



ФИЛОСОФСКИЙ
ФАКУЛЬТЕТ
МГУ ИМЕНИ
М.В. ЛОМОНОСОВА

teach-in
ЛЕКЦИИ УЧЕНЫХ МГУ

ФИЛОСОФИЯ РУССКОГО ИСКУССТВА

ГИРЕНОК
ФЕДОР ИВАНОВИЧ

—
ФИЛСФАК МГУ

—
КОНСПЕКТ ПОДГОТОВЛЕН
СТУДЕНТАМИ, НЕ ПРОХОДИЛ
ПРОФ. РЕДАКТУРУ И МОЖЕТ
СОДЕРЖАТЬ ОШИБКИ.
СЛЕДИТЕ ЗА ОБНОВЛЕНИЯМИ
НА [VK.COM/TEACHINMSU](https://vk.com/teachinmsu).

ЕСЛИ ВЫ ОБНАРУЖИЛИ
ОШИБКИ ИЛИ ОПЕЧАТКИ,
ТО СООБЩИТЕ ОБ ЭТОМ,
НАПИСАВ СООБЩЕСТВУ
[VK.COM/TEACHINMSU](https://vk.com/teachinmsu).



БЛАГОДАРИМ ЗА ПОДГОТОВКУ КОНСПЕКТА
СТУДЕНТА ФИЛОСОФСКОГО ФАКУЛЬТЕТА МГУ
КУДБА ВЛАДИСЛАВА НОДАРИЕВИЧА



Содержание

Лекция 1. Философские концепты русского искусства.	5
Вводное слово	5
«Похороны искусства».....	8
Лекция 2. Соотношение искусства и философии.....	15
Философский смысл «Башмаков» Ван Гога	15
Реальность художественная и техническая	22
Лекция 3. Соотношение искусства и философии. Продолжение.....	27
Критика Хайдеггера искусствоведам Шапиро	28
«Сомнения Сезанна» М. Мерло-Понти.....	31
Лекция 4. Апокалиптическое сознание в творчестве Николая Ге.....	43
Окончание разговора о Сезанне.....	43
Философский смысл творчества Николая Ге	47
Лекция 5. Искусство как отражение кризиса западной цивилизации.	57
Философское прочтение картин Н. Ге	57
«Троица» Андрея Рублёва	60
Кризис западного мышления и цивилизации через призму искусства.....	65
Лекция 6. Илья Репин: миф о русском мужике.	72
Искусство как возможность видеть невидимое	72
«Миф о русском мужике» в творчестве Ильи Репина	81
Лекция 7. Философия литургической живописи.....	93
Абстрактное искусство	93
Малевич – реформатор искусства.....	101
Поиск пределов искусства	105
Философия литургической живописи	111
Лекция 8. Казимир Малевич: выход за пределы искусства – в философию.	113
Гибель крестьянина.....	113
Чувство реальности	118
Возможность воображать и суть искусства.....	121
Лекция 9. Абстрактная живопись Казимира Малевича.....	127
Беспредметное искусство и учреждение мнимостей.....	128
Эстетика как неудачное изобретение	132
История искусства Малевича.....	136

**Лекция 10. «Что такое искусство?». Авангардизм Малевича в сопоставлении с
иными стратегиями искусства. 140**

Искусство и культура 140

Несоциальная социальность 141

Стратегии понимания искусства 151

Лекция 11. Русский авангард: Василий Кандинский. 156

Западный и русский авангард 157

Абстрактная живопись Василия Кандинского 161

Цвет, звук и самоаффектирующая самость 167



Лекция 1. Философские концепты русского искусства.

Вводное слово

Я подрядился обсуждать с вами **концепты философского искусства**. Поработаем с *Гегелем*, с *Хайдеггером*, и вы сейчас поймете, почему. Просто мне нужно будет вам объяснить некоторые вещи. Гегель похоронил искусство, а вот с Хайдеггером побольше связано. Я даже хочу, если вы не будете возражать, прочесть из текста фрагмент о том, как он видит «Башмаки» Ван Гога. Потом у меня появится еще один теоретик – это *Мерло-Понти*, и я еще потрачу на это время, поскольку буду забегать в Европу и буду заниматься тем, чем я сказал – русским искусством. То есть, я рассчитываю, что мы с вами интеллектуально поработаем.

Итак, господа, что мы знаем о **философии**? То, что это *любовь к мудрости*. Но не кажется ли вам, что любовь и мудрость остались там, где они были с самого начала, то есть, с греками? Но если это так, то как быть нам? Что же осталось с нами? А с нами, господа, осталось **сознательное сумасшествие**. То есть, выбирая сегодня философию, а вы выбрали философию, мы выбираем с вами *путешествие туда, где можно сойти с ума*. Сознание дарует нам *возможность встречи с своим безумием*. Поэтому мы его боимся. Что это значит? Это значит, что сознание нам не даруется нейронами нашего тела, мы всякий раз заново завоевываем его позиции. Быть в сознании значит *всегда рисковать*, однажды обнаружив его пределы. В чем безумие пределов заключается? В том, что мы видим то, что видят все. А ещё мы видим, *посредством философии*, сущность того, что видят все или, как говорят, *изнанку того, что видят все*. Кто так говорит? Ну, конечно, гении. *Хайдеггер*, *Фуко* – о чем они нас предупреждают? О том, что философия – ничто иное, как наука об изнанке мира. А что же в изнанке? Вы удивитесь, если я скажу: в ней много что есть, в том числе, и **искусство**. Значит, господа, что я сделал? Я с напомнил вам, что обычно имеют в виду под философией и что сегодня понимают под философией.

Как вы думаете, что мы видим с вами тогда, когда мы смотрим на художественное творение? Когда художник смотрит на картину – он видит **картину**. Хорошо. Когда *философ* смотрит на картину – он видит **мысль**. Тоже хорошо. Когда мы с вами смотрим на картину, мы с вами видим предметы (потом поговорим об абстрактном искусстве, обсудим идею, что всякое искусство абстрактно и что это значит). Ну так что это за предметы, которые мы с вами видим? Это такие предметы, которые художник устраивает так, что они могут *перевести нас из одного состояния в другое*. Есть в картине *что-то, что мы можем только почувствовать*.

Зачем нам искусство? Затем, чтобы мы не переставали чувствовать. Почему? Потому, что человек только и может извлечь себя в своих чувствах. Больше ему не из чего себя извлекать. Имея в виду его (искусство), это значение, спросим себя почему две

с половиной тысячи лет философы никакого внимания не обращали на искусство? Почему? Для них его как будто бы не было. Что говорил Платон в «Государстве» об искусстве? Он говорил, что *поэзия, живопись* неприемлемы. И правильно делал. Почему они неприемлемы? Да потому, что они вводят людей в заблуждение. Интересно. А почему? **Истина, ведь, относится к тому, что есть, а не к тому, чего нет.** Это ключ к мышлению. И это была ошибка. Птица клюет нарисованную ягоду и ошибается. Также и человек: он смотрит на идею, а видит вещи. И тоже ошибается. И я, если попросите, прокомментирую это. Обратите на это внимание: *мы смотрим на идею, а думаем, что смотрим на вещи.* И ошибаемся. Вещи – это копии идей. А картина – это **копия копий**. Да. Понятно. Для животных вещи – реальность, а идея ими не принимается в расчет. А человек подобен животным, говорит Платон. Но в мире Платона все не так. Ведь нужно понимать **смысл**. Платон делает эволюционный шаг, когда он говорит, что вещь – это тень идей. Если греки привязали искусство к вещам, они *не различали ремесло и искусство* – и понятно почему. Потому, что они решили все привязать к этой, не любимой мной, вещественности, к телесности. А Платон не видел в этом ничего хорошего. Что он называл внутренней жизнью? Не зарабатывание денег, а что? «Каждый человек должен был петь себе очаровывающие его песни. Все должны жить играя». Поэтому, зачем нам Гомер? Зачем нам музыка, которая только расслабляет нас?

А я вам скажу, еще раз, что тема идеи, копии, эта мысль сегодня формулируется очень просто. **Первое с чем мы встречаемся**, когда мы рождаемся, **это наши галлюцинации. И последнее что мы видим**, когда мы прощаемся, **это наши галлюцинации.** Вот с чем мы имеем дело. **Не будет галлюцинации – не будет идеи.** И эту вещь нужно хорошенько запомнить и понять.

Может вы хотите понять, понимал ли в искусстве что-то *Декарт*? Нет, ничего не понимал. Вопрос из зала: на счет греков, *Аристипп* со своим гедонизмом – разве он не говорит о чувственном удовольствии, о искусстве как чувствовании? Не в этом дело. Это и есть заблуждение. Потому, что *чувство изобретают для того, чтобы то, чего нет, стало тем, что есть.* Мы это делаем посредством чувств. Вот что такое чувство. Поэтому вот эти все представления удовольствия-неудовольствия – это из давних архивов западного мышления – ну я так скажу: это не имеет к делу никакого отношения. И Платон это понимал.

Или, я сказал иначе, когда я говорю, что *мы все галлюцинируем*, оно не имеет никакого смысла без того, что я называю **взрывом галлюцинаций**. Вот какая штука хороша. А что это такое, что взрывается? Или что перестает взрываться? Это значит **придать существование объектам своих грез, объектам своих представлений.** Обычно существование, в западном мышлении, это – выражение Канта «не реальный предикат». Хайдеггер попытался что-то изменить, но ничего не получилось. А что я сказал – быть причиной, дать существование. отвечая на ваш вопрос, и греки –

нормальные люди, в этом смысле, мышление было задано на 2,5 тысячи лет, а сегодня есть какие-то обломки варварские, которые мы находим от этого мышления.

И сразу вопрос из зала: «Вы сказали про то, что первое и последнее, что мы видим вы жизни – это галлюцинации. А вы не могли бы объяснить это. Что понимается под галлюцинацией?» Я коротко скажу: первое – галлюцинация не имеет никакого отношения к человеку. *Галлюцинация имеет отношение к природе.* Это ошибка или **болезнь природы.** Это мы посчитали, что как бы этот человек больной, и он галлюцинирует, и его могут отправить в психлечебницу. **Галлюцинация – это предел природы,** это космос, вселенная. Второе – что вы думаете, что мы говорим тогда, когда мы говорим, что *бытие тождественно мысли о бытии?* (Парменид). **Галлюцинация – это бытие, тождественное с мыслью о бытии.**

Может вы хотите знать, понимал ли что-нибудь о искусстве *Кант*? Кант, который знает все. И это правда, но Канта не очень любили. Он делал вещи революционные, и я могу назвать, что до сих пор их никто не понимает, не принимает его. Но от тоже ничего не понимал и не обращал никакого внимания на искусство. То есть, что он не делал? Он не размышлял исходя из сочинения, из театрального действия и так далее. В «Антропологии с прагматической точки зрения» Кант прямо сказал, что игра в карты – это то, что может заменить все искусство, и подобно искусству, игра в карты на деньги – это вообще великая вещь (на небольшие ставки). Почему игра в карты может заменить искусство? Потому, что в игре, говорит Кант, человек не скучает. В игре у него происходит такая *быстрая смена эмоциональных состояний.* Надежда сменяется разочарованием, огорчение от проигрыша – радостью выигрыша и к далее. *Гуссерль* – фигура известная. Он тоже плохо понимал. Это не от того, что я так хорошо понимаю. Так вот, Гуссерль ничем не отличался от остальных. Для него искусство было чем-то из нестрогой науки. Он при всей тщательности, тонкости, внимании к языку, к техническому аппарату, например, думал, что образ – это изображение. Это ужасно! Надеюсь, что все сегодня хорошо понимают, что *образ и изображение – это разные вещи.*

Так вот, рассуждая об искусстве, что мы не могли бы не понять? Что **сущность искусства и сущность человека – это одна сущность, они совпадают.** Значит ли это, что я обращаю внимание на искусство, а философы 2,5тыс лет не обращали никакого внимания на человека? Да. Именно этот вывод нам приходится сегодня делать. Они ничего не сказали, они ничего не могут сказать до сих пор – и это просто ужасно выглядит. На что же философия обращала внимание? Потом, когда я буду работать с Хайдеггером, обращаю ваше внимание на то, что многие вещи сконцентрировались в его философии, а не после Хайдеггера – после Хайдеггера ничего нет и не будет потому, что это то, чем завершилось мышление). На то, что вокруг человека. На **сущее.** Ее занимала мысль о том, *почему что-то есть что-то, а не есть ничто.* Вот так преподают

философию студентам. И студенты глубокомысленно повторяют это. И это все стало проблемой.

Между тем, я коротко скажу, а потом буду возвращаться к некоторым мыслям, чтобы было понятно. Искусство возникает в *пещерах*, вместе с человеком. **Наскальная живопись** появилась примерно 50 тысяч лет назад. Но одновременно – это и примерный возраст человека, не миллион, не сто тысяч лет. Не раньше и не позже, они появляются вместе. И это и есть рождение, извлечение человеком самого себя из галлюцинации. Так вот, ни *Платон*, ни *Аристотель*, ни *Кант*, ни *Гегель*, никто из них ни мыслил, исходя из художественного произведения, более того, философы в Европе готовы были создать науку об искусстве (500 лет длилось доминирование науки). Были причины. Всех интересовала эта странная вещь – только *Платон* поднял восстание, и до сих пор идет борьба с платонизмом. И даже не понимают с чем они борются. Они были готовы заменить наукой искусство. Кто боролся? Гегель. Давайте посмотрим, как он это делал в своей «Эстетике».

«Похороны искусства»

Я вместе с вами «забегу» к *Гегелю*. Он ничего не понимал в искусстве. Ему наплевать на это искусство. но он написал четыре тома «Эстетики». Может кто-то из вас читал. Может кто-то читает. Можете и сами потом начать читать первый том «Эстетики». Вы прочтете страниц двадцать и многое поймете.

