое искусство – торжество депо. <…> Сложение творческого знака, что будет живой картиной – будет живым членом всего живого мира, – всякое же изображение природы в художественной рамке будет уподобляться мертвецу, украшенному живыми цветами»[14]. Следовательно, Малевич готов распрощаться с зеленой частью Вселенной, потому что всем ходом истории она, подобно крестьянскому миру, вытесняется на границы жизни, и задачу свою он видит в том, чтобы найти знак, эмблему перемен: знак торжества техногенного мира, который, как мечтает Малевич, откроет выход из катакомб города в неземные пространства. Техногенному миру он задает цель, значительно превышающую «торжество депо», кото-

[12] Художник Тимур Новиков, живо интересовавшийся творчеством Малевича, выдвинул любопытную версию происхождения этого названия. По его словам, о «супрематистах» тогда часто писали в газетах, поскольку так называли себя белые американцы, боровшиеся против гражданских прав негров.

[13] *Малевич К.* Черный квадрат. С. 423–424, 435.

[14] Там же. С. 107, 109, 114.

рому так же суждено, как он ясно понимает, проржаветь и сгинуть, а найденным знаком именно этой сверхчеловеческой цели динамизма, то есть вечной цепи перемен, становится «Черный квадрат», который в безбожном воюющем мире 1910-х годов являет собой новую эпифанию вечности, новый слип божественного совершенства.

Среди критиков Малевича преобладали те, кто не был готов принять всерьез его живописные и письменные пророчества. Многие беспечно радовались очередному эпатажному хеппенингу русского авангарда. Один известный художественный критик полагал, что высказывания Малевича похожи на «перевранную телеграмму». До сих пор даже люди, связанные с искусством и литературой, знающие историю XX века, позволяют себе думать, что автором «Черного квадрата» мог бы стать любой: хоть дитя несмысшленое, хоть просто марающий бумагу бездельник, не лишенный мании величия. Однако первый профессиональный отзыв на появление «Черного квадрата», написанный А. Н. Бенуа, свидетельствовал о том, что телеграмма все-таки могла быть сразу и адекватно расшифрована. Бенуа писал в газете «Речь» от 9 января 1916 года: «Без номера, но в углу высоко под самым потолком, на месте святом, повешено „произведение“ <…> г. Малевича, изображающее черный квадрат в белом обрамлении. Несомненно, это и есть та „икона“, которую гг. футуристы предлагают взамен мадонн и бесстыжих венер, это и есть то „господство над формами натуры“, к которому с полной логикой ведет не одно только футуристическое творчество с его окрошками и ломом „вещей“, с его лукавыми безчувственными, рассудочными опытами, но и вся наша „новая культура“ с ее средствами разрушения и еще более жуткими средствами механического „восстановления“, с ее машинностью, с ее „американизмом“, с ее царством уже не грядущего, а пришедшего Хама. Черный квадрат в белом окладе – это <…> не случайный маленький эпизодик, случившийся в доме на Марсовом поле, а это один из актов самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через попрание всего любовного и нежного приведет всех к гибели»[15]. Бенуа вспоминает о грядущем Хаме вслед за Д. С. Мережковским, и в мае 1916 года Малевич отвечает одним письмом им обоим: «Мережковский стоит на площади нового века, среди бешеного круговорота моторов на небе и земле, смотрит обезумевшими глазами и все держит кость Цезаря над седой головой, и кричит о красоте»[16]. Мережковского и Малевича объединяет настойчивый поиск новых духовных оснований бытия, которые могут противостоять разрушительным последствиям прогресса. Но если Мережковский надеется спасти старое, Малевич априори считает охранительную позицию проигранной и выбирает радикальный отказ от любых художественных и вообще культурных традиций, что не отменяет возможности в этом отказе переосмыслить духовные поиски своего времени.

Одними из главных направлений в духовных поисках 1900–1910-х годов были теософия и антропософия – новые квазирелигиозные системы. Раннее абстрактное искусство часто толкуют при помощи теософии (первое теософское общество было основано Еленой Блаватской (1831–1891) и Генри Олкотом в Нью-Йорке в 1875 году), поскольку эта традиция придавала исключительное значение символике геометрических форм, в частности, кресту (мужской вертикали, пересеченной женской горизонталью), вписанному в квадрат как символ идеальной духовной жизни и гармонии. Теософия аккумулировала множество явлений интеллектуальной и духовной жизни и трансформировала их в действующий активный поиск новой антропологии. Многоплановость теософии позволила ей к 1910-м годам стать фактом массового художественного сознания. Например, первое объединение петербургских авангардистов под руководством Н. И. Кульбина в 1908 году получило название «Художественно-психологическая группа „Треугольник“», и, по воспоминаниям посетителей выставки, логотип объедине-

[15] Цит. по: *Крусанов А.* Русский авангард… Т. 1. С. 262.

[16] Цит. по*: Шарп Д.* Малевич, Бенуа и критическое восприятие выставки «0, 10». С. 46.

ния повторялся так же часто, как, допустим, в церкви изображение недреманного ока: «Треугольники были повсюду – на вывеске, на каталогах, на билетиках от вешалок, на потолке выставочного помещения»[17].

Неудивительно, что в живописи Кандинского треугольник занимает такое же особое место, как в живописи Малевича – квадрат, а тексты обоих отличаются своего рода геометрическим анимизмом или витализмом. Малевич так артикулирует смысл супрематизма: «О Супрематизме тоже много кое-чего прояснилось, в особенности, когда черный Квадрат вырос в архитектуру такими формами, что трудно выразить вид архитектуры, принял такой образ, что нельзя найти его форму. Это форма какого-то нового живого организма»[18]. В трактате «О духовном в искусстве» Кандинский утверждает, что «форма остается абстрактной, то есть она не обозначает никакого реального предмета, а является совершенно абстрактным существом. Подобными, чисто абстрактными существами – которые, как таковые, имеют свою жизнь, свое влияние и свое действие – являются квадрат, круг, треугольник, ромб, трапеция и бесчисленные другие формы, которые становятся все более сложными и не имеют математических обозначений»[19]. В главе «Движение» Кандинский пишет: «Большой остроконечный треугольник, разделенный на неравные части, самой острой и самой меньшей своей частью направленный вверх – это схематически верное изображение духовной жизни. <…> Весь треугольник медленно, едва заметно движется вперед и вверх, и там, где „сегодня“ находился наивысший угол, „завтра“ (эти „сегодня“ и „завтра“ внутренне соответствуют библейским „дням“ творения) будет следующая часть, то есть то, что сегодня понятно одной лишь вершине, что для всего остального треугольника является непонятным вздором – завтра станет для второй секции полным смысла и чувства содержанием жизни»[20]. В третьей главе своего трактата, которая называется «Поворот к духовному», Кандинский, собственно, и объясняет, что происходит в его время на вершине этого треугольника. Он упоминает Блаватскую и путеводный опыт теософии, которая отказывается от методов традиционной позитивистской науки и прибегает к мудрости древних народов, например индусов, подобно тому, как современное искусство в музыке Дебюсси и Шенберга, живописи Матисса и Пикассо стремится к «внутреннему познанию», поскольку «дух, ведущий в царство завтрашнего дня, может быть познан только чувством. Путь туда пролагает талант художника»[21].

Основатель антропософии Рудольф Штайнер (1861–1925) сфокусировал свое внимание не только на геометрии, но и на символике цвета. И рассуждения Кандинского о психологии цветовосприятия восходят к «Теософии» Штайнера (1904), лекции которого художник слушал в 1908 году в Мюнхене. Известно, что в следующем, 1909 году Кандинский аннотировал работу Штайнера об эстетических воззрениях Гёте. Лексика трактата обнаруживает зависимость Кандинского от теософской теории «вибраций», исходящих от предметов, форм и цветов, воздействуя на бессознательное. Об этом говорится в книге соперницы Штайнера Анни Безант и К. В. Лидбитера под названием «Мыслеформы» (1901), которую Кандинский знал в немецком переводе 1908 года. В марте 1910 года Штайнер читал лекцию в Вене и рассказывал о том, как именно влияют живописные вибрации: человек, наделенный внутренним зрением, знает, «что проплывающее синее или фиолетовое – это выражение душевно-духовной реальности, точно так же как красное или розовое представляют реальность материальную»[22]. Абстрактная

---

[17] *Крусанов А.* Русский авангард… Т. 1. С. 21.

[18] *Малевич К.* Черный квадрат. С. 438.

[19] *Кандинский В.* О духовном в искусстве. М., 1992. С. 50.

[20] Там же. С. 17.

[21] Там же. С. 25. Малевич также отдает беспредметному искусству первенство в возможности познания мира, который не открывается рационалистическому знанию. Позитивистский путь Малевич называет «фабрикой».

[22] Цит. по: Williams R. C. *Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avant-Garde*. 1905–1925. Bloomington & London: Indiana University Press. 1977. P. 105.

картина, таким образом, представляет как духовную, так и физическую реальности, символизируемые цветом и геометрической формой.

Образ и деятельность Штайнера, – пастыря и художника, – это своего рода коррелят воздействию богоборца и разрушителя систем Ницше, от личности и текстов которого шли многочисленные импульсы к «абсолютной» абстракции Кандинского – производному от «абсолютной» музыки Вагнера, к артистическому поведению и проповедям Малевича. Собственно, Ницше и был источником действенной веры первых абстракционистов в то, что картина реально создает новый мир, что искусство обладает мощной интроспективной техникой, аналогичной научным или религиозным. Кандинский главной из трех «мистических необходимостей» считал «вечнохудожественное», превосходящее в произведении искусства индивидуальное (авторское) и временное. Малевич же утверждал, что искусство – это единственная постоянная функция жизни. В этом они оба вторили Ницше, который написал в «Рождении трагедии из духа музыки» (1871), что «только как эстетический феномен бытие и мир оправданы в вечности»[23]. Речь здесь, разумеется, идет отнюдь не о мимесисе, подражании натуре, но, наоборот, о конструировании некоего абсолютного мира, «чистой реальности», выраженной при помощи «неопластицизма».

Третий «отец абстракционизма» и автор термина «неопластицизм», Пит Мондриан присоединился к голландскому Теософскому обществу в 1909 году. Как и Кандинский, он испытал сильное воздействие теории цвета Гёте, которую исследовал Штайнер, а также теософской символики белого света, вбирающего в себя цветные лучи других религий. Переходными формами от символизма через кубизм к абстракционизму для Мондриана были, в частности, изображения моря и готического собора в Домбурге – архетипических символов духовной жизни и вечности. По теософской теории Мондриана, абстракционизм «оппозиционен грубой примитивной животной натуре человека, однако он плоть от плоти истинной человеческой природы. Он противостоит условным законам, порожденным культурой конкретных форм, но он составляет одно целое с законами культуры чистых взаимосвязей… То, что люди обычно предпочитают фигуративное искусство (которое в абстрактном искусстве находит свое продолжение), можно объяснить преобладанием индивидуализма (т. е. частного, не вполне божественного. – *Е. А.*) в человеческой природе»[24].

Хотя Кандинский, Малевич и Мондриан были очень разными художниками, все они выбрали беспредметность как выход к духовному в материале искусства[25]. «Предмет, – писал Кандинский, – может иметь лишь случайное звучание, которое, будучи заменено другим, не изменяет существенно основного звучания»[26]. Малевич настаивал на необходимости «высвобождения живописной психики от власти предмета и из контуров явлений природы»[27]. Еще в 1911 году на лекции, посвященной выставке кубистов, Аполлинер употребил выражение «метафизическая форма». Он говорил: «Стремясь достигнуть идеальных пропорций и не связывать себя человеческим, молодые художники предлагают нам произведения более умственные, нежели чувственные. Они движутся все дальше и дальше от старого искусства пластических иллюзий, чтобы выразить величие метафизических форм»[28]. Высказывания трех первых

---

[23] *Ницше Ф.* Сочинения: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна. М.: Мысль, 1990. Т. 1. С. 75.

[24] Mondrian P. *Plastic Art and Pure Plastic Art* // *Art in Theory. 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas* / Ed. by Charles Harrison & Paul Wood. Oxford – Cambridge: Blackwell, 1995. P. 372.

[25] То, что в эстетике русского авангарда беспредметность и Ничто были в большей степени утверждением, чем отрицанием, прибылью, чем недостатком, доказывает и предложенная Е. В. Баснер интерпретация абстрактной картины Н. Гончаровой «Пустота» (1913–1914) при помощи английского существительного *muchness* (многость, или качественная полнота). Слово заимствовано из абсурдистской «Алисы в стране чудес», где *muchness* изображала мышь Соня (см.: *Баснер Е.* Маргинальный вариант ранней русской абстракции: Случай Гончаровой // Абстракция в России. Пути и судьбы (в печати).

[26] *Кандинский В.* О духовном в искусстве. С. 53.

[27] *Малевич К.* Главы из автобиографии художника // Казимир Малевич. 1878–1935 / Каталог выставки. С. 109.

[28] Apollinaire G. *The New Painting: Art Notes* // *Art in Theory. 1900–1990*… P. 182.

великих абстракционистов обнаруживают сходный опыт: желание постичь просветленную, истинную жизнь в духе и убежденность в неких твердых законах, научных принципах, на которых эта истинная жизнь основана. Выражением этих вечных законов, собственно, и служат новые художественные или религиозно-художественные системы: супрематизм, живопись «вибраций» и «чистое пластическое искусство».

Итак, абстрактная живопись представляет предельную форму времени – вечность. В 1913 году американский архитектор и теософ во втором поколении Клод Брэгдон (1866–1946) опубликовал книгу «Первенец высшего пространства: Четвертое измерение». В этой книге была глава «Человек-квадрат», где автор напоминал читателю, что в «Тайной доктрине» Елены Блаватской «мистический квадрат» рассматривается как проекция куба, символизирующего идеального человека, бессмертное «я», пребывающее в четвертом измерении[29]. Эта книга (важнейшей ее частью были иллюстрации, которые исследователь русского авангарда Роберт С. Вильямс прямо сопоставляет с первой супрематической экспозицией на выставке «0, 10») в том же 1913 году попала в руки П. Д. Успенского, автора мистико-философских книг «Четвертое измерение» (1910) и «Tertium Organum» (1911), и «стала вестью общности мысли и понимания»[30]. Успенский еще в 1911 году вступил в русское Теософское общество и зимой 1913–1914 годов провел несколько месяцев в теософском лагере в Индии. Вернувшись в Петроград, весной 1915 года он читал лекции о четвертом измерении, как раз во время работы первой футуристической выставки «Трамвай В», в которой участвовал и Малевич.

У Брэгдона и Успенского был общий предшественник – американский математик и мистик Чарльз Ховард Хинтон (1853–1907). Именно Хинтон, занимавшийся неэвклидовой геометрией, писал о высшем пространственном чувстве, которое способно сделать зримым четвертое измерение, то есть время. Чтобы развить это чувство, Хинтон изобрел мысленные упражнения с цветными кубами. Его книга так и называлась – «Четвертое измерение». Она была опубликована в 1904 году. О четырехмерном континууме пространства и времени в 1908 году в Кёльне читал лекции учитель Эйнштейна Герман Минковский. К 1910-м годам тема четвертого измерения и его геометрических проекций стала хитом в авангардных кругах. О четвертом измерении говорили и писали Аполлинер, Глез и Метценже, Леже. Но для Аполлинера, например, главными были именно пространственные характеристики: «В пластических искусствах четвертое измерение создается тремя уже известными: оно представляет неисчислимость пространства, единого во всей своей протяженности в данный момент времени. Это – пространство само по себе или измерение бесконечности; это то, что сообщает объектам их пластические свойства»[31]. В 1915 году в Петрограде выходит сделанный Успенским перевод книги Хинтона под названием «Воспитание воображения и четвертое измерение». По теории Успенского, геометрические фигуры являются проекциями неизвестных нам совершенных тел, пребывающих в четвертом измерении, которое символизирует абсолютное время и открывает выход в бессмертие. В теории Успенского Малевич вполне мог увидеть развитие темы бессмертия, о котором накануне своей безвременной смерти мечтала Гуро. Для нас же существенным обстоятельством является напряженность завоевания четвертого измерения как бессмертия, обнаруженная Малевичем и Успенским.

Косвенно влияние теософии, стремящейся соединить важнейшие религии в одно вероучение, то есть прежде всего синтезировать новую метафизику из христианства и буддизма, очевидно и в самой попытке Малевича создать супрематическую живопись, и в его комментариях к понятиям «алогизма», «заумного» или «Несмысла», которыми описывается беспред-

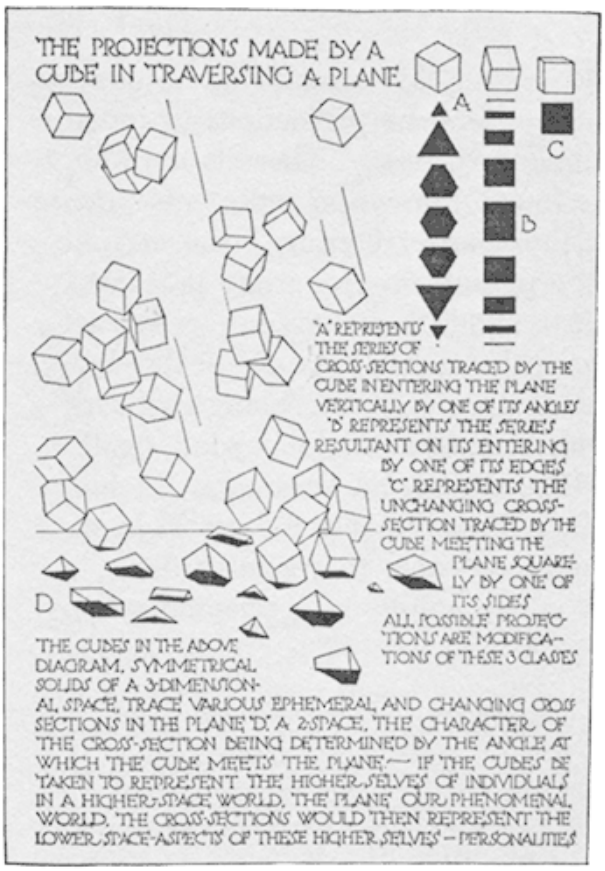
[29] Williams R. C. *Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avant-Garde*. 1905–1925. P. 109–111.

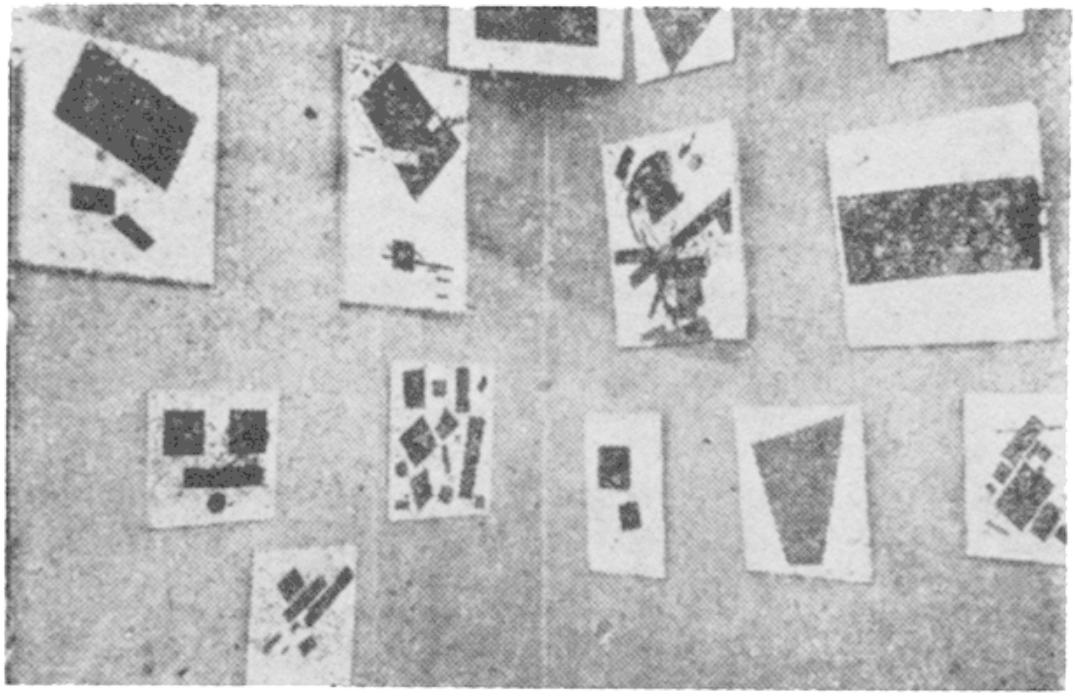
[30] Ibid. P. 118.

[31] Apollinaire G. *The New Painting: Art Notes* // *Art in Theory. 1900–1990*… P. 181. О пространственной доминанте в проблеме четвертого измерения см.: *Турчин В. С.* Образ двадцатого… В прошлом и настоящем. М., 2003. С. 386–387.

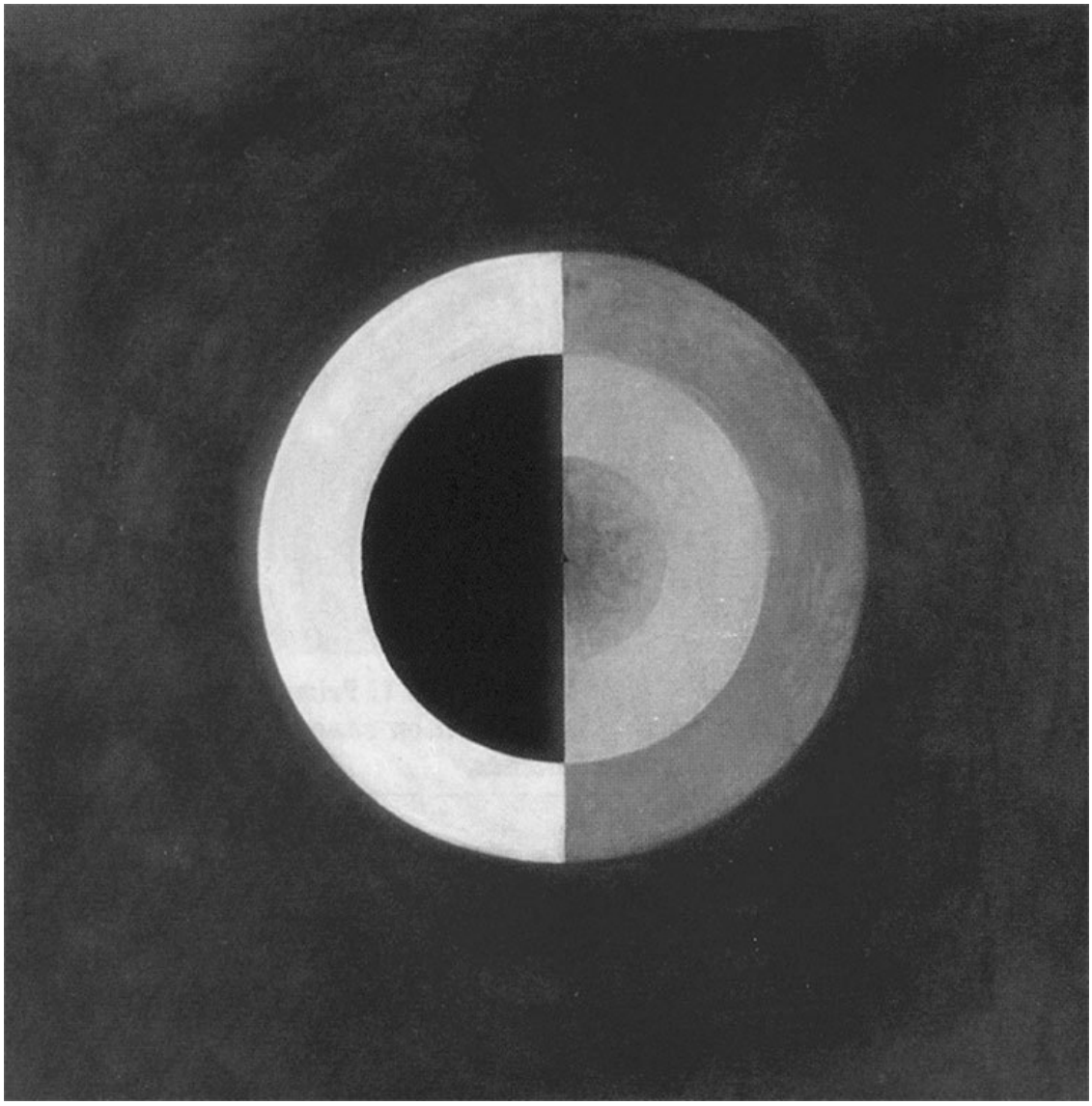
метное творчество и одновременно сфера нового божественного начала – новый абсолют. Именно в «Победе над Солнцем» Малевич впервые с пафосом начинает отрицать значение разума, символом которого является Солнце, или свет Просвещения, ведущий к обострению противоречий, распрям и войнам. Победа над Солнцем состоит в том, что небесное светило уступает силе электричества, то есть силе прогресса. Однако на рациональный технический прогресс и логику разумного и полезного покорения природы Малевич смотрит с глубоким скепсисом. Сознанию, утверждает Малевич, нельзя доверять, потому что в нем «перепутаны все кнопки, как в петроградском телефоне». Важна интуиция, которая всегда выше внутренне противоречивого «харчевого дела разума»: летать, доказывает Малевич, противоречит природе человека, тем не менее человек поднимается в небо, где его настоящий дом. Солнце старого разумного и прогрессистского мира побеждено, и теперь – в 1913 году – захваченные ресурсы этого покоренного и законченного мира, электричество и железные моторы подвластны будетлянским силачам, которые претендуют на бесконечность или бессрочность своей службы. В работе 1922 года «Супрематизм как беспредметность, или Вечный покой» Малевич определяет провиденциальный смысл супрематической системы, открывающей выход в своеобразную визуальную и семантическую нирвану заумного безвесия, белого на белом, после того, как явлена уже заслонка черного на белом: «Бог не может быть смыслом, смысл всегда имеет вопрос „чего“, – следовательно, Бог не может быть и человеческим смыслом, ибо, достигая его как конечного смысла, не достигнет Бога, ибо в Боге предел, или, вернее, перед Богом стоит предел всех смыслов, но за пределом стоит Бог, в котором нет уже смысла. Бог – не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте, конечном пределе как беспредметном. Достижение конечного – достижение беспредметного. <…> Мысль оканчивает свою физическую работу, и начинается царство немыслящее, наступает покой, т. е. Бог, освобожденный от своего творения, находящийся в абсолютном покое. <…> Сотворив мир, он ушел в состояние „немыслия“, или в ничто покоя. <…> Дух, душа, материя – только различия темного беспредметного… Так все знаки и пометки научного общежития суть те же различия темного, ничуть не поясняющие темного. Все усилия человеческого ума, раз-судка, раз-ума сделать мир человеческий ясным, светлым, понятным остаются неосуществимыми, ибо осуществить то, чего нет во вселенной, невозможно. <…> Культура <…> остается вавилонской башней, строители которой думали достигнуть твердыни неба, – того, что не существует. Такие стремления и различают его <человека> от молчаливой динамической мудрости космического возбуждения. Это чистое бесцельное непрактическое беспредметное действие, и мне кажется, что человеческому строю мудрости должно присоединиться и творить жизнь в единой с ним мудрости. <…> Поверхность Земли должна покрыться площадью вечного возбуждения как ритм вселенной бесконечности динамического молчания. В отличие же от всех других площадей мировых торжеств ставлю белый Мир как Супрематическую беспредметность»[32].

[32] *Малевич К.* Черный квадрат. С. 167, 189, 190, 210, 211.





Экспозиция К. С. Малевича на выставке «0, 10» (Петроград, 1915) и иллюстрации Клода Брэгдона и Филиппа Вайна к «Человеку квадрату» (1913)



Хильма аф Клинт. Из серии «Группа № 9». 1914–1915

Очевидно, что Малевич способен энергично «перепредставить» модную теософскую идею о белом цвете/свете, который как призма собирает цветные лучи предшествовавших религиозных систем, так, что эта идея становится его полной образной собственностью. Имеет смысл сравнить произведения абстракции, созданные под воздействием теософии знаменитыми художниками, как Малевич, Кандинский или Мондриан, с прямыми образцами «теософского абстракционизма». Это, например, картины шведской художницы-медиума Хильмы аф Клинт, входившей в круг Штайнера. Самые ранние ее работы близки символистским композициям Елены Гуро. С 1907 по 1908-й и с 1912 по 1920-е годы она в режиме автоматического письма изображает геометрические формы – цветные диаграммы, которые ей «диктовали» духи Амиэль, Эстер и Георг. Сравнение показывает, что в диаграммах Хильмы аф Клинт личность художника не искажает «живописного послания», оставляя на листе бумаги нейтральную геометрию, тогда как геометрия Малевича, Кандинского и Мондриана как раз наоборот восхищает мощью личной, по сути не сравнимой ни с чем образно-пластической экспрессии. (Точно так же за антропософией Белого в «Петербурге» и за антропософией в живописи Кандинского или Малевича стоят, кажется, совершенно разные Рудольфы Штайнеры.) Живопись Малевича поражает динамизмом, которым пронизаны все супрематические формы и прежде всего внешне статичный «Черный квадрат». Новаторство Малевича – не только идейного, но и

собственно художественного, пластического плана. Он создает свою семантическую последовательность из квадратов: черного на белом (означающего соединенные начало и конец творчества форм и неизбежную конечность творчества в каждой конкретной форме); красного (крестьянского, позднее – революционного); белого на белом (представляющего «несмысл», тот миг, когда творчеству удается не «соскальзывать за борт абсолюта») и так придает геометрической фигуре новое, свое и живое «тело», создает новую живописную фактуру. Таким образом идея физического бессмертия врастает в ткань самой живописной формы. Малевич полагает, что ему удалось выделить, говоря современным языком, «ген живописного», само действующее вещество живописи: распылить все добытые богатства «на элементы для нового образования тела». Вера в живописную фактуру, которая как живая материя пойдет на постройку высшей формы жизни, – это вторая вера авангарда после веры в динамизм, скорость, отрыв от Земли и предметности, которые в совокупности ведут в новый духовный космос.

Идея живописной фактуры была основополагающей в европейском авангарде 1910-х годов. Первым теоретиком фактуры в истории русского авангарда стал Вольдемар Матвей (Владимир Марков), автор текста «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура», опубликованного «Союзом молодежи» в 1913 году в Петербурге. Именно Матвей назвал фактуру «шумом», производимым красками, звуками и воспринимаемым «тем или другим способом нашим сознанием», то есть сделал шаг от статичного восприятия поверхности мира к динамическому, пронизывающему объекты энергетическими полями и волнами[33]. Матвей описал три вида, или состояния фактур: фактуры природы, фактуры, полученные в результате творчества человека, и фактуры, сделанные при посредстве машин. Рассуждения Матвея показывают, что фактура в его представлении включает в себя все материальное разнообразие мира, от живописи и архитектуры до сувениров из волос, перьев, букетов из крыльев бабочек (экспонатов кунсткамер), пейзажей из песка и пыли, ожерелий из глаз, особым образом препарированных, и прочего в том же роде. Однако Матвея интересует не разнообразная привлекательность, богатая и интересная «поверхность» мира, а протосюрреалистическая спайка жизни и форм, борьба и естественный отбор фактур, элемент случайности в этой борьбе, который может сделать самовыражение жизни искусством, а может избрать для этого и другое русло.

В более ранней статье «Русский Сецессион» 1910 года Матвей высказывает ключевую идею модернизма о необходимости освободить краску от «рабских обязанностей», навязанных самой природой, – обязанностей представлять даже не сюжет, но сами материальные феномены: небо, растения и т. д. Слова Матвея обнаруживают, насколько тогда еще лишь зародившаяся абстракция обременена символическим содержанием, как непомерна для искусства и для художника задача, которую поставил перед собой Малевич, – взять пространство целиком во всей его беспредметной белизне, представить мир сразу и весь, не расходуя краски даже на такие грандиозные его части-частности, как небо. Собственно живописную фактуру Матвей в 1913 году определяет негативно – как «нарушение глади и тишины» поверхности. Можно понять так, что ненарушенная прикосновением художника, молчащая поверхность ценна, поскольку охраняет бесформенное как резерв формы, оберегает не вмещающееся ни в какую форму, то, по отношению к чему форма – внешнее и невыразительное.

В январе 1916 года в альманахе «Очарованный странник» Михаил Матюшин предложил собственное понимание супрематизма Малевича. Матюшин указывал Малевичу именно на тот путь, который шел от Матвея: «Идея самостоятельности краски в живописи, выявление самосвойственности каждого материала, имеет свою историю, но Малевич почувствовал эту идею сильно по новому. Как он справился с „Новым“ дело другое. Огромная ценность его устремления – плюс. Минус же – невыдержанность „знака сокрытия“ до сильно защищенного

[33] *Матвей В.* Статьи. Каталог произведений. Письма. Хроника деятельности «Союза молодежи» / Сост. И. Бужинска. Рига. 2002. С. 43.

тела и недостаточность понимания условий новой меры. Вся трудность проведения его идеи заключена в отрицании формы идущей в ущерб окраске. Окраска должна стать выше формы настолько, чтобы не вливаться ни в какие квадраты, угольники и пр. Кроме этой трудности, надо выразить динамику краски, т. е. ее движение. И если здесь не все исполнено, то виной Москва художников, стремящаяся отдать все за миг первенства <…> Москва полна абортами всяких „измов“. Хоть бы в спирт их для назидания»[34]. И после 1916 года Малевич, следуя завету Матвея, окончательно освободил краску от рабских ее цепей, «завязал цвета узлом и спрятал их в мешок» ради последней сакральной белизны, на пороге которой искусство заканчивалось и начиналась проповедь. Художница Варвара Степанова в ноябре 1918 года записала слова Малевича о том, что «возможно, больше не надо писать картины, а только проповедовать». В 1919 году в Москве на выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» была показана финальная супрематическая живопись Малевича из серии «Белое на белом».

Русский авангард развивался стремительно и уже в начале 1920-х решил задачу «выхода за холст» (Н. Н. Пунин), оставив в прошлом живопись и абстракционизм как таковые. В декабре 1920 года в пояснительном тексте к альбому «Супрематизм: 34 рисунка» Малевич пишет: «Черный квадрат определил экономию, которую я ввел как пятую меру искусства. Экономический вопрос стал моею главной вышкой, с которой рассматриваю все творения мира вещей, что является главной моею работой уже не кистью, а пером. Получалось как бы, что кистью нельзя достать того, что можно пером. Она растрепана и не может достать в извилинах мозга, перо острее. <…> О живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого»[35]. В 1922 году Малевич вместе с группой УНОВИС (Утвердители нового искусства): Н. Суетиным, В. Ермолаевой, И. Чашником, Л. Хидекелем и другими (они по-разному прижились или совсем не прижились в советском искусстве 1920–1930-х годов, но все без исключения стали знаменитыми), переезжает в Петроград, где в 1923 году становится директором авангардного научно-исследовательского и учебного Государственного института художественной культуры. Собственно, в ГИНХУК был преобразован Музей художественной культуры, чем Малевич и занимался в течение 1923 года. Работая с первой систематической коллекцией русского-советского авангарда, с еще живой историей революции художественной формы, Малевич только укрепился в своем пути к беспредметности как несмыслу и непредставлению. В мае 1923 года в петроградском еженедельнике «Жизнь искусства» был напечатан последний манифест Малевича «Супрематическое зеркало», в котором художник утверждал, что наши знания о мире, религия и искусство безграничны и, значит, равны нулю, и «нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемо»[36]. Манифест сопровождал групповую экспозицию УНОВИСа на «Выставке картин петроградских художников всех направлений», которая открылась в Академии художеств и представляла достижения искусства за пять полных лет советской власти. Сделанная Малевичем экспозиция заканчивалась пустыми холстами. Абстракция в России 1920-х годов завершается чистым холстом – Ничто как рэди-мэйд – и сопутствующим ему манифестом Малевича «Супрематическое зеркало», свидетельствуя о невозможности стойкого соединения символического и материального на утлом и вещественном абстрактном живописном плане.

---

[34] *Матюшин М.* О выставке «последних футуристов» // Очарованный странник. Альманах весенний. 1916. С. 17. (Орфография оригинала сохранена.) Сам Матюшин и его последователи из созданной в ГИНХУКе в 1923 году группы «ЗорВед» разработали несколько образцов «движения краски», которые представляют космическую живопись. В случае Матюшина живопись становится подобием цвето-световой орбиты Земли. По сути абстракции Матюшина не были привязаны к поверхности холста, они скользили по живописному плану как цветные тени, отблески, поскольку объектом представления для Матюшина, как и для Малевича или Матвея, был весь мир, в его физическом и метафизическом единстве превышающий искусство живописи.

[35] *Малевич К.* Черный квадрат. С. 80.

[36] *Малевич К.* Черный квадрат. С. 83.

Однако «Супрематическое зеркало» отражало не только неизбежный выход беспредметной живописи за холст. Оно было полемически обращено к новейшей форме советского авангарда. В 1921-м или в начале 1922 года Малевич писал: «Если материалистическое сознание в предметных сооружениях видит только вышку, с которой возможно разглядеть мир, достигнуть того, чтобы материя увидела все свои видоизменения, то это то же простое дамское любопытство осматривать себя в зеркале. Материалистическое мышление занято постройкой зеркала, чтобы увидеть мир самой материи во всех ее видоизменениях. Но и в этом „если“ тоже совершенства нет, ибо зеркало все-таки не покажет всех сторон материи»[37]. Малевич, следовательно, противопоставляет свой пустой холст-зеркало «материалистическому», и в этом он очень близок (можно даже сказать, предвосхищающе близок) к хайдеггеровскому негативному образу «картины мира», в которой происходит «припасение мира», реальность превращается в предмет[38]. Около 1920 года пафос материалистического видения, пафос «обладания миром как протяженной вещью» находит себе новую форму воплощения.

Главными оппонентами Малевича в первые годы советской власти были уже отнюдь не старые ценители прекрасного, художники-фигуративисты, как Бенуа, а материалистически ориентированные производственники и конструктивисты. Еще в конце 1915 года на выставке «0, 10» противником Малевича оказался Владимир Татлин, который понимал фактуру гораздо более материалистически, как «правду материала», демонстрируя это материальное начало в своих контррельефах. Столкновение Малевича и Татлина на выставке «0, 10», где контррельефы были выставлены мощным блоком, переводит общий вопрос к беспредметному искусству – о чем оно? – во внутреннее противоречие этого движения, которое можно обозначить как противостояние метафизики (или, точнее – стремления к метафизике) и материального, воплощенного в фактуре (или текстуре, если использовать общеупотребительный англоязычный термин). Это противостояние двух разных способов понимания и представления идейной связки «Всё и Ничто» – через «иконы» эзотерических идей или через минималистские манипуляции материалами и конструкциями. Абстракционисты, таким образом, тогда сразу оказались по разные стороны барьера, разделенные, с одной стороны, верой в живопись как функцию времени и пространства и, в конечном счете, – бессмертия и, с другой стороны, убеждением, что картина или арт-объект – это функция материала и конструкции.

Позднее Малевич в письме к своему главному витебскому сотруднику и коллеге Эль Лисицкому, который сделал на Западе карьеру дизайнера-конструктивиста, отзывается о «Башне» Татлина так: «Это фикция западной техники <…> он может и писсуар железобетонный построить, чтобы каждый нашел себе уголок»[39]. Товарищи по цеху считали Татлина материалистом и почти позитивистом, хотя он и разместил все те же священные куб и призму внутри своей «Башни», такой же культовой постройки, как архитектоны Малевича. К технике Татлина влекла вера, а не научный интерес, это заметно каждому, кто хотя бы раз задумался над смыслом сооружения «Летатлина» в эпоху авиации. И, тем не менее, именно пример Татлина, с 1914 года больше конструктора, чем художника, действительно инспирировал выход через «нуль форм» в стандартизацию и дизайн[40]. Начиная с 1918 года, Малевич яростно

---

[37] *Малевич К.* Черный квадрат. С. 176.

[38] См.: *Хайдеггер М.* Время и бытие / Пер. В. В. Бибихина. М., 1993. С. 130. «Сколь бы однобоким и во многих аспектах недостаточным ни было истолкование „природы“ как „протяженной вещи“, – пишет Хайдеггер, – оно, тем не менее, будучи продумано в своем метафизическом содержании и измерено во всем размахе своего метафизического проекта, есть тот первый решительный шаг, который сделал метафизически возможными новоевропейскую машинную технику и с ней – новый мир и его человечество. <…> Пред-ставление сделалось в самом себе вы-ставлением и у-становлением существа истины и существа бытия».

[39] *Малевич К.* Черный квадрат. С. 488.

[40] Ш. Дуглас доказывает, что именно теория и практика дизайна в 1860-е годы заложила основы формализма и абстракционизма. Роджер Фрай, чьи взгляды Ш. Дуглас описывает, полагал, что качественный дизайн свидетельствует о духовном здоровье нации. Это замечание позволяет провести границу между метафизикой абстракционизма и «духовностью» дизайна,

отстаивает свое – метафизическое – понимание нуля форм, в основном в спорах с Татлиным и Родченко. Весной 1919 года на выставке «Беспредметное творчество и супрематизм» Родченко показывает «Черное на черном», живопись, которая, хотя и восходила к «Черному квадрату», но смотрелась в контексте выставки антитезой работам самого Малевича, его «Белому на белом». Если Малевича интересовало «безвесие», полет супрематических форм, возможность «отряхнуть землю», то Родченко исследовал в черных кругах 1919 года сугубо материальные особенности цветопередачи – соотношение плотности и веса. Развивая пластические фактурные идеи татлинских контррельефов, Родченко неожиданно демифологизирует эту пафосную работу с поверхностями. Его «Последние картины» (выражение Н. М. Тарабукина) – небольшого размера холсты, абсолютно ровно закрашенные пожухшими теперь локальными цветами, – были показаны на выставке «5 x 5 = 25» в Москве в ноябре 1921 года. Родченко мыслит себя не художником, а производственником. В феврале 1922 года Малевич пишет Гершензону: «Пикассо боролся с предметным миром, правда, завяз в его осколках, но и это хорошо, мне уже легче было убрать мусор предметный и выставить бесконечность, не практичность, не целесообразность, за что московский Инхук и преследует меня как не материалиста. На одном из собраний все ополчились на меня, но если бы они были новаторы, а не предметники, то никогда бы Искусства не променяли на харчевое изображение кастрюль»[41].

Знаменательно, что этот раскол абстракционизма по линии понимания фактуры и выходов за холст случился вскоре после Первой мировой войны, именно в тот момент, когда абстракция становится универсальной общеевропейской художественной идеологией, когда возникают академические институты абстрактного искусства (ГИНХУК или Баухауз), когда «духовидение» подвергается формализации. Также знаменательно, что именно в это время интеллектуальная жизнь европейской теософии стремительно теряет довоенную энергию. Составлявшие ее силы как бы расходятся обратно к своим полюсам: к прикладным научным исследованиям, специальным философским штудиям, квазинаучным экспериментам по биологическому омоложению, новым социальным формам религиозного чувства, наконец – к промышленному дизайну, который заменяет вагнерианство и штайнерианство в качестве еще одной синтетической формы жизни и искусства, в качестве нового гезамткунстверка. Это был кризис философии жизни, кризис великих систем европейской духовности, в которых религия, наука, философия и искусство еще не подверглись разделению и специализации. Противостояние «метафизиков» и «производственников» происходит не только в СССР, но и в Баухаузе, где в 1923 году Иоганнеса Иттена, мистика-зороастрийца, сменяет дизайнер Мохой Надь, несмотря на то что к партии Иттена принадлежали такие влиятельные люди, как Кандинский и Клее. В 1924–1925 годах Мондриан порывает с Тео ван Дусбургом. Причиной разрыва стало разное толкование «элементаризма»: дизайн ван Дусбурга был построен на иллюзионистском искажении пространства, тогда как Мондриан боролся с пространством как таковым за чистую плоскость, последний предел живописи, за которым начинается по-настоящему метафизическая беспредельность. Габо говорил, что даже белое казалось Мондриану недостаточно уплощенным, «он думал, что картина должна быть плоскостной, и что цвет не должен ни в коем случае указывать на пространство»[42].

В это же время в России Малевич вначале проигрывает в противостоянии Родченко. Но главное заключалось в том, что на втором плане в 1919–1924 годах спор о путях разви-

---

которая предполагает совершенное устройство физической жизни. См. об этом: *Дуглас Ш.* Декоративность и модернизм: Становление эстетики абстракционизма // Вопросы искусствознания. № XI (2/97). С. 148.

[41] *Малевич К.* Черный квадрат. С. 455.

[42] Цит. по: Bois I.-A. *Painting as Model*. Cambridge: The MIT Press, 1990. P. 169. В конце 1910-х годов, когда формируется система взглядов Мондриана, плоскостность художественной формы символизирует идеальное пространство или «дух в мире бесконечности». Фигуры, расположенные в таком пространстве, представляют «проекции идей». Именно в таких выражениях, опираясь на уже отстоявшийся языковой опыт современного искусства, описывает раннехристианскую живопись катакомб Макс Дворжак (см.: *Дворжак М.* История искусства как история духа. СПб., 2001. С. 22, 23, 25–27).

тия искусства вульгарно превращается в схватку за влияние на государственную идеологию, и к 1924 году именно этот второй план становится определяющим. Уже в середине 1920-х годов Малевич и Родченко уступают новой коммунистической культуре, которая возвращается к «припасению мира в картине», предметной и понятной непрофессиональному зрителю, никогда не слышавшему о дискуссиях создателей беспредметного искусства. В СССР результатом прохождения через кризис начала 1920-х годов становится формирование плюралистического советского искусства, из которого к концу 1920-х выделяется активный идеологический продукт – соцреализм. В 1919 году начинается уже не художественная, а политическая история супрематизма. В это время в напечатанной в Витебске работе «О новых системах в искусстве» Малевич утверждает, что кубизм и футуризм предопределили большевистскую революцию 1917 года. Так он предпринимает безумную попытку по-своему приравнять перо к штыку и выдвинуть «Черный квадрат» в государственные символы. В этом его всячески поддерживает самый политизированный из его учеников Эль Лисицкий, который в статье 1920 года «Супрематизм и реконструкции мира» заявляет, что от супрематизма как первоисточника созидательного творчества был сделан шаг к коммунизму, то есть к труду как истинному источнику существования человека. Идеи Малевича о Боге-Несмысле лишь на первый взгляд находились в полном противоречии с коммунистической риторикой о победе труда. Ведь на самом деле в той версии коммунизма, которая питала сознание масс, речь шла именно об освобождении труда как об освобождении от труда. И Малевич мыслит в русле этих чаяний народа, предлагая происхождение псевдонима Ленин вести от слова «лень». Он конечно же не был примитивным политтехнологом и этот языковой эксперимент поставил в 1924 году именно потому, что Ленин мог стать чем-то вроде реинкарнации «Черного квадрата», за которым открывались покой, немыслие и абсолют. Малевича как всегда влекло бессмертие, а именно Ленин тогда был бесспорным кандидатом на выход в четвертое измерение. В архиве Стеделийк-музея хранится текст Малевича, датированный 25 января 1924 года, в котором художник предлагает свой проект мавзолея в форме куба и разрабатывает ритуальные объекты нового советского культа: «Каждый рабочий-ленинист должен держать дома куб в напоминание о вечном, неизменном уроке ленинизма, чтобы создать символическую материальную основу культа. <…> Куб более не геометрическое тело. Это новый объект, в котором мы пытаемся воплотить вечное <…> вечную жизнь Ленина, побеждающую смерть»[43]. Попытка Малевича была обречена на провал, потому что совершенно не соответствовала реальным задачам советской пропаганды, с которыми так успешно справляется в это же самое время Лисицкий. Ее Малевичу, по всей вероятности, припомнили в июне 1926 года, когда в «Ленинградской правде» появилась статья критика Г. Серого «Монастырь на госснабжении», громящая ГИНХУК как идеологически вредное советской власти учреждение, после чего институт Малевича и последний оплот российского авангарда был ликвидирован.

В борьбе за политическое влияние Малевич потерпел неудачу, но в борьбе за создание художественной идеологии он опередил всех своих советских соперников, войдя в мировую историю искусства. В годы работы в ГИНХУКе Малевич концентрирует свои усилия на создании такой теории новейшего искусства, которая бы пропагандировала идеи супрематизма и отводила ему центральное место в развитии модернизма. Он создает концепцию «прибавочного элемента», выявляя графическую формулу, которая определяет структуру модернистской картины на каждом этапе развития от Сезанна до супрематизма. Графические формулы авангарда отличает от предшествующей живописи XIX века растущее значение самодовлеющего формального приема, то есть собственно живописного восприятия и представления, которые, по мнению Малевича, достигают полной меры в супрематизме, в сфере свободной живописной фактуры, одновременно представляющей и «идею» живописи, и ее материал. Графиче-

[43] Цит. по: Williams C. R. *Artists in Revolution*. P. 124–125.

ские формулы Малевич сводит в несколько таблиц. Момент самодовлеющей супрематической формы он фиксирует в таблице XIX под названием «Идеологическая независимость нового искусства», где черный квадрат на белом фоне центрирует зону искусства, очерченную красной квадратной рамой, в которую слева боком входит религия, а справа – искусство жизни. Живопись авангарда в системе Малевича на короткий миг супрематизма совпадает сама с собой, без остатка претворяясь в видимую форму-символ мироздания, но уже в следующий момент невозможность продолжения художественного творчества ограничивает практику и открывает теорию искусства[44].

Малевич изначально стремился к универсализму и поэтому с первыми же проблесками свободы передвижения в 1922 году постарался завязать контакты с европейскими и американскими художниками и коллекционерами. Именно стратегическое решение импортировать супрематизм принесло ему международную посмертную славу во второй половине XX века. В конце 1922 года в Берлине проходит Первая русская художественная выставка, которая в 1923 году переезжает в Стеделийк-музей Амстердама. Малевич отправляет на нее несколько супрематических композиций и одну футурокубистическую картину «Точильщик. Принцип мелькания», которую с выставки покупает К. Дрейер, основавшая вместе с М. Дюшаном общество «Аноним» – фонд современного искусства. В 1923 году в СССР готовятся к масштабному показу советского искусства на Венецианском биеннале 1924 года. Малевич в ГИНХУКе специально повторяет для биеннале супрематические черные фигуры: квадрат, круг, крест, датировав их на оборотах 1913 годом. Неизвестно, были ли его картины в Венеции на экспозиции или оставались в хранилище, но о супрематизме в Европе середины 1920-х годов знали и без этого благодаря деятельности Лисицкого в Германии. Весной 1927 года Малевич через Польшу едет в частную командировку в Берлин и оттуда в Дессау, в Баухауз, где рассказывает о супрематизме, демонстрируя живопись и 22 пояснительные таблицы. В Берлине картины Малевича экспонируются в составе Большой Берлинской художественной выставки с мая по октябрь. Возвращаясь в Ленинград, Малевич оставляет двум немецким знакомым Г. фон Ризену и секретарю Союза архитекторов Г. Херингу весь свой багаж: одному теоретические работы, другому художественный материал. В 1930 году часть этого собрания, хранившаяся у Херинга, была показана в музее Ганновера знатоком авангарда и коллекционером А. Дорнером, который сформировал знаменитый на весь мир музей Кестнер-Гезельшафт. Между тем сам Малевич проводит три года после своего заграничного путешествия в скитаниях по Москве, Киеву и

[44] Любопытно, что опыт формирования абстрактного искусства – чистого искусства модернизма – Малевич толкует параллельно и подобно тому, как в это же самое время Э. Панофский интерпретирует развитие европейской живописи от античности к Новому времени. В исследовании Панофского «Idea. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма», которое было опубликовано в 1924 году, отмечено мгновение, если взять в расчет продолжительность исторического интервала от Платона до маньеризма, когда идея равна себе в искусстве Ренессанса, тождественна двум мирам: миру метафизической реальности и внутреннему миру художника. В это историческое мгновение произведение искусства есть строгая художественная конструкция и чистая художественная концепция, форма, прилегающая к жизни-произведению, как кожа, говоря словами Г. Зиммеля. Это мгновение Панофский характеризует не только как гармоническое, но и как пик абсолютной свободы искусства, которая и делает ситуацию ближайшего будущего «шаткой», приводя вскоре к разрушению неустойчивого равновесия. Панофского в его исследовании интересует не только возможность гармонизации потенциального конфликта между искусством (формой) и его философским или религиозным содержательным контекстом, но и что этот конфликт возобновляется с неизбежностью и создает условия для самопознания искусства, уже прошедшего пик совершенства, пик абсолютного равенства себе. Самопознание искусства развивается из осознания невозможности художественного творчества: «Поскольку <…> представляется само собой разумеющимся, что эта „идея“<…> не может быть чем-то всецело субъективным, чисто „психологическим“, то впервые встает вопрос, как вообще возможно для ума создать такое внутреннее представление, поскольку оно не может быть просто извлечено из природы и не может происходить только от человека, – вопрос, сводящийся, в конечном счете, к вопросу о возможности художественного творчества вообще. Как раз для этого самовластно-концептуалистического мышления <…> которое понимало художественное изображение как наглядное выражение духовного представления <…> которое вновь призывало к общеобязательному обоснованию и установлению норм всего художественного творчества, впервые должно было стать проблематичным то, в чем еще совершенно не сомневалась предшествующая эпоха: отношение духа к чувственно данной действительности» (*Панофски Э.* Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Пер. Ю. Н. Попова. СПб., 1999. С. 62–63).

Ленинграду, перебиваясь временными работами. В 1930-м в Ленинграде он подвергается аресту и несколько месяцев сидит в тюрьме. В 1932 году картины Малевича в последний раз при его жизни показаны на публичной выставке «Художники РСФСР за 15 лет», которая сначала проходит в Русском музее, затем переезжает в Москву, где супрематический раздел включают в число художественных течений буржуазной культуры и, следовательно, Малевич получает окончательный запрет на профессию. В 1933 году репрессии распространяются на его абстракции и в Германии, где к власти приходят нацисты, которые квалифицируют эту живопись как дегенеративную и большевистскую. Но в начале 1935 года первый директор Музея современного искусства в Нью-Йорке Альфред Барр-младший вывозит из Ганновера несколько картин Малевича, спрятав их внутри сложенного зонта, чтобы избежать досмотра на нацистской таможне. Чудовищный способ контрабандной транспортировки живописных полотен напоминает то, как венецианцы секретно перевозили мощи св. Марка в бочках с солониной. И в США, где в конце 1940-х абстракция утверждается как национальный стиль, пророческой живописи Малевича наконец-то воздают полную меру славы.

Сам художник до международного триумфа супрематизма не дожил, но и в последние годы жизни, несмотря на все гонения, сохранял верность «Черному квадрату» как самому себе, продвигаясь все дальше своим особенным путем. Этот путь на рубеже 1920–1930-х годов ведет Малевича к фигуративной живописи. На его холстах снова появляются фигуры крестьян, а в 1933 году – портреты близких, соратников, собранные вокруг автопортрета. Изображенные на последних картинах художника его жена и дочь, искусствовед Н. Н. Пунин и сам Малевич предстоят чему-то величественному, подобно святым у божественного престола. В правом нижнем углу автопортрета Малевич оставляет едва заметный значок – черный квадрат, крохотную иконку – в напоминание о цели всего своего творчества, к которой он теперь физически приблизился вплотную. Его жизнь закончилась 15 мая 1935 года. Малевич умер дома, в Ленинграде, в бывшей служебной квартире при ГИНХУКе. Ученики устроили у его смертного ложа выставку картин, главной из которых был, конечно же, «Черный квадрат». К похоронам подготовили супрематический гроб, а тело художника перевозили сначала на панихиду а потом на Московский вокзал в автомобиле, на капоте которого также укрепили символический «Черный квадрат». Это была последняя публичная супрематическая выставка в СССР. Малевича кремировали в Москве и похоронили в деревне Немчиновка, где стоял дом его второй жены, в поле под супрематическим памятником. В войну 1941–1945 годов могила Малевича исчезла.

5 мая 1935 года поэт Даниил Иванович Хармс написал стихотворение, которое, как он сам еще не догадывался в этот день, будет посвящено памяти Малевича[45]. А вначале Хармс назвал это заумное стихотворение «Послание к Николаю», предположительно адресовав его поэту Николаю Макаровичу Олейникову. Олейников входил в круг, связанный с последней группировкой петербургского авангарда – Объединением реального искусства (ОБЭРИУ), основателем и идеологом которого был Хармс. Более того, он считался в середине 1930-х возможным центром притяжения этого общества, собиравшегося и после роспуска ОБЭРИУ. 17 мая на гражданской панихиде дома у Малевича Хармс прочитал свое послание, тем самым публично его переадресовав. Интересно, что на одном из автографов с переадресовкой «Казимиру» Хармсом была поставлена дата «5 мая»[46]. Создается впечатление, что поэту было важно

[45] Творчество Малевича было одним из важнейших источников поэзии Хармса. В 1927 году Малевич подарил Хармсу свою книгу «Бог не скинут» с надписью «Идите и останавливайте прогресс».

[46] См. текст Хармса и комментарий Н. В. Сажина, хранителя и издателя Хармса в РНБ: *Хармс Д. И.* Полное собрание сочинений. Т. 1: Стихотворения, переводы / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примечания В. Н. Сажина. СПб., 1997, С. 271–272, 411–412. Стихотворение сохранилось в нескольких автографах. Один из них принадлежал Н. И. Харджиеву, который, согласно комментарию М. Б. Мейлаха к книге «Даниил Хармс. Дней катыбр», получил его от Хармса переписанным и датированным 17 мая, непосредственно на панихиде (см.: *Зльиднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. М., 2008. С. 254). Биограф Хармса А. Кобринский датирует автограф из собрания Харджиева днем смерти Малевича –

документально зафиксировать случившееся несколько дней назад чудо: указать на пророческий характер послания, ведь и Малевич неоднократно утверждал свою профетичность. Ясновидение Хармса теперь очевидно, подразумеваем ли мы в «адресате» Олейникова, первым из круга чинарей-обэриутов ставшего жертвой террора, или Малевича. Подсознательно воспринимая умирание Малевича, Хармс написал ритуальное погребальное послание, сопроводительное письмо в смерть каждому из них двоих: письмо о том, что спасения здесь нет и нет для них теперь мира – ни земли, ни памяти. Неслучайно, М. Б. Мейлах упоминает, что во время похорон стихотворение было «как будто положено на гроб»[47]:

Памяти разорвав струю,
Ты глядишь кругом, гордостью сокрушив лицо.
Имя тебе – Казимир.
Ты глядишь, как меркнет солнце спасения твоего.
От красоты якобы растерзаны горы земли твоей,
Нет площади поддержать фигуру твою.
Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!
Что ты, человек, гордостью сокрушил лицо?
Только муха – жизнь твоя, и желание твое – жирная снедь.
Не блестит солнце спасения твоего.
Гром положит к ногам шлем главы твоей.
Пе – чернильница слов твоих.
Трр – желание твое.
Агалтон – тощая память твоя.
Ей, Казимир! Где твой стол?
Якобы нет его и желание твое – трр.
Ей, Казимир! Где подруга твоя?
И той нет, и чернильница памяти твоей – пе.
Восемь лет прощелкало в ушах у тебя,
Пятьдесят минут простучало в сердце твоем,
Десять раз протекла река пред тобой,
Прекратилась чернильница желания твоего трр и пе.
«Вот штука-то», – говоришь ты, и память твоя – Агалтон.
Вот стоишь ты и якобы раздвигаешь руками дым.
Меркнет гордостью сокрушенное выражение лица твоего,
Исчезает память твоя и желание твое – трр.

Свидетельством тому, что состояние, владевшее сознанием Хармса в последние десять дней жизни Малевича (5–15 мая), можно уподобить «священным собеседованиям» (ведь, хоть говорил он и в одиночку, слова, приходившие ему на ум, им выбираемые и компонуемые, были всечеловеческими изречениями), становится стихотворение-молитва, о котором известен не только день, но и место создания: Марсово Поле, 13 мая 1935 года:

Господи пробуди в душе моей пламень Твой
Освети меня Господи солнцем Твоим
Золотистый песок разбросай у ног Моих

15 мая (*Кобринский А.* Даниил Хармс. М., 2009. С. 309). Эта дата присутствует и на списке стихотворения, сделанном со слов В. В. Стерлигова Е. Ф. Ковтуном и находящемся в коллекции Е. С. Спицыной.

[47] Цит. по: *Зльднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. С. 254.

Чтобы чистым путем шел я к Дому Твоему
Награди меня Господи Словом Твоим
Чтобы гремело оно восхваляя чертог Твой
Поверни Господи колесо живота Моего
Чтобы двинулся паровоз могущества Моего
Отпусти Господи тормоза вдохновения Моего
Успокой меня Господи
И напои сердце мое источником дивных Слов Твоих.

Итак, перед нами два стихотворных заклинания, следующих друг за другом – на смерть, и потом на творчество, стремящееся к вечной жизни: в духе «иконы» Малевича, вести о смерти одного мира и прихода другого, преображенного[48]. Исследователи творчества Хармса предлагают разные варианты прочтений первого из них, темного и драматического. В. Н. Сажин пишет о том, что этот текст связан с традицией поминального окликания или «бужения» покойного, обрядовых действий для облегчения смерти («растворю окно»). Он также указывает на египетский контекст риторики и символики Хармса: зачин «Имя тебе»; возможное истолкование «пе» как названия города в Древнем Египте, где отправляли культ бога Гора; чернильницу как атрибут бога Тота, писца на посмертном суде; на вероятную переделку Галатона, александрийского живописца, в Агалтона.

Звук/слог «пе» из другого молитвенного стихотворения Хармса 1930 года «Вечерняя песнь к имянем моим существующей» внимательно исследует Михаил Ямпольский. «Вечерняя песнь» обращена к Эстер Русаковой и содержит также «трр ухо волос моих». Хармс предпослал ей «эпиграф» – нарисовал монограмму окна, в которой Ямпольский открывает графическое соединение букв «П» и «Е». «Пе» является на этот раз женским родовым именем: «дочь дочери дочерей дочери Пе». Ямпольский заглубляет его происхождение в древнееврейскую Каббалу: «Пе …это буква, которая, согласно Ройхлину, прямо соотнесена с существованием духов… „означает интеллектуальную душу, единичную и всеобщую“ <…> Марк-Аллен Уакнин дает каббалистическое толкование Пе: „*рот*: говорить, дышать, освобождать, выдыхать, отверстие, секс, передача памяти, рассказ“»[49]. Поэтическую молитву Хармса Ямпольский трактует как заклинание духов, призывание ангелов явиться в нарисованном для них магическом окне-иероглифе «Пе», который в данном случае означает зашифрованное имя возлюбленной поэта и открывает ему, повелевающему духами, звуками и словами, путь в душу и тело Эстер. Но тогда чем является «пе» послания к Казимиру, как не закрывающимся со смертью Малевича окном и в духовную память, и в человеческое сознание? Чтобы удержать эти память и сознание в себе, Хармс заклинает: «Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!»

Как полагает Н. В. Злыднева, «концепт памяти с сопутствующей ему здесь семантикой прерванной континуированности… определяет общую смысловую стратегию текста. М. Ямпольский обратил внимание на арифметический абсурд знаменитого Гераклитова афоризма в 21 строке *Десять раз протекла река пред тобой*, который вносит дискретное начало в реку-память, отрицая тем самым последнюю. <…> Память, будучи семантически аннулированной, то есть маркированной негативно, в этом своем негативном виде явно доминирует в мотивике произведения»[50]. Злыднева предлагает наиболее подробный анализ стихотворения с большим

[48] Религиозные представления Хармса, как и Малевича, по всей видимости, не полностью совпадали с ортодоксальным христианством, как католическим, так и православным. Хармсу была важна идея чистоты, которую он понимал не как «безгрешность», но как соответствие себя и всего вокруг совершенному миропорядку, действующему и на физическом, и на метафизическом планах. Причем он настаивал на различении чистоты и пустоты, которая более соответствовала взглядам Малевича.

[49] *Ямпольский М.* «Сквозь тусклое стекло». 20 глав о неопределенности. М., 2010. С. 32.

[50] *Злыднева Н. В.* Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. С. 255.

числом любопытных ассоциаций и перекрестно найденных мотивов в поэзии Хармса и Хлебникова. В частности она пишет: «Три названных слова (память, чернильница, желание. – *Е. А.*) образуют своего рода пирамиду. В тексте имеются и другие триады – три числа для обозначения времени… а также самая значимая из них, которая образована тремя именами (Казимир, Агалтон и Пе-трр)… Мотивная троичность текста вызывает зрительные ассоциации с пирамидой… Известен интерес Хармса к древнеегипетской литературе (в значительной мере обусловленный текстами Хлебникова). <…> В свете последнего примечательна этимология имени Казимир, принадлежащая В. Хлебникову: Казимир как Казни-мир. <…> Номинативная квинтэссенция в виде сдвоенного имени Казимир + Петр становится состоянием – состоянием мира, казнящего и казнимого одновременно. <…> Фюнеральный код времени выступает в плане прецедента его трагической героики – смерти заложившего ее фундамент и ею же погребенного великого мастера, но также и в плане предощущения неминуемой гибели самого поэта»[51]. Отметим решающий ход интерпретатора: Злыднева, возводя фундамент своего логического анализа, прибавляет к «Пе» «Трр» и получает «сверхимя Петр (ПЕТРР)», в котором соединяются и Петры с Петровыми из персонажей Хармса, и П. Д. Успенский, и Петр Первый и, конечно, св. апостол Петр[52].

Дойдя до ПеТрра – фонетического кощунства, замечаешь, что такой геометрически логичный путь анализа стихотворения приводит, в конце концов, к выводам, очевидным из первой строки «Послания», но этого пути невозможно последовательно придерживаться в любой точке текста, например, там, где «Трр» связано с желанием и как-то погружено в «Пе» – пересыхающую чернильницу. Не говоря уже о том, что многие полагают, будто «Трр» могло ведь появиться из «Тпру», а могло из глохнушего тракторного мотора[53]. Хармс, подобно своему предшественнику Хлебникову, наделял буквы и их сочетания смыслом заумно, то есть фонетически и графически. Буквенными обозначениями звуков он «иероглифически» вторгался в регулярные порядки слов и смыслов, нарушая их строй и перенаправляя смыслы в соответствии с авангардной тактикой второго «Садка судей», где буквы – направляющие речи[54]. У Хармса смысл таких «иероглифов» Пе и Трр является переменным. Фраза «желание твое – трр» также алогично открыта для восприятия, как и «все, от слез до медуницы / все земное будет „бя“ / корень из нет-единицы / волим вынуть из себя» Хлебникова. «Трр» и «Бя» невольно воспринимаются как возгласы в противоборстве, подобном ритуальной борьбе Поста и Масленицы. А обращенное возлюбленной «трр ухо волос моих» интонационно транслирует не горе, но сладчайшую негу ласки, и в этом смысле сближается с животворным «бя». Птичий язык поэтической музыки/бессмыслицы многомерен в нотной буквенной записи звуков[55]. Тональность звучания, всякий раз особенно связанная с контекстом речи, отвечает за истинность высказывания, тогда как само иероглифическое написание, ломая строку, индексирует момент истины. Одна из функций заумного языка на историческом фоне советского новояза 1930-х, обремененного еще в предыдущем десятилетии буквенными аббревиатурами и геометрией не слабее Каббалы[56], заключалась в ясном, истинном или нефальшивом звучании живого голоса – возгласа – среди мертвого пространства, где бушует советская нежить. Это оклика-

---

[51] Там же. С. 260.

[52] Там же. С. 258.

[53] Эти и другие любопытные варианты истолкований стихотворения см.: http://kosilova.livejournal.com.532383.html

[54] Садок судей II [Предисловие] // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 42.

[55] Неслучайно исследователи Хармса В. Эрль и А. Дмитренко предпочитают не вкладывать конкретный смысл в звуковые элементы его языка. См.: *Хармс Д.* Случаи и вещи. Тетрадь. СПб., 2007. С. 390. К. Дроздов также акцентирует значение асемантических элементов письма – звуков в поэзии А. Введенского и доказывает, что поэт следует «музыкальному принципу коммуникации». См.: Поэтическая философия чинарей (А. Введенский, Д. Хармс, Я. Друскин, Л. Липавский, Н. Олейников). М., 2007. С. 21. Благодарю М. М. Шахнович за информацию о диссертации Дроздова.

[56] О вторжении геометрии и буквенных сокращений в советскую среду см.: *Россомахин А.* «Real» Хармса: По следам оккультных штудий поэта-чинаря. СПб., 2005.

ние, но не только покойника, а мира и самих себя, погруженных, по словам близкого Хармсу и обэриутам мыслителя-чинаря Леонида Липавского, в каталепсию безвременья, полдневный панический ужас. С такой точки зрения в стихотворении на смерть Малевича не только открывается «фюнеральный код», или оплакивание, но и звучит вопрошание о бессмертии в духе вопроса Ивана Карамазова: «Есть ли Бог и есть ли бессмертие?», которое в мае 1935 года было гораздо уместнее огласить через Малевича, чем через Олейникова в качестве «медиума».