- Вы говорите, что в искусстве мало кто понимал из философов.

- Не обращали внимания.

- А как оно развивалось? Мне кажется, по крайней мере всегда казалось, что это взаимовлияющие вещи.

- Я немного удивлен. Вы слышите это в первый раз? Это хорошо. Хайдеггер – первый, кто написал сочинение «Истоки художественного творения», где он «подошел» к *Ван Гог*у, к этим башмакам, и стал рассуждать. Первый. Дальше появляется *Мерло-Понти*. А пока найдите мне философа, который мыслил через творения художества, найдите и мне его покажите.

Баумгартен? Что такое *эстетика философии*? Наука. Вот что придумали – это XVIII век. А для чего придумали эстетику? Вот эту науку? Для того, чтобы искусство запереть в клетку. За что? Это объясняет Гегель. Читайте первый том его «Эстетики», я уже сказал. «В искусстве есть изъян», - говорит Гегель. Какой? В чем он состоит? В **видимости**. Обратите внимание на это слово. Это то слово, которого не будет у Хайдеггера. Это то слово, которого нет ни у кого. Вернее, есть, а отчасти есть даже у *Парменида*, в его поэме «О природе» (но это отдельный разговор), и еще здесь есть *Протагор* – антрополог, я бы сказал, но его называли софистом (продавал знания за

деньги), хотя это одна из крупнейших фигур и гениальнейший человек, одна из ключевых фигур до *Платона*, а может даже и круче.

Так вот, есть изъян – в видимости. А чем тебе не угодила видимость, господин Гегель? «Искусство действует посредством иллюзий», - пишет он. Искусство работает, выдавая одно за другое. Да, конечно. Это придумали греки. Платон уже знал. Но Гегель, повторяя этот греческий хор, делает пронизательное умозаключение: «Искусство живет в видимости», - это 11 страница его введения. Гениальная вещь! Послушайте, я могу на этом прекратить все свои разглагольствования и сказать: «Господа, я все сказал!» В этой фразе сказано все. Еще может быть будут лет сто говорить, говорить, но это настолько радикальная вещь! А что из этого следует, господа? А из этого следует **расширение реальности посредством мнимости**, того, чего нет. Вспомните, Парменид запретил вообще философию. И вспоминайте, чем заканчивала западная философия: «Бытие ничто», «Бытие и время», бытие и разум. Но Гегель видит видимость иначе, чем следовало бы. Вот тут есть проблема. Не всякий может сообразить.

- Вот видимость, господа. В каком случае она остается видимостью? Когда воспринимаем ее как вещь, или тогда, когда воспринимаем ее как видимость?

- Наверное, когда воспринимаем ее как вещь.

- Конечно. Это единственный вариант. Больше нет вариантов. Потому, что когда видимость мы воспринимаем как видимость – это видимость. Она исчезает. Она исчезает. А она не исчезает когда? Когда мы воспринимаем ее как вещь.

Это тонкая вещь. Вот он, Гегель, не увидел таких сложностей. По-видимому, они ему были не нужны. Он был занят другим – был занят истиной. Есть еще одна важная вещь: западное мышление считало, что *все имеет отношение к истине*, в том или ином варианте (наука, искусство). Это такое заблуждение, такой ужасный предрассудок.

- Можно немножечко уточнить? Про Гегеля и видимость.

- Видимость – это обман, заблуждение. Можно ли сказать, что Гегель считал видимость и иллюзию синонимами?

- Да, примерно одно и то же. Ключевое слово – обман. Гегель: «Искусство посредством видимости все время обманывает нас». Это очень устойчивая формула, начиная с Платона.

Что делают люди? И мы с вами делаем? Вот есть люди, которые терпеть не могут *Ленина*. Но нужно понимать, если тебе нравится *Кандинский*, или если тебе нравится *Малевич*, то тебе должен нравиться и Ленин. Почему? Потому, что *Малевич – Ленин в живописи. А Ленин – Малевич в политике*. Так вот, вернемся. Искусство все время обманывает. Обман – ключевое слово. А это плохо. *Обман и видимость* не могут родить истину. И Гегель, вместо того, чтобы сказать, что *человек живет в видимости* (и это был бы шаг в правильном направлении) и что он *живет, мечтая об истине*, стал говорить о

том, что мир истины есть более высокая реальность, чем человек. И дело даже не в том, кто выше или ниже. А в том, что истина перестала мыслиться Гегелем вне связи с человеком. И это вся западная философия. А кто ж занимается истиной? Наука. Кто говорит о науке? - Гегель, Гуссерль. Это были пятьсот лет науки. Правда она вступила в заключительный этап. *Искусство*, конечно, занимается *продвижением духа к истине*. Дух появится, но выше всего в этом движении оказывается **наука**. Если бы Гегель нам объяснил, что видимость – это такая калитка, открывая которую, мы входим в человеческий мир, то он бы сделал великое открытие. И мы бы поняли, что **истина человека не в науке, а в искусстве**. Но Гегель не сделал это открытие. Он застрял на мысли об обмане. Полагая, что выше всего того, что существует, есть *абсолютная истина*.

Господа, а что сказал по этому поводу *Пушкин*? Это уже XIX век.

«Да будет проклят правды свет.
Когда посредственности хладной
Завистливой, соблазну жадной
Он угождает праздно. Нет,
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман»

Был такой спор. *Хайдеггер* вступил в спор с *Рильке*. И думаете, кто выиграл? На мой взгляд, *Рильке*. Но в данном случае выигрывает *Пушкин*. Послушайте, он все понимал. Все, что я говорю, *Пушкин* все понимал. Я сюда ничего не могу добавить. Это надо развернуть как философию. Есть такие высказывания, которые требуют философию, а без этого ничего не получится. Так кто прав, поэт или философ? Философ говорит: «Искусство не является высшей формой духа и должно получить подтверждение в науке» Позвольте, что это такое? Поэт говорит: «Мысль у себя дома не в логике, а в метафоре, равно как *искусство у себя дома в видимости, а не в чувственном объекте*». Я вам добавлю сразу же: *там же существует человек*. Почему? Человек любит рассматривать картины. А нам еще подают «Черный квадрат». Зачем? Это что такое? Что видят? Я не понимаю. Зачем? Зачем вы слушаете музыку? А зачем читать стихи? Зачем вообще переживать те поступки, которые совершают литературные герои? Почему это делается? Какой резон в этом? Только для того, чтобы убить время? Прогнать скуку? Я вам сказал, что *игра в карты* – это такая метафора, которая якобы передает весь смысл искусства. Нет. Все-таки игра в карты позволяет нам *развлекать себя и убивать время*. А искусство не имеет к этому никакого отношения.

Гегель думает, что **искусство** существуют для того, чтобы освободить человека «от мрачной сосредоточенности мыслей и дать место для свободных проявлений фантазии». Нет, это **существо наше, человеческое**, скажу я. По словам Гегеля, «мы не дети, чтобы обожествлять произведения искусства и поклоняться им, ведь мысль и

рефлексия обогнали художественное творчество». Если вы меня попросите, я вам отсюда вытащу всю последующую историю человечества до сегодняшнего дня. Вот из этой мысли, обогнавшей художественное творчество. Это 16 страница «Введения», если кто-то хочет почитать.

Что это значит? Это значит, что мы с вами сегодня смотрим на все с *универсальной точки зрения*. Ну еще можно сказать с глобальной точки зрения, с всеобщей. Это значит, что *мы с вами сегодня смотрим на все не от своего имени*. И говорим, что никто сегодня из нас не говорит от своего имени, для того, чтобы смотреть с этой точки зрения. Это Гегель, прочтите. Этому придается такой оттенок, что мы живем в мире всеобщего. *А если мы живем в мире всеобщего, то никто не может говорить от своего имени*. Никто не имеет собственного взгляда. И если об искусстве, то в этом новом мире нельзя уже вещи называть своими именами, и мы сегодня их не называем. Мы говорим так, как принято говорить. Если посмотрите Парменида, у него есть фраза в поэме «О природе», обращенной к человеку: «Как правильно говорить о некоторых вещах?».

Гегель пишет в первом томе «Эстетики»: «Общие формы, законы, обязанности, права, максимы определяют наше поведение и управляют нашей жизнью». Вывод Гегеля таков – *в мире всеобщего искусство не нужно, оно ушло в прошлое*. И Хайдеггер знает эти слова и комментирует их так: «Но нужно еще подумать, что же Гегелем высказано в этой мысли». Так вот, «в мире частного, частного, искусство будет тождественно с душевными переживаниями», - говорит Гегель. А *Хайдеггер* говорит: «Там оно и погибнет». Поскольку наше время, время глобального не благоприятно для искусства. «Даже сам художник заражен рефлексией, привычкой рассуждать об искусстве того, что есть», - пишет Гегель. То есть, какой упрек он бросил? Он сказал, что даже художник перестал быть художником. Своими словами скажу: **невозможно быть художником в мире всеобщего, если ты заражен рефлексией** (только рефлексия не имеет никакого отношения к мысли). Рефлектировать значит не мыслить. А мыслить значит не рефлектировать. **Рефлексия** – это *постоянные отходы, отскоки, вращение в круге, в которое вовлечено прошлое*. «Искусство остается для нас чем-то отошедшим в прошлое», - следует фраза. Это и позволило мне, придя к вам, сказать: «Господа, искусство стали хоронить еще во времена Гегеля». Эти лекции он читал в 1829, 1830 годах, в Берлинском университете, а потом он скончался. Умер нормально, хорошо, в постели, как положено. Все было записано студентами. Все издается даже и сейчас. Пишут диссертации на эту тему.

Итак, Гегель похоронил искусство. А Хайдеггер впервые в философии стал размышлять, исходя из картины *Ван Гога* «Башмаки». И этим оказал колоссальное влияние и на философию, и на искусство. Причем во всех аспектах. Потом, когда будем разбирать работу с Хайдеггером, я вам покажу фрагменты, которые оправдывают и «Писсуар» *Дюшана*. Попрошу набраться терпения, и я прочту фрагмент из Хайдеггера.

Это человек от философии. На мой взгляд, это *самая крупная фигура в философии*, и более крупной уже не будет. Все свершилось. Не с Ницше, а с Хайдеггером. Итак, Хайдеггер и «Башмаки». Вы думали, я пришел к вам с пустыми руками?



Рисунок 1.1. «Башмаки» В. Ван Гога.

Потом скажу, что этих башмаков много, не только у него, как это показал *Шapiro*, такой американский искусствовед.

Итак, фрагмент из Хайдеггера: «Возьмем для примера самые обычные **крестьянские башмаки** (по-моему, эти башмаки извозчика – прим. Ф. Гиренка). Для их описания нам не требуется даже, чтобы перед нами лежали действительные образцы этого находящегося в обиходе изделия (Сия фраза – не невинна! Хотя в философии нет ничего невинного! Впрочем, слова – не невинны! – прим. Ф. Гиренка). Всякому они известны эти башмаки. Но поскольку все дело в **непосредственном** описании, полезно будет способствовать их наглядному представлению. Для этого довольно будет их изображения. Возьмем известную картину Ван Гога, который не раз писал «Башмаки», ну на что, собственно говоря, тут смотреть? Всякий знает, что нужно для башмака. Если это не деревянные башмаки, и не лыковые лапти, то тут будет подошва из кожи и кожаный верх, скрепленными нитями и гвоздями. Такое изделие служит как обувь. Вещество и форма бывают разными, в зависимости от служебности, предназначенные башмаки для работы в поле или для танцев, все это верно. Но относится лишь к тому, что и без того известно: дельность изделия – в его служебности. Но как обстоит дело с этой служебностью? Постигаем ли мы вместе с ней и дельность изделия? Не следует ли нам, дабы удалось такое постижение, обратиться к служебности изделия в том, как оно служит? Крестьянка носит башмаки, работая в поле. Вот только здесь они и оказываются тем, что они служат. И притом тем подлиннее, чем меньше крестьянка, занятая работой, думает о башмаках, или смотрит на них, и вообще, чувствует их у себя на ногах. Она

ходит в башмаках. Она стоит в них. И так, башмаки действительно служат ей. И вот здесь, **когда изделие действительно применяется и употребляется, деятельность изделия действительно встретится на нашем пути.** А пока мы только пытаемся представить их и вспомнить вообще башмаки. Или же мы видим на картине просто стоящие перед нами пустые, остающиеся без употребления, башмаки. Мы никогда не узнаем, что же такое по истине, здесь эта дельность изделия. На картине Ван Гога мы не можем даже сказать, где стоят эти башмаки. Вокруг них нет ничего, к чему они могли бы относиться. Есть только неопределенное пространство. Нет даже земли, налипшей на них в поле или по дороге с поля. А эта приставшая к башмакам земля могла бы, по крайней мере, указать на их применение. Просто стоят крестьянские башмаки. И кроме них нет ничего. И все же. Из собственного нутра этих башмаков неподвижно глядят на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Тяжелая грубая прочность сапог собрала в себе все упорство неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий и резкий ветер. На этой коже осталась сырость почв. Одиночество забилося под подошвы этих сапог. Одинокий путь с поля домой вечерней порой. Безмолвствующий зов земли отдается в этих башмаках. Земли, щедро дарящей зрелость зерна. Земли, с необъяснимой самоотверженностью и ее залежных полей в глухое зимнее время. Тревожная забота о будущем хлебе насущном сквозит в этих башмаках. Забота, не знающая жалоб и радость, не ищущая слов (Ну гений, гений! Хочу сказать, я многое перенял у Хайдеггера для себя, мне многое важно, когда будем обсуждать абстрактное искусство, я скажу, что нужно делать, на мой взгляд. – прим. Ф. Гиренка). Когда пережиты тяжелые дни, трепетный страх в ожидании родов и дрожь предчувствия близости смерти – земле принадлежат эти башмаки... Из этой хранимой принадлежности к земле *изделие восстает для того, чтобы покоиться в себе самом.* Но мы, наверное, только *видим все это в башмаках* (Видим. Но нигде у него не будет этой видимости – прим. Ф. Гиренка), *нарисованных на картине. А крестьянка просто носит их.* Если бы только это было так просто: просто носить их. Когда крестьянка поздно вечером, чувствуя крепкую, хотя и здоровую усталость, оставляет в сторону свои башмаки, а в предрассветных сумерках снова берется за них, или же в праздник проходит мимо них, она всегда и притом без всякого наблюдения и разглядывания, уже знает все сказанное. Дельность изделия хотя и состоит в его служебности, но **сама служебность покоится в полноте существенного бытия изделия.** Мы это бытие именуем *надежностью*. В силу этой надежности крестьянка приобщена к безмолвствующему зову земли. В силу этой надежности она твердо уверена в своем мире. *Мир и земля для нее и для тех, кто вместе с ней разделяет ее способ бытия, пребывает в дельности изделия и никак иначе».*

Господа, я подумаю на следующем уроке все завершить, просто сейчас хочу сделать паузу. Я, признаюсь, надеялся все это быстро пробежать. Но не хочу. Потому, что я сказал, что культура и философия не знала, не то чтобы не знала, не занималась человеком и ничего не понимает в человеке. Поэтому я себя прерываю. Я вновь вам

покажу эти башмаки. Потом я еще много с ними буду работать. И после него я немножко скажу о *Мейере*, об этом искусствоведе, он достоин хотя бы абзаца, он мне «рассказал» многое, хотя моя философия совершенно не зависит ни от того, ни от другого. Я дальше так же буду заниматься *Мерло-Понти*, буду анализировать «Сомнения Сезанна», а потом я подведу какой-то итог и уйду в русское искусство.