Переадресовка от Олейникова к Малевичу в этом случае не кажется случайной. Она не объясняется обоюдной принадлежностью и того, и другого к жертвам сталинской культуры. Олейникова и Малевича, разных, как Трр и Пе, объединяет сущностная функция «магов», индикаторов возможности чуда. В сознании Хармса образ Олейникова был связан с механизмом действия чуда, о чем свидетельствует повесть «Старуха», посвященная чуду избавления от мертвеца, хватающего живого. Как это часто бывало у Хармса, поэтическая форма открывалась ему вначале, чтобы затем ее мотивы были развиты в прозе. В черновике «Старухи» ключевой персонаж повести – некий Сакердон Макарович. С ним рассказчик-писатель, занятый сочинением истории о чудотворце, который живет теперь и не творит чудес, рассуждает о вере в Бога, то есть вере в бессмертие (люди делятся не на верующих и атеистов, а на тех, кто хочет верить и, следовательно, не верит, и на тех, кто хотел бы не верить и, следовательно, верит). В эти-то судьбоносные мгновения Сакердон Макарович, напоминающий бомжа, или лагерника, или шамана, как раз и становится невольной причиной чуда, происходящего в конце повести. Позднее Хармс меняет отчество-указание Макарович на нейтральное Михайлович: «авторство» произошедшего чуда теперь сильнее привязано к Богу, которого герой благодарит, читая «Отче наш». Тем самым и совершившееся чудо претерпевает процесс восхищения, ведь чудодей Сакердон Макарович всего лишь забыл налить воды в кастрюльку, вследствие чего герой съел четыре сырые сардельки и потом в поезде, в приступе поноса, на время бросил чемодан с трупом старухи, «позволив» неизвестным силам его благополучно украсть. Однако, переделав «Старуху», Хармс вовсе не понизил в ранге Олейникова. Наоборот, он удостоверил, что «простецкое» чудо, совершившееся при помощи мага «низшего звена» из нескольких абсурдных случайностей, на самом деле входит в орбиту неисповедимых божественных чудес – чудес живого вещества, сопротивляющегося смерти. Неслучайно, Хармс в финальном варианте резко сократил саму молитву, усилив звучание абзаца, ей предшествующего: о том, как автор опускается на колени перед большой зеленой гусеницей и трогает ее, а она «сильно и жилисто» складывается несколько раз в ту и в другую сторону. Именно после этого контакта, стоя на коленях, рассказчик начинает читать молитву. Образ гусеницы не может не напомнить о поэзии самого Олейникова и в контексте событий 1939 года становится своеобразным поклоном ему, уже убитому физически и изъятому из текста по имени, но сохранившемуся в магическом действии. Переадресовка стихотворения на смерть Малевича имеет прямое отношение к механизму проявления чудес, о котором думал Хармс. Имя покойного Малевича, «заточенное» на бессмертие, позволило Хармсу выразить смысл этого стихотворения более четко: оно становится прологом-вопросом к ответу-действию чуда – явлению промысла через повседневную муть и чепуху в «Старухе». В этой повести преследование живого человека трупом можно понимать не только в контексте «петербургского текста», вспоминая старух из «Пиковой дамы» и «Преступления и наказания», но и как отражение современных впечатлений. В 1930-е тема «мертвый хватает живого» собственно и отличает символически реальность СССР от жизни в цивилизованных странах: ведь управление государством происходит с пирамиды, от лица Ленина, в сущности «живого трупа», нетопыря. Это, конечно, побуждает искать выходы из советского сегодня-теперь в другое, свободное от таких «чудес» время и пространство.

Однако функция заумного языка как голоса истины универсальна и привязана жестко не к советскому времени, а к онтологии искусства. Она актуализируется еще до советского времени, в эпоху рождения супрематизма, когда в качестве мертвого языка, не пригодного

для поэзии, был осознан именно тогдашний современный бытовой русский язык. Он достиг фазы специализации и окаменел в названиях действий, качеств и предметов. В нем, словно в карьере, взрывали фонетические заряды футуристы-речари в поисках ископаемых праязыка. Липавский, отталкиваясь от экспериментов Хлебникова, создает трактат «Теория слов», где в качестве праформ языка выступают «шесть видов исконных согласных»: сами согласные, сочетания согласных с Р и Л (ПР, ТР, ПЛ, ТЛ), сочетания согласных с гласными Ы и Е[57]. Все слова образуются из этих основ в процессе их вращения: вначале путем присоединения других звуков, затем и путем их утраты. Замечательным примером к «Теории слов» являются строки А. Введенского «И в нашем посмертном вращении / Спасенье одно в превращении» («Кругом возможно Бог»): слово «вращение» делает один оборот и преображается в «превращение». Очевидно, что теория Липавского напоминает о процессах развития химических элементов в теории Д. И. Менделеева (в движении и соударениях атомы приобретают или утрачивают электроны, образуя новые соединения) и в целом о процессах изменений физической материи. ТРР и ПЕ согласно Липавскому являются одними из основных «элементарных частиц» праматерии языка. Возможно, именно поэтому они атрибутированы то возлюбленной поэта – Звезде-Эстер, то ритуальной «чернильнице» (модернизированному субстанциальному источнику пишущейся книги судеб) и «желанию» Малевича, который стремился пластически представить такие же живые и динамичные праформы истинного супрематического мира.

Супрематический Бог-«Несмысл» Малевича, как и обэриутская «звезда бессмыслицы» из поэмы «Кругом возможно Бог» Александра Введенского, неоднократно истолковывались в традиции негативной теологии. Действительно, апофатический подход к супрематизму, алогизму и бессмыслице представляется гораздо более естественным, нежели попытки последовательного построения смысла, а точнее вычерпывания смысла до дна. Малевич, Хлебников, Липавский и Хармс были строителями систем, классификаций и даже языков, однако они не доверяли современному позитивистскому пути исследования мира. Они практиковали бодрствование стремящегося к истине ума, который при благоприятных условиях может в «растворенном окне» узреть целокупность мироздания, в сущности – в своей световой природе – не скрытую, пронизывающую каждый элемент жизни. Такое восприятие истины – как рентген или ультразвук – не требует последовательного обнажения жизни до костей, то есть смерти. Пребывая в поисках смысла, они, таким образом, ориентировались на чудо или откровение – раскрытие незримого, на соединение неразрешимого вопроса и чудесным образом явленного ответа. Чудо самой возможности получить ответ одновременно являло и многомерность, неисчерпаемость истины в ответе. Ведь, как писал Хлебников, предвосхищая образ пришедшей на смену побежденному Солнцу «звезды бессмыслицы», «слово делится на чистое и на бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный. Это потому, что какое-нибудь одно бытовое значение слова так же закрывает все остальные его значения, как днем исчезают все светила звездной ночи. Но для небоведа солнце – такая же пылинка, как и все остальные звезды»[58].

Неопределимость супрематического Бога как смысловой акцент сменяется у чинарей живой неисчерпаемостью мира, если только он сохраняет динамику перехода/перелета за дневной разум. Можно сказать, что бессмыслица – это условие не только бессмертия, но и жизни мира как части бессмертия. Эта динамика тем более важна, что в 1930-е в советской культуре и жизни не может не ощущаться совершенно отличный как от бессмыслицы, так и от разумного целеполагания бытовой абсурд: двойственность повседневной неразберихи и навязчивого планирования, утверждений невиданных советских чудес и тотальной пропаганды рациональных объяснений всего. Для большей части населения СССР переход от архаики к социализму

---

[57] См.: *Липавский Л.* Теория слов // *Липавский Л.* Исследование ужаса. М., 2005. С. 212.

[58] *Хлебников В.* Наша основа // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 64.

был скачком от безграмотности к «талмудизму» советского представления мира. Именно за этот нормативный советский результат материалистической мифологии ведет теперь траектория полета за разум. Существует особенный цикл текстов Даниила Хармса 1927–1931 годов, который является иным советскому представлением мира через бессмыслицу. Развитие сюжета этого цикла, специально переписанного Хармсом набело в отдельную тетрадь, ведет от разговора о способах измерения мира к образу его совершенства.

Первый текст этого цикла называется «Измерение вещей» и создан в октябре 1929 года[59]. Здесь в дополнение к иероглифам буквенным появляется слово-образ иероглифического плана: сабля как измеритель вещей и человеческого тела, заменяющая прежние вершки. (В качестве других измерителей герой Хармса называет клин, клюв и клык.) Истолкованию «Сабли» – своего найденного объекта – Хармс отводит второе место в цикле и занимается им в ноябре этого же года. Прежде всего, стоит заметить, что мир, измеряемый саблей, это не советский упорядоченный мир и отнюдь не эйдетический упорядоченный мир Малевича-супрематиста, хотя среди других способов измерения упоминается и близкий художнику («шагами измеряют пашни» – прямая отсылка к поздней живописи Малевича из «Крестьянского цикла»). Хармс утверждает: «Предмет нами выделяется в самостоятельный мир и начинает обладать всем лежащим вне его, как и мы обладаем тем-же» (299). Итак, сабля действует как универсальная мера вещей и человека, потому что человек однороден предмету. Что это значит? Мир пребывает в хаосе динамических изменений: «Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачат в пространстве, куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачат и слова существительного вида. …Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные, как новый глагол. Возникают новые качества, а за ними и свободные прилагательные <…> Ура! стихи обогнали нас!» (299). Кажется, что мы вернулись в модернистский мир Гуро или Хлебникова, однако это впечатление радостного утра мира должно нас оставить, коль скоро вспомним о хаосе и сабле, ведь измерение ею является разрушением. Да и без нее любое взаимодействие человека с вещью деструктивно, потому что единое Всё мира опредмечено и разобщено на предметы: «Всё существующее вне нас перестало быть в нас самих. Мы уже не подобны окружающему нас миру. Мир летит к нам в рот в виде отдельных кусочков: камня, смолы, стекла, железа, дерева и т. д. Подходя к столу, мы говорим: Это стол, а не я, а потому вот тебе! – и трах по столу кулаком, а стол пополам, а мы по половинам, а половины в порошок, а мы по порошку, а порошок к нам в рот, а мы говорим: это пыль, а не я, – и трах по пыли. А пыль уже наших ударов не боится» (300). Прочитав утверждение «это пыль, а не я», любой задумается и убедится в том, что с безмерностью мира и бессмертия произошла драматическая перемена качества. Мы находимся в мире безмерного бессмертия пыли, Однако сабля – не простое, а именное оружие, символизирующее особые заслуги и способности своего владельца. Саблями Хармс награждает Гете, Блейка, Ломоносова, Гоголя, Козьму Пруткова и Хлебникова, образуя своеобразный орден. Хармс разворачивает борьбу этого ордена под знаменем работы по регистрации мира. Первое действие удостоверяет то, что в мире пыли через нас все-таки сохраняется качество уникального: «Мы в мире вроде единицы в счетном ряду» (301). Уникальное сохраняется качественно благодаря наличию единицы, которая – и об этом сказано в третьем фрагменте под названием «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса» от 18 марта 1930 года – не есть число, но «первое и единственное совершенство» (304). Итак, абсурдистская, то есть чудесная логика цикла непосредственно из пыли восхищает нас к идеальной единице. Впрочем, первое и единственное совершенство упразднено советской реальностью:

[59] См.: *Хармс Д. И.* Полное собрание сочинений. Т. 2: Проза и сценки. Драматические произведения / Сост., подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб., 1997, С. 295 и след. Далее указание на страницы этого произведения дано после цитаты в круглых скобках.

числа подчиняются закону масс, «вооружена только куча». Есть ли спасение из этой новой реальности, не допускающей бытия совершенства среди напластований пыли? И тут Хармс начинает показывать как пыль, или дебрис, можно преобразить. Десятое и одиннадцатое из его утверждений звучат так: «Один человек думает логически; много людей думают текуче. Я хоть и один, но думаю текуче» (305). Сказано ли здесь, что поэт разделяет особенности мышления масс, как того требует советская норма, заставляющая даже в «текуче» слышать «кучу»? Отнюдь нет. Хармс представляет, как из-за бытового смысла слова «текуче» появляется иной философский смысл, описывающий как раз механизмы сопротивления стандартизации. Текучести как неопределенности массовой мысли Хармс противопоставляет текучесть – бесконечную живость или живую изменчивость мысли самой по себе.

Определяя концептуальное начало живой мысли, далее четвертым номером помещен более ранний текст от 8 августа 1927 года «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом». Текст начинается заявлением: «Значение всякого предмета многообразно. Уничтожая все значения, кроме одного, мы тем самым делаем данный предмет невозможным. Уничтожая и это последнее значение, мы уничтожаем и само существование предмета» (305). Советский опыт позволяет понять, чем отличается режим невозможности предмета от режима уничтожения его существования. Например, в 1927 году в Ленинграде жило еще довольно много дворян, и режим их жизни так называемых «лишенцев» являлся режимом невозможности жизни; в 1928 и 1934 годах, в два этапа, дворян выселили в лагеря, и само значение «лишенец» для данной социальной группы было уничтожено, а вместе с ним устранено и существование аристократизма как предмета. Хармс различает 4 рабочие и 5-е сущее значения предмета. Оно является внечеловеческим, то есть внецелевым, внеизобразительным, внеэстетическим и внеэмоциональным. Предмет в пятом значении Хармс называет «реющим», так как оно раскрывает наличие свободной воли и у предмета, и у его наименования, отвечает за непривязанность к человеческой почве. Реющими могут быть не только предметы, но также жесты и действия. Именно уничтожение реющего – эйдетического и внечеловеческого – значения ведет к полной гибели, к стиранию предмета. Понимание пятого значения возможно только в заумной – нечеловеческой системе представлений, которая является мыслью самого предметного мира, то есть, можно сказать, мыслью Ноосферы. Хармс так заканчивает этот текст: «Любой ряд предметов, нарушающих связь их рабочих значений, сохраняет связь значений сущих и по счету пятых. Такого рода есть ряд нечеловеческий и есть мысль предметного мира. Рассматривая такой ряд как целую величину и как вновь образовавшийся синтетический предмет, мы можем приписать ему новые значения, счетом три: 1) начертательное, 2) эстетическое и 3) сущее. <…> Переводя этот ряд в другую систему, мы получим словесный ряд, человечески БЕССМЫСЛЕННЫЙ» (307). Итак, зафиксируем, что в момент своего появления в описании мироздания Хармса бессмыслица представляется универсальной связью всего сущего, превышающей возможности человеческого понимания. Гибель мира возможна как результат утраты связей через бессмыслицу, и наоборот – выстраивание связей через бессмыслицу страхует мир, где массы думают текуче, человек опредмечен, сабля доводит предметы и человека до фракции пыли, но есть некая пятая сила – заразумная логика самого живого мира.

Естественно теперь ожидать примера действия смысло– и миропорождения как в человеческой логике, так и в бессмыслице. Этому посвящен 5-й параграф под названием «Мыр» от 30 мая 1930 года. Понятно, что «мыр» получено из «мир», может быть, путем замены гласной «и» на изначальную «ы» по теории Липавского, а может, как-то еще ближе и проще к повседневности; например, исследователь творчества Хармса в контексте русского авангарда Ж.-Ф. Жаккар полагает, что «мыр» = «мы» + «мир». В самом этом тексте слово «мыр» больше не встречается, предваряя и обобщая рассказ о том, как автор видит мир. Видит он мир, разумеется, по частям, которые являются «и умными, и не умными». С думающими частями мира

автор вступает в коммуникацию, которая приводит его в тупик, так как части сопротивляются пониманию: «Я говорил: части гром.

Части говорили: пук времяни.

Я говорил: Я тоже часть трех поворотов.

Части отвечали: Мы же маленькие точки.

И вдруг я перестал видеть их, а потом и другие части. И я испугался, что рухнет мир.

Но тут я понял, что я не вижу частей по отдельности, а вижу все зараз. Сначала я думал, что это НИЧТО. Но потом понял, что это мир, а то, что я видел раньше, был не мир.

И я всегда знал, что такое мир, но что я видел раньше, я не знаю и сейчас.

<…>

Но только я понял, что я вижу мир, как я перестал его видеть. Я испугался, думая, что мир рухнул. Но пока я так думал, я понял, что если бы рухнул мир, то я бы так уже не думал. И я смотрел, ища мир, но не находил его.

А потом и смотреть стало некуда.

Тогда я понял, что покуда было куда смотреть – вокруг меня был мир. А теперь его нет. Есть только я. А потом я понял, что я и есть мир.

Но мир это не я.

Хотя, в то же время, я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

А мир не я.

А я мир.

И больше я ничего не думал» (308–309).

Если логика человеческих действий предполагает постановку целей и их последовательное решение (разделение мира на части и их исследование), путь бессмыслицы, начинающийся с декларации «Части гром», сопротивляется этой логике: сводит мир в точки, чтобы потом собрать «Всё» в мире «Ничто». Но этот целокупный мир бессмыслицы, где «Ничто» означает единовременное присутствие «Всего», человек не натренирован созерцать бесконечно долго и он не в состоянии его постичь, хотя может открывать его в самом себе и себя в нем в режиме осциллирующего соединения и разъединения со Всем. Днем раньше «Мыр» Хармс написал стихотворение «Нетеперь» (29 мая 1930 года), которое можно рассматривать как топологию «Мыр», пребывающую во времени «нетеперь», то есть в некоем свернутом времени перед стартом или напротив после активной фазы человеческой жизни, в потенциальном анабиозе бессмертия, потому что Хармс использует неопределенную форму глагола «быть»: «Мы говорим Бог дунул. / Это ушло в это, а то ушло в то и нам / неоткуда вытти и некуда притти» и «Мы тоскуем и думаем и томимся. / Где же теперь? / Теперь тут, а теперь там, а теперь тут, / а теперь тут и там, Это было то, / Тут быть там, / Это, то, тут, там, быть Я, Мы, Бог»[60]. В советском мире обыденности правит категорическое «теперь», советское настоящее, и как сегодняшнее, и как истинное. Но для Хармса это «теперь» лишено однозначности и позитивности, оно лишено связи с прошлым и будущим и похоже на дурную бесконечность, где к петербургской безвыходности несчастного Мармеладова (когда некуда больше идти), добавляется ленинградская клаустрофобия лишенцев (неоткуда выйти). Поэтому из тутошнего «теперь» только один выход в тамошнее запредельное «тут быть там». Хармс словно бы проверяет пространство стихотворения, подобно простукиванию стен камеры, местоимениями, то есть индексами, или словами, смысл которых является переменным, как у «трр» и «пе». Дело не в сиюминутных значениях

[60] *Хармс Д. И.* Полное собрание сочинений. Т. 1. С. 127–128.

слов, а в том, как они действуют. И здесь важна не традиционно закрепленная за словом функция (и смысл), но «поливалентность» слова, когда, в конце концов, слова способны указать на главное – сущее – в мире, на связь пятых значений предметов. Поэтому в конце мы и читаем о главном с помощью индексов-местоимений, указательных и указывающих на потенциальность пустот-свобод, прицепленных к основополагающему глаголу «быть» и к основополагающему слову «Бог». Личные местоимения «Я» и «Мы» между «быть» и «Бог» – вот формула, поражающая своей ясностью и вместе с тем невозможностью помыслить однозначно следующий шаг, направление развития, разве что прыжок в пустоту. Заметим: эта формула графически образует четырехугольную рамку или квадрат для такого метафизического прыжка. Но куда через свой квадрат проникает Хармс? По отношению к траектории движения через «Ноль форм» Малевича, Хармс оказывается на противоположной стороне мироздания.

Свой интеллектуальный прыжок Хармс совершает, иронично воззвав к Л. С. Липавскому. Присутствие его мы не могли не почувствовать в самом темном месте «Мыр», которое звучит как «я тоже часть трех поворотов». И вот поворот совершен и Липавский материализуется. Шестым текстом о мироздании Хармс помещает пародийный математический трактат от 16 октября 1930 года, обращенный к Липавскому под названием «Cisfinitum. Падение ствола». На языке чинарей, который в данном случае мало отличался от расхожего мужского, «падение ствола» обозначает бессилие. А Cisfinitum относится к числу остроумных изобретений Хармса. Читая о трансфинитных числах у П. Д. Успенского, который в свою очередь позаимствовал этот образ из трансфинитных множеств Георга Кантора, Хармс вспомнил о гимназической латыни – все ведь ее учили по «De Bello Gallico» Юлия Цезаря о цис– и трансальпийских галлах. Гимназическая латынь, недоязык, трансформировалась в «Цисфинитум» – посюстороннюю область, ограниченную конечным и указывающую на свое иное – гениальное «Трансфинитное», беспредельное и бесконечное. В письме Хармс устанавливает разделение науки на творческую и нетворческую: творческая наука стремится к искусству, нетворческая основывается на логике. Что означает стремление к искусству? Конечно же, это стремление к открытию чуда, то есть – для Хармса – совершенства. Ранее в третьем пункте «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса» уже говорилось о том, что мы находимся в области действия только массовых и только количественных вычислений. Закон единицы не действует. Как найти выход к закону единицы, то есть к совершенству из закона масс, исключительно количественных законов, предавших суть качества? Пространство единицы алогично открывается через творческую науку, или через ноль: «Если творческой науке придется иметь дело с понятиями количеств… скромно замечу, – пишет Хармс Липавскому, – что новая система счисления будет нулевая и область ее исследования будет Cisfinitum» (312). 1930 годом датированы также стихотворения «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия» и «Звонитьлететь (Третья цисфинитная логика)», иронично указывающие на Аристотеля и Канта как предшественников в размышлении о мироздании. Оба стихотворения темпорально и пространственно соответствуют «Нетеперь». В первом из них Хармс говорит о неуклонном убывании времени («Вот час всегда только был, а теперь / только полчаса… Нет все части часа всегда только были, а теперь их нет»). В конце мы встречаем уже известный по «Мыр» прием колебательной смены двух режимов: «Вот час всегда только был. / Вот час всегда только быть». Первый режим ведет к абсолютной конечности, второй – алогически – из режима убывающего времени позволяет выйти в режим «нетеперь» – «всегда только быть». Значит, метафизический алогичный режим возможен и в цисфинитной логике бесконечного небытия: трансфинитное пространство может выворачиваться в цисфинитное и наоборот. Об этом второе упомянутое стихотворение «Звонить-лететь»: в нем открыты перспективы свободных перемещений людей, животных, предметов, частиц времени и обратная звуковая связь «МЫ» и «ТАМ», когда действие совершаем мы тут, а звон слышится ТАМ. Все это убеждает нас в том, что уничтожение или обнуление до Cisfinitum может оказаться «потусторонним» расширением нашего пространства и времени.

«Я же, раздумывая над цисфинитной пустотой, готов и постоять, пока люди, считая до ста, торопятся уснуть», – сообщает Хармс Липавскому, предлагая новый алогичный термин, описывающий пространство по ту сторону от супрематизма (312).

Так, Хармс подходит к финальному повороту своего рассказа о принципах устройства мира, который трактует идею совершенства и возможность его в цисфинитной пустоте. Этот поворот начинается в седьмом тексте «Нуль и ноль», написанном 9–10 июля 1931 года. Здесь Хармс указывает на необходимость качественного анализа чисел, акцентируя отмену прежних качеств как сравнительных «выше»-«ниже» и «больше»-«меньше» и утверждая качество числа вне числового ряда. Как мы уже знаем, числом вне ряда в его понимании является единица, но это число не работает во время «закона масс». Поэтому Хармс вводит в игру следующее нерядовое число, действенное в современную эпоху, – нуль и присовокупляет замечание о том, что истинные (не порядковые) значения чисел открываются через их аномалии. Однако сведение к нулю, тотальное «обнуление», осуществленное некогда Малевичем, очевидно, не соответствует стратегической цели Хармса представить бесконечную взаимопереходность цисфинитной пустоты и трансфинитного множества. Ему нужно заменить нуль форм (выход за 0–1) Малевича на другой символ. Для этого он вводит различение нуля и ноля, ведь символ ноля – О, то есть круг. «Предполагаю и даже беру на себя смелость утверждать, что учение о бесконечном будет учением о ноле <…> Должен сказать, что даже наш вымышленный солярный ряд (т. е. ряд простых чисел. – *Е. А.*), если он хочет отвечать действительности, должен перестать быть прямой, он должен искривиться. Идеальным искривлением будет равномерное и постоянное и при бесконечном продолжении солярный ряд превратится в круг» (313). В последнем тексте цикла под названием «О круге» (17 июля 1931 года) идеальную форму, совершенство круга Хармс определяет апофатически. Ему важен смысл не столько неопределимости, сколько неисчерпаемости совершенства: «Так создано в природе, что чем менее заметны законы образования, тем совершеннее вещь. И еще создано в природе так, что чем более недоступна охвату вещь, тем она совершеннее <…>. Если бы оказалась вещь, изученная до конца, то она перестала бы быть совершенной, ибо совершенно только то, что конца не имеет, т. е. бесконечно» (314).

Этот текст делится на пункты и последние три из них непосредственно выводят теоретизирование в актуальную область художественной жизненной практики. В сущности эти три абзаца посвящены тому, как возможно утверждать истинное совершенство. Делать это удается двумя способами: свестись к единице-точке, непостижимой в своей малости, стремящейся к микро-нолю, или, ломая углами прямые, уже логично порезанные на отрезки и тем самым заблокированные от того, чтобы рвануть в вечность в обе стороны. Утверждение совершенства, по Хармсу, становится стратегией сопротивления омертвевшей реальности, где мертвые живее живых и где демонстрируются научно расчисленные и неподлинные чудеса. И в этом отношении можно сказать, что цикл текстов 1927–1931 годов – это руководство по созданию и пониманию реального искусства и что цель ОБЭРИУ – движение к бесконечному совершенству. Хармс прокладывает современные траектории такого пути, пересекающие трассами в обе стороны невидимую границу цисфинитной пустоты и трансфинитных множеств. Понять слова Хармса о движении к истине через аномалии проще всего на примере того, как он взрывает ограниченную логикой прямую: «Прямая, сломанная в одной точке, образует угол. Но такая прямая, которая ломается одновременно во всех своих точках, называется кривой. Бесконечное количество изменений прямой делает ее совершенной. Кривая не должна быть обязательно бесконечно большой. Она может быть такой, что мы свободно охватим ее взором, и в то же время она остается непостижимой и бесконечной» (315).

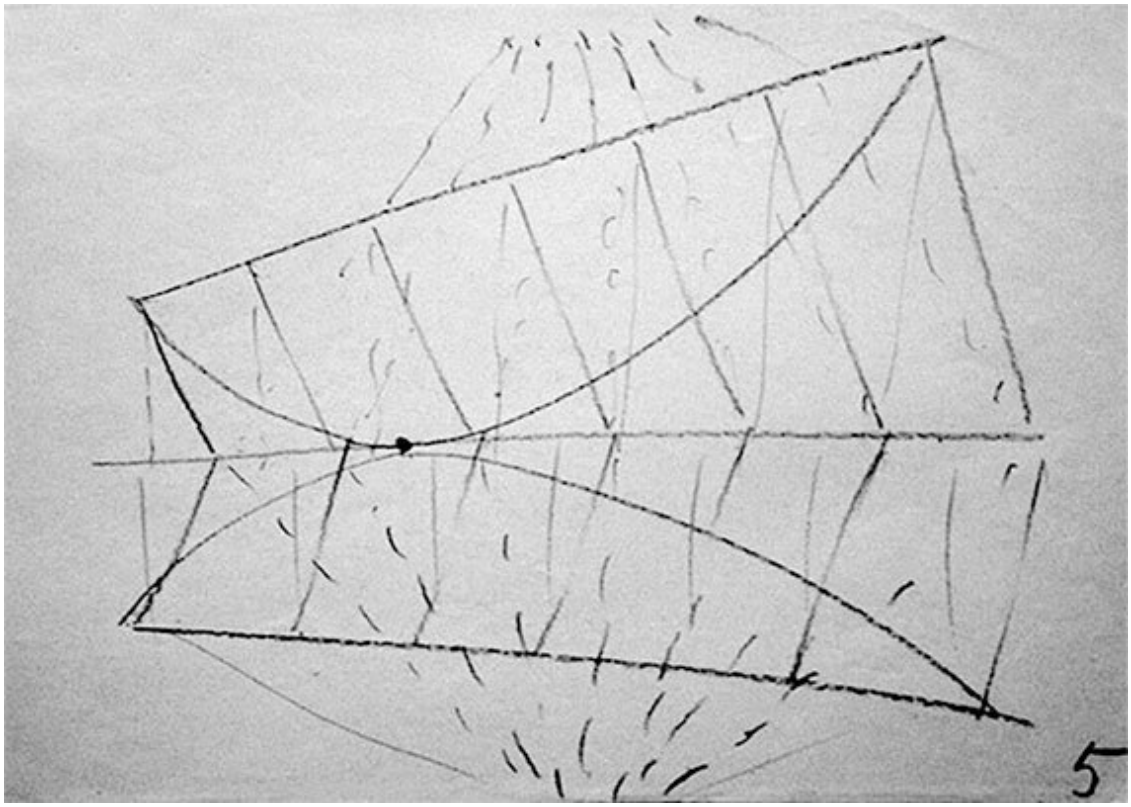
Путь рассуждений Хармса движется от изначальной геометрии Малевича, от образов прямых к образу круга и, надо сказать, к «философии» кривой, которую из текста Хармса, самоотверженно сохраненного Я. С. Друскиным, воспримет около 1947 года Владимир Стер-

лигов, протагонист запрещенных в советском обществе авангардных идей и создатель последнего в русском-советском авангарде «прибавочного элемента» – чашно-купольной системы. Динамика Малевича – модернистская динамика последовательных преобразований от Ничто «Черного квадрата», посланного старому миру как «черная метка», к несмыслу белизны в «Ничто покоя» у Хармса переходит в динамику осцилляции мира тут (физического) и мира там (метафизического) – или наоборот – в каждой точке мироздания. Движение от Малевича к Хармсу – это возврат в жизнь и зеленого мира, и мира депо, но уже преображенных. И в этом смысле практика ОБЭРИУ становится новаторским развитием русского авангарда, а не его конечной кризисной фазой, в отличие от того, что полагал даже такой глубокий знаток, как Ж.-Ф. Жаккар, деливший творчество Хармса на период метафизической цисфинитной пустоты в начале 1930-х и на время экзистенциалистского абсурда во второй половине десятилетия[61]. На самом деле и Хармс, и Введенский шли за «звездой бессмыслицы», бескомпромиссно не уступая абсурдному времени, о чем свидетельствуют и «Старуха» Хармса, и «Где. Когда» Введенского. Эта ясная устремленность обэриутов помогла Стерлигову через два десятилетия после смерти Хармса так описать свой творческий опыт и актуализированную Хармсом динамику преобразований из Всего в Ничто и обратно: «Когда я провёл прямую, которая совпала с горизонтом, то внутри у меня возникло следующее: необходимость выбора одной из двух возможностей. <…> так как линия горизонта в чашном мире не линия горизонта, но Божественная Прямо-кривая как Божественное разделение. Она даёт возможность сопоставить самые далёкие контрасты. Я так и решил сделать: поставить наверху что-то из другого мира. И вдруг пошёл по пути продолжения кустиков, и именно они и оказались из иного мира. И получилось, что старый мир как бы вернулся назад, но стал совсем другим. „Федот, да не тот!“ Одни зрители скажут: да так всегда и было! А другие: нет, совсем другое, такого мы не видели; это интереснее и важнее, чем как в предметном мире. Вывод: А, В, А, – то есть возвращение А через какой-то контраст, где второе А уже не первое, но через В всё же А. <…> Д. И. Хармсом эта чехарда обозначалась: „Арбуз, дыня, арбуз, дыня, арбуз…“ и так далее»[62]. Удивительно то, что Хармс передал импульс Стерлигову не только через философскую теорию кривой, но и через юродскую мантру «арбуз, дыня», которая, несомненно, увлекла взор Стерлигова в мир именно живых, плодоносных кривых. А уже из них художник создал сеть струн, звенящих, как всегда открытый предстоятелям купол и всегда открытая предстоящему чаша.

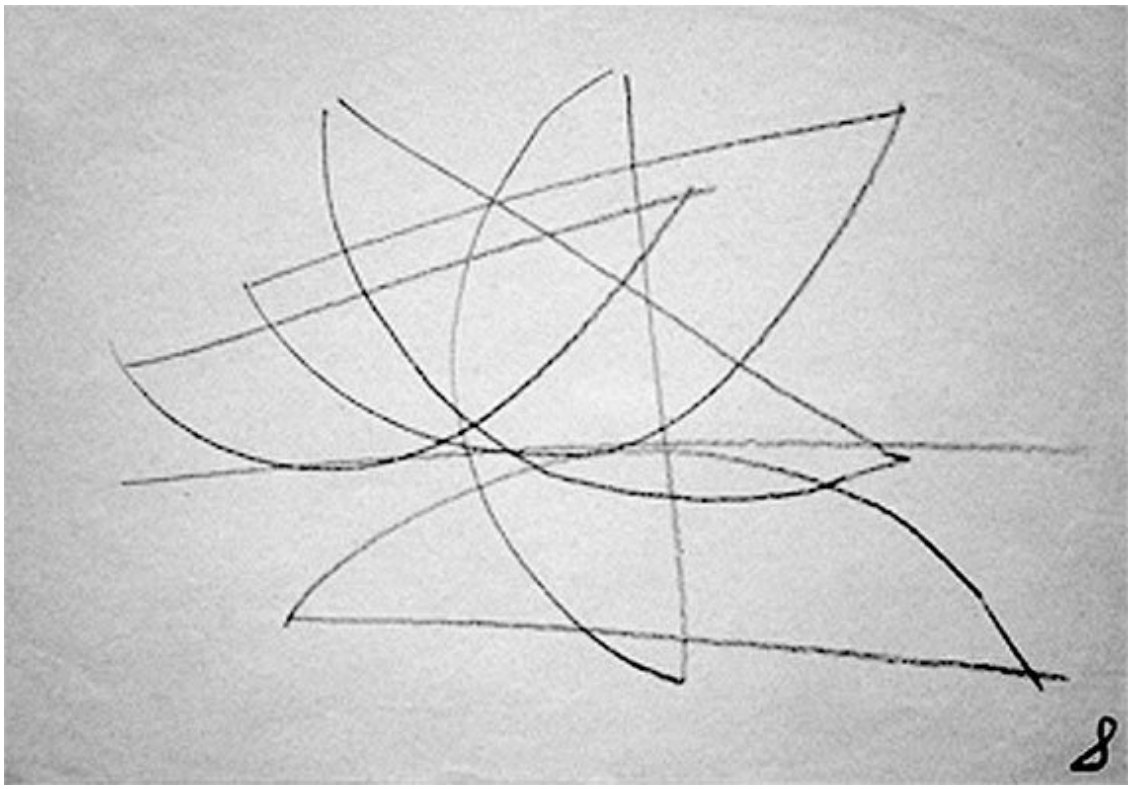
---

[61] Как пишет Жаккар, «следует рассматривать творчество Хармса не как неудавшуюся попытку выразить невыразимое, что входило в замысел модернизма, но как успешную попытку выразить ограниченность и невозможность этого предприятия» (*Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 256). Жаккар приходит к этому выводу на основе заключения о том, что в середине – второй половине 1930-х в творчестве Хармса акцентирована неспособность рассказчика к «расширенному смотрению» (с. 246), «амбициозный результат превратился в метафизический хаос» (с. 252), «желание Хармса писать „текуче“ …оказалось неисполнимым, а поиски интегрирующей космической поэтики, способной выражать „чистоту категорий“, привели в скором времени лишь к крайней раздробленности не только его сознания как личности, ощущающей себя в реальности, но и поэтического языка» (с. 120). Водоразделом в истории Хармса Жаккар считает 1932 год – разгром ОБЭРИУ и ссылку в Курск. Надо заметить, что в состоянии крайней раздробленности сознания едва ли можно написать такой концентрированный по силе изложения шедевр, как «Старуха», или так сформулировать свою эстетическую позицию и понятие «чистоты», как Хармс сделал это в 1933 году в письме к Пугачевой. Выводы Жаккара объясняются тем, что он последовательно переносит акцент на деструктивное усилие авангарда в борьбе со смыслами, в частности, в его анализе философского цикла Хармса доминирует текст «Сабля» и почти совсем не фигурирует завершающий текст «О круге». Он также рассматривает «цисфинитную пустоту» как «нулевой уровень творения», аналог «супрематического зеркала», утверждая «конвергенцию» Малевича и Хармса (с. 106). Если бы рассуждение Жаккара было правильным, цисфинитный и трансфинитный оказались бы синонимами. Между тем, Хармс неслучайно изобретает собственный термин. Цисфинитное следует понимать не как «первозданное», то есть предшествующее во времени логической культуре человека и в этом смысле до– и постлогическое в духе «Черного квадрата», но как находящее «по нашу сторону» конечного, тогда как супрематическое зеркало находится на трансфинитной, запредельной стороне. В таком хронотопологическом случае идеи Хармса отнюдь не перекрываются идеями Малевича и сам он не превращается в своеобразного Эпиметея, авангардно «думающего назад». Наоборот, очевидно, что он находит способ думать далеко вперед, обеспечив импульс развития еще одному художнику в традиции авангарда.

[62] См. публикацию записей Стерлигова 1964–1965 годов, подготовленную Е. С. Спицыной: Шестнадцать пятниц. Вторая волна русского авангарда // Experiment/Эксперимент. (L. A.), 2010. № 16 (2). С. 87–88.



В. Стерлигов. Прямая и кривая. Серия из восьми объяснительных рисунков. 1962. Б, коричневый кар. 20, 5 х 29 (каждый). Частное собрание. Предоставлено Е. С. Спицыной



В. Стерлигов. Прямая и кривая. Серия из восьми объяснительных рисунков. 1962. Б, коричневый кар. 20, 5 х 29 (каждый). Частное собрание. Предоставлено Е. С. Спицыной

Все предшествовавшие рассуждения ведут нас к тому, что в философской практике чинарей-ОБЭРИУ могло появиться понятие, соответствующее их художественной практике, которая удивительно соединяет ясность образа, актуальную суггестию его раскрытия с потенциальной неисчерпаемостью его смыслов. И такое сущностное понятие появилось в текстах Липавского. Это было понятие «иероглиф», которое также вошло в систему представлений Я. С. Друскина, друга Хармса и Введенского и соученика Липавского по философскому факультету Петроградского университета. Мировоззрение Липавского было основано на идее энергетизма тотальных взаимопереходных стихий (например, тяжести, вязкости, растекания и др.), которые обозначаются словами и могут воплощаться в вещах, так что есть вещи – иероглифы стихий. Месторождение таких вещей – искусство («искусство отличается от природных ритмических состояний тем, что оно создает иероглифы»)[63]. Через много лет в конце 1970-х Друскин, формулируя суть философии ОБЭРИУ, соположил финальный образ поэмы Введенского «звезду бессмыслицы» и понятие Липавского «иероглиф»: «„Звезда бессмыслицы“ – есть то, что нельзя услышать ушами, увидеть глазами, понять умом. Липавский ввел термин: иероглиф. Иероглиф – некоторое материальное явление, которое я непосредственно ощущаю, чувствую, воспринимаю и которое говорит мне больше того, что им непосредственно выражено. Иероглиф двузначен, он имеет собственное и несобственное значение. Собственное значение иероглифа – его определение как материального явления – физического, биологического, психофизического. Его несобственное значение не может быть определено точно и однозначно, его можно передать метафорически, поэтически, иногда соединением логически несовместимых понятий, то есть антиномий, противоречием, бессмыслицей»[64]. Иероглиф ОБЭРИУ/чинарей – «звезда бессмыслицы», парадоксально воплощенная в форме. Иероглиф – это архетипический образ становления смыслов: безóбразная стихия, входящая в тела многообразий и соединяющаяся со словом, получающая имя/образ. Но иероглиф – это не только понятие/образ, но и собственно демонстрация действия чудесного во всей материи мироздания: чудесного транс– и цисфинитного преображения. Естественно, что Друскин закрепляет за бессмыслицей статус онтологического абсолюта – «Логоса, ставшего плотью». В бессмыслице звучит интуиция бессмертия – неразрешимое противоречие бытия между жизнью и смертью, которое снимается алогически через победу творческого священного и арационального Ничто, воплощенного и воплощающегося каждый раз заново Слова: «Между абсурдом и неразрешимым противоречием, может быть, нет никакой разницы. Круглый квадрат – абсурд. <…> Абсурд, или бессмыслица, всегда понятие семантическое, то есть отношение слова или знака к обозначаемому. Но Слово стало плотью. Тогда бессмысленное слово, то есть бессмыслица стала пониманием моего существования, так как вочеловечение Слова алогично»[65].

Почему произведения-иероглифы могут демонстрировать силу чудесного? В представлении Липавского среди всех стихий мира существует одна, без которой понять мироздание невозможно, о ней мы знаем меньше всего, и тем ценнее искусство как источник ее иероглифических воплощений. Речь идет о времени: «Мир не плавает во времени, а состоит из него»

---

[63] *Липавский Л.* <Определенное (качество, характер изменения, постоянство или изменяемость)…>; Разговоры // *Липавский Л.* Исследование ужаса. С. 113, 382.

[64] *Друскин Я.* С. Чинари // Аврора. 1989. № 6; http://xarms.lipetsk.ru/texts/drus1.html

[65] *Друскин Я.* Перед принадлежностями чего-либо. Дневники. 1963–1979. СПб., 2001. С. 444–445. Ср. с «Декларациями из офортного каталога» (1965) Стерлигова: «Благодаря касанию прямой и кривой, квадрат и круг получили возможность взаимного превращения: квадратный круг и круглый квадрат. <…> Квадрат не совершенен, на нем печать тяготения. Он – не мир, и потому не способен к созданию антимиров. Преобразования круга дают чашу и купол. <…> Чаша обновляет духовный мир человека, и со всей чистотой выступает нравственная природа таких явлений искусства, как пространство и время. Они больше не прикованы к верстовому столбу или бегу часовых стрелок. „Несовпадающая обратность“ антимиров, „взаимообратимость чаши и купола“ уничтожают тяготение» (Шестнадцать пятниц. Вторая волна русского авангарда. С. 76–77). Благодарю Е. С. Спицыну за выбор высказываний Стерлигова.

и «Мы хотим видеть уже сейчас так, как будто мы не ограничены телом, не живем», – записал Липавский еще при жизни Малевича в 1934 году, словно бы продолжая нить размышлений художника и возводя свою парадоксальную структуру мира, одновременно сущего и преодолевающего границы своего бытия[66]. Говоря об искусстве, Липавский подразумевал музыку, потому что другие искусства, что-то представляющие и сообщающие, «действуют не этим, а так же, как музыка. …Музыка как бы очищает человека от накопившихся в нем неправильностей, язв. …Она вообще больше всего напоминает жидкость, ее течение. Еще ее действие сходно с действием полового акта <…> Это избавление от кривизны индивидуальности по отношению к миру, растворение и разряжение, игра со временем, сводящаяся к его уничтожению. В этом суть искусства»[67]. В других текстах Липавский определяет время двояко: как «материал мира» и как «несовпадение ритмов». Первое определение говорит об универсальности времени, второе – о том, что такое его «момент», «теперь», когда скрытое воздействие времени обнаруживается в противоборстве волн. Время движется из небытия через небытие к конечному небытию, то есть большую часть его течения, большую часть времени мы воспринимаем как разные качественные формы его отсутствия или непроявленности, ощущая лишь ритмические сдвиги, резкие интерференции волн времени. Уничтожение времени – это восхищение в область «внутренних пейзажей», то есть переход к временному безвесию, парению или реянию как форме не(бытия) или (бытия)вне. Уничтожение времени происходит здесь с позиции внешнего и постороннего событию наблюдателя, который этого времени не чувствует, а для участника происходящего время открывается в своем свободном течении, когда тело и сознание перестают быть барьерами времени, полностью подчиняются его совершенному ритму, источаемому иероглифом искусства, или телом возлюбленного, или наркотическим препаратом, или аномальным химическим процессом в мозгу больного; и в этом ритме познают «глубокий аромат безындивидуальной живой ткани, стихии <…> острое ощущение ни с чем не сравнимой стройности и прекрасности мира»[68]. Именно благодаря такому результату произведения-иероглифы при всей своей парадоксальности свободны от случайности, превосходят ее действие. Произведения искусства, как «Белое на белом» Малевича, стремятся к воплощению таких сверхсостояний; но есть и вмещенные в целостную форму парадоксальные диссонансы – иероглифы самих временны́х сдвигов, как «Черный квадрат». Интуиция Липавского о разнокачественности и разнонаправленности времени совпадает во многом с гипотезой его современника, ленинградского астрофизика Н. А. Козырева, который предложил понимать в движении времени род энергии. Если эта гипотеза получит обоснование, связь человеческого тела и сознания с произведениями искусства и через произведения в протяженном времени найдет свое объяснение.

Итак, традиция петербургского-ленинградского авангарда на протяжении от 1913-го к 1960-м годам сформировала систему глубокого понимания современности, основанную на взаимопереходности нулевой и всёческой концепций творчества. «Ничто» и «Всё» в этой традиции являются не только философскими понятиями, но и стратегическими командами в жизни искусства и познании мира, запускающими механизм сопротивления в ноле и экологического преображения уничтоженного мира. И что особенно важно, и у Малевича, и у Хармса, и у Стерлигова – ключевых фигур этой традиции – всегда в фокусной точке находилась идея совершенства и его бесконечности. Стоит отметить также, что импульс такой традиции передается из одной сферы творчества в другую – от живописи к литературе и обратно, подтверждая мультимедийность, или всёчество искусства. С другой стороны, важно отметить и действие нолевого принципа: способ передачи такой традиции состоит в том, что каждый следующий тво-

[66] *Липавский Л.* Разговоры. С. 422.

[67] Там же. С. 385.

[68] *Липавский Л.* О телесном сочетании // *Липавский Л.* Исследование ужаса. С. 168–169.

рец (или дружеский круг творцов) открывает ее для себя заново в другой форме. Юродство бессмыслицы не может быть зафиксировано в «школе», «институциональной практике» или в «брэндах».

Очевидно, что именно «Черный квадрат» в красном углу, окруженный звездопадом геометрических форм, летящих и вращающихся, подобно небесным телам, был и продолжает оставаться изначальным иероглифом новейшего времени. В пластике квадрата, которых собственно на холсте всегда два – черный на белом, – не может не удивлять алогичное пифическое представление знака: в одной материальной плоскости зримо содержится алогизм бесконечного совмещения конца и начала. Как оказывается, значение традиционной геометрической форме не предпослано концептуально, а способно изменяться, как изменяется время. Чудо обещает возможность нескольких миров в одной точке пространства, и понятый именно так диссонанс становления формы становится сутью сверхнового искусства, открытого Малевичем. Энергия «Черного квадрата» передавалась видевшим его людям и вдохновляла появление новых и новых интерпретаций супрематизма. (О наиболее интересных сделанных уже в наше время Ильей Кабаковым и Тимуром Новиковым речь пойдет в последней главе.) И сторонники, и многочисленные противники, примагниченные этой картиной, с годами лишь поднимают цену ответа на вопрос о причинах самой возможности источника такого незатухающего резонанса.

Джексон Поллок. Между текстурой и метафизикой

Картина не соревнуется с внешностью, она соперничает с тем, что Платон обозначил для нас как находящееся за внешним – как бытие, или Идея.
Ж. Лакан

В результате моей жизни получится «ничто» – она представляет собой одно настроение, один колорит; выйдет, таким образом, нечто вроде картины художника, которому поручили изобразить переход евреев через Красное море: он покрыл все полотно красной краской, поясняя, что евреи перешли, а египтяне утонули.
С. Кьеркегор

Еще лет тридцать назад, в 1970-е годы, образ современного искусства в массовом сознании отождествлялся с абстрактной живописью. Можно сказать, что в XX веке абстрактная живопись представляла собой современное искусство. Этот пафос слышен в названии ретроспективы, устроенной в 1996 году Музеем Гуггенхайма: «Абстракция в XX веке: тотальный риск, свобода, дисциплина». В жизни сочетание свободы с дисциплиной и тотальным риском встречается в так называемых пограничных ситуациях, например в испытаниях новейших самолетов. Это название сразу и безошибочно отсылает к риторике экзистенциализма 1940-х – начала 1950-х годов. Тогда и прожил свою творческую жизнь Джексон Поллок. В духе времени она была рискованной и короткой – чуть меньше пяти лет, с 1947 по 1951 год, – как и физическая жизнь художника. Он родился в 1912 году и погиб в 1956-м, прожив 44 года; вечером 11 августа его машина врезалась в дерево, перевернулась, и он умер на месте.

Поллок появился на свет практически одновременно с абстракционизмом и стал четвертым великим художником-беспредметником нашего века после Кандинского, Малевича и Мондриана, имена которых связаны с революционным открытием абстрактной живописи в 1910-е годы. Благодаря Поллоку революция абстракционизма вновь разгорается во второй половине столетия, хотя никакой школы или последователей он не оставляет. Поллок вполне по-американски был одиночкой и поп-звездой, о чем свидетельствовало, в частности, наличие у него – единственного тогда из художников – газетного прозвища Jack the Dripper, произведенного как от техники дриппинга (разбрызгивания), которую он практиковал, так и от клички Джек Потрошитель[69]. Можно сказать, что Поллок в абстракции, которая декларировала перманентную художественную революцию, космизм, вневременность и беспредельность, был настоящим беспредельщиком. Художник-симуляционист первой половины 1980-х Майк Бидло, «повторявший» работы Поллока, в одном из интервью сказал, что его поразили, во-первых, история о том, как Поллок публично помочился в камин Пегги Гуггенхайм, и, только во-вторых, живописная манера Поллока – дриппинг. Подобно Малевичу, упокоенному в супрематическом гробу под супрематическим памятником, Поллок «замкнул» свою человеческую жизнь на свое творчество. Но «замыкание» это происходило не в режиме планомерного создания агиографии, а в реальном времени трансляции, что придает всей истории Поллока совершенно особенный характер.

К началу 1940-х годов, когда Поллок впервые попал в круг настоящих современных художников, абстракционизм в Европе уже пережил свои главные идеи, верования, ереси и институты. Интересно, что первая интерпретация абстракционизма была сделана, строго

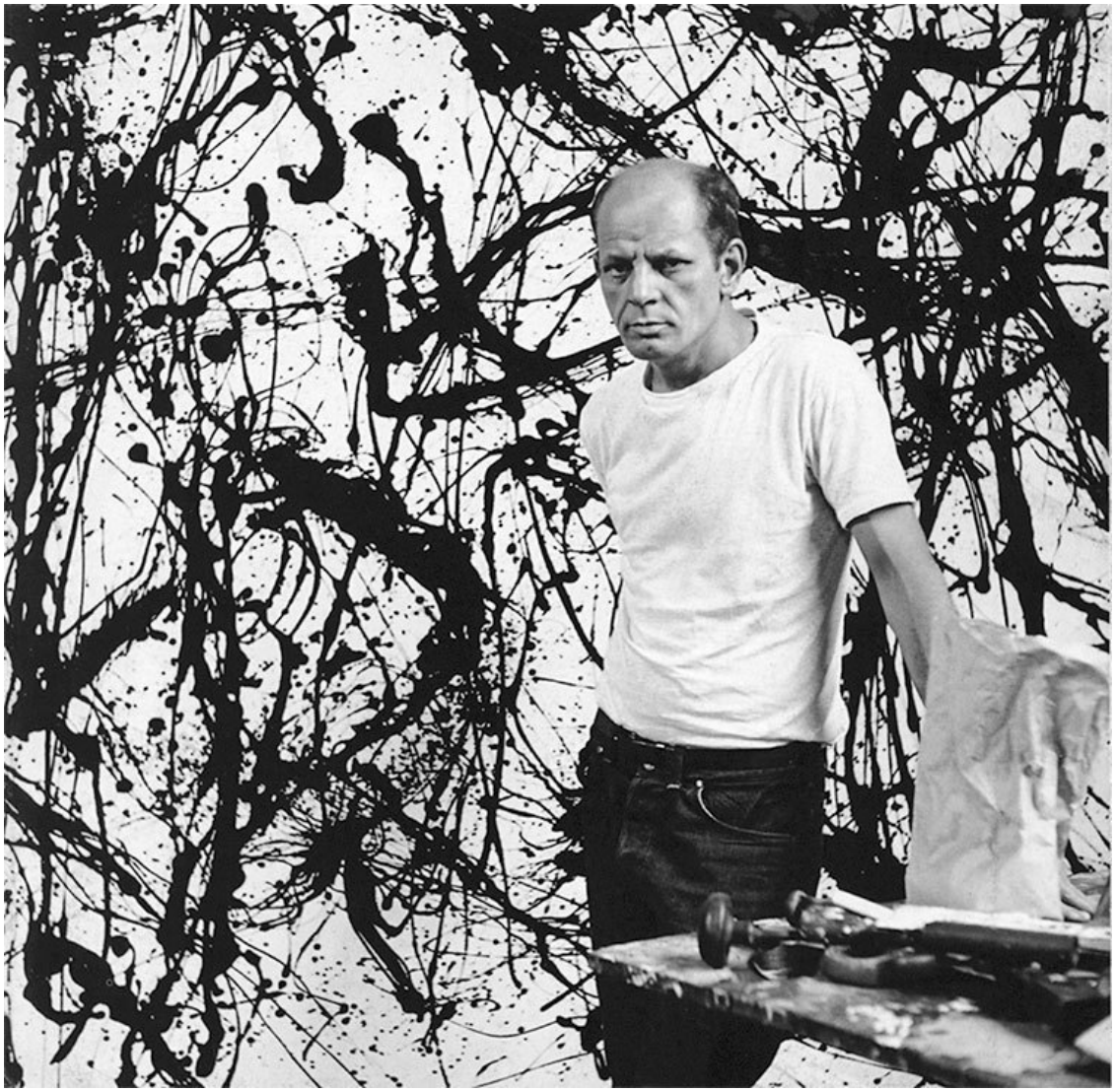
[69] Jack the Ripper – Джек Потрошитель. На эту игру слов, указывающую на склонность Поллока к экстремизму, мое внимание обратила Л. Г. Кондратьева.

говоря, еще до его возникновения, в 1908 году, В. Воррингером. Воррингер считал, что абстракция представляет собой начальный этап, низшую фазу развития всех искусств, и объяснял архаический абстракционизм страхом пустого пространства, а в целом абстракцию описывал как попытку уйти от нестабильности жизни: объект изымается из неясных природных связей и становится фрагментом абсолютного ритма вселенной. Воррингер повторяет вслед за Шопенгауэром: «Человек теперь так же потерян и беспомощен перед картиной мира, как был некогда дикарь, поскольку он теперь осознал, что „видимый мир… сравним с оптической иллюзией и сном, о которых в равной мере справедливо или ложно сказать, что они есть или что их нет“»[70]. Слова Воррингера нередко приходят на память при изучении искусства XX века и совпадают с гипотезами историков новейшего искусства. Например, Герберт Рид полагал, что геометрическая абстракция в первобытном искусстве представляла собой некий «секретный язык», который освобождал от страха перед неведомым и перед бытием. Это замечание Рид сделал в своих лекциях, опубликованных в 1955 году, в период наивысшего подъема второй волны абстракционизма[71]. Он мог опираться и на высказывания абстракционистов первого призыва. Так, Клее писал в 1915 году, что «чем более ужасен этот мир, тем более абстрактно наше искусство, тогда как счастливый мир создает искусство здесь и теперь»[72]. Харольд Розенберг видел в живописи Мондриана отрицание трагедии истории (посмертная ретроспектива Мондриана в 1945 году прошла в Музее современного искусства в Нью-Йорке). Трагедию истории здесь отрицает некая высшая сила, высшая геометрия судьбы. В этом подчинении пространства и времени мощной силе организованного ритма, в установлении единства культуры через ритмическую антропологизацию пространства видел смысл орнамента предшественник Воррингера А. Ригль, один из основоположников формалистической теории искусства. Таким образом, изначально идеология абстракционизма была связана с кризисным состоянием мира, в котором беспредметность – это плацдарм будущего совершенного бытия.

[70] Цит. по: *Worringer W.* Abstraction and Empathy // Art in Theory. 1900–1990 / Ed. By Ch. Harrison and P. Wood. Blackwell, 1995. P. 71.

[71] *Read H.* Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness. Cambridge, 1955. P. 42.

[72] Цит. по: *Rosenthal M.* Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline / Guggenheim Museum. New York, 1996. P. 73.



Однако в 1930-е годы живопись, стремившаяся к метафизике, неуклонно редуцировала самое себя. То, что от нее оставалось в материальной форме, теряло мессианскую энергетику. В Париже или в Голландии, где, в отличие от СССР или Германии, преследований абстракционизма не было, геометрическая абстракция медленно сползает на периферию художественной жизни в конце 1920-х – начале 1930-х годов (в 1931 году перестает существовать «Де Стиль»). Главный признак нарастающего упадка абстракции в 1930-е годы – свертывание ее мессианских претензий и обмельчание идеологии. Например, абстракционисты из ассоциации «Абстракция – Творчество», созданной в Париже в 1931 году при участии Ганса Арпа и Георга Вантонгерлоо, распространяли такую комическую анкету среди членов своего общества: «1. Почему вы не пишете обнаженную натуру? 2. Что вы думаете о влиянии деревьев на ваши произведения? 3. Является ли локомотив произведением искусства? Почему? Почему нет? 4. То, что работа выглядит как машина или техническое устройство, лишает ее художественной привлекательности или нет? 5. Тот же вопрос, если произведение похоже на животное?»[73] Энергетический центр занимают сюрреалисты, в кругу которых распространена не геометрическая, но биоморфная абстракция, связанная отчасти с психоаналитической традицией, с принци-

[73] Abstraction – Creation: Editorial Statement // Art in Theory. 1900–1990. P. 359.

пами автоматизма и случайности. В конце 1920-х – начале 1930-х годов к сюрреализму эволюционирует и форма Кандинского, и даже пластика учеников Малевича, особенно Л. Юдина[74].

Новая жизнь абстракционизма начинается в другой культурной ситуации в конце 1930-х–1940-е годы. Однако это уже история переселения абстракции в США, то есть непосредственно история Джексона Поллока. Настоящее его имя было Пол Джексон. Он родился в штате Вайоминг, на ферме, которая называлась ранчо Уоткинса. В семье он был пятым, младшим ребенком. Его предки были выходцами из Ирландии и Шотландии. Первые пятнадцать лет жизни Поллока его семья все время переезжала с одной фермы на другую, колеся по Калифорнии и Аризоне. В общей сложности они поменяли за эти годы девять мест, и самый долгий период оседлости длился около четырех лет. Среди безвестных ферм и захолустных городишек попадались интересные места: в 1923 году, когда Поллоку было одиннадцать лет, его родители остановились в окрестностях города Феникс в Аризоне, где вся округа представляла собой развалины древних индейских поселений. Именно тогда, в 1923 году, с Поллоком произошел несчастный случай: приятель отрубил ему фалангу правого указательного пальца.

Сведения о том, как и чему Поллок учился во время всех этих пятнадцати лет скитаний, очень скудны. Известно, что его страший брат Чарльз в 1922 году пошел работать в газету «Dial» и учиться в художественный институт Отиса; газету он посылал домой, а в ней печатались некоторые сведения о современной французской живописи. В 1926 году Чарльз переезжает в Нью-Йорк и поступает в известнейшее учебное заведение, которое называется Лига студентов-художников (Art Students League). Его учителем становится знаменитый художник 1920–1930-х годов, крепкий регионалист и реалист Томас Харт Бентон. События жизни Чарльза, который, в общем, не сделал самостоятельной карьеры, самым непосредственным образом определяют судьбу его младшего брата; он, можно сказать, проложил путь Джексону Поллоку. За год до Великой депрессии, в 1928 году, семья Поллока осела в Лос-Анджелесе, где он наконец пошел учиться в Высшую школу прикладных искусств. Он проучился всего один семестр и был изгнан за распространение подметных листков против засилья спорта в школьной программе. За эти несколько месяцев Поллок тем не менее получил некоторую информацию для размышления: он сблизился с одним из учителей польско-французского происхождения по фамилии Швамковский, который рассказал ему о популярнейшем индийском учителе Кришнамурти и посвятил его в основы теософии. Судя по всему, это был первый осмысленный религиозный опыт Поллока. Этот опыт тогда же, в 1929 году, накладывается на другой, не менее актуальный и современный, – знакомство с коммунизмом. Когда учебный комитет решал, восстанавливать его в школе или нет, он написал брату в Нью-Йорк: «Я узнал о работах Диего Риверы, побывав на нескольких коммунистических митингах, после того как меня вышибли из школы. Ривера меня определенно восхищает. Я даже раскопал номер „Art Journal“ о нем за январь 1929 года. Сейчас я забросил религию. Но если я и стану последователем оккультного мистицизма, то не ради коммерческой выгоды»[75]. В 1930 году Поллок возвращается в школу на вечернее отделение – учиться лепке из глины и рисованию с натуры. Вечернее обучение позволяло ему меньше встречаться с одноклассниками, а у него были серьезные проблемы с общением: «Люди меня всегда одновременно пугали и утомляли. Когда мне приходилось обсуждать что-то в группе, я пугался до такой степени, что едва ли сохранял способность соображать. Хотя я и чувствую, что из меня выйдет в некотором роде художник, я ни себе, ни кому-то другому еще ничем не доказал, что он во мне есть. Эта, как все говорят, счастливая часть жизни – юность для меня настоящий ад и проклятье. Если бы я мог дойти хоть до какого-то понимания себя и жизни, может, тогда я бы нашел цель и в работе. Мой рассудок так, на пару недель, озаряет какая-нибудь иллюзия, и снова все обваливается, превращаясь в ничто; чем

---

[74] См.: *Карасик И. Н.* От супрематизма к… Пути новой фигуративности // Пинакотека. 2002. № 13–14. С. 151–158.

[75] Цит. по: *O'Counor F. V.* Jackson Pollock. The Museum of Modern Art. New York, 1967. P. 14.

больше я читаю и чем больше я думаю, тем темнее и темнее становятся вещи и представления о них. Меня все еще интересует теософия, сейчас я читаю книгу „Свет на пути“. Все, что в ней написано, находится в вопиющем противоречии с существом современной жизни, однако, если это все прочесть и понять, получаешь огромную помощь. Хотелось бы, чтобы ты тоже раздобыл экземпляр и написал, что ты об этом думаешь. Она стоит всего-навсего 30 центов, так что я тебе ее вышлю, если ты сам не купишь»[76].

Брат вскоре вытащил Поллока к себе в Нью-Йорк и пристроил его учиться к Бентону, который в это время вместе с Хосе Клементе Ороско украшал фресками Новую школу социальных исследований. Ороско и Ривера были тогда самыми модными художниками в Нью-Йорке. Мексика – резервуар естественной революционной энергии, такой, каким в эпоху романтизма для культурных паломников был Везувий, – оказалась для американских левых интеллектуалов притягательна, как СССР – для европейских. И Поллок, таким образом, получил возможность еще ближе подойти к мексиканскому искусству как к беспредельной свободе и стихии. Все складывалось для Поллока удачно: он позировал Бентону для фрески «Сельское хозяйство и овцеводство» и одновременно наблюдал за работой Ороско. Его собственные рисунки и копии с Эль Греко (графические штудии экстатических разворотов форм, диаграммы вихревых движений) очень нравились учителю. Однако не прошло и года, как его отец смертельно заболел. Для Поллока это, помимо всего прочего, означало годы беспросветной бедности. Летом в каникулы он ездил по стране в поисках заработков: был разнорабочим, рубил дрова и просто скитался в толпе людей, сорванных с места Великой депрессией. «Меня не раз били, – пишет он брату, – дважды я угодил в тюрьму, где, конечно, голодал днями. Но зато какой огромный опыт!»[77] Зимой в Нью-Йорке Поллоку время от времени случается красть еду и дрова у торговцев и разносчиков. Наконец в 1935 году начинается реализация общеамериканской социальной программы поддержки художников. Сначала Поллок, как скульптор с незаконченным образованием, попадает каменотесом в Бюро социальной скорой помощи при нью-йоркской мэрии и чистит городские памятники. Несколько месяцев спустя с ним, как и с другими художниками, заключают договор на создание серии картин. Государство обязуется платить ему сто долларов в месяц, а он раз в два месяца должен сдавать государству по одной картине. Эта стипендия позволяет Поллоку записаться в семинар Давида Сикейроса, который тот открыл в 1936 году в своей студии на Юнион-сквер. Сикейрос использовал студентов весьма своеобразно: они занимались изготовлением транспарантов для коммунистических демонстраций, попутно испытывая новые материалы для фресковой живописи (спреи и эмали). И то и другое впоследствии сослужило Поллоку хорошую службу. Однако, как и семь лет назад в школе, он попадает в число неблагонадежных из-за своего любопытства к рискованной «пограничной» жизни, социальной и политической. Его стипендию урезают на девять долларов в месяц: начинается война, и ужесточается политика антикоммунизма; контракт с Поллоком продлевают лишь после того, как он дает подписку в том, что не состоит ни членом компартии, ни членом фашистской организации.

К двадцати пяти годам Поллок превратился в хронического алкоголика, и начиная с 1939 года он лечится у психоаналитика-юнгианца, который использует в анализе его рисунки в качестве иллюстрации работы бессознательного. Именно с этой стороны Поллок практически приближается к теории современного искусства. В одном из более поздних интервью он говорит о сильном впечатлении, которое произвело на него открытие бессознательного как источника творчества[78].

---

[76] Ibid. P. 15.

[77] Цит. по: *O'Counor F. V.* Jackson Pollock. The Museum of Modern Art. New York, 1967. P. 16.

[78] Близость современного искусства и теории психоанализа – общее место в исследованиях модернизма. Ж.-Ф. Лиотар определяет творческую практику авангардистов от Сезанна до Дюшана как «глубокую проработку – то, что Фрейд называл Durcharbeitung, которую современность осуществляет сама над собой. [Произведения этих художников] сопоставимы с ана-

В это же время Поллок познакомился с настоящими современными художниками, поскольку, строго говоря, в США до Поллока и его сверстников своего современного искусства вообще не было. В 1930-е годы нью-йоркские интеллектуалы импортировали его из Европы: в 1929 году открылся Музей современного искусства в Нью-Йорке (МоМА), где показывали живопись Сезанна, Гогена, Сёра, Пикассо и других французских художников (первый директор этого музея Альфред Барр-младший был программным европеистом)[79], в 1938 году открылся Музей Гуггенхайма, в котором была представлена коллекция картин Кандинского[80]. Более радикальную живопись, графику и скульптуру можно было увидеть в так называемом Музее живого искусства при библиотеке Нью-Йоркского университета. Там экспонировались Наум Габо и Эль Лисицкий, а также другие кубисты, конструктивисты и неопластицисты. Более ста выставок организовало в промежутке с 1920 по 1943 год основанное Дюшаном в 1913 году общество «Аноним», коллекция которого отошла впоследствии Йельскому университету.

Несмотря на разнообразие европейского искусства, американские художники в 1930-е годы принадлежали к двум большим лагерям: регионалистов и соцреалистов. Правда, в 1935–1936 годах благодаря усилиям Музея американского искусства Уитни заявляет о себе Ассоциация американских абстракционистов (ААА), большей частью маловыразительных мондриановцев, которые самораспустились к 1940 году. Живая реакция американского искусства на музейное просвещение 1930-х годов наблюдается с конца десятилетия. В это время Поллок познакомился со своей будущей женой, художницей Ли Краснер, которая тогда была студенткой Ханса Хофмана. Ее учитель в свое время сам учился в Мюнхене и в 1904–1914 годах хорошо знал Кандинского. Он объяснил тот изобразительный материал, который Поллок мог видеть в нью-йоркских музеях. Его интеллектуальное влияние было достаточно сильным: он воспитал главных американских критиков и писателей об искусстве – Климента Гринберга и Харольда Розенберга, которые стали толкователями и пропагандистами новой американской абстракции.

В начале 1941 года Поллок подружился с приятелями Ли Краснер, художниками Роберто Матта и Робертом Мозеруэллом, которые занимались автоматическим письмом[81]. Основная идея этого художественного метода заключалась в том, чтобы получить изображение случайно и бессознательно в результате какой-то механической процедуры, например разливая масло на поверхности воды и промакивая его бумагой, или дуя на влажную поверхность краски через соломинку, или распыляя пепел над клейкой поверхностью, или разбрызгивая краски над бумагой через дырчатую поверхность, что М. Эрнст называл «осцилляцией». Мемуарист

мнезом в психоаналитической терапии» (*Lyotard J.-F.* Defining the Postmodernism // Post modernism. ICA Documents. London, 1989. P. 10).

[79] Вот основные выставки Музея современного искусства в первые десять лет его существования: 1929 г. – презентационная выставка «Сезанн, Гоген, Сёра, Ван Гог», 1936 г. – «Кубизм и абстрактное искусство», 1937 г. – «Фантастическое искусство, Дада, сюрреализм»; 1938–1939 гг. – «Баухауз. 1919–1928»; кроме того, прошли ретроспективы Матисса, Тулуз-Лотрека, Леже, Ван Гога, Пикассо. Персональная выставка Диего Риверы зимой 1931–1932 гг. выглядит на этом фоне исключением, но, как уже говорилось, «муралисты» были хитом нью-йоркских сезонов начиная с 1930 г.