- Ко мне какие вопросы, замечания?

- Можно вопрос? Скажите, вы критически относитесь к модерну? Это такой открытый вопрос.

- К модерну в философии?

- Да.

- Вы имеете в виду тех людей, которых называют у нас философами там, Латур, Харман?

- Нет, я имею в виду такой, знаете, пафос субъектности, если я правильно понимаю.

- Я скажу вам следующую вещь. Я скептически отношусь ко всей современной философии, в том числе, и у нас. А у нас, она есть переписывание той, что есть на Западе, должен вам признаться, и никакой такой русской философии сегодня нет, в том смысле, есть некоторые фрагменты, которые делаются, я что-то делаю, еще какие-то люди, но я имею в виду – у нас зрителя нет. И в этом смысле, я скептически отношусь вообще, я даже *боюсь, что мы скоро можем похоронить философию*, ведь *она никому не нужна*. Она просто никому не нужна, вот эта работа. Это будет колоссальной ошибкой. И я хотел, чтобы сохранилась эта форма работы. А *философию ждут радикальные изменения*, на мой взгляд, в смысле философии, в смысле идей, я не знаю на счёт институции, но в смысле идеи и протекания.

- Что-то иное, как говорится.

- Ну, да. Можно и слово «иное». Попросту говоря, мы сейчас готовы исследовать субъективность. Но к субъективности ни имеют отношения Чалмерс, и кто-то еще с ним. Это на мой взгляд, господа. Я так думаю. Вы так думать не обязаны. Вы услышали, но вы сами должны продумать. Я буду какие-то вещи объяснять, почему я что-то делаю, почему я так сказал. Понятно? Вы будете сравнивать, взвешивать и выбирать, если хотите.

- Почему абстрактное искусство отражает самого человека? Вы сказали в начале: «То, что мы видим в начале и в конце жизни – галлюцинации», это как бы не относится к человеку, это природа... а здесь тогда, скорее всего, какие-то иллюзии?

- Ну правильно. **Абстрактное искусство** – это искусство, я бы сказал, оно *ностальгирует по взрыву галлюцинаций*. Ну что старается сделать *Кандинский*? Сбором цветков, своими симфониями? Что делает *Малевич*? Это самое важное, это самое главное, что есть в жизни вообще – это то, что не принадлежит миру. Это мир, что сошел с ума. Это как говорит *Ницше*: «Здесь мир сделал скачок».

Лекция 2. Соотношение искусства и философии.

Лекции объявлены по **русскому искусству**. Мы с вами упорно разбираем *отношения между философией и искусством*. Напомню тезисы. Есть проблема между философией и искусством. Какая? Философия не обращала никакого внимания на искусство. Никакого. А потом обратила. А кто обратил внимание? Как не странно, в философии, *Хайдеггер*. И мы с вами сейчас упорно читаем его, изучаем, обсуждаем, и прочее. Одновременно, на прошлом занятии мы говорили еще о чем? О каких-то странных отношениях между искусством и эстетикой. Какую проблему обсуждал с вами? А проблему вот такую. Был еще такой немец *Гегель*, и он решил, как я вам сказал, *«похоронить» искусство*. Он полагал, что искусство не такая важная вещь, да, оно есть, и хорошо, что оно есть. Но вообще-то в мире всеобщего, в мире современном – это уже моветон. Оно должно уйти в прошлое. Оно не является той формой, которая *дает нам истину о нас, а нам очень нужна истина абсолютная*. Вот такие были присказки.

Что я сделал? Я на прошлом занятии постарался *«похоронить» эстетику*. То есть, я оставил искусство, а стал хоронить эстетику. И буду это делать все то время, пока буду вести с вами занятия. Потому что, на мой взгляд, это неудачная форма, которая была придумана, и толку в ней нет. Мы стали говорить уже о *Ван Гоге*. Потому, что Хайдеггер обратил внимание на эти «Башмаки» и написал текст. Ну что может делать философ – он *стал мыслить, исходя из произведения*, исходя из картины. Вот это называется – он обратил внимание. Ну и я решил с вами пройти по этим следам с тем, чтобы что-то понять, а затем уже заниматься русским искусством.

Я вам показал эти «Башмаки». И сказал то, что известно о том, что говорил Ван Гог. И я вам рассказал историю, что был такой *Гоген*, что он у него поселился, жил, и видел картину, такую фиолетовую, про башмаки, и спросил его: «А зачем тебе это нужно?» Ван Гог стал Гогену рассказывать о своем путешествии. Однако, нас интересует эта философия, которая стала мыслить, исходя из картины.

Следующий персонаж (мы сегодня начнем разбирать его) – это *Мерло-Понти*, а также *Деррида*, который тоже вмешался в разговор, в обсуждения вот этих башмаков. Дискуссию, которая возникла между искусствоведом и Хайдеггером – вот это все я продолжу с вами обсуждать. Господа, я буду говорить, рассказывать, буду делать паузы. И если что-то не понятно, можете спросить. Я попробую ответить. Скажу вам, что я думаю. Так и будем двигаться.

Философский смысл «Башмаков» Ван Гога

Итак, я хочу, чтобы вы вспомнили про *Ван Гога*, про то как он ушел к шахтерам, про эту его жизнь. Он еще и христианин. Ведь тогда Европа еще не рассталась с

христианством. Как он помогал шахтеру после аварии, как он вылечил шахтера, как он на него смотрел, как этот шахтер опять спустился в шахту, и что при этом виделось Ван Гогу: вот эти шрамы, лик Иисуса Христа, и так далее. Что увидел Хайдеггер в «Башмаках» Ван Гога? «На что тут, собственно, смотреть?», - говорит Хайдеггер, рассматривая «Башмаки». «Картина Ван Гога бедна предметами. На ней всего пара каких-то башмаков. *А если зрителю не на что смотреть, то тогда он становится по неволе философом. И начинает искать в картине мысль, высказанную художником, даже если он ее не высказывал. Он ее обязательно найдет. Равно как и философ. Философ тоже делает эту работу. Не важно, что думал художник, это уже его не касается. Ты смотришь на картину и ищешь в ней мысль, полагая, что она порождена. И не важно, что думал или не думал Ван Гог*». Как эту мысль ищет Хайдеггер? Для этого он приводит в движение свои **аффективные образы**.

Что значит приводить в движение свои аффективные образы? Поймите, пожалуйста, что это значит **поймать момент своего несовпадения с собой**. Это отправная точка для мысли. И вот этот пункт несовпадения с собой и приводит в движение так называемые аффективные токи, образы, находит эти точки. Башмаки из галлюциноза Ван Гога коррелируют с образом крестьянки в галлюцинозе Хайдеггера (крестьянки вы тут не видите, и я не вижу). Крестьянка – это дом, семья, церковь, а также труд, земля и забота. Крестьянка носит башмаки. В этом, - говорит Хайдеггер, - суть башмаков. Башмаки Ван Гога не стоят, они как бы висят, чуть-ли не в воздухе. А крестьянка Хайдеггера ходит по земле. У нее осязательное отношение к вещам. Следовательно, башмаки художника должны быть как-то связаны с землей. Хайдеггер обращает наше внимание на что? На **темное нутро**. Что там внутри? Что там *внутри этого нутра*?

Имеется в виду, что они раскрыты, и что-то такое темное там, в них, таится. А как вы понимаете, вот в таких местах, непроницаемых, невидимых внешнему наблюдателю, а мы сейчас с вами внешние наблюдатели, обязательно прячется какая-то сила. Какой-то дьяволенок там сидит, возможно. И будет водить тебя за нос. Тебе надо сделать все так, чтобы не поддаться ему. Это проблема. Так вот темное нутро башмаков – это *труд ног крестьянки*. На коже башмаков – сырость почвы. Под подошвой – одиночество возвращающегося домой. А из темного нутра не только труд, труд ног крестьянки, но и слышен зов земли. В нем, в этом зове таится забота – о чем? – об урожае, «и пятится радость, не ищущая слов». Конечно, все это – видение Хайдеггера. Это то, чем он понимает картину Ван Гога.

Я, даже думаю, мне нравится этот способ понимания картины, и я его буду использовать. И мне не нравится тот способ понимания, который предложит, например, Мерло-Понти или Деррида. А вот этот мне нравится. Он обязывает тебя **придать смысл бессмысленному**. А всякий раз, когда мы приходим с вами на выставку, даже самую известную, когда ты знаешь картину с детства, все равно ты находишься в ситуации, в

которой тебе нужно преодолеть некоторую бессмыслицу с тем, чтобы появился смысл. Но смыслу всегда предшествует *преодоление бессмыслицы*. Так просто смыслов не бывает. Если вы его вычитали, услышали, а это не смысл, это вы просто узнали. А по идее всякая выставка, посещение выставки, есть подготовка человека к тому, чтобы попасть в мир явной бессмыслицы, и попытаться его преодолеть, а преодолеть – значит найти смысл, учредить его. Вот **задача искусства**.

Я только хочу сказать – видение художника понимается видением зрителя. Ну я раньше говорил и сейчас хочу сказать, господа, ну так получилось, что **философия понимается только философией**. Это способ понимания. И иным способом **понимать невозможно**. Иллюзии, или видения понимаются видением. Я попытался объяснить, когда говорил о бессмыслице, о преодолении бессмыслицы, учреждении смысла. Это я фактически сказал, что мы проводим какую-то *параллельную работу*, перпендикулярную работе художника. Это труд человека, рассматривающего какое-либо произведение.

Так вот, что значит – *посмотреть на картину*? Это не значит перечислить нарисованные предметы, их компоновку, взаимное отражение цвета одного в другом, перемигивание форм, уравнивание, гармония, или напротив дисгармония. Это значит – *ответить на видение художника своим видением* – это и есть замысел, это и есть то, ради чего, наверное, и существует искусство. Не уклоняться от встреч с ним, ибо в таких встречах и **плетется вязущая связь времени**. Только так мы можем с вами плести связь времени. Или, что скажу иначе, не буду вдаваться особенно, тем самым **мы с вами изобретаем время**. Это я вам предлагаю подумать на досуге, если вам это интересно, о том, что **человек вообще существо временное** – он живет не в пространстве, а во времени, хотя имеет дело с пространственными вещами и он изобретает время. Для чего? Для того, *чтобы на себя воздействовать во времени*. Больше мы никак не можем воздействовать на себя. А воздействуем мы на себя в силу своего *несовпадения изначального, коренного, фундаментального*. Ну я об этом еще скажу, когда буду говорить о Мерло-понти.

Этим я хочу вам передать не какую-то метафору, я хочу вам сказать в буквальном смысле: **мы плетем связь времени, учреждаем его**. А она, связь, может прерваться. Тогда вдруг окажется, что никакого времени и нет. Так вот, Хайдеггер что нам говорит? Если мы с вами видим башмаки, то должны видеть и зов земли – так устроен галлюциноз. Если слышим зов земли – то из ничего непременно должна ступить фигура крестьянки, которая отзываясь на зов, не сидит вечером в трактире, не пьет пиво с первым попавшимся ей человеком. А если она не смотрит в воскресные дни сериалы и не привязана к гаджету, то *мир уверен в ней, а она уверена в мире* – хайдеггеровский оборот – такая *взаимная уверенность* происходит.

Не в этой ли встрече раскрывает себя **суть художественного творения**? Если мы встречаем *художественный объект*, то он *не оставит нас в покое*, не оставит нас стоять на прежнем месте у картины. Он нашими аффективными токами мгновенно *отправит нас в иной мир*. Какой? *Созданный нашим воображением*. Это путешествие – не самообман. Хайдеггер себя не обманывает. И зритель себя не обманывает, когда он видением отвечает на видение. *Это не есть субъективное*. Это и есть **реальность**. Это **человеческая реальность**. То, посредством чего мы с вами, господа студенты, расширяем жизненный мир, наш **жизненный мир**. А он иным образом не расширяется. Вы думаете, он посредством техники расширяется? Нет, наш мир, наша реальность расширяется посредством учреждения этих, я скажу так, странных объектов нашего воображения.