[80] Коллекция картин Кандинского, принадлежавшая Соломону Гуггенхайму, экспонировалась в 1936, 1937 и 1938 гг. еще до официального открытия Музея беспредметной живописи. Советниками по формированию коллекции Пегги Гуггенхайм, которая позднее вошла в собрание музея, были с 1938 г. Макс Эрнст, Альфред Барр-младший, Андре Бретон, Герберт Рид и Марсель Дюшан.

[81] Автоматическое письмо, по мнению многих авторов, восходит к фрейдовскому методу исследования невроза путем «свободных ассоциаций». Хотя традиция автоматического письма старше психоанализа: «автоматические» послания писали в состоянии транса или под гипнозом пациенты Шарко в больнице Сальпетриер.Бретон особенно интересовался личностью Фрейда: встречался с ним летом 1921 года, чтобы взять интервью. В Первом манифесте (1924) Бретон определяет сюрреализм как «психический автоматизм в очищенном состоянии, пригодный для выражения того, как реально функционирует мысль – вербально, на письме или в любой другой форме. Надиктованное мыслью вне контроля разума, вне эстетических или моральных ограничений» (цит. по: Surrealists on Art. Prentice-Hall, 1970). О сюрреализме, автоматическом письме и теории психоанализа см.: *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М., 2002. С. 101, 309, 311–313; *Кондратьев В.* Легенда о Великих Прозрачных // Рассказы о художниках. История искусства XX века. СПб., 1999. С. 35–41.

и художник Жером Камровски вспоминает, что в 1938 году, устроившись работать мелким служащим в Музей Гуггенхайма, он тайно растворял старые пластинки для фонографа в алкоголе и заливал этим составом бумагу, то есть практиковал нечто вроде дриппинга. К 1939 году Камровски также был членом сюрреалистического движения и печатался в «Минотавре».

Распространение сюрреалистических практик происходит параллельно с ростом влияния психоанализа. В США бестселлером стала книга Карла Юнга «Современный человек в поисках души» (ее английский перевод появился в 1933 году). В этой книге Юнг доказывал, что источником творчества являются архетипы, то есть бессознательно действующее знание, приобретенное народом в древние времена и представляющее собой как бы основу коллективного духовного мира нации. Архетипическое знание проявляет себя в мифах и сновидениях, в универсальной символике. Юнг сравнивал шедевры живописи со снами по воздействию и убедительности образов при отсутствии вербальных объяснений.

Однако молодых американцев в сюрреалистических опытах отпугивал «психиатрический уклон» и недостаток живописного масштаба. Летом 1941 года Матта и Мозеруэлл ездили к поселившемуся в Мексике в 1939 году Вольфгангу Паалену, художнику-эмигранту, участнику сюрреалистического движения с 1935 года, также занимавшемуся автоматическим письмом, чтобы обсудить истинный и ложный тип этой художественной практики. Мозеруэлл настаивал на замене понятия «психический автоматизм» понятием «пластический автоматизм», указывающим на преимущественно живописный способ изобретения новых форм. Как проницательно заметил один из комментаторов, американцев больше волновала проблема живописной объективации психического, а не занятия интроспективным анализом и поиск странных образов в галлюцинациях, чем они решительно отличались от европейских сюрреалистов. Мозеруэлл, художник и философ по образованию, изучавший в Гарварде Декарта, Спинозу, Канта, искал в автоматическом письме метод познания, основополагающий творческий принцип. Существенное различие в том, как понимали и использовали автоматизм сюрреалисты и Мозеруэлл, видит А. Данто. Автоматическая живопись И. Танги и С. Дали оставалась по форме традиционной академической живописью, и задача, которую поставил перед собой Мозеруэлл, состояла в том, чтобы сделать «метод конгруэнтным текстам самого Бретона, чтобы живопись превратилась в род письма»[82]. Следовало создать новую художественную форму, новый тип картины-скорописи. Эта форма должна была быть персональной, в отличие от имперсональных архетипических мыслеформ бессознательного. В автоматизме Мозеруэлл видел не стиль, но почерк, оригинальное письмо, связанное с изначальным строем личности, способное раскрыть проявления личности в машинальных, бессознательных жестах. Ведь «руку поднимаешь, как Бог сотворил мир, как акт абсолютного начала»[83].

В ноябре 1941 года в цепи знакомств и новых впечатлений Поллока появляется заключительное звено: художник и куратор Джон Грэхэм (который был выходцем из России и представлялся как приятель В. В. Маяковского) пригласил Поллока участвовать в выставке американских и французских живописцев. Так Поллок впервые попадает в окружение Брака, Модильяни, Пикассо и Матисса. Влияние Пикассо становится очень заметным в его живописи, в несколько меньшей степени – влияние Макса Бекмана. Эта перемена, несомненно, объясняется дружбой с Грэхэмом, который еще в 1937 году опубликовал исследование «Искусство примитивов и Пикассо».

Именно 1941 год становится годом самоопределения молодых американцев по отношению к европейскому авангарду.

Накануне и в начале войны в США приезжают живые легенды европейского искусства: в 1937–1938 годах в Чикаго действует четвертый Баухауз Мохой Надя, в 1940 году в Нью-

[82] *Danto A.* The «Original Creative Principle» // Philosophizing Art. University of California Press, 1999. P. 21.

[83] Ibid. P. 29.

Йорк переезжает Мондриан, в 1941 году – Андре Бретон. В 1942 году Бретон устроил в Нью-Йорке выставку-лабиринт под названием «Первые документы сюрреализма». В этом названии заключался намек на документ, который выдавался эмигрантам, – вид на жительство в США. Бретон таким образом продемонстрировал, как сюрреализм эмигрирует в Америку.

Фигуративная живопись Дали, Эрнста, Магритта вызывает у художников поллоковского круга идиосинкразию: она кажется слишком литературной и «невозвышенной», искусством не о вечном. Как заметил Мозеруэлл, «ни один парижанин (читай – француз или европеец. – *Е. А.*) не может быть возвышенным художником»[84]. Еще большее отторжение вызывает геометрическая абстракция. Барнетт Ньюмэн презрительно называл искусство Баухауза «дизайном отверток», а Клиффорд Стилл высказывался еще резче: «Баухауз завел раннюю абстракцию в холодный однообразный Бухенвальд»[85]. Американцы вначале заинтересовались сюрреализмом по причине его «человекообразности». Как говорил Марк Ротко, «я уж лучше припишу антропоморфные свойства камню, нежели допущу малейшую возможность дегуманизации сознания»[86]. Любопытно, что еще в 1936 году Альфред Барр-младший в своей истории европейского абстракционизма писал о ситуации 1930-х годов с едва уловимым ощущением неудовлетворенности. Это заметно по резкому падению риторического уровня: Барр начинает с того, что в ницшеанском духе делит абстракционистов на аполлонистов (последователей Сезанна) и дионисийцев (последователей Гогена), но уже через несколько строк замечает, что итогом развития абстракции является конфронтация «формы квадрата с формой амебы»[87].

Прохладный прием мэтров европейского искусства напоминает отношение русских авангардистов к приезду Маринетти. Внутренняя причина здесь была такой же, как и в России 1913 года. Тогда русский авангард разрабатывал национальную традицию и чувствовал свою силу именно в этом. Самосознание нью-йоркской школы в начале 1940-х годов также базировалось на своей национальной основе. Круг Поллока бессознательно противился европейскому культурному давлению, потому что уже был готов разрешиться собственной аутентичной формой. Созревание абстрактного экспрессионизма как формы национального авангарда происходит с 1942 по 1947 год. Однако структура для появления этой новой формы была создана при посредничестве европейцев.

В 1942 году Пегги Гуггенхайм, эмигрировавшая из Европы, открывает в Нью-Йорке галерею под названием «Искусство этого века». Ее галерея связана с самым модным современным искусством 1930-х годов – сюрреализмом и биоморфной абстракцией. (На открытии владелица галереи продемонстрировала модернистские серьги: одно ее ухо украшала работа сюрреалиста Ива Танги, а другое – скульптора-абстракциониста Александра Кальдера.) В 1943 году Пегги Гуггенхайм подписывает контракт с Поллоком сроком на один год. По этому контракту она выплачивает художнику сто пятьдесят долларов в месяц и в конце – гонорар за картину, если та будет продана дороже двух тысяч семисот долларов. Если же картина продана не будет, она достается галерее. Это предприятие носило вполне коммерческий характер, потому что американцы начали заметно обогащаться на войне и появились потенциальные покупатели не очень дорогого современного искусства. Условия контракта были суровыми, но для развития нью-йоркского авангарда значение этой галереи трудно переоценить: уже в 1943 году здесь проходят регулярные выставки Поллока, Ротко, Готлиба, Ньюмэна. Через год вокруг галереи «Искусство этого века» сложился круг художников, который в конце 1940-х годов вошел в историю под названием «абстрактного экспрессионизма» и прославил американскую живопись в Европе.

---

[84] Цит. по: *Rosenthal M.* Abstraction in the Twentieth Century. P. 116.

[85] Ibid. P. 113.О критике абстракционизма как механистического искусства говорил М. Ю. Герман в докладе: Судьба абстракции в 1920-е–1930-е гг. // Абстракция в России. Пути и судьбы / ГРМ. СПб., 2002.

[86] Цит. по: *Sandler I.* The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism. New York, 1970. P. 2.

[87] *Barr A.* Cubism and Abstract Art // Art in Theory. 1900–1990. P. 363.

Определение «абстрактный экспрессионизм» придумал Альфред Барр для живописи Кандинского и использовал этот термин в своей истории абстракционизма, опубликованной в 1936 году в каталоге выставки «Кубизм и абстрактное искусство». Применительно к американской живописи это название впервые употребил Роберт Коэтс в выставочном обзоре 1946 года. Сами же молодые американцы называли себя «мифотворцами», поскольку изображали разнообразные символы индейских мифов. Как и в живописи Поллока, в искусстве Ротко и Ньюмэна начала 1940-х годов доминировало влияние сюрреалистического стиля Пикассо, их картины напоминали формы «Герники».

В июле 1943 года мифотворцы Ротко, Готлиб и Ньюмэн выступили с манифестом, который был прочитан по радио. Он был коротким:

«Поскольку искусство вечно, символ, каким бы древним он ни был, наделен таким же потенциалом сегодня, каким он обладал в далеком прошлом.

Искусство для нас – это приключение в неведомом мире, который исследуют лишь те, кто готов идти на риск. <…>

Мы за широкий формат (буквально: распростертые формы. – *Е. А.*), потому что он разрушает иллюзию и открывает правду. <…>

Не бывает такой вещи, как хорошая живопись ни о чем. Мы утверждаем, что сюжет имеет решающее значение, и только тот сюжет осмыслен, который выходит на трагическое и вечное. Поэтому мы открыто признаем духовное родство с примитивным и архаическим искусством»[88].

Разрыв с сюрреализмом уже предрешен. На это указывают пафос трагического и бессмертного, «широкий формат» правды и любимое экзистенциалистами слово «риск». Разрыву способствовало в какой-то степени и противостояние юнгианцев фрейдистам. Если Фрейд оперировал бессознательным как археолог, был приверженцем социокультурных механизмов анализа, то Юнг выступал как художник, озабоченный личным и родовым, природным, в конечном счете. Учение об архетипах открыло американцам глаза на собственные культурные корни. У них была местная архаика – индейская. В определяющем историю абстрактного экспрессионизма 1941 году Музей современного искусства, показав весь европейский авангард, устроил выставку искусства индейцев навахо. Интеллектуалы поддержали идею использования индейской мифологии в современной живописи. Картина Поллока на индейский сюжет («Волчица») уходит в коллекцию Музея современного искусства с первой же выставки в галерее Пегги Гуггенхайм. Интерес к искусству индейцев и юнгианский анализ образуют концептуальную основу абстрактного экспрессионизма. Так, Герберт Рид указал на то, что профиль одной из фигур на картине Поллока «Женщина-Луна разрезает круг» напоминает узор татуировки на теле женщины-Луны из индейского племени хайда, изображение которой было воспроизведено в «Психологии бессознательного» Юнга. Наиболее последовательный интерес к искусству индейцев в окружении Поллока обнаруживают Джон Грэхэм (еще в 1930-е годы) и Барнетт Ньюмэн, несомненный идеолог абстрактных экспрессионистов. В 1946–1947 годах он организует две выставки индейского искусства в галерее «Искусство этого века», которая к тому времени перешла в руки Бетти Парсонс, поскольку Пегги Гуггенхайм вернулась после войны в Европу. Первая называлась «Живопись индейцев Северо-западного побережья», а вторая – «Идеографическая картина». В аннотации к «Идеографической картине» Ньюмэн определяет эту художественную форму, с одной стороны, как носитель религиозных символических представлений и, с другой стороны, – как ретранслятор чувства первобытного ужаса. Индейцы Северо-западного побережья были каннибалами. С ноября по март в их племенах совершались «зимние церемонии»: ритуальные пляски, в которых шаманы, облаченные в шлемы из волчьих

[88] *Gottlieb A., Rothko M., Newman B.* Statement // Art in Theory. 1900–1990. P. 562–563. Манифест был первоначально опубликован в газете «New York Times» 13 июня 1943 г.

голов, разбрызгивали кровь, призывая могущественного Духа спуститься и войти в людей их племени, открывая им зрение. Искусство индейцев, которым интересовались «мифмейкеры» и которое было показано у Бетти Парсонс, как раз и служило оформлению «зимних церемоний».

Как и все авангардисты первой половины XX века, абстрактные экспрессионисты познавали себя через Ницше: индейский шаманизм был для них паллиативом дионисийства. Фрагмент «Рождения трагедии из духа музыки» Барнетт Ньюмэн опубликовал в 1948 году в авангардистском журнале «Глаз тигра»; в этом же году он написал манифест «Возвышенное совершается теперь», где развил ницшеанскую тему возвышенного как катарсиса, художественного способа пережить ужасное. Эта тема была после Второй мировой войны как нельзя более актуальной. «Мы теперь знаем, – писал Барнетт Ньюмэн, – какой ужас на нас надвигается. Хиросима это нам предъявила. Мы более не предстоим тайне. Ужас стал такой же реальностью, как жизнь. После более чем двух тысячелетий мы, наконец, достигли состояния греческой трагедии. Мы сами, наконец, породили новое чувство всепроникающего рока» [89]. Подобно тому как Ницше признал христианскую культуру несостоятельной перед роком, так в середине 1940-х Барнетт Ньюмэн усомнился в действенности европейской художественной традиции. На то были сходные причины: разочарование в идеалах «просвещенной» Европы и конкретный повод – выставка в Уитни «Парижская школа. 1939–1946», которая, по общему мнению, совершенно провалилась. Возможно, под этими впечатлениями Барнетт Ньюмэн писал, что «современное искусство, оставшись без традиционного предмета [искусства] – возвышенного, обнаружило свою неспособность создать новый возвышенный образ. Поэтому оно не смогло отойти от ренессансной образности и вынуждено было эту образность либо разрушать, либо отрицать полностью ради пустого мира геометрического формализма, чистой риторики абстрактных математических соотношений. Естественное человеческое желание выразить в искусстве свое отношение к абсолюту было неправильно идентифицировано как абсолютизм формы. Я верю, что здесь, в Америке, некоторые из нас, свободные от давления европейской культуры, именно теперь ответят на этот вызов. Вместо того чтобы возводить соборы из Христа, человека или „жизни“, мы делаем соборы из себя, из своих собственных чувств. Образ, который мы создаем, самоочевиден, как откровение, он реален и конкретен, и любой поймет его, только смотреть нужно не через ностальгические очки истории» [90].

В декабре 1948 года Барнетт Ньюмэн становится именно тем художником, каким его знает история искусства: он начинает производить гигантские символические абстракции при помощи валика. Соборы, возведенные «из себя», в его тексте возникают не случайно. «Собор» – так называлась абстрактная картина, показанная Поллоком в январе 1948 года у Бетти Парсонс, из серии новых абстракций, сделанных в 1947 году именно так, как рисовали на песке индейцы или как разбрызгивали кровь индейские шаманы: Поллок раскладывал холсты на полу и разливал по ним краску из баночки или разбрызгивал ее спреем, – этот способ рисования и получил название «дриппинг». «Собор» Поллока – вертикальная абстракция, написанная эмалью, в четыре цвета: белый, серый, черный и красный. Особенную роль в ней играют тонкие, косые, как дождь, струи красного цвета, падающие поверх серого и белого, прошитых сгустками витков черной краски. Барнетт Ньюмэн противопоставляет подвижной, полной всполохов и красочных взрывов форме Поллока свои абсолютно ровные холсты, в которых вся динамика стянута в узкий просвет между окрашенными плоскостями. Этот просвет Ньюмэн называет «молнией», или «единственным „событием“ на холсте». Единственность этого события по-русски правильнее всего было бы назвать просветлением. Картины Поллока и Ньюмэна были в такой же мере беспредметны, как и живопись основателей абстракции. Их содержа-

[89] Цит. по: *Rushing J. W.* The impact of Nietzsche and Northwest Coast Indian Art on Barnett Newman's Idea of Redemption in the Abstract Sublime // Art Journal. 1988. Vol. 47, № 3. P. 192–193.

[90] *Newman B.* The Sublime is Now // Art in Theory. 1900–1990. P. 574.

нием было стремление выразить абсолют метарелигиозной философии. Ньюмэн эксплуатировал и христологическую тематику (позднее он создает цикл «12 остановок Христа» – черно-белые картины, расположенные замкнутым кругом и символизирующие путь на Голгофу), и каббалистические символы. Впоследствии Гринберг назвал его живопись «пустотой, чреватой силой», процитировав толкования каббалистических текстов Гершома Шолема[91]. Возрожденный в Америке абстракционизм в такой же степени был поиском религиозного архетипа и деянием, достойным сверхчеловека, как и штайнеровский Храм человечества в Дорнахе. Неслучайно Барнетт Ньюмэн, склонный возмещать символическими названиями беспредметность живописи, дал одной из своих основных композиций имя «Vir Heroicus Sublimis», которое напоминает и о супрематизме, и об антропоморфном измерении квадрата. Герберт Рид уподобил современного художника творцам вечных и превышающих человеческое понимание египетских храмов-гробниц. «Цель художника – установить порядок восприятий и чувствований, и этот порядок должен быть башней силы, такой же вечной и имперсональной, как Пирамиды»[92]. В этой же книге Рид приводит высказывание Клее о том, что картина – акт генезиса и лишь потом – принадлежность какого-то стиля. Абстрактные экспрессионисты ненадолго возрождают веру в картину как в акт Божественного творения. Указанием на этот высший смысл и служили молнии Барнетта Ньюмэна. О первой своей картине такого рода им было сказано: «Есть поле, данное в неуклонном симметрическом разделении молнией, и это явное простое разделение, являясь единственным „событием“ на холсте, действует как изначальный разлом, который назван в Ветхом Завете разделением, творящим мир»[93].

Что происходило в жизни Поллока между 1943 годом, когда его картину «Волчица» купил Музей современного искусства и появились первые публикации о нем, и началом 1948 года? В соответствии с контрактом его выставки каждый год устраивались в галерее «Искусство этого века». В 1944 году его картины участвуют в групповой выставке «Искусство абстракции и сюрреализма в Америке», которую курировал известный историк искусства и галерист Сидни Дженис. В 1945 году Климент Гринберг называет Поллока «сильнейшим художником своего поколения и величайшим после Миро»[94]. Гринберг потому и был великим критиком, что обладал даром предвидения: в 1945 году Поллок еще совсем не тот художник, которому суждена мировая слава.

---

[91] *McEvilley T.* Art & Discontent: Theory at the Millennium. New York, 1993. P. 34.

[92] *Read H.* Art and Alienation. The Role of the Artist in Society. London, 1967. P. 64. Любопытно, что и Кандинский, для которого живопись была синонимом мироздания, представлял художника строителем и жрецом пирамиды: «И всякий углубляющийся в скрытые внутренние сокровища своего искусства есть завидный работник в создании духовной пирамиды, которая поднимается до неба» (цит. по: *Пойзнер Б.* ГАХН и формирование норм смены норм художественной активности // Вопросы искусствознания. 1997. № 11. С. 112). Однако в образе Рида доминирует впечатление материальной тяжести и сурового подвига, тогда как в начале века пирамида – возвышенный духовный символ.

[93] Цит. по: *Bois I.-A.* Painting as Model. P. 193. Любопытно сопоставить риторику Ньюмэна с размышлениями М. Хайдеггера о том, каким будет мир после крушения европейской метафизики. В работах, написанных перед Второй мировой войной и во время войны, Ничто занимает центр проблематики, причем Хайдеггер утверждает его первородство по отношению к отрицанию, или негации, словно бы резервируя для Ничто возможность истока в позитивность. Эффект выдвижения в Ничто – это катализатор творчества, открывающего реальность, присутствие которой может быть явлено тогда, «когда мы замечаем, что и отсутствие тоже, и именно отсутствие, остается обусловленным присутствием, временами взвинченным до жути». «Закат истины сущего означает: явленность сущего и только сущего, утрачивает прежнюю исключительность своего определяющего статуса. Закат истины сущего совершается с необходимостью, а именно как завершение метафизики. Закат происходит, во-первых, в виде крушения мира, запечатленного метафизикой, и, во-вторых, в виде исходящего от метафизики опустошения земли. <…> Человек волит себя как добровольца воли к воле, для которого всякая истина становится тем заблуждением, в котором он нуждается, чтобы обеспечить себе самообман насчет того, что воля к воле не может волить ничего другого, кроме ничтожного ничто, в противостоянии которому он себя утверждает, не умея заметить свою собственную законченную ничтожность. Прежде чем сможет наступить событие Бытия в его изначальной истине, должно сперва надломиться бытие как воля, мир должен быть принужден к крушению, земля – к опустошению и человек – к пустому труду. Только после этого заката сбудется через долгое время внезапная тишина Начала» (*Хайдеггер М.* Время и бытие / Пер. В. В. Бибихина. М., 1993. С. 395, 177–178).

[94] Цит. по: *Sandler I.* The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism. P. 79.

В 1945 году Поллок женится на Ли Краснер, и они вместе уезжают жить в деревню в Ист Хэмптон, в двухэтажный фермерский дом, который они купили за пять тысяч долларов. Своих денег у них хватило только на половину этого дома, недостающее им одолжила Пегги Гуггенхайм. После публикации Гринберга она увеличила поллоковскую стипендию до трехсот долларов – с условием, что все его творчество отныне является ее собственностью. Наличие сарая на ферме Поллока сыграло свою роль в истории: впервые он смог работать на холстах огромного размера, расстилая их на полу. Этот формат абсолютно соответствовал его темпераменту. Поллок говорил, что картина на мольберте – это умирающий вид живописи, что холст надо класть на пол или прибивать его прямо к стене (чем он и предвосхитил граффитистов 1980-х годов). В 1947 году Мозеруэлл и критик Харольд Розенберг публикуют один из весьма немногочисленных авторских текстов Поллока в единственном номере теоретического журнала «Возможности» («Possibilities»), который им удалось издать. Вот выдержка из этого текста. «Моя живопись вообще никак не связана с мольбертом. Я даже едва ли когда-нибудь натягивал холст на подрамник. Всегда предпочитал прибить холст к стенке или раскатать его на полу. Мне нужно чувствовать сопротивление твердой поверхности. И на полу мне проще всего. Тогда я ощущаю живопись сильнее, становлюсь ее частью, могу ходить вокруг нее, работать сразу с четырех сторон и буквально быть внутри живописи. Это похоже на искусство индейских художников Запада, рисующих на песке. Я дальше и дальше ухожу от обычного набора приспособлений для живописи, таких как мольберт, палитра, кисти и т. д. Я теперь предпочитаю палочки, лопатки и совки, ножи и свободно льющуюся на холст краску или густую смесь из краски, песка, битого стекла. Кисть-палочка не касается поверхности холста, она движется над холстом. Когда я в картине, я точно знаю, что делаю. Но это понимание в каждом конкретном случае возникает не сразу, а через некоторое время. Тогда становится ясно, о чем картина. У меня нет страха перед переменой или разрушением образа в процессе движения над холстом, потому что картина живет своей жизнью. А я – только средство, чтобы этой жизни начаться. Если я теряю контакт с картиной, ничего не получается. Но обычно бывает ощущение чистой гармонии, легкости того, как ты берешь и даешь»[95].

Этот способ писать картины был назван «живописью жеста», или «живописью действия». Харольд Розенберг, автор последнего термина, говорил, что сам процесс в этом случае и есть объект искусства, а картина остается призраком того, что совершалось. О доминирующей роли процесса в живописи писал Сартр в эссе «Экзистенциализм и гуманизм» (1946). По его мнению, композиция Пикассо становилась собой именно в тот момент, когда он над ней работал, а не тогда, когда он ее задумывал. В определенной степени Сартр оживил идею соратников Пикассо Глеза и Метценже, которые, изучая сдвиговые формы кубистов, пришли к выводу, что для создания живописного пространства необходимы двигательные и осязательные ощущения. Так на первый план выходит момент времени, в который художник создает произведение. Картина превращается в хронометраж творчества. Барнетт Ньюмэн, самый лаконичный из художников жеста и поэтому самый увлеченный идеей одномоментности – новой версией вечности и бессмертия, – утверждал, что его «живопись не имеет отношения к манипуляциям с пространством или образом, но только к ощущению времени»[96].

Драматизм живописи действия заключался в невозможности веры в вечность, которая была у первых абстракционистов. Теперь вместо вечности художнику был отпущен миг, и этот новый способ измерения соответствовал срокам человеческой жизни в сравнении со сроками истории. По словам Розенберга, живопись действия состоит из той же «метафизической субстанции, что и экзистенция художника, все, что имеет отношение к действию – психология,

[95] Цит. по: *O'Counor F. V.* Jackson Pollock. P. 40.

[96] Цит. по: *Bois I.-A.* Painting as Model. P. 203.

философия, история, мифология, культ героя, – имеет отношение и к живописи действия»[97]. В метафизику абстракции постепенно проникают элементы экзистенциализма. Существование художника предстает в мифологизированном и героизированном духе, в духе подвига. В послевоенной Европе абстракционизм также входит в зону экзистенции художника и человека. Самая известная европейская абстракция 1940-х годов получает название живописи «информель», по названию стиля Жана Фотрие, заслуги которого были оценены в 1960 году первым призом Венецианского биеннале. Фотрие в годы войны получил возможность на практике почувствовать, что такое жизнь в пограничной ситуации и что такое столь ценимое сюрреалистами безумие как творческое состояние: в 1942–1945 годах он скрывался от нацистов в психиатрической лечебнице. Его работы этого периода – полупортреты-полуабстракции – А. Мальро назвал иероглифами страдания. Другой знаменитый европейский абстракционист этого времени, ученик Бретона Жан Дюбюффе повторно начал выставляться в 1945 году и назвал свою идеологию «ар брют». Ар брют – искусство сумасшедших, которое Дюбюффе коллекционировал и в 1947 году экспонировал. В 1946 году в своем манифесте Дюбюффе писал: «Не забирайте искусство из реального мира, лучше держите его в силках. Я хочу, чтобы живопись была полна жизни – как царапины и следы на земле. Это природная почва искусства»[98]. Идея живописи как картины следов на земле вполне могла бы принадлежать и Поллоку, который замешивал в краску песок, землю, мусор и другой «низменный» материал. Кроме того, именно Поллок первым стал писать картины на полу, почти на земле. Дюбюффе вместе с Карелом Аппелем и Асгерном Йорном в 1948–1951 годах состоял в группе «Кобра». Идеология «Кобры» была активистской и коммунистической. Так, полуабстрактный-полуфигуративный Йорн полагал, что живопись исходно материалистична и должна апеллировать к универсальным символам, например к красному знамени, а не к изображениям бедных женщин, покупающих рыбу. Физиологическая энергетика и моментальность действия нарушают метафизическую системность абстракционизма. Поллоковская живопись напоминает отдельные моменты художественного опыта Василия Кандинского (переворачивание композиции на бок, желание «не привязывать» картину к плоскости), но в теософской абстракции 1910-х годов необходимым элементом являлось построение метафизической системы, топография духовного. Как писали о тоталитарном проекте Просвещения Адорно и Хоркхаймер, «для него всякий процесс является с самого начала уже предрешенным»[99]. Живопись действия была другой: самым распространенным словом в лексиконе «художников жеста» было слово «риск». Художник должен был рисковать, отдавая свою энергию неясному результату и зная об этом. Однако, подобно первобытному ритуалу, художественный акционизм не был случайным выплеском энергии, он находился под контролем воли и цели. Поллок, во всяком случае, утверждал, что создает «ни в коем случае не хаос». Процесс создания его картины напоминал танец в состоянии транса, все его движения были автоматически точны, и краска падала именно туда и текла именно так, как требовала художественная воля. Кроме того, Поллок наверняка корректировал живописные стенограммы своих трансов, заканчивая картины в вертикальном положении, прикрепив холст к стене. Его картины отнюдь не случайны или бесформенны в том смысле, который вкладывал, например, Жорж Батай в слова: «Вселенная представляет собой ничто, бесформие… нечто, похожее на паука»[100]. Хотя на первый взгляд и кажется, что композиции Поллока – лучший визуальный аналог этой идеи. В том, как агрессивная энергия находила выход именно в картине, уже есть заданность, интенциональность, неслучайность поиска ритма. Вероятно, именно это желание сделать видимым ритм – та общая основа, которая была и у абстракционистов

[97] *Rosenberg H.* The American Action Painters // Art in Theory. 1900–1990. P. 582. Действие, по Розенбергу, несло активистский и социальный смысл.

[98] *Dubuffet J.* Notes for the Well-Lettered // Art in Theory. 1900–1990. P. 591.

[99] *Хоркхаймер М., Адорно Т. В.* Диалектика Просвещения: Философские фрагменты. М.; СПб., 1997. С. 40.

[100] Цит. по: *Rosenthal M.* Abstraction in the Twentieth Century. P. 212.

первой волны (Малевича, Кандинского, Клее), и у абстрактных экспрессионистов. Сравнивая их работы, мы видим, как драматично меняется этот пульс мироздания.

«Пластический автоматизм» у Поллока сознательно противопоставлен сюрреалистической игре случая. Именно культ случайности делал идеологию сюрреализма недостаточной в глазах не только абстрактных экспрессионистов, но и Сартра, который в 1947 году опубликовал статью «Что такое литература» с критикой Бретона в частности и сюрреализма вообще за культ случайного и пропаганду безумия как идеального творческого состояния. Близкий тогда Сартру М. Мерло-Понти утверждал, что человеческое существование – это преобразование случайности в необходимость[101]. Сюрреализм был слишком тонким и изощренным искусством, которое не соответствовало откровенно патетическому духу 1940-х годов. Наступили времена индивидуализма, основанного на личном подвиге. Розенберг писал: «Одиночка художник не хочет, чтобы мир стал другим, он хочет, чтобы его холст был целым миром. <…> Революция против заданного и в себе и в мире, которая, начиная с Гегеля, снабжала авангард теориями Новой Реальности, пришла в Америку в форме персональных бунтов. Искусство как действие основано на немыслимом допущении, что художник воспринимает в качестве реального только то, чем он сам является в момент творчества»[102]. Как свидетельствовал де Кунинг, в 1946–1947 годах экзистенциализм был разлит в воздухе, любимая книга Ротко в это время – «Страх и трепет» С. Кьеркегора. Ротко сравнивает твор-чество художника с жертвоприношением Авраама, имея в виду, конечно, себя и своих друзей, ведущих в Нью-Йорке нищую и затворническую жизнь, жертвующих всем ради искусства, обреченных живописи.

Искусство становится актуальным тогда, когда обнаруживает новый источник энергии изображения, новый резервуар символического. Именно это сделал Поллок, использовав индейскую технику как смысловую. Надо заметить, что до него множество «простых американцев» таким образом набрызгивали пигменты на стены и утварь, украшая свои жилища, однако древний индейский смысл этой процедуры – призывание божественной энергии – в обиходе был полностью утрачен. За ультрасовременной живописью Поллока стояла реальная вера в энергию преображения, в ту мистическую силу, которую древние индейцы называли словом «мана». «Мана» – это понятие, способное означать и силу, и действие, и качество, способное быть и существительным, и прилагательным, и глаголом, то есть это универсальная единица, еще точнее – ноль, указывающий на присутствие символического содержания. В эту силу верили практически все древние народы, верят и современные племена, задержавшиеся на первобытной стадии развития, как индейцы Западного побережья, такие же экспоненты галереи Бетти Парсонс, как и Поллок. Художники из круга Поллока такой же силой хотели бы наделить свое искусство и верили в способность этого искусства порождать энергию личного духовного преображения, энергию начального, символического истока творения. Поллоковская живопись впервые в США соединила современную страну и ее историю, тип географического пространства и ритуал, бытующий в этих местах. Его холсты отличались огромным размером (в Европе такие гигантские картины не писал ни один абстракционист). Этот масштаб связывают с пейзажем американского Запада. «Горизонтальность земель, – говорил Поллок, – дает здесь такое особенное переживание, сильнее может быть только Атлантический

---

[101] *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / Пер. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб., 1999. С. 225–226. Утвердительный, аффирмативный настрой абстрактного экспрессионизма («постройка соборов из себя») вступает в противоречие с деструктивно-диссидентскими ценностями сюрреализма: «параноидальным критицизмом» (Эрнст), «отрешением себя от любой системы взглядов, смещением нас в нашей памяти», «сюрреалистичностью как функцией нашей воли по устранению всего, тотальному смещению» (Бретон) (см.: Surrealists on Art. P. 38, 122, 127). Здесь перед нами два различающихся типа революционного подхода к творчеству: сюрреалистический, очевидно более радикальный и поэтому прямо ведущий за пределы традиционного понимания художественного творчества, и абстрактно-экспрессионистический, остающийся в границах живописи. О расхождении в 1947–1951 гг. сюрреализма и экзистенциализма см.: *Шенье-Жандрон Ж.* Сюрреализм. С. 256–257.

[102] *Rosenberg H.* The American Action Painters. P. 583–584.

океан»[103]. Ему вторил Барнетт Ньюмэн, утверждавший, что «предпочтет канадскую тундру Парижу, потому что в тундре видны все четыре горизонта»[104]. Таким именно образом фактура полностью совпала с метафизикой в глубоко индивидуальном жизненном и творческом плане, став физическим эквивалентом художественного жеста и духовного поиска.

Гринберг за несколько лет до появления поллоковских картин, в 1940 году, писал в статье «По направлению к новому Лаокоону»: «В каждом искусстве мы теперь наблюдаем общее усилие расширить выразительные возможности техники не для того, однако, чтобы представлять идеи или понятия, но чтобы быстрее, полнее и более непосредственно передавать чувствования, чтобы отразить неразложимый остаток бытия»[105]. Это поэтическое выражение Гринберга – «неразложимый остаток бытия» – становится более ясным, если перенести его в контекст эмпириокритицист-ских и феноменологических понятий, в частности понятий «экономии творчества», или «чистого опыта», с которыми была связана беспредметная и абсурдистская практика первого авангарда. Исследовавшая этот вопрос Т. Горячева пишет: «Авенариус трактовал чистый опыт как содержание действительности, очищенной от апперцепций – т. е. посторонних представлений, под которыми он подразумевал ценностные и антропоморфные понятия и причинные связи»; далее она отмечает, что «в общем контексте философских размышлений Малевича… под наивысшим проявлением экономии подразумевалась бесконечность чистого сознания и чистого „Я“. <…> Подобный ход рассуждений окончательно выводил понятие экономии из смыслового поля эмпириокритицизма и располагал его в области значений, граничащих, скорее, с феноменологической редукцией»[106]. «Неразложимый остаток бытия» соответствует главной формальной категории Гринберга – плоскостному живописному плану, который, собственно, и есть этот физический осадок и одновременно ретранслятор чистого чувственного опыта. После того как живопись избавляется от функции имитировать формы внешнего мира, «живописный план картины становится все плоскостнее (shallower), разглаживаясь и прессуя друг к другу фиктивные планы глубины, пока все они не встретятся на настоящем и материальном плане, который и представляет собой реальная поверхность холста»[107].

Итак, абстрактный экспрессионизм, начавшийся выставкой картин Поллока в январе 1948 года, перерос влияние европейского сюрреализма. Он привлек внимание и в США, и в Европе, поскольку «Собор» был показан в этом же году вместе с другими картинами из собрания Пегги Гуггенхайм в программе 24-го биеннале в Венеции. Большая часть отзывов отличалась иронией и скепсисом. Олдос Хаксли назвал картину Поллока «обоями», а профессор философии из Йельского университета доктор Грин – «неплохим дизайном для галстука». Газетная критика была более натуралистической. «Это похоже на вычесанный колтун», – написал один журналист. Так или иначе, абстрактный экспрессионизм входит в атмосферу газетных скандалов и вместе с ними – популярности. Под влиянием этой моды Институт современного искусства в Бостоне в 1948 году меняет в своем названии слово modern (новое, современное) на слово contemporary (происходящее сейчас, на глазах поколения), очерчивая тем самым более узкие границы современности, отграничивая первую половину XX века как материал истории. «Мифмейкеры» открывают свою художественную школу в Нью-Йорке. Лекции там читали они сами, их друзья и знакомые, в частности Джон Кейдж на тему «Индейская живопись на

---

[103] *Pollock J.* Answers to a Questionnaire // Art in Theory. 1900–1990. P. 561.

[104] *Newman B.* Interview with D. Gees Seckler // Ibid. P. 765.

[105] *Greenberg C.* Towards a New Laocoon // Ibid. P. 556.

[106] *Горячева Т.* К понятию экономии творчества // Вопросы искусствознания. 1997. № 11. С. 239, 242.

[107] *Greenberg C.* Towards a New Laocoon. P. 558. Таким образом, функция абстрактной картины – метафорическое вытягивание глубины наружу и символизация глубины чувственного опыта в поверхностном красочном слое. Эту задачу с наибольшей полнотой исполнит живопись М. Ротко, близкая по смыслу к современным ей феноменологическим текстам М. Мерло-Понти.

песке, или Картина, живущая один день». Но популярность не всегда сопряжена с материальным успехом, и уже весной следующего, 1949 года школу приходится закрыть из-за отсутствия денег на аренду. Социальную жизнь абстрактных экспрессионистов поддерживают владельцы нью-йоркских пабов. Так возникает «Клуб на 8-й улице» и бар «Кедр». Несмотря на то что посетители «Клуба» привлекают местных журналистов, профессиональная критика среднего уровня, как обычно, еще год-другой не рискует и ждет, останутся ли художники на плаву после первой волны моды. В опросе «Art Journal» за 1949 год из шестнадцати практикующих критиков только Климент Гринберг отметил абстрактный экспрессионизм как настоящее и будущее современного американского искусства. В 1950 году американский раздел на Венецианском биеннале делал Альфред Барр. Он включил в экспозицию картины де Кунинга и Поллока, который совершил еще один шаг в сторону абстракционизма и начал давать картинам нумерологические названия. С этого же времени картины Поллока попадают на выставки современного искусства в европейских музеях. Пегги Гуггенхайм устраивает две выставки Поллока: в 1950 году – в Музее Корер в Венеции и в 1951-м – в Стеделийк музее в Амстердаме. В 1951 году Барр организует в МоМА открытый просмотр документального фильма о том, как Поллок работает, и художника наконец признает профессиональная пресса: по рейтингу журнала «Art News» он выходит на одно из первых мест.

Однако рок действует в жизни Поллока с античной неизбежностью. В последний день съемок фильма «Джексон Поллок пишет картину» он впервые за четыре прошедших года напился, потом уже не мог остановиться, и с сентября 1951 года его в течение двух лет лечат сильными лекарствами. Живопись Поллока утрачивает энергию, которая была в ней в прошедшее десятилетие. Когда с Поллоком случилась эта беда, Гринберг опубликовал отчаянный текст: «Если бы Поллок был французом, его уже давно называли бы мэтром и спекулировали бы его картинами. А в этой стране директора музеев, коллекционеры и газетные критики будут еще долго от страха, если не от некомпетентности, отказываться поверить, что мы в конце концов произвели на свет лучшего художника поколения»[108]. В 1950-е годы Поллок и его товарищи по движению перемещаются в галерею Сидни Джениса, где в конце 1955 года проходит первая ретроспектива «15 лет Джексона Поллока». Через полгода Поллок погибает в автокатастрофе.

После смерти он еще раз становится объектом про– и антикоммунистических спекуляций. Потому что его искусство, как это наконец было признано, – о свободе; а проблема свободы в умах как американцев, так и европейцев была тогда связана с коммунистическим выбором. В середине 1950-х Государственный департамент принимает решение использовать абстрактный экспрессионизм как свое идеологическое оружие – декларацию американских свобод, которые теперь, после пережитой всем миром военной трагедии, стали «золотым запасом» европейской цивилизации. Надо заметить, что и Климент Гринберг занимал откровенно политизированную позицию по отношению к абстрактному экспрессионизму. «Основные достижения западной живописи наконец прописались в Соединенных Штатах по соседству с центром притяжения индустрии и политической власти», – заявил он еще в 1948 году[109]. В начале 1950-х Гринберг способствовал созданию Американского комитета свободы культуры (ACCF), организации, которая финансировалась ЦРУ через систему фондов. На деньги Государственного департамента в Европу отправляется первая большая выставка новой американской живописи из собрания Музея современного искусства. Весной 1958 года ретроспектива Поллока также переезжает из нью-йоркского Музея современного искусства в Европу и делает первую остановку в Риме. (В 1959 году «Собор» Поллока показывают на Американской национальной выставке в Сокольниках в Москве. Книги о нем появляются в Библиотеке ино-

[108] Цит. по: *O'Counor F. V.* Jackson Pollock. P. 63.

[109] Цит. по: *Hopkins D.* After Modern Art. 1945–2000. Oxford University Press, 2000. P.12.

странной литературы[110].) Музей современного искусства в Риме ежедневно осаждают толпы народу, парковки заняты во всей округе, забиты лекционные залы. Возле музея ежедневно выставляют пикеты итальянские коммунисты, протестующие против экспансии американизма. Другие же видели в Поллоке не только носителя американизма, но и узурпатора священного революционного духа. В 1983 году критик Серж Гильбо опубликовал книгу «Как Нью-Йорк украл идею современного искусства», где доказывал, что эту идею американцы похитили у советской России, невольно закрепляя момент передачи авангардного импульса от Малевича, Татлина или Родченко непосредственно к Поллоку, минуя европейскую традицию 1920–1930-х годов. Левая, но антисоветская американская критика, связанная с неотроцкизмом, считала абстракции Поллока символом полной свободы, что давало повод правой американской критике ненавидеть этого художника так же сильно, как это делали ортодоксальные советские марксисты. Как отмечал Томас Хесс, издатель журнала «Art News», для правых Поллок был «вырожденцем», для ортодоксальных коммунистов – символом «буржуазного разложения». После распада коммунистической системы в 1991 году и успеха панамериканской идеологии один из американских критиков назвал живопись Поллока адекватным выражением американской демократии, символом эгалитарности, поскольку у картин Поллока нет ни верха, ни низа и любая точка на их поверхности равна другой такой же.

[110] До конца 1962 г. (до разгрома выставки в Манеже) эти книги, по свидетельству М.Чернышова, были доступны. Чернышов вспоминал, как первый раз увидел главного московского абстракциониста и кинетиста 1960-х гг., основателя группы «Движение» Льва Нуссберга: «В начале шестьдесят первого в общий зал зашел парень в зеленой японской куртке, получил заказанный им огромный том Поллока, издания „Темз энд Хадсон“. Сел в глухом углу, справа от выдачи. Поставил Поллока на пюпитр, разложил папку и краски» (*Чернышов М.* Москва 1961–1967. Нью-Йорк, 1988. С. 59).

Для второго важнейшего направления западной критики – фрейдизма и психоанализа – Поллок тоже, как и все экспрессионисты, представлял богатый материал. Существует психоаналитическая версия, объясняющая его абстракции родовой травмой: он чуть было не погиб, придушенный пуповиной. Розалинда Краусс в 1982 году еще оперирует критериями формального анализа и представляет Поллока живописцем-композитором, который решает вопрос, как изобразить Ничто, поставленный Мондрианом и Малевичем. В своем анализе Краусс пытается пройти между Сциллой – отождествлением смысла абстракции с теософскими или философскими идеями и Харибдой – собственно формалистической интерпретацией, требованием бессюжетности, асимболии. В этом ей помогает образ сновидения или воспоминания. «Великие

картины Поллока, как и великие картины Мондриана, действуют через структуру оппозиций: линия противопоставлена цвету, контур – полю, материя – внетелесному. Сюжет, при этом возникающий, – провидческое единство сути противоположностей: линия становится цветом, контур – полем, материя – светом. Поллок характеризовал это как „энергию и движение, становящиеся видимыми“. В этом намерении нет ничего от „формализма“. Сюжет – операция абстрактной логики – также связан с психологией, хотя условия психологического восприятия здесь трансформированы, как во сне, полном чувствований, но свободном от образов. Поллок добавлял к характеристикам своего искусства такую – „воспоминания, схваченные в пространстве“»[111]. Дональд Каспит также привлекает технику психоанализа, чтобы осмыслить парадоксальные желания абстрактных экспрес-сионистов представить Ничто. В статье «Ломая репрессивный барьер» он предлагает своеобразную схему развития экспрессионизма, который, собственно, и разрушает барьер между предсознанием и бессознательным. Немецкий экспрессионизм 1900–1910-х годов Каспит располагает в фазе частичного разрушения этого барьера, а Поллока – в фазе его окончательного слома. В результате, пишет Каспит, «содержание предсознательного не в силах выдержать давления бессознательного и утрачивает всякую форму, утрачивает способность различать факты и фантазии»[112]. Каспит считает, что сюрреалисты, наоборот, всячески охраняют этот барьер, лелеют его, для них он и является главным возбудителем, поскольку их творчество сфокусировано не на беспредельной свободе, а на механике локальных нарушений, своего рода стигматов. «Бретоновская „Надя“, – остроумно замечает Каспит, – попав в сумасшедший дом, становится настоящей экспрессионисткой»[113]. Каспит устраняет все социальные мотивации, оставляя в «синдроме» абстрактного экспрессионизма драму человека, дерзнувшего встать лицом к лицу с абсолютом, с началом мира. Каспит оставляет травму рождения, которая здесь означает чистый эстетический феномен. Так, Барнетт Ньюмэн говорил, что «человеческое в языке – это литература, а не коммуникация. Первый крик человека был песней. Первое обращение к соседу было криком силы и одинокой слабости, а не просьбой о глотке воды»[114]. Интерпретируя его слова, Каспит пишет: «Знаменитые живописные молнии – это тоже крик, одновременно яростное утверждение первобытной силы и осколочная экспрессия слабости, беспомощности в пустоте бесконечного живописного поля»[115]. Этот пафос оставляет возможность представлять себе Ничто все еще с большой буквы, слом репрессивного барьера открывает величественную картину свободы понятий Ничто и Всё, их всемирной осцилляции. Пустота здесь тоже материя, ставшая светом, энергией, которой добивались все великие абстракционисты.

В начале 1990-х Р. Краусс возвращается к анализу феномена поллоковских абстракций 1948–1950 годов в книге «Оптическое бессознательное». Если в 1970–1980-х годах Краусс пишет об эволюции идей и понятий, определяющих развитие искусства в XX веке, как о некоей объективной истории развития художественной формы, то в 1990-х ее интересы фокусируются не на общих правилах, а на частных случаях: на истории искусства как хронике передачи энергии, художественного импульса от одного автора (произведения) к другому. Так, энергию Поллока воспринимает Сай Твомбли. Энергию, аккумулированную в картинах Поллока, Краусс интерпретирует как крайнюю форму агрессии и в этом отношении противопоставляет свою интерпретацию теории абстракционизма Гринберга, который был ее учителем. Действительно, Гринберг, прославляя Поллока, видел идеал в другом типе абстракционизма. Воспитанный на живописи Мондриана, Гринберг искал отстраненное, сбалансированное, аполлоническое

---

[111] *Krauss R.* Reading Jackson Pollock, Abstractly // Krauss R. The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths. The MIT Press, 1989. P. 238–239.

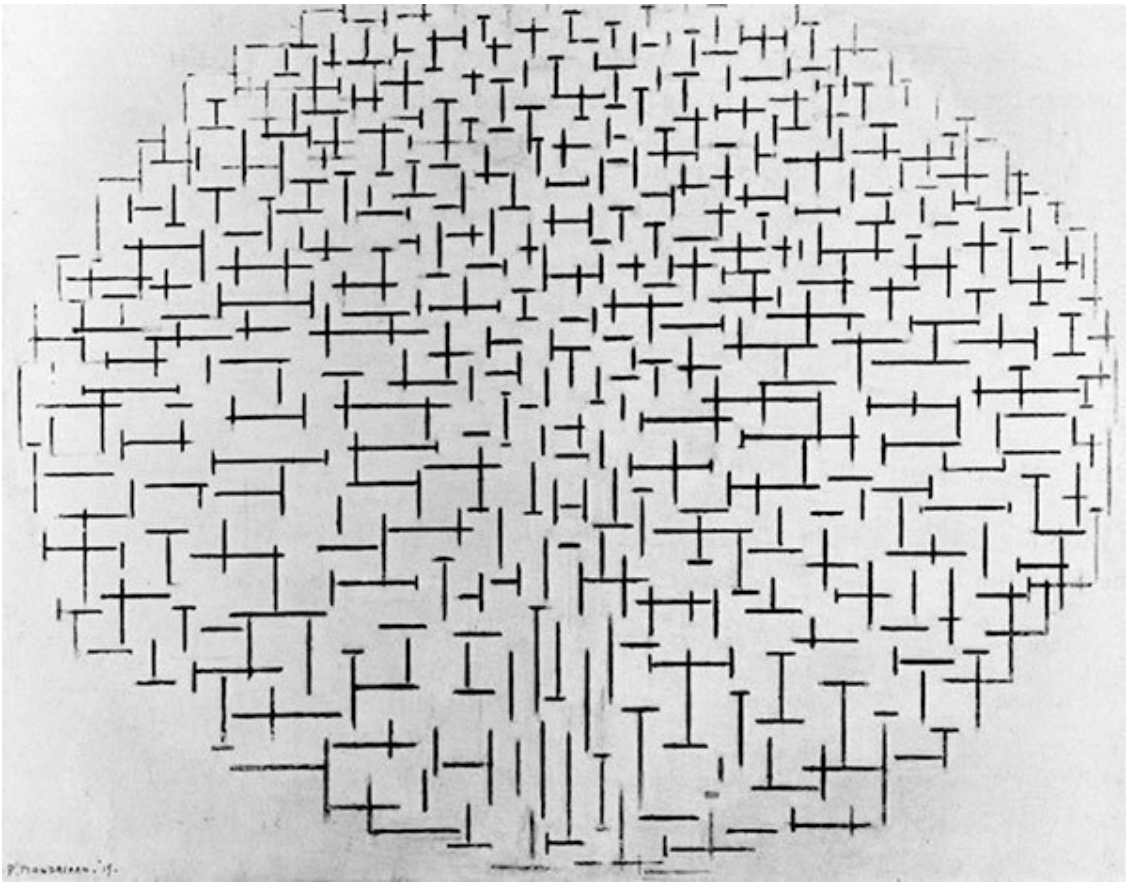
[112] *Kuspit D.* Breaking the Repression Barrier // Art Journal. 1988. Vol. 47, № 3. P. 231.

[113] Ibid.

[114] *Newman B.* First Man was an Artist // Art in Theory. 1900–1990. P. 568.

[115] *Kuspit D.* Chaos in Expressionism // Kuspit D. The New Subjectivism: Art in the 1980s. New York, 1993. P. 90.

искусство, которое бы удовлетворяло главным критериям: асимболии и присутствию в картине плоскости холста как лейтмотива живописной формы. Этот критерий ненарушимой плоскостности, через которую и «транслируется» метафизический свет, присутствовал в художественной системе и Мондриана, и Малевича, у которого «плоскостность» фигурировала как один из прибавочных элементов. Гринберг, по мнению Краусс, слишком уж «выпрямляет», или сублимирует, живопись Поллока, то есть делает его картины вертикальными, возвращая их тем самым в домен символических ценностей классического европейского искусства. Между тем горизонтальная и в этом символическом смысле уничижительная позиция холста принципиально важна для понимания характера и побудительных мотивов как творчества Поллока, так и вторичного саморазрушения абстракционизма, случившегося в 1960-х годах и связанного с переходом к постмодерну[116].



Пит Мондриан. «Пирс и океан» (Композиция № 10). 1915

[116] Горизонтальность как символическая характеристика формы новейшего искусства в отличие от вертикализма классики рассматривается в книге В. Хофмана «Основы современного искусства» (1987): «Что отделяет Кандинского от ступенчатой концепции искусства у Гёте (простое подражание, манера, стиль), так это установление равенства великого абстрактного и великого реального. <…> Кандинский строит горизонтальную систему, с помощью которой он хочет обосновать смысловую прозрачность и полную терпимость материи» (цит. по: *Чечот И. Д.* Творчество Ганса фон Маре. От классического искусства к современному // Проблемы изобразительного искусства XIX столетия / ЛГУ. Ленинград, 1990. С. 226–227). Единомышленник и соавтор Краусс Ив-Ален Буа фиксирует горизонтальную, разрушительную для классической живописи эволюцию и в искусстве Мондриана 1940-х гг. Борьба Мондриана с пространством (по словам Мондриана, «пространство не должно быть выражено, оно должно быть обозначено, артикулировано и разрушено как таковое, как воспринимаемое, как пустота») заканчивается отказом от живописи в пользу холстов, заклеенных в горизонтальном положении цветной клейкой лентой (цит. по: *Bois I.-A.* Painting as Model. P. 173, 180). Эти работы Мондриана Лео Стейнберг в 1960-х гг. сравнил с географическими картами.

Сай Твомбли. Без названия («Нью Йорк»). 1956

В лекции 1968 года американский критик Лео Стейнберг употребил слово «постмодернизм» для характеристики новых качеств той самой «плоскостности», которую обожествили Мондриан и Гринберг и которая теперь становится горизонтальной. Стейнберг обозначает ее как «распростертый (плоский, как основание. – *Е. А.*) картинный план» и анализирует на примере работ Раушенберга 1950-х годов, выбрав ему в предшественники ар брют Дюбюффе и произведение Дюшана «Tu M'», которое имитирует горизонтально лежащие тени объектов. Новое постмодернист-ское качество горизонтальной «плоскостности», по Стейнбергу, в том, что произведение перестает быть картиной в принципе и превращается в своего рода волну оптического шума, бессвязный поток сигналов. «„Плоскостность" картины не представляет более никакой (художественной. – *Е. А.*) проблемы, как не представляет ее беспорядок на столе или немытый пол»[117]. Это сравнение Стейнберга было таким влиятельным, что, хотя сам он резервировал Поллоку место живописца и модерниста, последователи его считают хорошим тоном печатать в поллоковских каталогах фотографии заляпанного краской пола в мастерской как самостоятельного произведения. Краусс также пишет о сходстве абстракций Поллока с землей или грязью под ногами: он, как уже было сказано, действительно использовал в качестве наполнителей уличный мусор, окурки, пепел и прочее. В этом смысле процесс создания поллоковской картины правильнее всего было бы сравнить с «затаптыванием» и «закрашиванием», с процедурой сугубо материалистической.

В восприятии Краусс, агрессия поллоковской «живописи жеста» бессознательно направлена на фигуративные образы, на некие символические фигуры, которые художник уничтожает, покрывая их «мотками» линий, скрывая под красочными потеками так, как, добавим от себя, мальчики «зачирикивают» только что изображенные на бумаге танки или самолеты, показывая, что эта военная техника уничтожена в бою. Таким образом, энергия поллоковской живописи – это энергия ревности, желания уничтожить соперника и в символическом, и в

[117] *Steinberg L.* The Flatbed Picture Plan // Poetic of Space; A Critical Photographic Antology. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995. P. 204.

бытовом отношении. Что же это за «фигуры», подлежащие изъятию из видимого при помощи дриппинга? Фотографии Поллока за работой над гигантским «Осенним ритмом» обнаруживают, что в самом начале на полотне присутствовали какие-то изображения людей и животных. Поллок говорил своей жене Ли Краснер, что предпочитает «занавешивать» слишком личные образы[118]. Краусс, вслед за Майклом Фридом, другим учеником Гринберга, впервые обратившим внимание на рудименты фигуративности, спрятанные под абстрактной живописью Поллока, предлагает сразу несколько версий, понимая, что каждая из них по отдельности будет упрощением творческого бессознательного, но все они вместе охватывают жизненную ситуацию Поллока и связи, так или иначе формировавшие его как художника. В композиционных схемах поллоковских абстракций Краусс выделяет геометрические формы, на самом деле близкие к тем диаграммам движения фигур в ренессансной живописи, которые Поллок чертил, обучаясь у Бентона. Из этого формального анализа сразу возникает и другое, биографическое ответвление рассказа: в отношениях с Бентоном Поллок не только предстает как ученик, решительно порвавший с формальной школой учителя, но и как ревнивец и объект ревности одновременно, поскольку он замещает в доме и сердце Бентона своего старшего брата и соученика. Желание превзойти родных братьев (все пятеро были старше, напомним, и стали художниками) Краусс сопрягает с братством-соперничеством Поллока и других художников нью-йоркской школы, а также мастеров европейской живописи, прежде всех Пикассо. Творческий кризис 1950–1951 годов Краусс объясняет как тяжелой завистью, которую Поллок не мог не чувствовать в кругу своих менее знаменитых приятелей (Краусс приводит эпизод, рассказанный ей Гринбергом: когда Поллок говорит о кошмаре, который его преследует: будто бы братья толкают его в пропасть с утеса), так и навязчивой идеей невозможности превзойти то, что сделал Пикассо («весь воздух выпил»): на год раньше знаменитого фильма о Поллоке, в 1949 году, был снят фильм о Пикассо, который в одном из кадров рисовал аэрографом по вертикально закрепленному стеклу.

Абстракции Поллока Краусс анализирует как глубинное, или боковое, видение, видение до зрения. Поллок, по ее мнению, достаточно близкому мнению Каспита, как и Батай, открывает шлюзы доформе, или праформе – слепому пятну, которое всплывает из недр бессознательного и затопляет собой то, что называется в истории искусства «образ», «форма» или Gestalt[119]. Эта идея о «дурном гештальте», или о деструктивной «художественной форме без образа», применительно к Поллоку была впервые высказана Гербертом Ридом, который, несмотря на все свои симпатии к сюрреализму, ориентировался на искусство, несущее художнику самопознание, а обществу – смысл и порядок, и поэтому считал «бесформенные» картины Поллока провалом в коммуникации между художником и миром, искусством и социумом[120].

Однако Поллок своей живописью утверждал «ни в коем случае не хаос», как он сам говорил. Форма Поллока, какой бы деструктивной она ни была, «застывает» в масштабе гигантских картин, сопоставимых по своим композиционным качествам с академической живописью. Эта форма действительно транслирует шум борьбы и становления композиции в абстрактном живописном материале. Философию процесса становления, в котором происходит непрестанная смена света и тени, хаоса и порядка, воспринимаемых именно благодаря художественному эффекту обоюдного контраста, артикулировал в 1907 году А. Бергсон, сильно повлияв

---

[118] См.: *Hopkins D.* After Modern Art. 1945–2000. P. 10.

[119] *Krauss R. E.* The Optical Unconscious. The MIT Press, 1996. P. 246–308. «Есть в рассудке слепое пятно, которое напоминает о структуре глаза. Как в рассудке, так и в глазе различить его можно с большим трудом… Природа рассудка требует, чтобы слепое пятно в нем имело больший смысл, чем сам рассудок. <…> Когда мы видим в рассудке самого человека, то есть опробование всех возможностей бытия, пятно поглощает наше внимание: уже не пятно теряется в познании, а познание теряется в нем. <…> Пребывает только круговое брожение, которое не исчерпывает себя в экстазе, а возобновляется в нем» (*Батай Ж.* Внутренний опыт / Пер. С. Л. Фокина. СПб., 1997. С. 206).

[120] *Read H.* Icon and Idea. The Function of Art in the Development of Human Consciousness. P. 121–122.

на умы современников описанием «принципа Творчества», который обеспечивает существованию (пустоте) победу над небытием, над Ничто (заполненностью). «Интеллект… время от времени делает мгновенные и, следовательно, неподвижные снимки становления материи. <… > Из становления мы замечаем только состояния, из длительности – только моменты… Такова самая разительная из тех двух иллюзий, которые мы хотим исследовать. Она состоит в уверенности, что возможно мыслить непостоянное при посредстве постоянного, подвижное при посредстве неподвижного. Другая иллюзия родственна первой. <…> Всякое действие нацелено на то, чтобы получить предмет, которого недостает. <…> Действие наполняет пустоту и идет от пустого к полному, от отсутствия к наличию, от нереального к реальному. <…> Подобно тому, как мы переходим через неподвижное, направляясь к подвижному, так мы пользуемся пустым, чтобы мыслить полное»[121]. Современник Бергсона Р.-М. Рильке выразил подобную мысль в лаконичной поэтической форме: «Эскиз мгновения мы воспринимаем на фоне противоположности. <…> Нам не известны очертания чувства, – лишь обусловленность его извне»[122]. Здесь в сопоставлении этих двух цитат и возникает та электрическая дуга, которая дает энергию живописи Поллока. Пустота означает становление, но изобразить становление и ту глубину, где оно зреет, почти невозможно. Любое изображение будет внешним и условным. То, как Поллок раз и навсегда отказывается от гладкой поверхности картины, указывает на принципиальную затрудненность процесса репрезентации. А. Камю писал в эти же годы: «Когда познанию предлагает себя бесконечное множество мерцающих осколков… нужно проститься с надеждой когда-нибудь воссоздать из них воспринимаемую нами как нечто родное поверхность, которая вернула бы покой нашей душе»[123]. Разрушая и линейную и цветовую определенность живописи, Поллок углубляется в самое жерло отсутствия, которое, по мысли Бергсона, Хайдеггера и Сартра, одно лишь дает нам почувствовать возможность образа или бытия. Ограниченность или обусловленность отсутствия извне, Ничто как готовая символическая форма интересуют Поллока значительно меньше, чем его предшественников в первом авангарде. В отличие, например, от уже «ставших» супрематических «икон», идеальных композиций неопластицизма, живопись Поллока представляет собой следы Ничто в огромных красочных траекториях, явных или едва различимых. Попытке Поллока найти формы еще не ставшему, граничащей с заумью, позволяет воплотиться то, что он отдает собственное тело в проводники Ничто к бытию. Поллок показывает, как зримое в живописи увидено не только глазами, но и воспринято всем телом, пережито зрением-осязанием, или «дообъектным видением» (Мерло-Понти). По мнению философа, именно такой тип видения подключается к «особой энергии пульсации существования», обеспечивает «доличную причастность к всеобщей форме мира», расширяющую момент времени на безграничное прошлое и будущее[124]. Мерло-Понти сравнивает тело не с физическим объектом, но с произведением искусства, в котором видимое, воображаемое и мыслимое едины. Поллок включает универсальную энергию тела как имплицитного значения, или «выражаемого, не существующего отдельно от выражения», чтобы получить доступ к «первоисходной операции означивания»[125]. Тело, осмысленное как «сочленение сущности и существования», приближает художника к исполнению в самом себе функции жреца, делает жест художника «жестом жреца, очерчивающего храм»[126]. Богослужение опасно и пограничено, как ритуальное проживание одинаково неподвластных уму смерти и рождения, как погружение в неизобразимое, невидимое. Если «я есмь мое тело», та внутрен-

[121] *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. В. А. Флеровой. М., 1998. С. 266–267.

[122] *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 339.

[123] *Камю А.* Миф о Сизифе / Пер. В. Великовского. СПб., 2001. С. 25.

[124] *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия. С. 116, 121.

[125] Там же. С. 220, 197.

[126] Там же. С. 197, 195.

няя область, где я сам не вижу и никогда не опознаю себя, то особенность телесного зрения такова, что «вместе с ним тьма окутывает и весь воспринимаемый мною мир. <…> Видение – акт действенный, который всегда исполняет больше того, что обещает, всегда выходит за пределы собственных предпосылок и подготовлен внутри меня единственно моей изначальной открытостью полю трансцендентальностей или, говоря иначе, экстазом. Видение настигает себя самое и с собой смыкается в видимой вещи. Для него существенно постигать самое себя, и если бы этого не было, оно было бы не способно что-либо видеть, но для него существенно также понимать, постигать себя в некотором роде двусмысленно и вслепую, поскольку собой оно не владеет»[127]. Мерло-Понти строит героическую, активистскую философию творчества в 1945 году из того же самого духа времени, который пошел на постройку абстрактного экспрессионизма и «живописи действия». Поллок передает драматический экстаз настигающего самое себя вслепую видения, трансформацию незримого в явное, совершающуюся также и вспять, он пропускает через себя судорогу этой метаморфозы. Ведь именно так: в какое-то мгновение нарушив течение времени, невидимая никому, включая собственного создателя, виртуальная картина становится вдруг зримой, открытой для лицезрения.

Фактура поллоковских картин свидетельствует не только об агрессии или безумии, но и о разворачивающейся драме выбора; о драме человека, который благодаря своему дару становится проводником силы, его превосходящей, «когда бытие гуляет в нас, словно ветер»[128]. Весьма распространенная ситуация, больше, правда, знакомая по литературной практике, «высказанная» многими поэтами. Стейнберг писал о первой прижизненной ретроспективе Поллока: «Вопрос о том, имеют ли поллоковские работы какое-то основание или нет, просто-напросто утрачивает смысл, рассыпается в прах перед этим свидетельством смертной борьбы человека и его искусства»[129]. По-другому это же впечатление обреченности своему творчеству высказал близкий Поллоку художник Клиффорд Стилл. Он писал Поллоку, который в это время болел у себя в деревне, о том, как они с Барнеттом Ньюмэном зашли на выставку в галерею Сидни Дженис и там увидели последние поллоковские абстракции. Стилл записал Поллоку для памяти кое-какие профессиональные соображения, как ложится краска и так далее, и закончил письмо так: «Но поверх всего этого, всех этих деталей открывается удивительная, с моей точки зрения, вещь. Здесь видно, как человек работал, был поглощен самым глубоким человеческим занятием, сходясь лицом к лицу с тем, что он есть и к чему он предуготован»[130].

После Поллока абстракционизм постепенно, но довольно быстро утрачивает интерес к запредельному. Живопись Ротко и Ньюмэна, которые претендовали на изображение Божественного, – Ньюмэн работает над «12 остановками Христа» в 1958–1960 годах, Ротко в 1965–1966 годах пишет медитативные, почти монохромные картины для капеллы в Хьюстоне – неожиданно привела к материалистическому угасанию формализма. В середине 1950-х новый абстрактный стиль Ротко получает название «абстракции окрашенных полей», или «хроматические абстракции». В слове «поле» слышно и набирающее силу увлечение наукой, и звучание феноменологических терминов, таких как «поле интерсубъективности» или «образования действительных экземплярных созерцаний» Гуссерля[131]. Живопись Ротко и Ньюмэна о мире, понятом как «поле всех полей», в начале 1960-х приобретает другое измерение в призме феноменологических размышлений М. Мерло-Понти о цвете. В работе «Око и дух» (1960) Мерло-Понти пишет об энигматической силе цвета, способной «расколоть форму-скорлупу, форму-

[127] Там же. С. 258, 479.

[128] *Батай Ж.* Внутренний опыт. С. 172.

[129] Цит. по: *O'Counor F. V.* Jackson Pollock. P. 72.

[130] Ibid. P. 68.

[131] *Гуссерль Э.* Амстердамские доклады // Логос. 1992. № 1 (3). С. 76–77.

спектакль, чтобы вывести искусство к первичному опыту, чтобы пробудить в „обыденном видении дремлющие силы, тайну предсуществования“»[132]. Он приводит высказывание Сезанна, которое любил цитировать Клее: «Цвет – это „место, где сходятся наш мозг и универсум“»[133]. Этот поздний текст Мерло-Понти гасит активизм «живописи действия», художник и мир открываются друг другу в чистом созерцании. Живопись «освоила изображение движения без перемещения – через вибрацию или излучение»[134]. Репрезентация мира в картине, спектакль формы устранены, потому что «видение художника – это более не взгляд вовне, не простая „физико-оптическая“ (Клее) связь с миром. Мир уже не находится перед ним, данный в представлении. Скорее, это сам художник рождается в вещах, как бы посредством концентрации видимого, становящегося самим собой. Картина же, в конечном счете, может быть соотнесена с чем бы то ни было среди эмпирических вещей, только будучи уже до этого „самоизображающей“. Она может стать представлением или изображением чего-либо, только будучи „представлением“ Ничто, только создавая „шкуру вещей“, чтобы показать, как вещи становятся вещами, а мир становится миром»[135]. Мерло-Понти возвращается к восточной идее Ничто как покоя, отвлеченного от видимости явлений. Воплощением этого покоя являются картины Клее, в которых цвета медленно и незаметно рождаются на холсте, имперсональные, как патина, как эманация какой-то древней первоосновы. «Абстракции окрашенных полей» Ротко представляют собой вертикальные форматы холста, превращенные в цветные фактуры. Чтобы ничего не отвлекало внимания от цветной плоскости, Ротко практически исключает всякие явные следы движения кисти, валика или мастихина, часто он втирает краску руками, фиксируя взгляд зрителя на ненарушимой материальности холста-основы, несущей пигмент. Эта цветная основа, а точнее, окрашиваемый ею воздух и передает «радиацию видимого», «внутреннее одушевление», «неслышный голос света». И хотя Мерло-Понти утверждает «метафизическое значение» выхода за пределы иллюзионизма[136], теперь слово «поле» зримо отождествляется с материалами живописи и граничит с гринберговским flatness, с «плоскостностью», через холщевую основу которой символическое в 1960-х внезапно уходит, как вода через сито. Символическое уходит одновременно с исчезновением индивидуального, личности художника, следов его физического присутствия в живописной фактуре, ведь мир пишет сам себя. Цвет, которому, как полагал Гринберг, предоставлена бóльшая свобода, поскольку он лишен «денотативной функции», в произведениях следующего поколения оказывается просто пигментом.