Творения художника не раскрывает сокровитое, как думал Хайдеггер. Мы его поправляем. Если мы будем думать так, как Хайдеггер, то нам нужно будет объяснить, откуда взялось сокровитое. Оно кем учреждено? Кто его сотворил? А Хайдеггер, как вы помните, или знаете, или слышали, он передумал, изобрел другую теорию истины, нежели была. Была *истина как соответствие* (имеется в виду связь истины с суждением, представлением). А Хайдеггер говорит: «Нет, *истина связана не с суждениями, не с представлениями, а с вещами, как некое их сокровитое*». И вот должно быть нечто, связанное с произведением. Искусство – это выведение, и Хайдеггер столкнется с этой проблемой, потому что надо будет понять – а чем вот это производство (пропади оно пропадом) отличается от этого искусства, которое занимается таким же выведением. И слово у греков будет для этого одинаковое: что *искусство*, что *технэ* – все это будет одно и то же.

Итак, откуда же сокровитое? Творение не возникает в момент его раскрытия. Ибо его бытие уже должно быть. Это, господа студенты, я вам раскрою, это моя наглая попытка заняться критикой Хайдеггера. В некотором пункте я не очень понимаю, не очень согласен с ним, и вам об этом говорю, а вы вольны смотреть на картину, слушать, а я стараюсь передать вам Хайдеггера, и одновременно, сказать, почему я думаю, если думаю, иначе. Так вот, творение учреждается в момент, когда художник объективирует свои грезы, и они начинают быть вне его. Как существуют объекты наших грез? **Они существуют, если мы относимся к ним, как к существующим**. И искусство, и весь жизненный мир человека так устроен. А крестьянка, а разве она художник? Разве была сокрыта истина башмаков для крестьянки? Нет, конечно. Она уже все знает о них. И Ван Гог ничего ей не открывает. Что он может открыть крестьянке? Зачем ей идти в музей и смотреть на башмаки Ван Гога – нечего там делать. Она занимается домашними делами. И правильно делает.

Так вот, **истина как алетейя**, не существует без еще одной истины, господа. Истин оказывается много. А какая еще одна? Есть ли здесь истина вещей, то она не

просто есть истина-открытость. А какая еще истина? Она существует без истины как мистерии. Это вот то, что я вам хочу сказать, и это относится к тому, как бы критическому взгляду на взгляд Хайдеггера на искусство. Искусство, господа, и есть на мой взгляд, вечная мистерия человека, а не некоего *dasein*. Поэтому, искусство говорит не о красоте, не об отражении природы, не об искусстве мастера и ремесленника. *Художник трудится над тем, чтобы не пропала связь времен.* И каждый из нас трудится над тем, чтобы не пропала связь. И мы художники тогда, когда мы пытаемся воздействовать на себя во времени. Потому, что это очень трудно. Как можно воздействовать на себя? Надежда, цели и много других разных способов. Поэтому, Хайдеггер, на мой взгляд, ошибается, когда говорит о том, что *в картине художника воспроизводится всеобщая сущность вещей.* То есть, такой мне взгляд не нравится. Художник как будто бы раскрывает какую-то всеобщую сущность вещей. Мне это не нравится. Если уж нравится слово сущность, то я сказал бы тогда так: **в любой картине всегда будет воспроизведена сущность раздвоенного существования человека.**

- Вы сказали, что Хайдеггер говорит, что искусство отражает сущность вещей. А вы что утверждаете?

- А я говорю, что, если уж брать это слово, отвечать, ну хорошо, сущность, ладно, но только не вещей, а **раздвоенного существования человека.** Мы изначально и до конца своего раздвоены. Всегда. Поясню. То есть, что делает Хайдеггер? Он говорит: «Все что есть – вещь». Все, что есть. Страх есть? Вещь. Бог есть? Вещь. Свобода есть? Вещь. Но мы с вами понимаем или нет? Да, свобода – вещь. Да, страх – вещь. Но не такая, как вот эта чашка. Значит, *какая-то другая вещь.* Но тогда скажи – какая? В чем ее особенность? Это какая-то *особенная вещь.* Вещь, это понятно, предполагает некие *локализации в пространстве.* Но разве страх – это пространственные локализации? Нет. Что это? Я боюсь, мне страшно. Смерть – это что? Вещь? Да, - говорит Хайдеггер, - это вещь. Понимаете? Это то, что я сейчас вам говорю, так чтобы вы понимали – это есть **итог развития европейской философии за два с половиной тысячелетия.** И этот итог ужасен. Это тупик.

И если так называемое современное искусство, в некотором смысле, реализует идею Хайдеггера – если всё есть вещь, то возможен Поллок или «Фонтан» Дюшана. конечно. Почему нет? То есть, я сейчас показываю, не знаю на сколько я убедителен, если вы принимаете что-то, если вам нравится *Кандинский*, господа, то вам должен нравиться и *Ленин.* Я ваше внимание обратил, на то, что когда Хайдеггер говорит, что всеобщее искусство воспроизводит, показывает всеобщую сущность вещей, то я сказал, что там есть проблема с вещами.

Как Хайдеггер понимает искусство? Как вы думаете, когда западная философия обратила внимание на искусство? В момент, обратите внимание на это, когда естественные науки, естествознание перестало нам говорить какие-то важные существенные вещи. А что это за важные существенные вещи? Когда мы перестали

слышать то, может мы не слышим, что могло бы изменить наше мировоззрение. То есть, философия обратила внимание на искусство тогда, когда появилась современная наука, а было это в начале XX века. Так там она и остается, современная наука. Хотя вроде XXI уже, но в смысле истории наука находится еще в 20-м веке. Что мы с вами хорошо знаем? Природу. Что мы с вами не знаем? Что такое человек. Если я вам скажу, что **человек извлек самого себя из своей галлюцинации**, то вы, господа студенты, можете пожать плечами и сказать, что это чепуха какая-то. Вы знаете миллион других вариантов – в частности, что *труд создал человека* из обезьяны. Вы знаете, что *сознание определяет бытие* или *бытие определяет сознание*. Но вы не знаете, что на самом деле это все значит.

В XX веке мы оставили в покое природу и взялись за исследование субъективности. Но каким образом ее можно исследовать? Субъективность – это тоже самое, что и человеческая жизнь. Вас научили, что история объективна, и есть объективные законы и так далее. А я вам что говорю? **Человек – это субъективность. Мы живем всегда в мире субъективности.** Что делают здесь вещи? Но они делают всегда то, что делают вещи. Вещь остается равно вещью. И присутствие или отсутствие человека никак на это не влияет. Если я скажу вам, что **культура – это сон наяву**, то вы тоже будете недоумевать, потому что знаете, что сознание определяет бытие человека. Так вот. Что мы не знаем? *Мы не знаем, каким образом можно исследовать человеческий мир, человеческую жизнь.* Или субъективность. На каком языке, какими средствами? В каких картинках? В каких онтологиях, если на то пошло? Это все было и остается не очень понятно. Философы тогда стали говорить о сверхчувственном, говорить о субъективном, значит нужно научиться как-то говорить, понимать все то, что относится к разряду *чувственных-сверхчувственных вещей* – это **символический строй**. Но для этого, по крайней мере, нужно *научиться отличать знак и символ, образ и изображение.*

Так вот, и философы стали говорить о чувственно-сверхчувственных вещах на том языке, на котором они привыкли говорить о сущем, вот в том смысле, в котором я говорил ранее – «всё что есть, то сущее». Стирается различие, ничего не понятно. Поэтому, в результате такого разговора философия, западная философия фактически перестала быть философией и стала кучей интеллектуального хлама. Кто ее спас от исчезновения в XX веке? Хайдеггер. Каким образом? Я вам скажу вещи, которые не все знают, хотя многие догадываются. В России в начале XX века *В. Розанов* прочел лекцию о «Великом инквизиторе» *Достоевского* и тем самым изменил всю русскую философию до сегодняшнего дня. Хотя это тоже с трудом понимается, но по существу. Что это значит? Это значит, что мы с вами стали исследовать то, что и называется сегодня **субъективностью** или чувственно-сверхчувственными вещами. А в Германии Хайдеггер стал читать *Гёльдерлина*, *Рильке* и античных авторов и тем самым оживил всю западную философию. И в ней взорвалась эта галлюцинация под названием Хайдеггер. А когда взрываются галлюцинации, то это либо *в цивилизации обнаруживаются дыры*,

либо *начинает поступать культурный свежий воздух*. Людям легче становится дышать. И вот Хайдеггеру пришло в голову исследовать вопрос о том, что такое искусство? Это я вам так долго говорю, почему все связалось с этим именем. При этом он говорит, но редко, слово «искусство». Ибо его уже замыгали искусствоведы. А он говорит о неких истоках художественного творения, то есть, он ставит вопрос о том, что такое творчество? Что такое *художественное творчество*? Что такое эта кондовая, жуткая проблема – *художественная реальность*?

Теперь давайте посмотрим, как Хайдеггер работает, как он мыслит. И мы с вами увидим интересные вещи. А именно: в каких пунктах Хайдеггер – *революционер в философии*, а в каких – он *принадлежит уходящей в прошлое культуре*. Как рассуждает Хайдеггер? Он говорит: давайте посмотрим вокруг себя. Что мы видим? Мы видим, что картина висит на стене. На стене так же висит еще и ружье. А еще что мы видим? А на вешалке – шляпа. Что это? А все это **сущее**. Отлично. Что отсюда следует? Отсюда следует, что «картина, которая висит на стене – это вещь среди вещей». Но мы с вами остановимся для того, чтобы не согласиться с Хайдеггером в самом истоке его мышления. Не согласиться, чтобы сказать: «Когда мы смотрим вокруг себя, мы видим всё, кроме себя. А мы относимся к сущему». И у Хайдеггера были проблемы, тут и он придумал эту штуку, под названием **Dasein**. Так вот, всё, кроме себя – он это упускает из виду. И вот эта *слепота по отношению к человеку* не оставит Хайдеггера на все время его рассуждения об искусстве и на все время его философствования. Если вам когда-нибудь придется взять работу «Истоки», ту которую сейчас разбираю, обратите внимание на самый финал его работы. Он называется даже не послесловие, а там всего строчек 7-8 надо прочитать, он там признается в своих терзаниях, муках о том, как это все ужасно, как у него это не получилось, но он не понимает почему. Мы с вами уже понимаем. Не потому, что умнее, потому что вещи сами себя уже начинают понимать, если так можно сказать.

Хайдеггер продолжает рассуждать: «У всего, что творит человек, есть вещьность. Что дает нам **вещность**? Она *соединяет нечто единое в вещи и иное*». Ну посмотрите на башмаки. Там есть крестьянка? Нет. там есть земля? Нет. там есть церковь? Нет. Там ничего нет. Там башмаки и пустота. И пустота борется с предметами. А что говорит Хайдеггер? А он говорит: «Вещь соединяет в вещь вещьность и некое иное». А что это такое? Это же надо объяснить. Откуда оно взялось? Если у тебя все есть вещь, сущее. Это что, не сущее? Или что это? Так вот, он полагает, что здесь где-то *башмаки соединили в себе себя и иное*. Вы можете попробовать найти это иное. На этот вопрос Хайдеггер не ответит. Ибо *среди вещей не может быть иного*. Истоком иного может быть человек и только в том случае, если он и есть сам иное в этом мире. Если он и есть сам – иное, по отношению к этому миру. Только в этом случае. Но если это человек, то тогда не вещьность, не башмаки, соединяют в себе в единое вещь и иное, а **воображение**.

Или, как я вам сказал ранее, но тогда если мы соединяем воображением, мы с вами плетем связь времени, учреждаем его.

Реальность художественная и техническая

Хайдеггер стоит на своем: «Картина есть вещь». Но если картина есть вещь, то можем ли мы в терминах вещиности отличить картину с башмаками от башмаков. Нет, не можем. Ибо, мы понимаем, что картина есть какая-то странная вещь. Ружье сделано для того, чтобы из него стрелять. Шляпа сделана для того, чтобы ее носить на голове. А картина сделана для чего? А для чего картина? Зачем? А зачем Ван Гог, с этими дурацкими башмаками? Зачем? Это что такое? Зачем мы вообще смотрим? Как это возможно, мы испуганно уставились и смотрим? Рассматривали непонятно что - ничто. Это ведь – что? Да ничего. Итак, нарисованы башмаки. Для чего? Для того, чтобы на них смотреть. Смотреть на что? Ружье исчерпывается своей вещьностью. Шляпа – своей. У каждой вещи свое *назначение*, свой *телос*. Какой телос у картины? Хайдеггер нам говорит: «Господа, мы с вами попали в круг и кружим, ставя все новые вопросы. Но как нам выйти из круга? Если исток художника в картине, а исток картины в художнике, мы из него никогда не выйдем». Постулирование этого круга – ошибка Хайдеггера. За эту ошибку Хайдеггер, на мой взгляд, расплачивается тогда, когда говорит, что **«искусство – это слово, которому не соответствует никакая действительность»**. Прекрасно! Послушайте, а **свобода**, ей соответствует какая-нибудь действительность? Нет, это пустое слово. Что такое свобода? Она что, бежит по улицам? Живет в этом здании? Нет. На факультете у нас? Нет. На Тверской? Нет. И, тем не менее, свобода – это то, что опять-таки, господа, **является изобретением человека**. Я не думаю, что где-то там в каком-то пункте соединится природа и свобода, сольются. Нет. Потому что не свобода, а галлюцинация ждет, вся природа снимается в галлюцинации, она сдает свои полномочия.