Именно такое развитие абстрактной американской школы в сторону пуризма и «объективности» материала, в сторону последовательного отказа от живописной иллюзии пространства казалось Гринбергу осмысленным, но оно и вело к повторному самоуничтожению абстракционизма. В 1960 году Гринберг опубликовал статью «Живопись модернизма», в которой определил модернизм как автокритическую систему, которая развивается, рефлексируя по поводу собственных средств, подобно тому как это происходит в науке, где каждое следующее открытие влечет за собой комментарий предшествующих открытий и все большую формализацию предмета. Первым модернистом Гринберг называет Канта, который воплотил дух западной цивилизации, движущейся вперед благодаря неуклонной ревизии собственных основ. Теория модернизма, по Гринбергу, в не меньшей степени зависит и от философии Гегеля. Ведь цель тотальной критики искусством своих основ заключена в постепенном очищении искусства живописи от внеположных ему свойств скульптуры или литературы и восхождении к самому себе, к реализации своего идеального духа. В теории Гринберга идея очищения живописи от

---

[132] *Мерло-Понти М.* Око и дух / Пер. А. В. Густыря. М., 1992. С. 42.

[133] Там же. С. 44.

[134] Там же. С. 48.

[135] Там же. С. 43–44.

[136] Там же. С. 39.

сюжета, сформулированная еще Аполлинером, доведена до предела формализации: в 1960-е годы он ставит картину, живописное тело в зависимость от его костяка, то есть от формы подрамника. «Сезанн пожертвовал достоверностью, или правильностью изображенного, чтобы приспособить рисунок и композицию к четырехугольной форме холста. Именно неотвратимая плоскостность подрамника оказывается решающей в процессе критики и самоопределения искусства модернизма. <…> Плоскостность, двухмерность – единственное свойство, присущее исключительно искусству живописи, и поэтому живопись модернизма ориентирует себя прежде всего на плоскостность»[137]. Этот текст обнаруживает, как быстро система абстракционизма во второй раз вступает на тот же самый редукционистский путь от четвертого измерения ко второму, на путь от Малевича к Родченко.

Выбор такого пути тем, кто его пролагал, отнюдь не казался редукционизмом. В первом русском авангарде он объяснялся желанием создать не картину на плоскости, но картину из плоскостей, и не на холсте, как это делали кубисты, а в реальности, в протяженном пространстве. Именно так объяснял работы Татлина Н. Н. Пунин, утверждавший, что плоскость необходимо обойти, так как у нее не вырвать ни времени, ни глубины, ни пространства. Гринберг употребил в этой же статье и выражение «оптическое третье измерение», что позволяет предположить наличие связанного с окрашенным холстом пространства, но не «за картиной», как в ренессансной живописи, а тогда уж перед ней. Таким образом, Гринберг видит в плоскости источник обратной перспективы, источник трансляции. Примерно так, надо полагать, мыслил свою живописную форму и Малевич. В обоих случаях получается, что картина как плоскость и ничто иное или невозможна, или недостаточна, что картина существует в соотношении с идеальной реальностью. Игнорируя это условие, мы вступаем на путь редукции.

Процитированный текст Гринберга был посвящен новой форме американской абстракции конца 1950-х, которая получила говорящее название «постживописной». Конкретно Гринберг писал о Кеннете Ноланде, но его слова имеют также самое прямое отношение к «полосатым картинам» Фрэнка Стеллы, написанным в 1958–1959 годах. Именно Стелла первым в американской живописи отказался от энигмы цвета и света. Его предшественниками на этом пути были, по мнению многих американских искусствоведов, предтечи постмодерна Р. Раушенберг и Д. Джонс. В 1951 году Раушенберг делает белую картину – окрашенный белой краской, зеркально отполированный холст, в поверхности которого неясно отражаются окружающие предметы, то есть уже не столько живопись, сколько объект. Однако это своеобразное зеркало-картина, более изощренная и совершенная форма «супрематического зеркала», еще было наделено очевидной связью с мистикой Ничто, с отражением мироздания, оно буквально представляло собой рефлексивную поверхность; «белые картины» Раушенберга Джон Кейдж еще сравнивал с «аэропортами для солнечного света»; сам же художник в письме к Бетти Парсонс объяснял их так: «Один белый как единый Бог… в пластической полноте Ничто»[138]. Стелла доводит материалистическую веру формализма в то, что живопись – это «чистая оптическая иллюзия» (Гринберг), до закономерного обнажения неокрашенного холста как основы и одновременно символа этой веры. Стелла, как и Раушенберг, превращает картину в объект. Но его картина-объект откровенно банальна – это геометрическая плоскость с каким-то изображением на одной стороне. В его живописи главным оказалась именно форма подрамника: ширина рейки подрамника была пропорциональной основой полосатой композиции. Окрашенные полосы чередовались с участками открытого холста, краска была аккуратно нанесена от руки, композиции отличались утрированным геометризмом и холодной нигилистической скукой. Вскоре Стелла привносит в эту живопись элемент промышленной объектности – он меняет основу (холст на металл). Позднее он начал работать на подрамниках геометрических

[137] *Greenberg C.* Modernist Painting // Art in Theory. 1900–1990. P. 756.

[138] Цит. по: *McEvilley T.* Art & Discontent: Theory at the Millennium. P. 51.

форм: на трапециях, ромбах, октагонах с дыркой в центре, треугольниках и т. д. Самая известная картина Стеллы под названием «Брак разума и убожества» из этой ранней серии в 1960 году была куплена в Музей современного искусства с выставки-манифеста нового поколения «Шестнадцать американцев». По иронии судьбы, Стелла прославился одновременно с тем, как Ротко и Ньюмэн, старше его раза в два, получили свои первые персональные выставки в Музее современного искусства; можно сказать, что он своей откровенно циничной живописью совершенно затмил их славу. Стелла, который принадлежал к первому поколению американских художников, изучавших абстрактное искусство в институте (он писал диплом о Поллоке), говорил в своей лекции 1962 года, что перед ним стояли две профессиональные проблемы: при помощи симметрии уравновесить плоскость картины и при помощи повторяющегося узора «вытащить» пространство картины из глубины на поверхность. Все это должно было быть сделано с применением малярных принадлежностей[139]. Последователь Гринберга Майкл Фрид в статье «Формат как Форма: О новых картинах Фрэнка Стеллы» ввел два новых термина – «буквальный» и «изображенный» формат. Буквальный формат – это, собственно, формат подрамника, а изображенный – это все нарисованное на картине. Преобладание буквального формата над изображенным позволяет наконец покончить с «оптическим иллюзионизмом» Поллока.

В работе под названием «После абстрактного экспрессионизма» Гринберг утверждал, что Ньюмэн и Ротко отказались от живописности абстрактного экспрессионизма ради избавления от дешевых эффектов спонтанности, художественности. «Что является источником ценности или качества в искусстве? <…> Это не исполнение или перформанс, но одна лишь концепция. <…> Концепцию можно также назвать инвенцией, вдохновением или интуицией»[140]. Эта цитата из текста 1962 года показывает, что Гринберг, как революционный теоретик, видит перспективу концептуализма и предчувствует развоплощение картины, которые станут итогом художественного развития 1960-х. Но если вдуматься в общее направление развертывания модернистской теории в этих двух статьях Гринберга, то следует сделать вывод, что другим своим краем его теория уже была контрреволюционной. В статье «Живопись модернизма» Гринберг пытается вписать абстракционизм в традицию старой культуры. Он выстраивает генеалогическое древо абстракции, упоминая Учелло, Джотто, Эдуарда Мане, по-гегелевски завершая концепцией абстракционизма общую концепцию европейской живописи от Ренессанса до Сезанна. М. Фрид в это же время заносит в предысторию абстракционизма имена Давида, Жерико, Энгра, Делакруа и Курбе. Эти попытки построения пирамиды европейской живописи всех времен и народов, увенчанной американскими достижениями последнего десятилетия, позволяют сделать вывод не только о росте американского глобализма, но и о переходе абстракционизма в 1960 году из разряда актуального искусства в историю художественных стилей. Неслучайно Гринберг заменяет в своем тексте 1960 года знаковое слово «авангард» (известность Гринберга начинается с исследования 1939 года «Авангард и кич») на слово «модернизм», которое гораздо больше подходит истории стилей, а не идеологической борьбе. Так формализация абстракционизма ведет к исчерпанию его энергетики.

В начале 1960-х А. Йорн, анархист, основатель Института сравнительного вандализма и один из создателей революционного Интернационала ситуационистов, производит серию «Роскошная живопись» («Luxury Painting»). Это были абстракции, выполненные со всей возможной аккуратностью каплями краски, падавшими с кончика кисти. Йорн показывает, как дрипинг декоративен: золотые, оранжевые, лимонные облака точек сверкают в дорогих рамах. Английское название этой серии, вероятно, указывает на критику современной американ-

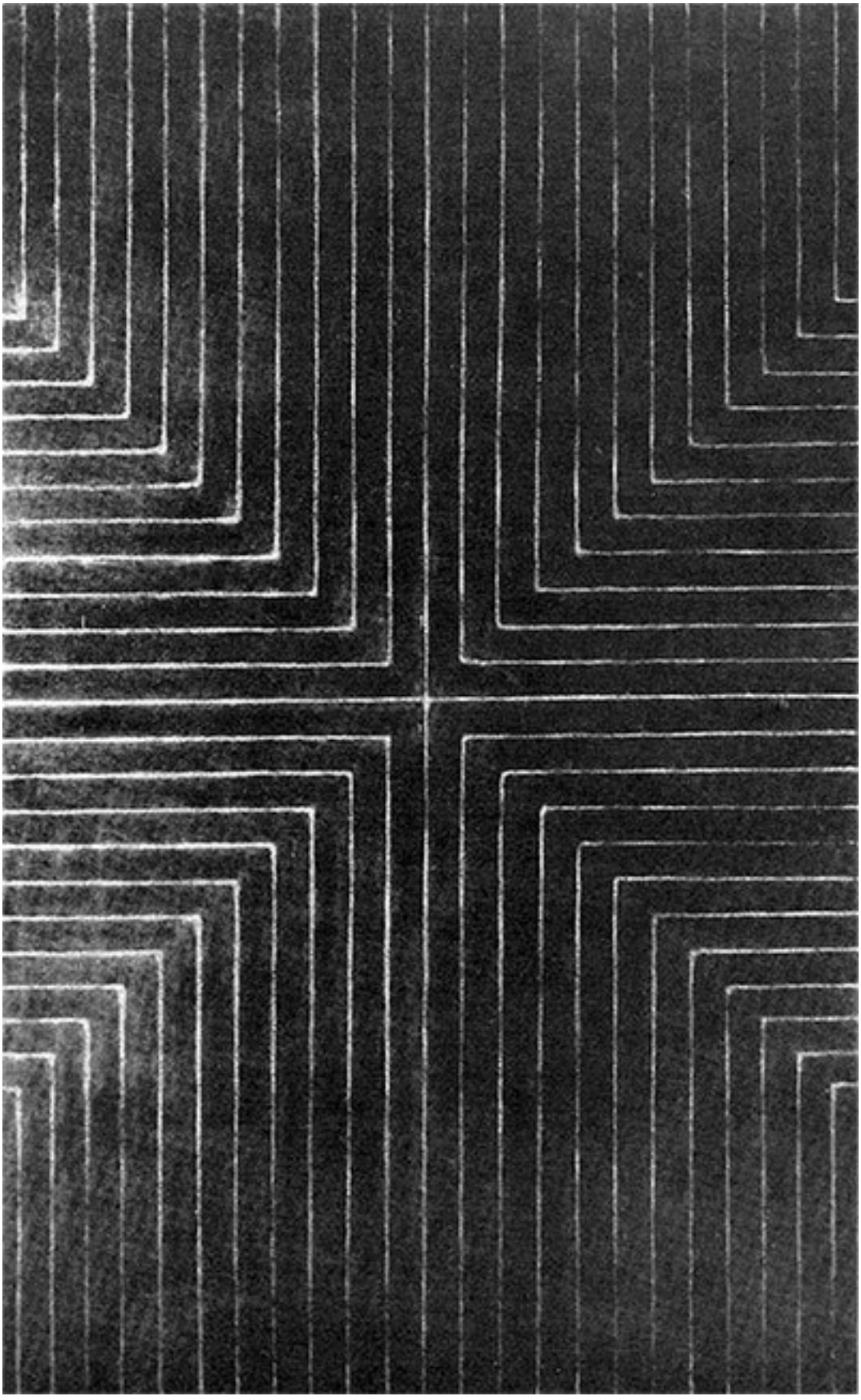
---

[139] *Stella F.* Pratt Institute Lecture // Art in Theory. 1900–1990. P. 805–806. В конце XX в., когда фантом метафизики возвращается, Стелла совершенно изменяет облик своих абстракций. Теперь это сложные, напоминающие воронку смерча радужные арабески, посвященные впечатлениям от чтения Генриха фон Клейста, знаменитого немецкого романтика.

[140] *Greenberg C.* Modernist Painting. P. 768. Термин «концептуализм», по одной из версий, был впервые использован в 1961 г. Генри Флинтом.

ской живописи. Критике абстрактный экспрессионизм подвергают не только Йорн и Стелла, но и молодые поп-артисты. В 1964 году, когда оп-арт, последняя версия абстрактной живописи 1960-х, еще модное искусство сезона, Рой Лихтенштейн делает небольшое произведение под академическим названием «Композиции», которое можно считать ироническим комментарием авангардной борьбы за «двухмерность» и «концепцию». Оно представляет собой учебную тетрадь в черно-белой поллоковской «камуфляжной» обложке с наклейкой для заголовка. В прямоугольнике наклейки две незаполненные горизонтальные графы: «композиции» и «имена», ниже надпись: «Сделано в США». В 1967 году французский последователь Стеллы Даниэль Бюрен, который отказался от фигурных холстов, все еще напоминавших о своем отдаленном родстве с картинами, в пользу целых пространств, зарисованных трафаретными полосками, опубликовал манифест, созданный совместно с художниками Моссе, Парментье и Торони. Бюрена, Моссе и Торони связывала клятва, данная ими друг другу в 1966 году в том, что, несмотря на обстоятельства, каждый из них будет всю жизнь делать одну и ту же картину, дабы в этом монотонном труде избегнуть самой возможности пресловутых экспрессии и художественности. Этот манифест, выдержанный в стиле модных концептуальных перечней, по содержанию до странности напоминает запоздавший протест против резкого обмеления смысла живописи в анкете «Абстракции – Творчества» 1930-х годов: «Поскольку живопись – игра, поскольку живопись – приложение правил композиции, поскольку живопись – замораживание момента, поскольку живопись – изображение объекта, поскольку живопись – трамплин изображения, поскольку живопись призвана сообщить эстетическую ценность цветам, женщинам, эротике, повседневным занятиям, искусству, дадаизму, психоанализу и войне во Вьетнаме, мы не художники»[141].

[141] *Buren D., Mosset O., Parmentier M., Toroni N.* Statement // Art in Theory. 1900–1990. P. 850.



Фрэнк Стелла. «Die Fahne Hoch!». 1959

Группа «Искусство и язык». Портрет В. И. Ленина в манере Д. Поллока, II. 1980

Полосатые полотнища, способные замещать по желанию художника обои, транспаранты, картины и уличную рекламу, казались Бюрену средством уйти от каких бы то ни было истолкований искусства, которые рассматривались как попытки ограничения творческой свободы и ложные, спекулятивные высказывания. Чтобы освободиться от бремени девальвированного содержания абстракционизма, Бюрен хотел создать такое «нулевое» произведение, о котором, по словам Мориса Бланшо, «ничего нельзя было бы сказать, кроме того, что оно есть»[142]. Итак, перед нами еще одна попытка, на этот раз – антидискурсивная, подойти к Ничто. Однако же между «есть» и «ничего нельзя сказать» снова плодится столько слов (избыточно многословен, прежде всего, текст манифеста Бюрена), что смысл меняется на противоположный: если сказать еще можно так много, значит, одного, последнего, смысла в этом нет и не может быть. 1960-е годы погружаются в испытания «нулевых» творческих актов и одновременно в критику

[142] Цит. по: *Archer M.* Art since 1960. Thames and Hudson, 1997. P. 70–71.

истолкований искусства. В 1966 году Сьюзен Зонтаг называет свою первую книгу критики «Против интерпретаций»; в частности, она пишет: «Можно предположить, что в современном искусстве многое мотивируется желанием спастись от интерпретации. Чтобы уйти от интерпретации, искусство может стать пародией. Оно может стать абстрактным. Оно может стать „всего лишь“ декоративным. И может стать не-искусством. <…> Абстрактная живопись – это попытка изгнать содержание в обычном смысле слова; где нет содержания, там нечего истолковывать… Наша задача – не отыскивать как можно больше содержания в художественной вещи, тем более не выжимать из нее то, чего там нет. Наша задача – поставить содержание на место, чтобы мы вообще могли увидеть вещь»[143]. В 1967 году одно из своих дебютных произведений, вполне по рецепту Зонтаг, создает концептуальная группа «Искусство и язык». Оно называется «Тайная живопись» и представляет собой две геометрические формы: большой белый прямоугольник с текстом и маленький черный квадрат. Текст гласит: «Содержание этой живописи невидимо, характер и размеры смысла должны постоянно держаться в секрете, известном только самому художнику». Пародия на «Черный квадрат» фиксирует состояние абсолютного нуля: устранив содержание, вынеся его за скобки, чтобы «увидеть вещь», мы наблюдаем лишь оболочку, поверхность этой вещи, которая с утратой содержательного пафоса Ничто способна служить только примером угасания последних генетических признаков живописи.

На неизбежность такого результата указывает и случай ровесника Поллока, художника и философа Эда Рейнхардта, который для заработка преподавал историю искусства Востока и скончался как раз на заре концептуализма – в 1967 году. Он был стойким противником «художественности» абстрактного экспрессионизма. В 1950–1960-х годах Рейнхардт создавал аутичные диссидентские произведения – изображал почти монохромные греческие кресты, едва отличимые при пристальном разглядывании от такого же почти черного фона. В 1962 году он написал дзеновскую прокламацию «Искусство как искусство», которая стала новым заветом для минималистов и концептуалистов, в частности для антиметафизических произведений и сочинений американского соредактора «Искусства и языка» Джозефа Кошута «Искусство как идея» и «Искусство после философии» (1969). В последних строках Рейнхардт утверждал: «Единственное, о чем можно говорить в связи с искусством, – это о его бездыханности, безжизненности, бессмертии, бессодержательности, бесформенности, непространственности и безвременности. А это всегда – конец искусства»[144]. Текст Рейнхардта, напоминающий игру «белое и черное не называть», однако, можно понять и как попытку сказать об абстракции на секретном языке, выдать ее за «не-искусство», чтобы сохранить метафизический смысл от профанной критики, чтобы оградить тайное Ничто от посягательств ничтожения. Т. Мак-Эвилли вслед за Х. Розенбергом утверждает, что подлинное содержание картин Рейнхардта теперь плохо считывается из-за «формалистического фильтра», через который мы смотрим на эти холсты-иконы, соединившие христианскую символику с таоистской мандалой[145]. Так или иначе, но формалистический фильтр был во второй половине 1960-х заметно сильнее метарелигиозного содержания абстракционизма. Гринберговская автокритичность модернизма обернулась спекуляцией о смерти искусства, в которой с этого момента и принято находить содержание художественного процесса: серьезное искусство живет исследованием форм и обстоятельств собственной смерти. Сравнивая два основных этапа в развитии абстракционизма (1910–1920-е и 1945–1965 годы), можно сделать вывод, что вторая

---

[143] *Зонтаг С.* Против интерпретации // Мысль как страсть / Сост., общ. ред., пер. Б. Дубина. М., 1997. С. 15, 18.

[144] *Reinhardt A.* Art as Art // Art in Theory. 1900–1990. P. 809. Джозеф Кошут был убежден, что искусство сохранит себя, если станет нефункциональным и бессодержательным, нулевым: «Возможность выжить для искусства зависит не только от невыполнения им таких функций, как развлечение, аккумуляция визуального (или другого) опыта, украшение, которые с легкостью берут на себя кичевая культура или дизайн, оно получает шанс выжить, не присваивая себе и философский статус» (*Kosuth J.* Art after Philosophy // Ibid. P. 849).

[145] *McEvilley T.* Art & Discontent: Theory at the Millennium. P. 35.

фаза в значительной степени повторяет эволюцию первой: от метарелигиозной и паранаучной системы к дизайну и формализации. Но есть и существенное отличие: в 1960-х годах ничтожение абстрактной формы проходит стадию нуля и попадает в пограничную область отрицательных величин (лексика Рейнхардта основана на одних отрицаниях). Пустота распространяется после смерти картины в новом «искусстве среды», инвайронментах.

Трудно сказать, насколько правомерно связывать инвайронменты минималистов и концептуалистов с идеями Мондриана о реализации искусства после живописи в окружающем пространстве или с распространением супрематизма в наш мир и космос через планиты для землянитов Малевича, которые Л. Нуссберг считал пракосмолетами[146]. Несомненно, что произведения американских художников Роберта Смитсона или Уолтера де Мария конца 1960-х – начала 1970-х годов еще раз сообщили искусству XX века авангардный импульс, который был в призыве Маяковского к художникам: «Площади – ваши палитры!» Ничто и Всё в произведениях Смитсона и де Мария опять становятся, как и у первых авангардистов, взаимопереходными интерферирующими полями, живой двуединой сущностью мира. Однако же само движение искусства в окружающий мир здесь, хотя и поражает гигантоманией, лишено однозначно утвердительного, аффирмативного пафоса. Прежде всего, потому, что Всё – это теперь земля, гетерогенный материал, заменивший чистые профессиональные материалы живописи. Такая прямая связь с арбрютовской традицией свидетельствует об акте ничтожения, который искусство переживает в 1960-х, уходя от интерпретации путями не-искусства. И все-таки универсальный символический потенциал земли как образа и грубая чувственная выразительность земли как материи позволяют еще раз совпасть метафизике и фактуре. Уолтер де Мария с 1968 года «строит» «Земляные комнаты». В последнем нью-йоркском варианте 1977 года де Мария переводит «Черный квадрат» в кубическое измерение. 197 кубометров чернозема, которыми по грудь человеку стационарно завалена галерея на одном из оторванных от земли этажей в Сохо, с одуряющей силой внушают зрителю величие и производительную мощь природы, той физической реальности, которая и становится источником метафизических проекций человеческого ума.

В 1969 году в Риме Смитсон создает инвайронмент под названием «Краткое изложение в асфальте». Фотографии – единственный способ присутствия в художественной традиции этого саморазрушающегося объекта искусства – показывают нам гигантский отвал земли и черную абстрактно-экспрессионистическую форму на его склоне, образованную асфальтом, слитым или выгруженным из грузовика, стоящего наверху на кромке карьера. Самое знаменитое произведение Смитсона, «Спиральная дамба» 1970 года, – гигантская конструкция, вторгающаяся с берега в воды Великого Соленого озера, которые могут поглощать ее на долгое время и снова открывать взору. Д. Каспит пишет, вдохновляясь текстами самого Смитсона: «Спираль генерирует романтическую идею выхода в запредельное… Спираль сама по себе эмблема ритуального искусства, которое воссоздает то, что Смитсон в уайтхедовском и психоаналитическом ключе называет „первичным процессом“… Это не только мост из конечной формы в бесконечный процесс, но и водораздел между ними, уравнивающий их границы своими берегами. <…> Спираль – это одновременно и процесс и структура темпорального и пространственного абсолюта… Смитсон добивается буквального и физического ощущения, используя землю, которая говорит человечеству с самого его появления о том, что превышает земные и человеческие пределы… Земная „Спиральная дамба“ Смитсона стирает самое себя, соединяясь с водой, этим вторым древнейшим материалом постройки самого человека»[147]. Как и все великие произведения абстракционизма, «Спиральная дамба» связана с первообразом космической энергии: «Следуя по спиральным ступеням, мы возвращаемся к нашему началу, в

[146] *Нуссберг Л.* Пафос Малевича – нездешнее пространство // Вопросы искусствознания. 1996. № 9. С. 473.

[147] *Kuspit D.* Robert Smithson's Drunken Boat // Kuspit D. The New Subjectivism: Art in the 1980s. P. 217–218.

пульсирующую протоплазму… Мои глаза стали камерами сгорания… солн-це извергло свою корпускулярную радиацию», – фиксировал свой опыт Смитсон [148]. Нетрудно заметить в этих высказываниях существенные элементы истолкования абстракций Поллока: соединение космического и антропологического, физическое представление символического начала как следа в земном, нехудожественном материале, драматическое противостояние импульсов саморазрушения и самовоссоздания.

Роберт Смитсон. «Спиральная дамба». Апрель 1970

Идею и конструкцию этого, как и других произведений Смитсона, можно представить себе только благодаря фотографиям, аэрофотосъемке: даже когда «Спиральная дамба» физически присутствует в видимом мире, зрителями ее являются большей частью птицы. В отличие от картин Поллока, «Спиральная дамба» не говорит или не всегда говорит сама за себя, что, безусловно, драматизирует экспрессию этого циклопического образца абстрактной каллиграфии. Смитсон выбирает определенный прием показа своих инвайронментов в фотографиях (материальных следах ныне не существующего), который оценили спустя годы после его безвременной смерти, в 1980-е годы, увидев в этом приеме знамение новой эстетики постмодерна. В 1969 году на Юкатане Смитсон создал произведение «Зеркальные смещения» – серию фотографий природных пространств, измененных или остраненных при помощи зеркал. Как и многие абстракционисты, Смитсон ощущал потребность объяснять смысл своей работы в литературных эссе-размышлениях. По поводу «Зеркальных смещений» остался следующий текст. «Если даже вы и посетите места (съемки. – *E. A.*) – что само по себе очень сомнительно, – вы ничего не найдете, кроме следов памяти. Сразу после того, как были отсняты фотографии, „Зеркальные смещения“ были демонтированы. Зеркала теперь где-то в Нью-Йорке. Отраженный свет рассеялся. Напоминания – лишь цифры на карте, пустые воспоминания, образующие констелляции неосязаемых ландшафтов… Остается обнаружить одно лишь измерение –

[148] Цит. по: *Hopkins D.* After Modern Art. 1945–2000. P. 173. Хопкинс является сторонником осмысления этих слов Смитсона, как, вероятно, и формы Поллока, в философской традиции Ж. Батая, который понимал творчество как процесс деструкции.

отсутствие. Фиктивные голоса тотемов истощили свое красноречие. Юкатан где-то не здесь» [149]. Так Смитсон рассказывает о парадоксальном смысле своих произведений: все огромные усилия, потраченные на их создание, все «переработанное» в них пространство, вся истраченная материя пошли на то, чтобы обнаружить пустоту физической реальности, ее присутствие где-то не здесь, то есть метафизическое присутствие. Фотография, световой отпечаток, зафиксированный на прозрачной пленке эмульсии, – теперь та фактура, которая одна способна соединить физику присутствия образа и метафизику его смысла. Причем указывает на существование этого смысла не что иное, как единственное осязаемое из оставшихся измерений мира – отсутствие. Измерение пространства сократилось до толщины фотоэмульсионного слоя, измерение времени – до щелчка затвора фотокамеры. Произведение становится следом самого себя. След – основополагающий образ философии постструктурализма. «След есть стирание себя. <…> Это стирание есть сама смерть, и в ее-то горизонте и нужно мыслить не только „настоящее“, но и то, что самому Фрейду, наверное, представлялось неизгладимостью некоторых следов в бессознательном, где „ничто не кончается, ничто не проходит, ничто не забывается“» [150]. Крэйг Оуэнс, один из первых теоретиков постмодернизма, эксплицировал смысл произведений Смитсона, которые подходили под рубрику «sitecpecific artworks», то есть произведений искусства, сделанных специально для конкретного места, но были по существу утопическими, или нонсайтными. «Смитсон, – пишет Оуэнс, – бросает тень на предполагаемую прозрачность фотографий; он возбуждает серьезные сомнения относительно способности фотографий передавать что-то, кроме чувства утраты, небытия… зримой энтропии. Нонсайт, или неместо, – лишь пустое отражение места»[151]. Пустота «Спиральной дамбы» или «Зеркальных смещений» и обеспечивает возможность символической загрузки, действия через эти произведения-следы «семенной игры следа»[152].

В конце 1970-х немецкий художник Герхард Рихтер возвращает силу абстрактной живописи через энтропию фотографического образа. О том, что живопись Рихтера связана с проблемой прохода сквозь Ничто, с проблемой памяти и наращивания новой ткани вокруг внутренней виртуальной бездны, говорит одновременное с абстракциями появление пустого объекта «Зеркало» – большого горизонтального зеркала, заключенного в живописную раму (1981). В 1960–1970-х годах в творчестве Рихтера равно присутствовали и фигуративные картины, и минималистические абстракции, что свидетельствует о слипании Всё и Ничто на нуле форм в концептуалистском конце живописи. Фигуративные картины Рихтера были или изображениями каких-то предметов, иногда самых нехудожественных, например рулона туалетной бумаги, или увеличенными воспроизведениями фотографий, или также увеличенными воспроизведениями телевизионных кадров – все в черно-белом тончайшем живописном исполнении. Абстракции представляли собой серийные разработки цветовых диаграмм или монохромные фактуры, причем Рихтер часто предпочитал «никакой» серый цвет. Обращая фотографические рэди-мэйдные образы в тонкие живописные лессировки, Рихтер словно бы магнифицировал пустоту, фантомность былой жизни, сконцентрированную в фотоснимке. Так живопись снова обретает право отвечать за память, за передачу метафизического «чистого опыта». В конце 1970-х Рихтер создает собственный тип абстрактного неоэкспрессионизма: он многократно увеличивает в технике живописи сфотографированные микрофрагменты своих

---

[149] Цит. по: *Owens C.* Beyond Recognition. University of California Press, 1992. P. 28–29.

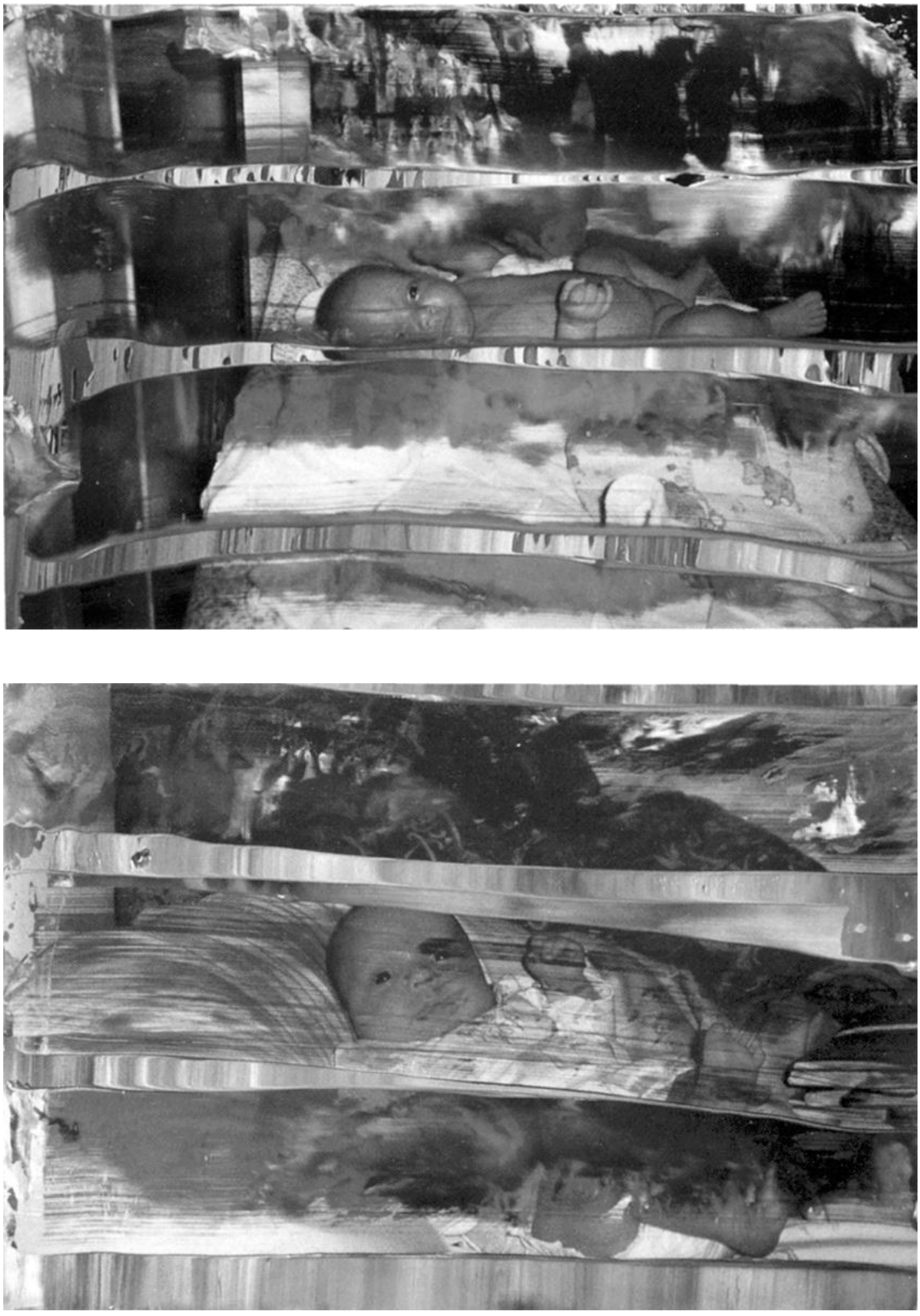
[150] *Деррида Ж.* Письмо и различие / Пер. под ред. В. Лапицкого. СПб., 2000. С. 291.