Так вот, постулирование этого круга – ошибка Хайдеггера. Значит, если картина – это вещь, то **искусство – конечно, не действительно, за ним ничего нет**. Но художник тогда мало чем отличается от ремесленника. Более того, художник тогда может совершать любые произвольные действия, произвол. А вы знаете, что в кантовской философии, *произвол* – это и *есть свобода*. Или, вы знаете, что разум основан на произволе. В его основании лежит произвол. Произвол – такое плодотворное, плодоносное слово. И желание. Я думаю, что дело обстоит иначе. *Вещное* и *мнимое* художник (а вот сейчас вы можете критиковать меня, потому что это я, по ходу дела, ругаю Хайдеггера и говорю, что вам предложу что-то более приличное, но вы вольны выбирать, ведь то, что вам вещаю, может оказаться не таковым, не таким уж приличным) или *вещное* и *иное* художник соединяет в картине так, чтобы изъять взгляд того, кто на нее смотрит и заставить зрителя увидеть то, что увидел сам художник, но для этого у зрителя должны быть видения или нужно чтобы пришли в движение **аффективные токи**.

То есть, Ван Гог заставляет нас увидеть *ту реальность, причиной которой он сам является*. Он учредил, он лежит в ее основании. Эта реальность будет называться **художественной**. И мы либо считываем, либо не считываем. Но если не считываем, мы никогда не отличим **знак** и **символ**. Мы никогда не поймем, что такое **образ** и что такое **изображение**. Мы вообще, очень много чего не поймем. То есть, нам фактически нужен **минимум сознания**. Я хочу сказать о том, что сознание катастрофически покинуло современный мир везде, и у нас, в том смысле, что у нас нет сейчас сознания, которое могло бы учредить «Братья Карамазовы» *Достоевского* или «Башмаки» *Ван Гога*. Или философию *Канта*, например. Нет его. У нас его нет. У нас его достаточно для того, чтобы отличить бокал с чаем от бокала с вином. Все, достаточно. Так вот, у политика эта реальность будет политической, у социолога – социальной, и так далее.

Глядя на картину, мы видим **иллюзию присутствия**. То есть, видим то, чего нет самого по себе, но что имеет причину не в себе, а в художнике, в самой его картине. **Техническая** же реальность отличается от художественной тем, что не требует соединения в галлюцинозе и предлагает зрителю самому стать художником, то есть самому стать причиной галлюцинаторных объектов. **Творить** – значит производить, **выводить из небытия в бытие**. Это да, Хайдеггер прав. Но производство – это не искусство. Это не то, что *расширяет пространство человеческой жизни*. Производить можно самолеты. В искусстве из ничего создают что-то. Именно поэтому искусство, на мой взгляд, является фундаментальной предпосылкой всяких производств вообще. Я думаю, когда мы совсем сотрем искусство, прекратится всякое производство вообще. На мой взгляд, **видимость более важна для человека, чем вещь**. Если **видимость понимается** не как видимость, а как вещь, она не исчезает. А если **видимость понимается как видимость, то она исчезает**. А вместе с видимостью исчезает художественная реальность.

Я хочу, чтобы вы обратили внимание на эти вещи, на мой взгляд, это вообще мало кто понимает. И еще раз повторю: вся загадка в этом слове – **видимость**. Я сказал простую вещь. Когда к видимости относимся как к видимости, и знаем, что это видимость, она не перестаёт быть видимостью. Исчезает всякая возможность для многого. Для искусства, для человека. *А когда есть видимость, в которых мы видим не видимость, а видим вещь*, когда она показывает себя в качестве того, что она не есть, - о, да! – это *время искусства и философии, это время человеческой жизни*. Человек изобретает чувство, а мы его изобретаем. Не для того, чтобы воспринимать вещи. Ведь вы думаете что у животного, у вас, у меня – одни и те же чувства. Но нет, у нас другой **сенсориум**. Есть один сенсориум первого порядка – обеспечивает *связь с вещами*, потрогал что-то – чувствую, погладил – да нормально, чтобы объяснить связь с вещами нам нужны *органы чувств*. Он обеспечивает возможность видеть в цвете, в звуке, запахе, хотя никакого цвета нет, звука нет, запаха нет. А **сенсориум второй**, тот о котором я

говорю – это сенсориум, *обеспечивающий связь человека с самим собой или существование человека во времени:*

- 1) **чувство самого себя;**
- 2) **чувство реальности;**
- 3) **чувство времени;**
- 4) **чувство Бога.**

Вот этот сенсориум, а мы даже не знаем и не слышали об этом. Мы не понимаем. Этот тот сенсориум, который обеспечивает наше отношение к самим себе. Он вообще обеспечивает чувство реальности и предшествует всякой реальности. Вы думаете, что была какая-то реальность, а потом появилось чувство ее. Чепуха. Так вот. Это я сказал следующее: человек изобретает чувство не для того, чтобы воспринимать вещи. **Сознание**, господа, не для того, чтобы мы что-то знали. Оно не нужно для того, чтобы что-то знать. Не нужно. Знание возможно совершенно минуя сознание. Сознание совершенно не имеет никакого значения. **Оно, сознание, нужно для того, чтобы мы с вами могли постичь себя во времени.**

Изобретаем чувства не для того, чтобы воспринимать вещи, а для того, чтобы ими учреждать реальность объектов своих галлюцинаций. Учреждать, то есть давать им существование. Они больше никак не существуют. А мы иначе никак не расширится. У нас ничего не будет. Мы не сможем существовать, в качестве того, что мы есть. Так вот, для восприятия объектов, господа, достаточно сенсориума животных. Как животные – мы можем видеть свет. Для восприятия картины этого не достаточно. Чтобы в картине увидеть картину, нужно ее, во-первых, нарисовать, создать видение. Для этого требуется *сенсориум отношения человека к самому себе*, а не к вещам. В этом превращении, я думаю, находится тот **исток художественного творчества**, который Хайдеггер искал среди вещей и не нашел.

- Вы говорите, и я тоже, пытаемся найти какой-то смысл в картине. А должен ли он там изначально, вообще?

- Нет. Я вам сказал, смыслы по улице не бегают. Мы их не можем получить в готовом виде. Любому смыслу предшествует в обязательном порядке преодоление бессмыслицы. Если вашим смыслом не предшествовала ваша работа по преодолению бессмыслицы, все что называется смыслом, можно выкинуть. Лучше почувствуйте себя опустошенным. Хотите, говорите: «Боже, в мире нет смыслов!» Хотите, говорите: «Боже, что такое? Бессмыслица!». Вы пошли, *вы идете уже, но чем завершится, вы не знаете*. Это не гарантия того, и *процесс может обернуться удачей, а может и неудачей*. Но смыслы иначе не появляются. Но точно таким же образом появляется и **сознание**. Не нейроны нам даруют сознания. А вот это странное усилие, твое, мое, чье-то, наше вообще учреждает его. Кто-то скажет: «Везде полно смыслов». Тогда я скажу: «Если вы полны

смыслов, то пришла пора вам поработать с собой, пришло время опустошиться!» Опустошайтесь! Зачем? Ну может вы увидите себя, встретитесь с собой, поймете эти несовпадения, и начнется работа. И вы, и я тогда можем *заговорить на своем языке*. Это единственная возможность. Не анонимном языке, языке других (язык – это хитрое устройство), а на своем, но который будут не понимать. Ван Гог заговорил на своем языке. его понимали? Сезанн? Нет. Говорили – Мазня! Чепуха! Дрянь! Черт знает что! Нет, контуров нет, рисунок с цветом никак не согласован. Это что? Где сюжет? Где композиция? Башмаки! Какой сюжет здесь? Зачем? Нет, господа, так дело не пойдет.

«В картине Ван Гога, - говорит Хайдеггер, - совершается истина». Нет – говорю я – не совершается истина. А раньше еще, в такой же манере, в стиле европейского мышления, у нас был такой психолог *Выготский*, может знаете, умный человек, даже гениальный, говорят, возможно в психологии, он говорил, что *мысль совершается в слове*. А я скажу – нет. Нет. Что отсюда следует? Из этой фразы следует, что нужно заговорить, а там появится мысль. Есть в этом какая-то прелесть, дерзость. Или в случае с искусством, живописью. Что будет говорить Мерло-Понти? Он будет говорить так: «Там ничего нет! Берите кисть и начинайте что-то делать. И появится». А я говорю – нет, не появится. Если я говорю, истина совершается в картине Ван Гога, то берите кисти, пусть совершается истина, только я смеюсь и заранее говорю: «Ну что? Совершилось? Нет.» ... И всё. Если вы заговорили, это совершается мысль? Чепуха. Напротив того, я говорю тогда, когда мне говорить нечего. Помолчи. А там - разберемся.

Почему она, истина, должна совершаться посредством кисти? (Вам трудно, вам приходится отличить то, что я говорю, от того, что говорит Хайдеггер и понять, когда кто что говорит). «Искусство даёт истечь истине», - говорит Хайдеггер. Нет, мне кажется, вот эта фраза говорит о том, что культура, в рамках которой произнесена эта фраза, больна. Чем она больна? Наукой. Пятисотлетним доминированием науки над сознанием. Это его последствия. И нам еще предстоит из этого как-то выкарабкаться. И *Хайдеггер* попался. И *Гуссерль* попался. И *Фуко* попался. И *Делёз* тоже. Это болезнь огромной культуры, великой, и в философии это жуткий провал, на мой взгляд.

Так вот, с тем, что из искусства истекает истина, можно было бы согласиться только при условии отказа от понимания **истины (только) как алетейи**. Значит должна быть **истина как мистерия**. В этом состоянии всеобщего (мы же похоронили с вами искусство, когда говорили про *Гегеля*) искусство невозможно. Там и сам человек невозможен, и мысль невозможна. О какой истине вы говорите, вещей? Чепуха это все. Ничего невозможно. Либо, не все возможно, а что-то да возможно – в другом варианте, но не в горизонте абсолютного. Эта истина алетейи ничего не значит без истины, понимаемой как мистерия, которая возникает как ни странно не у животного, а у человека, ослепленного своими грезами. Искусство не «таится в природе», как думал *Дюрер*, и как думал *Хайдеггер*, а он любил эту фразу Дюрера. **Искусство**, если уж на то

пошло, **таится в природе человека**. Буду опять говорить, чтобы стать в оппозицию. Картина есть чувственно-сверхчувственная реальность, но эта *реальность создается*, господа, не игрой нейронных клеток, я это повторяю, а *игрой объектов наших чувств и мыслей*. Вот чем создается. Поэтому, без искусства мы не обойдемся. Наше внутреннее и есть наше иное, которое составляет наш художественный мир, но этот мир – не вещь. Он не внутри нас, ибо наше внутреннее вне нас. **Символ** сам по себе – это кусок материи. Нечто является символом только потому, что мы относимся к нему как к символу. Проходит какое-то время, и мы начинаем разрушать символы, то есть перестаем относиться к ним как к символам. И тогда мы пытаемся вновь учреждать новые символы.

На следующем уроке я еще поговорю об эстетике, о «Башмаках». У меня такая задача была – обсудить философию искусства, эстетику. И потом, я готовлю вас к тому, что я буду смотреть на картины *Ге*, абсолютно гениальные. Если у меня будут силы передать то, что я понимаю, что я понял однажды, рассматривая, разглядывая «Читающий Евангелие», «Совесь» и прочие полотна *Ге*. По-моему, это лучшее, что есть в нашей жизни, вообще в русской культуре, ну а значит, и в западной, и в мировой, тоже.

Лекция 3. Соотношение искусства и философии. Продолжение.

Итак, повторим, что мы уже с вами знаем. Первое: мы знаем, что *эстетика* – это то, что *неправильно понимает искусство*. Почему неправильно? Потому, что она вводит свой предмет эстетики, понимая его как *чувственный объект*. Это никуда не годится. Почему? Потому, что произведения искусства является чувственно-сверхчувственными объектами. Вот, с чем я пришел к вам, и что вам придется терпеть. Это первое, и, следовательно, эстетика всегда пропускает мимо вот это *иное*, как говорит Хайдеггер, или вот это *сверхчувственное*. И поэтому, эстетика – это не совсем удачное изобретение, на мой взгляд. Второе: мы знаем, что суть человека не в том, чтобы быть телом, а в том, чтобы грезить. В грезах, как я выражаюсь, в галлюцинациях. Тогда **искусство** – это то, что *позволяет грезящему расширить реальность* и в этом расширении от нее не зависеть. Вот что такое искусство. Как бы его философия. Это мы уже знаем и с этим будем работать. Третье: также мы знаем, что *философия не обращала никакого внимания на искусство* и, вы знаете, почему. И только лишь *Хайдеггер* и *Мерло-Понти* первыми заговорили о нем. Я так долго о них рассказываю, но они первые. И я должен с ними немножко поработать. Но помимо этого, *Хайдеггер* и *Гегель* захотели похоронить искусство, сказать, что оно ушло в прошлое. Я, конечно, с этим не согласился. Они говорят, что искусство основано на иллюзии, не позволяет совершиться истине, а человек нуждается в истине, и на этом основании оно уходит в прошлое, и его сегодня нет. Его сегодня нет по другим причинам. Это мы знаем. Я немного об этом тоже поговорю.

Теперь следующее. С чем я пришел к вам? Я пришел к вам с мыслью очень простой. Я говорю, господа, *лучше похоронить эстетику, нежели искусство*. Эта мысль будет вас сопровождать, какое-то время, до конца семестра. Сегодня будем говорить о *Мерло-Понти*, который пытался философствовать исходя из произведения искусства. А затем, если получится, я перейду к русскому искусству, мною обещанному, и расскажу о гении *Николая Ге*. Вот такие у нас планы. Итак, я позволю себе два коротких сообщения. Одно связано с завершением критики эстетики. А также я несколько слов скажу об искусствоведке *Шапиро*, поскольку он вмешался в спор с Хайдеггером.