[151] *Owens C.* Beyond Recognition. P. 28, 40.

[152] *Деррида Ж.* Письмо и различие. С. 368. Любопытный рассказ о современном состоянии «Спиральной дамбы» см.: *Israel N.* Non-Site unseen // Artforum. 2002. September. P. 172–177. Автор принимает за невидимое теперь произведение Смитсона руины дамбы XIX – XX вв., использовавшейся для нефтедобычи, которая превратила область озера в «марсианскую» пустующую зону экологической катастрофы. Обнаружив свою ошибку, Израэль получает дополнительный импульс осмыслить идею Смитсона в новом контексте соседства с промышленной развалиной, которую, как оказывается, Смитсон «дублировал». Свой опыт Израэль выражает в сравнении «ничто, пребывающее не здесь, и ничто здешнее».

же абстрактных фактур, добиваясь особенного эффекта зримой акустики внутреннего пространства, который дает микроскоп. Техника рисования через микроскоп, известная со времен Кандинского, здесь, благодаря промежуточному фотографированию, позволяет изобразить увеличенное зеркальное отражение, похожее на небесный мираж, на яркую пространственную галлюцинацию. Дэвид Хопкинс вспоминает в связи с этими картинами высказывание Сальвадора Дали, который «хотел делать фотографии снов, раскрашенные от руки». Рихтер добивается от живописи впечатления имматериальной фотографической фактуры, имитируя совершенно гладкую глянцевую поверхность. Он переводит плоскостность холста из вещественного, предметного состояния в состояние пограничной материи света, возвращая искусство живописи к проблеме, которую каждый по-своему решали в 1950-х годах Раушенберг и Ротко. Рихтер привносит в задачу сделать живопись «радиацией» еще и спектакль формы, композицию красочных траекторий, сияний, зажигающихся и гаснущих следов. Абсолютное качество живописи как возвышенного искусства поддерживает суггестия фотографии как нездешнего, запредельного присутствия. То, что цель Рихтера состоит в обратном превращении Ничто во Всё, символического отсутствия – в наличие, раскрывает его работа под названием «4 января–15 января 2000 года». Она состоит из 12 маленьких стандартных фотокарточек, покрытых горизонтальными полосами масляной краски. Фотографии отличаются банальной милотой изображения младенца, лежащего в кроватке. Рихтер проходит поверх ярчайшими алыми, розовыми и синими полосами, но не так, как, по мнению М. Фрида и Р. Краусс, это делал в свое время Поллок, уничтожая фигуративный образ, а, наоборот, давая возможность прозреть через сверхчеловеческую интенсивность краски таким сущностным деталям, как лицо и ручки ребенка. Самодовлеющая сила цвета – основа живописной репрезентации – здесь превращена в подобие оклада, который покрывает своим сиянием святыню, соединяется в свете с непредставимым. Эта работа Рихтера, тревожная, как и все произведения авангарда, вопрошает о возможности восстановления редуцированного символического европейского космоса. «Изобретение рэди-мэйда представляется мне созданием реальности, или, другими словами, радикальным открытием того, что реальность – это единственно важное, в отличие от картины мира, – пишет Рихтер в дневнике 1990 года. – С тех пор живопись не столько репрезентирует, сколько представляет собой реальность, произведенную из себя же самой. И когда-нибудь снова поднимется вопрос отрицания ценности такой реальности ради создания картин лучшего мира (как это и было раньше)»[153].

[153] *Richter G.* Notes // Art in Theory. 1900–1990. P. 1047.



Герхард Рихтер. «4 января – 15 января 2000 года». Фрагмент

Ив Кляйн. Пустота как брэнд

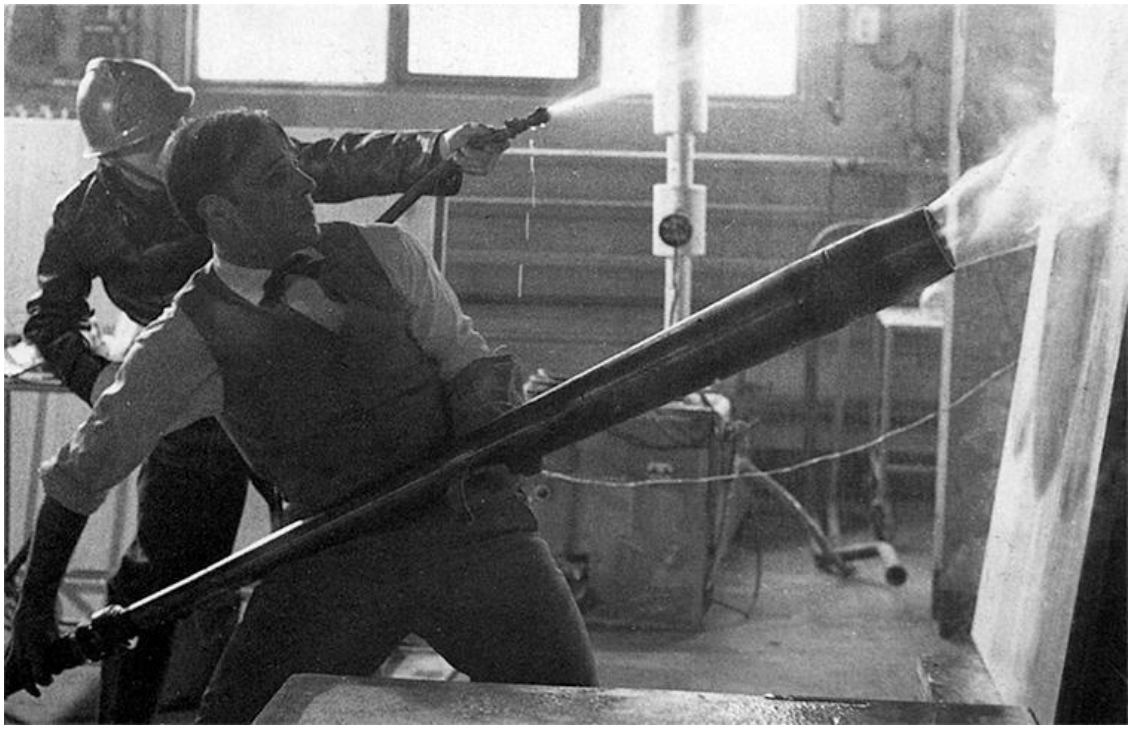
Пафос неприятия мира есть Эрос Невозможного. Эта любовь к невозможному – принцип всей религиозной жажды, всей творческой фантазии, всех порывов и дерзновений, совершавшихся доныне под знаменем «Excelsior» («Все выше»), – есть патетический принцип современной души.
Вяч. Иванов

Ив Кляйн родился в Ницце 28 апреля 1928 года и умер в Париже 6 июня 1962 года.

Его отец, голландец с индонезийской кровью, был традиционным художником – пейзажистом и анималистом; мать, француженка, тоже художница, была известной абстракционисткой, и Кляйну понадобилось время на то, чтобы превзойти ее славу.

Как и все главные художники в истории искусства, и особенно в истории искусства XX века, Кляйн создал свою «торговую марку» – эталонный тип произведений, по которому его узнают в экспозиции любого музея. Это, во-первых, синие картины-монохромы и, во-вторых, картины-антропометрии, отпечатки человеческих тел, или, как называл их Кляйн, «живых кистей». Монохромы ассоциируются, конечно же, с небосводом. Кляйн любил рассказывать приснившийся ему сон: он ставит свою подпись на небе, и тут появляются птицы и будят его; с этой минуты возникает ненависть к птицам, которые носятся туда-сюда и пытаются наделать дыр в самой большой и красивой из его картин. Этот эпизод на удивление похож на завязку истории Леонардо да Винчи, по З. Фрейду, в которой птица играет главную роль в инициации художника-гения, и это не может не навести на мысль, что Кляйн сознательно строит собственную агиографию. Возникает и другая – поэтическая – ассоциация. Пьер Рестани, биограф Кляйна, говорит в связи с этим мистическим сном о впечатлении, которое произвели на художника слова Поля Элюара из книги «Являть взору» (1939): «Я был молод, я распростер руки навстречу чистоте. Это было не что иное, как взмахи крыльев в небе моей вечности. И упасть я уже не мог»[154]. Так или иначе, Кляйн выступает соперником птиц – обитателей небес, или небожителей.

[154] *Restany P.* Ives Klein. New York, 1982. P. 221.



Ив Кляйн работает над картиной в центре «Газ де Франс». 1961

Фото Л. Фредерик

Первые монохромы Кляйна появляются в 1946 году. В это время он работает пастелью, экспериментируя с закрепителями, чтобы сохранять порошкообразную фактуру, трансформирующую окрашенную поверхность в пористую, «дышащую» субстанцию; он работает также с техническими красителями. В 1947 году Кляйн делает объекты с отпечатками своих ступней, ладоней, с монограммами «И. К.», пиктограммами в виде человеческой фигурки, по стилю похожие на декупажи Матисса. И монохромы, и объекты с оттисками говорят о стремлении, под знаком которого развивается весь художественный авангард XX века, – стремлении преодолеть «живописность», быть магом, который управляет не красками и кистями, но космическими энергиями. Цвет интересует художника как «стабилизатор» или как «материализация» космической энергии.

В 1949 году Кляйн вступает в сношения с калифорнийским обществом розенкрейцеров, которые считали «пустое» пространство духовно насыщенным, верили в будущее царство духа и расширение способностей человека вплоть до левитации. В этом же году он проводит каникулы в Ницце, где знакомится с художником Арманом и поэтом Клодом Паскалем. Они лелеют планы обучения дзюдо, вступления в Орден розенкрейцеров и сухопутного путешествия в Японию на лошадях. После каникул Кляйн отправляется в пешее путешествие по Европе, подрабатывает в Ирландии в конюшнях беговых лошадей, затем в 1949–1950 годах живет в Лондоне, где осваивает мастерство рамщика-позолотчика. В 1951 году он возвращается в Париж, едет в Мадрид и Ниццу и начинает профессиональные занятия дзюдо. В этом ему поспособствовала и военная служба в Токио в 1952–1953 годах. В 1954 году Кляйн получает место в Мадриде как советник Испанской федерации дзюдо. У него к этому времени уже был черный пояс (четвертая степень посвящения). Дзюдо для него духовная дисциплина. Впрочем, у Кляйна в этой области был весьма нетрадиционный учитель – Робер Годе, француз по происхождению, ученик Гурджиева и агент Сопротивления в годы Второй мировой войны. Годе был оккультистом, теософом и эротоманом. Послужив Кляйну в 1958 году первой «живой кистью», он уехал воевать в Тибет на стороне партизан, сражавшихся с китайскими войсками, и в 1960

году погиб или покончил с собой в Бенаресе, на взлетной полосе, готовя самолет с оружием для повстанцев.

Кляйн становится приверженцем двух религий. Во-первых, эзотерического христианства (его покровительница – св. Рита, которая родилась в Умбрии в 1381 году и помогала всем отчаявшимся, «потерянным»). В 1961 году Кляйн внезапно покидает город Крефельд в Германии, где проходила его первая ретроспектива, чтобы сделать подношение св. Рите. В вотивном ящичке Кляйна были пробы синтетических красок (розовой, голубой и золотой), три слитка золота, лежавшие на основе из синего пигмента, и посвятительный текст. 11 марта 1956 года Кляйн принимает посвящение в Орден лучников св. Себастьяна в парижской церкви Сен-Николя-де-Шан. Его девиз как рыцаря Ордена розенкрейцеров: «За цвет! Против линии и рисунка!» Этот девиз звучит далеким отголоском дискуссии пуссенистов и рубенсистов во Французской Академии XVII века. Вторая религия Кляйна – вера в технический прогресс и справедливое переустройство мира на путях искусства. В искусстве он считает себя революционером и даже полет Юрия Гагарина приветствует как составную часть плана своей художественной революции.

Занятия искусством Кляйн возобновляет после военной службы в 1954 году. В начале 1955 года в его дневнике появляется запись: «Я думаю, что я гений, но до сих пор я не произвел ничего сенсационного»[155]. Для начала своей художественной карьеры Кляйн печатает книгу-каталог «Картины Ива» с цветными таблицами (просто образцами цветной бумаги) и стихами Клода Паскаля. Стихи представляли собой визуальную поэзию – три страницы горизонтальных полос типографской краски, деленных на два абзаца. Данный вид искусства вскоре получил название «конкретная поэзия». Цветные страницы – голубая, розовая, серая, оранжевая – были подписаны названиями городов, где жил Кляйн.

В 1955 году художник устраивает первую выставку своих картин-монохромов в зале Издательского дома Lacoste. Символика монохромов связана с основными цветами: синим, розовым и золотым – цветами пламени, освещающими влияние алхимии на сознание Кляйна[156]. Кроме того, розовый символизирует католическую идею жертвы и искупления, розовый и синий – цвета Девы Марии. Сам термин «монохромы» появляется год спустя: в 1956 году его придумал Пьер Рестани. Рестани стал протежировать Кляйну, оказавшись под сильным впечатлением от его первой выставки. Не откладывая, он договорился о второй выставке Кляйна в галерее Колетт Алленди. Картины Кляйна у Алленди назывались «монохромные предложения», или «монохромные пропозиции». В августе 1956 года Кляйн и Рестани создают International Klein Blue, сокращенно I. K. B., то есть зарегистрированную торговую марку «Международный Синий Кляйна».

Появление монохромов, разумеется, рассматривалось в контексте абстрактной живописи. 1955 год в Западной Европе можно было бы назвать годом абстрактной живописи. В Цюрихе и Гааге была открыта ретроспектива Мондриана; на первой Документе в Касселе торжествует абстракционизм; в Ульме создана высшая школа пластического образования, где возрождаются традиции Баухауза; в галерее Дениз Рене идет выставка «Движение» с участием Дюшана (оптические машины), Тингели и Вазарелли. Кляйн решительно самоопределяется по отношению к традиции европейского и американского абстракционизма. О том, как выглядела живопись до монохромов, он говорил: «Картина – это окно тюрьмы; линии, формы, контуры и композиция зависят от прутьев решетки»[157]. Метафора Кляйна, вероятно, в большей степени

---

[155] См.: *Phillips C.* All About Yves // Art in America. 1995. May. P. 88.

[156] О влиянии алхимии на художников первого авангарда см.: *Бобринская Е.* Живописная материя в авангардной «метафизике» искусства // Вопросы искусствознания. 1996. № 9. С. 439–459.

[157] Цит. по: *Goldberg R. L.* Performance Art From Futurism to the Present. Thames and Hudson, 1993. P. 144.

относится к геометрической абстракции. Неслучайно свой анализ традиции геометрического абстракционизма Розалинда Краусс позднее назвала словом «решетки».

В каталоге 1956 года Рестани писал: «Всем тем, кто отравлен цивилизацией машин и больших городов, кого увлекает в неистовство ритм и кого обсосала реальность, Ив предлагает чудесное лечение астеническим молчанием»[158]. Рестани указывает на отличие монохромов Кляйна как от живописи Малевича («здесь нет квадрата и фона, мы избегаем тирании репрезентации»), так и от традиции европейского абстракционизма, которая уже прошла утилизацию в дизайне («Ив против современных кухонь, напоминающих Мондриана и Универсальную жилую единицу, которую Корбюзье заканчивает в Марселе»)[159].

Само слово «пропозиции» по отношению к картинам Кляйна указывает на желание не представлять или описывать какое-то содержание, но предъявлять, непосредственно открывать это содержание, совершать «прямое действие». «Пропозиции» – выражение Людвига Витгенштейна. Как пишет Артур Данто, «Витгенштейн всю жизнь был поглощен картинами. В Трактате он доказывает, что пропозиции – это картины, картины фактов, картины, показывающие, как бы все было, если бы они (пропозиции) были бы справедливыми. И хотя то, что иногда называется „изобразительной семантикой“ Трактата, было отвергнуто Витгенштейном в поздней философии языка, он часто высказывал тезис об изобразительных эквивалентах вербальных истин»[160]. Монохромы Кляйна претендуют на статус изобразительных эквивалентов вербальных истин, то есть по существу икон, а не картин или абстрактных композиций, как на этот статус претендовали «Черный квадрат» или «12 остановок Христа». Смысл этих «икон» – обновление метафизики или космологии классического абстракционизма.

Витгенштейн был почитаемым философом борцов с индивидуализмом в абстрактной живописи: его имя присутствует в знаковых статьях 1960-х годов, которые пропагандировали сначала минимализм, а потом концептуализм. Его слова о стремлении к простоте цитировал Майкл Фрид в статье о живописи Фрэнка Стеллы «Формат как форма» (1966); на его максиму «значение – польза» ссылается в 1969 году Джозеф Кошут в программном тексте «Искусство после философии». Конкретная поэзия Клода Паскаля и промышленные образцы окрашенной бумаги вместо пейзажей могут быть истолкованы как одни из самых ранних примеров минимализма и серийного искусства. В 1956–1957 годах Кляйн делает синие рельефы, похожие на ящики, прикрепленные к основе и обращенные к зрителю закрытой формой, абсурдное произведение, версии которого в 1960-х прославят американского художника Дональда Джадда. 2–12 января 1957 года на выставке Кляйна в Милане, в галерее Аполлинера, экспонировались одиннадцать деревянных панелей одного формата, 78 x 56 сантиметров, одинаково окрашенных в синий цвет. Позднее появилась легенда, что в прайс-листе Кляйн поставил на эти совершенно одинаковые произведения разные цены. Кляйна невозможно отнести к абсолютно серьезным проповедникам Ничто, его собственные действия разрушали патетические картины, которые он же и создавал в воображении зрителей и последователей.

Способность Кляйна балансировать между метафизикой и «ничтожным ничто», девальвацией абсолюта, в известной степени соответствовала особенности момента: переходу в 1960-х от профетического модернизма к скептическому постмодернизму. «История философии демонстрирует разделение на два великих потока: метафизику, которая строит интеллектуальные конструкции, и критическую философию, которая срывает их до основания, часто в попытках вернуть фокус к непосредственному переживанию реальности. <…> Хотя наша культура предпочитает философов, наполняющих ум, тем, которые его вычищают, это местное заблуждение: на каждого Пифагора был Зенон, на каждого Платона – Антисфен, на каждого

[158] *Restany P.* Ives Klein. P. 22.

[159] Ibid. P. 24.

[160] *Danto A.* Illustrating a Philosophical Text: Mel Bochner's Wittgenstein Drawings // Philosophizing Art. P. 104–105.

Гегеля – Рассел. В англо-американской философии метафизика считалась более или менее кичем уже около 1910-х годов; как сказал Бертран Рассел, она всегда выдавала „желаемое за действительное“. Эта точка зрения возобладала через 50 лет. Многие художники рассматривали метафизические претензии Ньюмэна или Кляйна как кичевые… Они переходили от метафизики к критике метафизики. Когда Кошут говорил об „искусстве после философии“, он, кажется, хотел сказать именно „искусство после метафизики“»[161].

Интерес Кляйна к материалу искусства отнюдь не ограничивался идеей формальной чистоты или серийного повторения одного и того же, что в какой-то степени способствовало установлению таких сложных «телесных» отношений с метафизикой, какие отличали живопись Поллока и давали поводы для прямо противоположных интерпретаций его критикам. Посетителей миланской выставки было мало, но среди них оказался молодой художник Пьеро Манцони, который в декабре 1957 года начал делать «ахромы» – картины-рельефы из фарфоровой глины, каолина, иногда достигавшие такой стадии бесформенности, которая больше всего соответствует состоянию загадочного органического вещества «сладкой ваты». Манцони в эти же годы пробует писать картины жиром. В числе первых покупателей Кляйна был другой миланский художник – Лючио Фонтана, который как раз только что прославился и разбогател на своих перфорированных картинах. Фонтана уже на склоне лет, в 1948 году, придумал делать картины с разрезами, через которые пространство мира словно бы врывалось в живопись – в ограниченную материалом сферу художественного. Были у Лючио Фонтана и перфорированные произведения сексуально-сюрреалистического дюшановского толка: например, розовый овал с несколькими дырками разной величины, напоминающий чем-то женские половые органы и названный символически «Fine de Dio» («Конец Божества»). К числу итальянских художников 1950-х, с которыми у Кляйна были родственные устремления, следует отнести и римлянина Альберто Бурри, знаменитого тем, что он натягивал на подрамники разрезанные старые мешки и превращал их в картины, выжигая в ткани дырявые раны, то есть, как и Фонтана, представляя новый род живописи как нанесение травмы поверхности картины. Иногда он использовал жженый целлофан. Бурри относил себя к традиции информель, европейскому варианту постсюрреалистического абстрактного экспрессионизма, связанному с ар брют. Все эти художники радикально разрушали живопись (Бурри даже превратился в нарицательный пример бессмысленно-деструктивного искусства у Эрнста Гомбриха), но не так, как приравнивали картину к подрамнику формалисты-гринбергианцы. Живопись в искусстве Фонтана или Бурри разрушается так, как гибнет тело жертвы. По словам Дэвида Хопкинса, «европейское католическое воспитание Дюшана, Кляйна и Манцони сообщило им амбивалентную способность переключаться от непочтительности к почитанию „теологии материи“ в век грубого материализма. Они проложили другой путь в искусстве объектов от модернизма, по сравнению с такими американскими художниками, как Джонс и Раушенберг, хотя и для последних решающим было присутствие того же Дюшана в Нью-Йорке»[162]. Дюшан с его увлечением алхимией, тайнописью, гуморальным был, конечно, важной фигурой для Кляйна и Манцони. Его влияние в Милане середины 1950-х распространялось через галерею Артуро Шварца, которую Манцони часто посещал. В 1952–1953 годах именно Дюшан способствовал знакомству Бурри и Раушенберга, который тогда путешествовал по Италии; после встречи с Бурри, вернувшись в Америку в 1953-м, Раушенберг сделал символические произведения: «Золотую картину» (листовое золото, покрывающее основу с дырой посередине) и «Грязную картину», посвященную Джону Кейджу и сформованную из асфальта.

Другие результаты миланской выставки Кляйна 1957 года – газетная полемика и популярный шлягер на фестивале в Сан-Ремо под названием «Nel blu dipinto di blu». Кляйн про-

[161] *McEvilley T.* Art & Discontent: Theory at the Millennium. P. 53.

[162] *Hopkins D.* After Modern Art. 1945–2000. P. 86.

возглашает «голубой период» своего творчества, самим этим названием, словно бы магнитом, прикрепляясь к славе Пикассо.

В мае 1957 года в Париже одна за другой открываются две выставки, которые привлекают к фигуре Кляйна всеобщее внимание. Десятого числа в новой, никому тогда еще не известной галерее Ирис Клер, перед входом, на глазах у прохожих и приглашенных запускают в небо 1001 синий воздушный шар – «аэростатическую скульптуру», которая символизировала начало «пневматической революции»; потом галерея открылась, и взгляду предстали картины, парящие в воздухе, – повешенные на расстоянии двадцати сантиметров от стен. 14 мая Кляйн открывает выставку у Колетт Алленди. Там он демонстрирует разнообразные синие объекты: «дожди» из синих бусин, синие египетские обелиски, а также «Одноминутную огненную картину», то есть холст, в который воткнуты шестнадцать бенгальских огней, подожженных на глазах у публики. В небольшом помещении наверху открыта экспозиция под названием «Пустота, или Поверхности и объемы невидимой живописной чувствительности».

После шумного успеха в Париже Кляйн едет в Дюссельдорф, где вступает в группу «Зеро», членом которой был немецкий скульптор-минималист, работающий с гвоздями, Гюнтер Юккер. На его сестре Кляйн вскоре женится. 24 июня 1957 года Кляйн с выставкой перемещается в Лондон в «Gallery One». В знаменитом лондонском Институте современного искусства состоялась публичная дискуссия, слушатели и участники которой были спровоцированы исполнением любимого музыкального произведения Кляйна – «Монотонной симфонии» Пьера Анри. Эта симфония исполнялась равными дозами: 20 минут звучала музыка, потом 20 минут стояла полная тишина. «Это все розыгрыш! Разве можно исполнять симфонию на одной бесконечной ноте?» – закричал кто-то из публики. Кляйн обнаружил, что восточная культура полемики, отраженная в загадках-коанах дзен-буддизма, ему не чужда. Вместо ответа он поднял магнитофон с кассетой, который включить было невозможно, так как в комнате отсутствовали электророзетки. Публика аплодировала.

«Моя цель, – говорил Кляйн, – открыть зрителям возможность просветления через чистую живописную материю, что позволяет любому физическому состоянию вещей, камней, скал, бутылок, облаков быть вспомогательным звеном оплодотворения чувствительности человека безграничным космическим чувствованием всех вещей. <…> Моя живопись – пепел моего сердца»[163]. «Любое физическое состояние вещей», то есть любой материал, идущий в дело, свидетельствует о чистой знаковости искусства Кляйна, о его убежденности в том, что Всё – полнота мироздания – способно проявлять себя в самых разнообразных вещах. Идеологию Кляйна до некоторой степени раскрывает теория «всёчества», которую пропагандировали в 1912–1913 годах русские авангардисты М. Ларионов и И. Зданевич. «Всёки» выступали за смешение стилей, плюрализм форм и материалов, в том числе и за допущение концентрированной «живописной пошлости», примитива, детского творчества в сферу культуры. Например, в рекламе будущей книги Ларионова о русском искусстве упоминались такие его формы, как каменные бабы, тесто и иконы. «Всёки» провозглашали именно этот гетерогенный тип искусства открытием новых форм и освобождением живописи через отрицание[164].

28 апреля 1958 года Кляйн совершает акцию, которая и позволяет ему занять высшую позицию в иерархии современного искусства. Он повторяет «Пустоту» в галерее Ирис Клер с такой расшифровкой происходящего: «Специализация чувствования в состоянии первовещества как стабилизированной живописной чувствительности». Избыточное, зашифрованное название, как это уже не раз бывало, компенсировало отсутствие изображения.

---

[163] Цит. по: *Restany P.* Ives Klein. P. 45–46.

[164] См. об этом: *Стригалёв А.* Михаил Ларионов – автор и практик плюралистической концепции русского авангарда // Вопросы искусствознания. 1996. № 8. С. 469, 472, 473, 475, 477, 484.

«Пустота» была презентирована так: над входом в здание висел синий транспарант, а по сторонам от двери на карауле стояли два национальных гвардейца; входная стеклянная дверь галереи была окрашена I. K. B.; публика проходила по длинному коридору, где официанты стояли с подносами синих коктейлей, и через вторую маленькую дверь попадала в галерею. Пускали по десять человек. Стены комнаты площадью 20 квадратных метров Кляйн собственноручно красил валиком в белый цвет с легкой синевой, «с морозцем», как раньше говорили маляры, красившие потолки. Кляйн объяснял, что синий транспарант и синие коктейли обозначают присутствие физического синего начала, а пустота – это метафизический синий. Другими словами, Кляйна увлекала идея представить действие энергии невидимого живописного пространства, или поля. «Лучшее определение живописи в целом – это сияние», – говорил Кляйн, опережая рассуждения М. Мерло-Понти.

Присутствовали рыцари св. Себастьяна в полной форме ордена. Существенный элемент этой акции, однако же, не удался из-за интриг: ровно в семь часов вечера синим светом должен был быть освещен египетский обелиск на площади Согласия, но префект Парижа в последнюю минуту отозвал свое разрешение. Посетителей было три тысячи человек, возникли потасовки с пожарными и гвардейцами; какой-то акционист попытался рисовать граффити на стенах, но был схвачен и удален. Вечером после открытия на ужине в «Ля Куполь» на Монпарнасе Кляйн во второй раз объявил начало «пневматического периода голубой революции», участники которой, ученые художники и верующие, были призваны вернуть Франции ее исконный цвет.

Мишель Рагон указал Кляйну на то, что, «если кто-то и рассчитывает на серьезное отношение к подобным экспериментам, ему не следует ставить при дверях паяцев от гвардии, поить гостей синими напитками и так использовать стены галереи, известной своей приверженностью духу фантазии. Иву следует выбрать между дадаизмом и дзеном, которые представляют два взаимно противоположных состояния сознания»[165]. Под конец своей недолгой жизни Кляйн совершил этот выбор, а тогда, в 1958 году, Рагону ответил «адвокат» Кляйна Пьер Рестани: «Речь не идет ни о дада, ни о дзен-буддизме. Церемония Кляйна – воплощение метода воздействия на чувствительность, который мы теперь называем „политическим“. Стабилизированная энергия – это потенциально революционная сила, это прелюдия не только климатических воздействий на природу и технического рая, но и создания нового правительства Вселенной. Присутствие республиканских гвардейцев является символом того политического значения, которое с самого начала предполагалось в этой манифестации»[166]. Кляйн оказался единственным наследником русских беспредметников-революционеров начала века, которые делили между собой, как Малевич и Татлин, небо и землю, назначали, как Хлебников, «председателей Земшара» или разрабатывали, опять-таки как Малевич, культовый церемониал похорон Бога (в первом неудачном варианте – Ленина, во втором, удавшемся, – своих собственных).

Революционная проповедь Кляйна была столь же романтической и абсурдной. «Нематериальное», которое он пропагандировал, находилось в полном противоречии с реалиями французской жизни конца 1950-х. В это время дает первые плоды план Маршалла и американская пропаганда общества потребления. Ролан Барт публикует в 1957 году свои «Мифологии» – исследования рекламной политики, или «семиотические описания профанных вещей» (Б. Гройс). Политическая жизнь Франции в эти годы далека от покоя: в 1954 году происходят волнения в Алжире, который получает независимость в 1962-м. Политические взгляды Кляйна обычно описывают как реакционные, правильнее было бы назвать их реакционно-романтическими с элементами дадаизма. 20 мая 1958 года Кляйн отправил письмо президенту США Д. Эйзенхауэру. В этом письме он предложил учредить Кабинет французских граждан, в кото-

[165] Цит. по: *Restany P.* Ives Klein. P. 50.

[166] Ibid.

рый бы вошли участники «голубой революции» с трехлетним стажем. Цель создания кабинета состояла в смещении Национальной ассамблеи. Контроль за деятельностью кабинета должна была осуществлять ООН как гарант «качества», или «достоинства» (qualiti), членов Кабинета. Единицей измерения качества было понятие о долге, стандартами служили специальные брусочки. К девизу Великой Французской революции «Свобода, равенство, братство» Кляйн предлагает добавить «достоинство». Кляйн просил Эйзенхауэра ответить на адрес галереи Ирис Клер, однако же держать текст письма в секрете.

Дадаистские акции Кляйна продолжаются 3 июня 1959 года. Он читает лекцию в Сорбонне на тему «Эволюция искусства к нематериальному». Он одет в смокинг. Показывает публике японские свитки с иероглифами и говорит, что «все начинается с каллиграфии и превосходит ее».

В ноябре 1958 года Кляйн участвует у Ирис Клер в совместной с Тингели выставке под названием «Чистая скорость и монохромная стабильность». Он показывает диски, окрашенные I. K. B., вращающиеся с разной скоростью, и два деревянных молота-страшилы – «Экскаватор пространства» и «Перфоратор-монохром».

В 1959 году вместе с архитектором Вернером Руэнаном Кляйн создает проект «Школы чувствительности». Преподавателями этого авангардного учебного заведения должны были быть: по классу скульптуры – Тингели, живописи – Фонтана и сам Кляйн, архитектуры – Руэнан, Паскаль. Предполагались и другие направления обучения: театр, музыка, свободные классы фотографии, кино, биохимия, телевидение, экономика, история, критика, пресса, политика, философия, война и боевые искусства. Класс войны Кляйн хотел предложить Моше Дайяну.

В июне 1959 года Кляйн получает приглашение на групповую выставку в Хессенхуис в Антверпен. Вместо сооружения экспозиции Кляйн явился на открытие и возгласил: «Сначала нет ничего, потом – глубокое ничто. Потом – синяя бездна». Это была цитата из книги Гастона Башляра «Грезы о воздухе». В чем смысл этого жеста, этой подмены произведения искусства явлением художника в образе прорицателя? В чем смысл прорицания? Слова Башляра описывают, как действует то самое чаемое модернистами «чистое зрение», не дающее зримого образа, но одно лишь способное дать истинное знание о мире, открывающее прямое сообщение между грезой, или воображаемым, и представлением, причинностью. Образ «чистого зрения» ведет к познанию, по словам Башляра, «утреннего абсолюта», который в этой книге открывают стихи Поля Элюара. Те самые стихи, что послужили Кляйну открытием его воображаемого мира. «Я был молод, я распростер руки навстречу чистоте. Это было не что иное, как взмахи крыльев в небе моей вечности. И упасть я уже не мог. <…> Проникнувшись любопытством к обесцвеченному небу, с которого изгнаны птицы и облака, я сделался рабом собственных глаз, ирреальных и девственных, ничего не ведающих ни о мире, ни о самих себе. Тихое могущество… Я устранил видимое и невидимое, я затерялся в зеркале без амальгамы»[167]. В отличие от критиков-постмодернистов, которые в принципе отрицали возможность и ценность дорефлексивного опыта, или инсайта, доказывая, что репрезентация образа всегда чем-то обусловлена и хотя бы по одному этому уже не может быть абсолютно чистой, Башляр вполне доверяет поэтическому свидетельству о метафизической связи творчества и мироздания и серьезно его комментирует: «Если мы действительно захотим вместе с Элюаром пережить посредством воображения и ради воображения чистое зрение, в течение нескольких часов глядя на нежную и тонкую голубизну неба, с которого изгнаны все объекты, мы поймем, что воображение воздушного типа действует в такой зоне, где значимости грезы и представления взаимозаменимы в своей минимальной реальности. Прочие виды материй вызывают затвердение объектов. К тому же мы чувствуем, что в сфере голубого воздуха мир больше, чем где-либо еще, прони-

[167] *Башляр Г.* Грезы о воздухе / Пер. Б. М. Скуратова. М., 1999. С. 221–222.

цаем для самых что ни на есть неопределенных грез. Именно здесь грезы поистине получают глубинное измерение. Под влиянием грез голубое небо „углубляется“. Греза не любит плоских образов. И вскоре, как это ни парадоксально, у воздушной грезы только и остается, что глубинное измерение. Два других измерения, которыми забавляются грезы живописные и „нарисованные“, теряют всякую онирическую ценность. И тогда мир поистине предстает по ту сторону зеркала без амальгамы. В нем есть воображаемая потусторонность, потусторонность чистая, но „этой стороны“ нет. Сначала нет ничего, затем появляется глубокое ничто и, наконец, – голубая глубина»[168]. Кляйн не предъявил «Пустоту» собравшимся, как это было в Париже, но свидетельствовал о ней.

[168] Там же. С. 224.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, купив полную легальную версию на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.