Итак, в послесловии к «Истокам», Хайдеггер говорит, что «искусство – это загадка». В чем она состоит, он не знает. «Моя задача не разгадать загадку, а увидеть ее», - пишет он. Так вот, что мешает ему разгадать загадку? То, что эстетика приучила (ну и европейское сознание тоже) *рассматривать художественное произведение как предмет чувственного восприятия*. Но если картину рассматривать как предмет, объект чувств, то мы увидим половину предмета, а вторую половину, а именно *сверхчувственное* – мы не увидим. Поэтому, было бы лучше, если бы немецкий философ

отказался от эстетики. А он, напротив, скорее готов присоединиться к Гегелю и похоронить искусство. А похороны, я рассказывал, там такая мысль, мы живем в мире всеобщего, а искусство не выдерживает в этом мире всеобщего, и поэтому уходит в прошлое. Нельзя, - говорит Хайдеггер, - уклониться от приговора, вынесенного Гегелем искусству. А за Гегелем стоит все *западное мышление*, начиная с греков. А *это мышление соответствует некоей уже свершившейся истине сущего*. То есть, у нас с вами выбора нет: за западным мышлением стоит уже свершившаяся истина сущего. Поэтому для Хайдеггера главным является вопрос – по-прежнему ли искусство сегодня продолжает быть «необходимым способом совершения истины», или оно перестало быть таковым? Далее Хайдеггер говорит, что «с ней искусство протекает столь медленно, что занимает несколько столетий». Это же уму не постижимо! (Я привожу его цитаты, хочу, чтобы вы услышали его слова, и чтобы вы не думали, что я занимаюсь, на пустом месте, критиканством по отношению к эстетике). То есть, человек даже не заметит, как оно, искусство, умрет.

Поэтому нас с вами, господа студенты, вряд ли устроит такая перспектива. Во всяком случае мне подходит другой вариант. *Либо эстетика откажется рассматривать художественные произведения как предмет чувственного восприятия, либо нам придется отказаться от эстетики*. Чувственные восприятия нельзя заменить переживаниями, ибо **переживание**, как вы понимаете, это *психологическая реальность, а не художественная*. Искусство дает нам такое расширение реальности, в котором она только и становится вполне человеческой. А *смерть искусства* – это попросту *смерть человеческого в человеке*. Поэтому, вот этот языковой оборот, *смерть искусства* – это недодуманный до конца оборот речи, как, впрочем, недодуманной до конца является и идея о *смерти человека*. Только человек обращает внимание на то, чего нет среди сущего как сущего. Только человек. На какую-то мнимость, которой нет, но она есть в человеческом мире как видимость. Это было такое развернутое завершение критики эстетики.

Критика Хайдеггера искусствоведом Шапиро

Если нет вопросов, я немножечко поговорю о «Башмаки как о личностный объект» (так называется работа искусствоведа Шапиро). Так вот, *Шапиро*, конечно, не согласен с философией Хайдеггера. На его взгляд, картина Ван Гога не раскрывает сущность сущее – с этим я согласен, да. А что же она делает? По Шапиро, она, картина, является *личностным объектом художника*.

- Господа, я должен сказать, философия – это... а как вы думаете? Философия – это личное дело философствующего или это не личное, а публичное, социальное, культурное, еще какое-то дело или нет? Кто-нибудь скажет?

- Я могу сказать, я разделяю позицию *Аристотеля* о том, что человек – это животное политическое и потому, чтобы человек не говорил, а философия – это так или иначе

мысли, в первую очередь, и какие бы мысли не высказывал, эти мысли будут частью человека и, следовательно, политической жизнью, поскольку человек является как политическим животным и не существует вне данного дискурса.

- Если вы почитаете *Аристотеля*, то вы узнаете, что политическими являются осы, пчелы, и еще ряд насекомых – *политическое у Аристотеля разделяется насекомыми*. У него, во всяком случае, это так. И более, могу сказать, в другом месте опять-таки в «Истории животных», он помещает человека как домашнее животное, и их всего пара – осел и человек. Поэтому, я был бы чуть-чуть осторожнее, то есть, лучше всего читать, если надо, Аристотеля, во всяком случае, не искаженного преподавательскими представлениями об Аристотеле. То, что называется историей – это не история. Вы знаете, у нас есть немного историков в точном смысле этого слова. На мой взгляд, история философии погубила философию, это то, что ее убило. И, если уж говорить об истории философии, я знаю сегодня одного (правда он филолог по образованию, он всю жизнь занимается греками и их переводами) – это *Лебедев*.

Это было просто уточнение. Слова не невинны, и когда я вам что-то говорю, я стараюсь подбирать слова. Поэтому я иногда меняю, подбираю, иногда путаю, но я подбираю слова, которые бы вас не вводили в заблуждение и одновременно передавали точно, что я хочу сказать. Вот я хочу сказать – эстетика есть неудачное изобретение. И как вы знаете, современное искусство, так называемое, не укладывается в каноны эстетики вообще. Это не значит, что оно такое замечательное. Нет. Просто нужно понимать, что происходит сегодня, и в рамках эстетики сделать это практически невозможно. Это был небольшой комментарий.

Так вот, то я еще поговорю немножко об искусствоведах. Я не люблю искусствоведов, но почему? По понятным причинам. Потому, что как правило, они равнодушны и относительно философии, а это неправильно. Не потому, что мне приходится этим заниматься. Потому, что вот, как это ни странно, я скорее соглашусь с Хайдеггером, который говорил, что *если где-то и мыслят, то только в философии*. И это правда. Но не в науке. Но и это не буду обсуждать. Вот, итак, я возвращаюсь к Шапиро, который, как я сказал, не согласен с Хайдеггером. Понятно. На его взгляд, картина Ван Гога не раскрывает сущность сущего, а что? Она является *личностным объектом художника*. Вот я думаю, что это ошибка, и я бы так не сказал. Собственно, когда вы мне сказали о политическом, ведь вы имели в виду, я так понял, тоже самое, сославшись на политику, на политическое животное, ну и я склонен поддержать это и пойду в таком же направлении. А раз она, картина, является личностным объектом художника, то она *за пределами его личности не имеет смысла*. Понимаете? Вот этот вывод я никак не могу принять. Зачем это нужно тогда? Уберите все искусство!

Какие аргументы приводит искусствовед? Первое: вот эти башмаки (вы читали, картин много, башмаков много) – это не башмаки крестьянки, а *башмаки самого Ван*

Гога – это установил искусствовед. Слушайте, для вас это поменяло все? Ну вот я смотрю на них, ну Ван Гога, хорошо, ну крестьянки выдуманной, сапожника, соседа, вообще ничьи, подобрал на дороге, на помойке. Второе: он, Шапиро, полагает, что Хайдеггер обманул самого себя. В каком смысле? В смысле ассоциаций. *Его ассоциации – зов земли, одиночество, забота – не имеют отношения к картине Ван Гога*. Где вы видите зов земли? Где вы видите одиночество? Что оно тут бегаёт? Ничего здесь этого нет. Они, эти ассоциации, уводят философа в сторону от художника, говорит Шапиро, и я с ним не согласен. А вы можете согласиться. Третье: Шапиро считает, что весь этот сыр-бор с башмаками основан на одной мысли. Какой? На мысли о том, что *подлинный человек – это, все-таки, крестьянин*. А то, что после крестьянина, это уже не подлинны люди. Должен признаться, что да, я согласен – есть такая мысль у Хайдеггера. Боюсь, что и у меня такая мысль, и я склонен так же думать. Может разная аргументация, разные философии, но я скорее соглашусь не с Шапиро, а с мыслью о том, что гибель крестьянина – это в мире гибель, в некотором смысле, человека.

Но вот если вы посмотрите картину «*Душа России*», посмотрите кто там идет впереди? Это очень интересно. *Шапиро мыслит картину художника как некий предикат*, как некое *свойство художника*. Я с этим тоже не согласен. Я не думаю, что картина есть личное дело художника. Дело в том, что картина говорит больше о мире, нежели о художнике, хотя о художнике тоже говорит, о самом художнике тоже рассказывает, конечно. Одежда, которую я надел, рассказывает обо мне. Да много обо мне рассказывает – так, как я говорю, что я говорю. Это понятно. Но, этим не исчерпывается разговор, как вы понимаете. Здесь бы я ограничивался словами, ну да художник говорит о себе любой картиной, но я соглашусь с тем (и в этом смысле я не согласен с Хайдеггером), что здесь какая-то всеобщая истина, всеобщая сущность вещей. Вот это меня не устраивает. Вот задор молодой и поиск истины, и надежда ее найти, и положить ее в карман, а потом откуда-то сверху, имея эту истину в кармане, смотреть на мир, зная где он ошибается. Нет, нет, меня это не устраивает. Я так не думаю.

Что мы можем сказать о Ван Гогге, глядя на его картину «*Башмаки*»? Вернее, что картина просит нас понять в художнике? Она говорит нам, что *Ван Гог, вопреки мнению Шапиро, все же ближе к крестьянину*, чем к горожанину. Этот вывод может сделать всякий, кто немного почитает письма, исследования по этому вопросу. Вот эта картина говорит нам, что Ван Гог оседлый, потому, что крестьянин оседлый. А горожанин – перекасти-поле. Ван Гог в картине «*Башмаки*» сопротивляется тому взгляду, который бросает на нее искусствовед Шапиро. Искусствовед не отвечает на главный вопрос – что заставляет художника объективировать свои галлюцинации? Что? Зачем схватил он кисть? И мыслит этой кистью, как слепой – палкой. Чтобы идти. Она заставляет нас, зрителей, смотреть на эти изображенные галлюцинации. Его, Шапиро, не интересует вопрос о том, что делает человека человеком? А философа и художника, да и, я так

думаю, всякого думающего человека интересует *humanitas* – *человеческое* (а не животное в нас), утверждающее то, чего нет, в качестве того, что есть.

Humanitas утверждает то, чего нет, в качестве того, что есть в нас. «Стоит ли в живописи спорить об обуви и спрашивать себя, чьи они есть?», - цитата из *Деррида*. Он уже вмешивается в этот спор. Он вмешивается и высказывает новую мысль, которая иронична. Мне она тоже нравится. «Проблема источника произведения искусства могла пройти сквозь дырки для шнурков в этой картине», - замечает он. Ну вот теперь сами с этим разбирайтесь. И тем самым я закончил, как обещал, и приступаю к *Мерло-Понти*.

«Сомнения Сезанна» М. Мерло-Понти

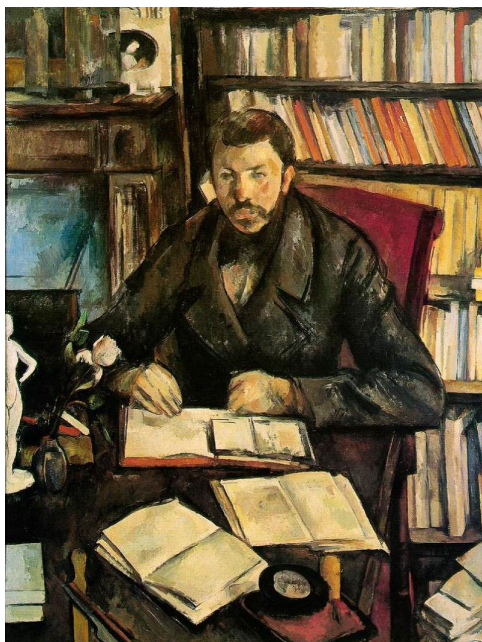


Рисунок 3.1. «Портрет Гюстава Жеффруа, 1895» П. Сезанна

Приступаем к *Мерло-Понти* и *Сезанну*. Так вот, любуйтесь пока на этот «Портрет Гюстава Жеффруа, 1895». Любовались на башмаки, теперь любуйтесь на этот портрет. Мерло-Понти стал *мыслить*, исходя из творчества Сезанна. Я хочу вместе с вами, господа, почитать его статьи, его работы. Одна называется «Сомнения Сезанна». А вторая, и она мне больше нравится, позднее сочинение – «Око и дух». Если бы вы меня спросили, я бы вам очень посоветовал прочитать статью «Око и дух» потому, что эта работа позднего Мерло-Понти. Боюсь соврать, но если он умирает в 61 году, то эта работа 60-го года. Мне вообще Мерло-Понти не нравится потому, что он помещен в этот квадратик *феноменологии* и работает в ней. Но когда я прочел эту работу, я изменил свое мнение по отношению к Мерло-Понти и сказал, что он мне близок в некоторых важных пунктах. И это меня радует. Итак, «мыслить исходя из картины» - что это значит? Уже в другом виде, поскольку он феноменолог, вы можете догадаться. Это значит «*мыслить*

из *видимого*», - говорит Мерло-Понти. Следует ли отсюда, что мысль художника определяют его глаза? Даже сам Сезанн говорил, что он мыслит живописью. Слушайте, а чем еще ему мыслить? Картинами. Бог мыслит вещами. Художник мыслит картинами. Философия мыслит концептами. Потому, что если этого нет, то ничего и нет. Но Мерло-Понти не художник и он не может мыслить живописью. Его мысль совершается в слове. А в момент, когда мы мыслим из *видимого* (а вы уже помните мое отношение к *видимому*) нам не нужно путать две вещи: **видимое** и **видимость**. Он, Мерло-Понти приближается к этому, без экивоков. Не надо путать потому, что видимое связано с вещами, а видимость связана с видением. Хотя, конечно, иногда мы говорим о хорошей видимости, то есть, о том, что нам хорошо что-то видно, но *видимость связана*, в точном смысле этого слова, *с видением*. **Видимое мы видим посредством чувств. А видимость - это то, что учреждается посредством воображения**, ну скажем так. Это то, что учреждается. Что учреждается? *Образ без объекта*. А для чего нам с вами образ без объекта? Да для того, что мы таким хитрым образом *воздействовать на себя*. А на себя мы можем воздействовать только *во времени*. Потому, что мы с вами временные существа, а не пространственные. Воздействовать на себя.

Давайте посмотрим на раннюю картину Сезанна «Похищение».

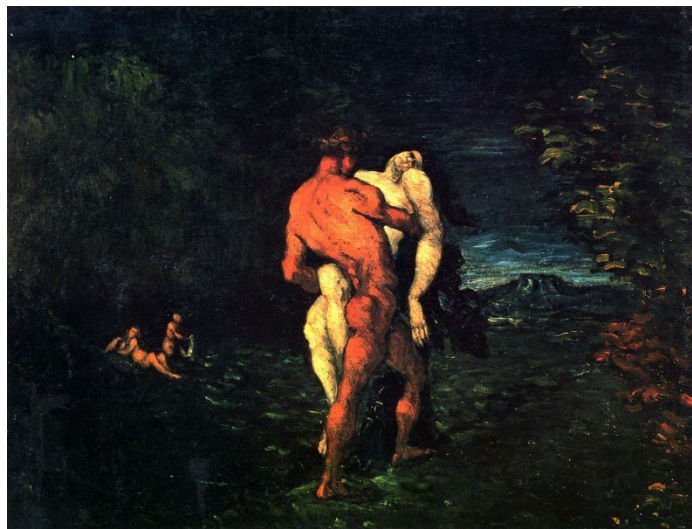


Рисунок 3.2. «Похищение, 1867» П. Сезанна

В этой картине «Похищение» важно не предметное содержание, а *телос*. А что такое телос? Это то, *посредством чего мы воздействуем на себя во времени*. **Цель**. Сезанн в этой картине записал свои **галлюцинации**. Какие? Те, которыми он воздействует на себя. Это то, о чем он думает. Это *то, что ему грезится*. То, что ему видится, или он сталкивается с тем, что он назвал похищением. Кто-то кого-то похитил. И тут же возникает некий **образ**. При слове «похищение» у Сезанна возникает *ментальная картинка*, вызывающая у него и, следовательно, у зрителей чувство отвращения. Когда я, я не знаю, как вы, когда я смотрю на эту картину, у меня возникает

чувство отвращения. Она переводит меня в чувство отталкивания, я отвращаюсь, отталкиваюсь, я не приемлю. У меня возникает чувство гадливости. Испытайте себя. Что отвращает, на мой взгляд? Отвратительно *уродливая мощь тел*. На картине, на таком местечке для отдыха, такое мощное тело мужчины и такая же женщина, которую он похитил, в таком античном смысле. Посмотрите на это. Отвратительно уродливая мощь тела похищающего и тела похищенной. Я представляю себе всегда Сезанна: он не массивный, он не уверенный, не сильный, не здоровый, он совсем другой. И вот он наблюдает за этими огромными телами. Ведь сейчас же культ тела. Нужно иметь тело. Так вот, мы видим на картине *цветовой антагонизм мертвенно бледного тела женщины и загоревшей фигуры похитителя*. Что похищается, как вы думаете? Женщина, красота? Нет. *Похищается уродство*. Тебе мало в жизни уродства? Похищается еще вот это. Зачем? Чувство отвращения создает у зрителя параллель двух вертикальных линий, сплетение кривых ног и несуразно длинная рука с пальцами-когтями, несообразно раздутым предплечьем, к которому приклеена маска лица. Жалок страх напуганных обнаженных женщин на втором плане.

Также, в такой же стилистике выполнена и картина Сезанна «Убийство» (Рис. 3.3.). Здесь, я думаю, он записывает просто свои галлюцинации.



Рисунок 3.3. «Убийство, 1870» П. Сезанна

Чем Хайдеггер отличается от Мерло-Понти? Тем, что у Хайдеггера есть философия. А у Мерло-Понти ее нет. Хайдеггер посредством Ван Гога излагает свои мысли. Если Ван Гога поменять на Гогена, то в мировоззрении Хайдеггера ничего не поменяется, философия останется прежней. А как вы уже поняли, Мерло-Понти *феноменолог*, то есть ученик *Гуссерля*. А что он прячет под словом «**феномен**»? Да, природу, **природознание**. А что это такое, как вы думаете? Та же, самая, галлюцинация.

Галлюцинации, как я вам сказал еще на первом занятии принадлежат природе. *Природа не грезит, не галлюцинирует.* Но галлюцинация принадлежит ей. И я даже вам больше скажу, вдруг кому-то пригодится. **Галлюцинация** – это точка, где сходится природа, мысль, живой человек. Я бы хотел, чтобы вы для себя отметили это.

Так вот, Мерло-Понти посредством Сезанна сочиняет свою **феноменологию**. И в этом смысле, он *зависит от художника*. Он больше не расставался с Сезанном. Ну появятся у него еще художники, и будет он искусство рассматривать: *Рембрандт, Делакруа*, но Сезанн уже при нем. Почему? Он зависит от художника. Ему мало картины Сезанна, ему уже нужен даже *жизненный мир Сезанна*, все, что связано с ним. И в этом смысле он повторяет *Шапиро*, не будучи Шапиро. И Мерло-Понти начинает говорить о том, что есть прямые языки, какие-то *косвенные языки*, в искусстве говорят косвенные языки. В этих языках передается *вибрация невидимого*. Не знаю, может быть, но я так не думаю. Ошибка заключается, опять же, в *неразличении видимого и видимости*. Это я говорил ранее. Видимое показывает себя тем, что оно есть, видимость показывает себя тем, что она не сеть. Видимость – это то чего нет, но что дано человеку. А то, что есть, вещи, не дано человеку, оно просто есть.

Согласно Мерло-Понти, *не философия создает оптику для рассмотрения картины художника, а картина художника создает оптику философа для рассмотрения мира.* У него позиция совсем другая. У Хайдеггера картина позволяет показать мощь его работы, философии. У Мерло-Понти напротив, картина учреждает его философию, позволяет строить его феноменологию. В случае Мерло-Понти картина дает взгляд философам. Итак, Хайдеггеру, рассуждающему о «Башмаках» Ван Гога, нет нужды в знании о жизни Ван Гога, о том, что он думал и какой у него был характер. Кто этим занимается? Шапиро. Мерло-Понти хочет стать Сезанном. Зачем? Он хочет воплотиться затем, чтобы *увидеть мир таким, каким видит мир Сезанн*. Но для этого нужно *перестать быть философом*.

Мне хотелось бы теперь вместе с вами посмотреть на картину Сезанна «Натюрморт с яблоками и апельсинами».



Рисунок 3.4. «Натюрморт с яблоками и апельсинами, 1900» П. Сезанна

Что мы видим на картине? Посмотрите, она насыщена. Так много в ней всего: плоти, ткани, предметов, тарелки, кувшин, скатерть. Все это сгрудилось. При этом *левая диагональ делит на две части*. Верхняя, чаша с апельсинами, наклонена влево. Нижняя, тарелка с яблоками, наклонена вправо. Когда это происходит? При шторме, при качке. Так вот, еще мгновение, и все предметы как по желобу, съедут куда-то вниз, возможно на пол. Но, у зрителя нет полной уверенности в том, что пол существует. И тогда куда? В *ничто*, в *пустоту*, которую он терпеть не мог. Этот натюрморт – это пример взгляда человека, который говорит, что *природа не терпит пустоты, в природе нет никакой пустоты, все заполнено, везде материя*. А как можно изобразить предмет на картине? Он может возникнуть из рисунка. Рисунок предшествует. И тогда надо *закрашивать, заполнять все то что нарисовано, некую форму*. А у Сезанна он возникает из цвета. Рисунок и цвет вступает в борьбу. Обычно, художник цветом так делает, чтобы получить то, что он хочет. Обычно художник смешивает цвета, чтобы получить желаемое. Сезанн не смешивает краски. Он *сополагает чистые краски*, так чтобы они оттеняли. И достигает этим соположением того оттенка, который ему нужен. У него шесть красных цветов. Пять желтых цветов. Три синих. И вообще цвет доминирует над рисунком. Сезанн не любит никакое движение, и здесь нет никакого движения.

Мерло-Понти, как большинство западных философов, думает, что человек – это тело. Но, как вы уже знаете, **человек** – это **галлюцинации**. «Дух, - говорит Мерло Понти, - не смог бы написать вот такую картину». В ответ я скажу, но и осьминог не может написать картину, несмотря на свою телесность. Если бы мог, он бы написал. Картиной, повторяю еще раз, озабочен почему-то человек. То есть, озабочено **грезящее тело**. Ошибка Мерло-Понти состоит в том, что он человека называет «*видящим бытие среди видимого*». А чем я отличаюсь от кошки? Ничем. Она такое же видящее тело среди видимого. И что? Человек, говорит феноменолог Мерло-Понти, видит себя. Но обезьяна,

что она себя не видит? Видит прекрасно. И что? Но она, обезьяна, видит себя как тело, а не как самость. Чтобы увидеть себя, надо учредить себя. А как? Дать существование. «Загадочность моего тела, основана на том, что оно сразу и *видящее*, и *видимое*. Оно видит все вещи и может видеть себя как вещь», - цитата из «Ока и духа». Это не очень точно выражено. «Загадочность человеческого тела состоит не в том, что оно видит, а в том, что у него есть я, в котором отражается весь мир», - тоже цитата. В этом мире есть все, кроме я, ибо само я учреждается вне мира. Вот это нужно понять. Никаких я в мире не существует, в котором мы существуем. Самознание, согласно Мерло Понти, есть присущность того, кто видит, тому, что он видит, тому, что он осязает. «Природа пребывает внутри нас», - говорит Сезанн. И Мерло-Понти ему верит. А где пребывает цвет? Где? Не в нас, а перед нами. В *пещере Ласка*. В пещере нет зверей. В ней есть трещины, отслоения известняка. А где существуют звери? Мерло-Понти говорит, что они существуют на поверхности пещеры. А я говорю – нет, для того, чтобы появилась поверхность пещеры, на которой существуют звери, нужно сначала появиться этому воображающему я. Не будет его, не будет ничего. \

Еще одна цитата из Мерло-Понти: «У меня вызвал бы значительное затруднение вопрос о том, где находится картина, на которую я смотрю?» Мне нравится. Картина – это не обман. Это тот натюрморт, что отделяет наш взгляд. Господа студенты, если вы еще слушаете меня, обратите сейчас на этот пассаж потому, что он очень важен, на мой взгляд. **Картина – это то, что отделяет мой взгляд от меня (ваш взгляд – от вас) и присваивает себе, превращаясь в непосредственно наличную видимость.** Вот она. Я пальцем ткнул (в картину!). Что такое указательный жест? Вы видели у животного указательный жест? Нет. И никогда его не увидите. Почему? Что говорит указательный жест? Что говорит ребенок и тычет указательным пальцем? *Указательным жестом* дает о себе знать **сознание**. Оно говорит «я есть». И вот этот указательный жест – есть факт *присутствия сознания*.

Так вот, никогда никакой животное существо не может прибегнуть к жесту, потому, что у него нет сознания. Слушайте, сознание – это такое обременение. Я вам скажу по секрету, что может быть человек в тайне хочет от него избавиться. Зачем это нужно? Ничего, кроме труда и беспокойства это не дает. В этом преимущество тех, у которых нет этого указательного жеста. И так говорил, и я с этим согласен, *Рильке*, в свое время. А ученые настолько далеки от философии, что они позволяют искать сознание в нейронах. Это вообще – маразм. Итак, я сказал, что *картина превращается в непосредственно наличную видимость*. Наличная – то есть, я могу указать, что вот здесь она. А теперь, господа, вопрос. Подумайте, чего нет в мире, чтобы стать картиной? Вот Сезанн говорит: «Я хочу, чтобы моя картина была куском природы.» Безумец! А я спрашиваю – чего нет в мире, чтобы стать картиной? Почему мир – это не картина? Ответ на этот вопрос связан с художником, который видит то, чего нет в мире, чтобы стать

картиной. То есть, что видит художник? Да не вещь он увидел – взял да нарисовал. Он видит то, чего нет в мире.

- То есть, вы имеете в виду самого художника?

- Нет. Послушайте внимательно. Господа, держитесь на этой оппозиции: **видимость** и **видимое**. Вещь видима, но это не видимость. **Видимость** – это то, что показывает себя такой, какой она не есть. Чего нет в природе? В мире? Вы легко можете понять. В ней нет того, что показывало, что в ней есть. *Видимости*. Или *галлюцинации*. Природа не грезит и не галлюцинирует. Но она, этот исток, есть часть того, что в нас содержится. Во-первых, это задача художника. Если он смотрит в мир, (есть, например, миф о Пигмалионе, когда статуя настолько хороша, и она ожила, и в нее влюбились) и хочет вернуть миру то, чего в нем нет. А чего же в мире нет? В нем нет *наличной видимости*. Наличной видимости в нем нет. В нем *нет галлюцинации*. Кто производит эти видимости? Художник. Для этого он нужен. Для этого искусство нужно. Не для развлечения, не для скрашивания жизни, не для отражения, не для какой-то коммуникации. Коммуникация нужна тому, у кого ничего нет, нет смыслов. *А если у человека есть смысл, ему не нужна коммуникация*. Смысл и коммуникация несовместимы.

Так вот, художник дает видимости наличное бытие, а галлюцинации он дает иллюзорное присутствие. Этого нет в мире. Кто может компенсировать этот изъян? Художник. Что тогда возникает? **Художественная реальность**. Да. Отчего художественное искусство отказывается от художественной реальности? Поставим вопрос иначе. А чего не хватает картине, чтобы стать миром? Я хочу взять и съесть яблоко, и не могу. Ей чего не хватает, вот этой наличной видимости, чего не хватает присутствующей здесь галлюцинации? Я бы сказал так: ей не хватает *третьего измерения*, то есть *глубины*, как говорит Мерло-Понти. Он – умница! У него есть блестящие на эту тему работы, и я учусь у него рассуждениям на эту тему. А чего не хватает животным в *пещере Шове*, чтобы быть в наличии? *Движения в биоценозе*, правильно выражаясь. А изображенному человеку чего не хватает? Всегда не хватает еще **чувства времени**. Вот! Ни одна картина не может стереть дистанцию между зрителем и собой. Картина не может стать миром потому, что она не может стереть эту дистанцию. Любая картина, любое произведение воспроизводит одно и то же – *взгляд со стороны сознания*.

Почему вообще возможен художник в человеческой жизни? Потому, что *все люди рождаются художниками*, а не скотоводами. Почему человек – художник? Потому, что он *смотрит на мир со стороны*, и мир для него – это картина. В принципе, Мерло-Понти даже в одном месте говорит, что мир художника – это всегда мир помешанного, сумасшедшего. Согласен. Но люди все сумасшедшие (не помню, говорил или нет, что такое нормальный, что не нормальный). А я скажу, что мир человека, любого человека – это мир сумасшедшего. Почему так говорил Мерло-Понти? Потому, что этот мир полон

невидимого, не вещей, а видимости. Ни одну картину мы с вами изменить не можем. А мир изменить пытаемся. Но картину не можем, она всегда *полна и закончена*. И есть такой какой она есть. Искусство что делает? Оно пробуждает в нас с вами, господа студенты, *безумие видимости*. Искусство вызывает в нас чувство реальности без реальности, чувство осязания вещей без осязания. Картина представляет глазу ни видимое, а видимость. Она предлагает зрению человека *объект не извне, а изнутри*. Она работает на это наше внутри, которое было вычеркнуто современной философией напрочь. И это была ошибка. Потому, что искусство требует в нас некоего внутреннего переплета, внутренней структуры или текстуры реальной внутренней. Конечно, при этом нужно иметь в виду, что бытие, господа, это не вещи (ещё Хайдеггер сказал – это не вещь). Это не яблоки, не апельсины, не тарелки, не стол, не салфетка, не скатерть, не кресло. Так вот, вещи не нуждаются в бытии, а бытие в них нуждается. Вещи мы видим. А бытие не видим. Тогда что получается? **Задача искусства состоит в том, чтобы посредством вещей сделать бытие видимым.** В этом и состоит загадка зримости у Мерло-Понти. Помните, *Хайдеггер* сказал об искусстве, что это загадка? Вот я вновь вернулся к этому слову. Освещение, цвет, тени, отблески – это не реальное сущее.



Рисунок 3.5. «Озеро в Аннеси, 1896» П. Сезанна

- Скажите, господа, вам нравится эта картина («Озеро в Аннеси»)? Вот вам нравится?
- Что-то есть в этом.
- Ну вы хотели бы здесь жить? Нет. Нет, не повесить ее, я имею в виду. Вот здесь, вон в том доме хотите жить?
- Если там еще и лодка завалилась...
- Вы знаете, здесь не любят движение. Вот я скажу, здесь нужно согласиться с правилами. А вы прочтите правила. Вот стоит огромное дерево. Обугленное справа и желтое слева,

тут красок то не много. Этот всегда будет так! Не взойдет солнце, и это все не заблестит. Нет, *вот здесь все уже случилось*. И вы всегда будете смотреть на это обугленное дерево. Так я вас просто пугаю.

Так вот, итак, освещение, цвет, тени, отблески – все это не реальное сущее. Отблески, помните, как я вам говорил – это *заполнение цветов*. Один, второй, и возникает что-то, что очень любил Сезанн. Вот эти дополнительные оттенки от разных цветов. А если их сузить и добавить еще несколько, получается то, что вы видите. Так вот, *это не реально сущее, это пред вами призраки*. Я их перечислю, еще раз скажу, здесь есть только *отблески, тени, свет и освещение*. Это призраки. Что вы видите? Призраки, которые обладают только **видимым существованием**. А что же такое видимое существование? Это существование (и я вновь повторяю то, что я ранее сказал), которое существует, присваивая наш взгляд. Но призраки видны не всем. Вот, кто захотел лодку, он не понял, куда он попал. Вам будет лодка-призрак. И на этой лодке призраки. Вы должны быть призраком. Подобное должно сочетаться с подобным. Так вот, *призраки находятся на пороге нашей возможности вообще что-либо видеть*. Сезанн соединяет призраки так, чтобы мы с вами их увидели как вещь, и мы увидели, потому, что мы захотели лодку. Сезанн – молодец! Он сделал то, что хотел! Он создал этот призрачный мир, и мы захотели прокататься на лодке. Отлично! Но из призраков можно создать вещь без рисунка, без контуров, так, чтобы мы в горе увидели гору, в реке увидели реку. Сезанн, как видно на этой картине, *не допускает никаких пустот*. Он вообще закрывает все. *Никакой свободы, все должно занимать свое место*. Ему не нужна глубина, которая нужна была Мерло-Понти. Ему не нужна **изнанка вещи**. Ну какая у призрака изнанка вещи? Ибо там, в изнанке, могут прятаться черти, чтобы строить нам козни.

Мерло-Понти рассуждает и показывает «Ночной дозор» Рембрандта (Рис. 3.6.) затем, чтобы мы увидели и тень от протянутой к нам руки, как от вещи, хотя никакой вещи нет: «Как бы все прояснилось в нашей философии, если бы можно было изгнать эти призраки, представляя их как иллюзии или восприятие без объекта, за пределами мира, свободного от экивоков». Нет, господин Мерло-Понти, не получится. «Слепые, - говорит Декарт, - видят руками или палкой, которую они берут в руки». Они видят, осязая предметы. Скажите, ну можно осязать призрак? Ну нет, конечно. Ну можно осязать видимость? Нельзя. Тогда возникает вопрос. Позвольте, какого дьявола, каким образом, как так получается, что мы с вами реагируем уже сколько лет, уже пятьдесят тысяч лет так на изображение вещей? Не на вещи, а на *изображение вещей*, с какого перепуга, что с нами такого случилось, что мы уставились и смотрим? И я прихожу к вам, рассказываю, навязываю, и завтра будут, и до скончания века или мира. Вещи мы чувствуем, а изображения? Мы их видим как вещи, потому, что мы их воображаем.



Рисунок 3.6. «Ночной дозор, 1642» Х. Рембрандта

Вот смотрите. Я сейчас сделаю такое сравнение, не знаю вам понравиться или нет, но я скажу по существу, что живопись нужна. Зачем нужна, кому нужна? Художнику. А я хочу передать, что исчезнет. Хочу провести такую цепочку, чтобы было понятно, что если это можно выкинуть, тогда можно выкинуть и другое. То есть, если мы все выкинем, перестанем воображать, то тогда будет отменен следующий закон. Закон этот звучит следующим образом: **не может быть так, чтобы то, что наша душа чувствует, было не таким, каким она это чувствует.** Это самый главный закон. Это самая важная вещь. Не может быть так, чтобы ваша душа что-то чувствовала, а оно было не таким, каким она это чувствует. Не может быть так! – говорю я. *Можете только чувствовать.* То, что ваша душа чувствует. И оно будет таким, каким она чувствует. И никаким иначе. А не таким, каким чувствует сосед, или еще кто, или весь мир.

Сейчас я собственно сказал простую мысль о том, ради чего все это. Ради чего Сезанн? Ради чего я прихожу к вам с Сезанном? Ради того, чтобы вы понимали, что такое **искусство**. Что искусство очень много говорит и делает. И никого не слушайте. Либо вы отменяйте этот закон, и далее следует все, что связано с отменой этого закона. Так вот, у нас с вами, к сожалению, одни глаза, одни мозги, и для вещи, и для изображения вещей. Как цвета делают для нас наличными вещи? Ведь цвет – это не пространство, хотя, например, для *Декарта* или для *Гуссерля* цвет – это раскраска. Потому, что живопись для них – это рисунок. *Живопись для Сезанна*, и с этим согласен Мерло-Понти, – это *цвет*. Если изображать только то, что существует, то как можно изображать то, что существует внутри человека? Вернее, как можно изобразить то, что не существует, но дано. Что дано тебе, что является тебе и может быть другим. И есть вещи, которые являются многим. Всем. Что может сделать для нас наличным в живописи такую вещь, как, например, *подлость*. Сезанн писал в 1896 году *Гаске*: «Я все еще стараюсь выразить

смутное чувство, присущее нам от рождения». Гениально! Совершенно чудесная мысль. То есть, чувство, присущее нам не от культуры, не от общества, а от **природы** нашей, в том числе. А от природы только есть одна великая, необъяснимая, непонятная, до сих пор вещь, которая называется **галлюцинация**.

Как смотрит Мерло-Понти на художника, на Сезанна? Во-первых, он смотрит на него, как на человека, пытаюсь понять, что это за человек. Он, Сезанн, интересуется его как художник, как мастер, интересуется его весь мир, как он живет, как он думает, что он делает. Мерло-Понти рассказывает о его приемах, о подборе красок, об отношении к цветам, к рисункам, в перспективе, о том, как он любил дополнять какие цвета. Раньше эту работу выполняли *искусствоведы*. И вот в нее вьелся Мерло-Понти. Ну, у него все это получается, мне кажется, интересно, здорово, умно. Он исследует все, что говорили о нем его друзья, *Эмиль Золя*, например. Я завершу рассказ о Мерло-Понти и Сезанне, и картины я вам показал.

- Я хочу сейчас попытаться реконструировать то, что вы говорили на прошлом занятии и вы скажете мне, насколько я корректно это сделал. Давайте так?

- Нет у нас искусства, есть, условно говоря, парадигма, что Европа была привержена изучению объективного. В общем, это объективное заслонило мысль, и дальше Хайдеггер, как самый умный из философов, заметил это несоответствие в искусстве, которое есть пропасть субъективного в объективности, если можно так выразиться.

- Ну вы идете в правильном направлении. Можно так сказать. И я сразу перебыю. Если вам интересно, вы можете прочитать параграф 24 у *Гуссерля* в «Идеях чистой феноменологии», где формулируется принцип принципов вообще.

- Можно буквально ли противопоставить фотографию и картину, как нечто объективное выраженное и выражение чего-то субъективного? Но с точки зрения фотографа, закладывается нечто субъективное, он фотографирует с некоторым представлением, о том, что он видит, и таким образом, можем ли мы картину противопоставить фотографии?

- Сейчас я отвечу следующим образом. То есть, я думаю, мне придется видимо вам показать какой-нибудь портрет, например, в исполнении *Пикассо*. Ну смотрите, чем отличается живопись от фотографии? Она отличается следующим: *фотография отражена поверхностью, то есть, она никогда не проникнет внутрь, для нее не существует глубины*. Вы конечно можете составить некий коллаж, сгруппировать пытаясь некими снимками вызвать то, что невозможно, но возникнет в некотором сознании у кого-то. Может быть. Так же бывает, ты подходишь и говоришь: «Как же красиво!» Ты учреждаешь. То есть, *никакой красоты нет*, это не какая-то штука, которую можно увидеть, *ты ее можешь только возродить*. Поэтому, и глядя на фотографию, ты можешь что-то учредить. Я расскажу такой эпизод, чтобы он пояснял, что я могу сказать в ответ на этот вопрос. Когда художнику заказывают портрет, он

приносит и говорит – вот ваш портрет. Это же не я – говорят в ответ. А художник (есть такие слова, и я их употребляю – *изнанка, косвенность, побочность*) говорит: «Понимаете, я ваше существо усмотрел и показал». Человек – это не фотография. А почему это не фотография? Мир – это не картина. Человек – это не фотография. Вещь – это не фотография. А почему? Помните, мы с вами говорили, чего в ней нет, чтобы быть фотографией? Художник говорит, кто вы есть сам по себе. Таким, каким вы даже не видели себя никогда. Но может быть увидите. То есть, *художник всегда может оторвать себя от этой фиксированной поверхностью формы, а фотография - нет.* **Техника фотографии**, возможно, как и искусство парикмахера, тоже *техническое*. Но искусство – не технэ. Я хотел эту мысль вам донести, но я плохо это сделал. Это не обязательно должно быть мастерство. Нет, *дело не в мастерстве.* Не важно. А еще в чем-то большем, чем мастерство. Даже, может быть, в отказе от мастерства. Не знаю. Фотография для меня – это **техническое искусство**, это скорее технэ. Вот мастер-фотограф, он может сказать вам какой свет сделать, как вас снять. Это есть. Но одно дело, когда художник заставляет меня вот эту группировку призраков увидеть так, чтобы я ее увидел. А фотограф – нет. Я не большой любитель и знаток, но я знаю, что съемки бывают и великие. Вы знаете – это искусство, правда, это искусство, которое утеряно в кинематографе и на телевидение. Я подумаю, можно ли найти такой пункт в такого рода искусстве, когда это искусство расстается с технэ.

Лекция 4. Апокалиптическое сознание в творчестве Николая Ге.

Окончание разговора о Сезанне

Мы говорили о *Мерло-Понти*, который стал мыслить исходя из произведений и творчества *Сезанна*. Остался маленький фрагментик, и я его сейчас завершу, но я хочу, чтобы вы поместили то, что мы можем с вами извлечь из моих рассуждений о Мерло-Понти, о Сезанне. Суть такова: *живопись понимается, если в нас каким-то странным образом подает голос наш внутренний живописец*. Что я сказал? Я сказал, что если умер сегодня автор, то только потому, что умерла публика. А публика умерла вместе с автором. То есть, нет хороших актеров, режиссера – нет театра. Нет театра – нет публики. И когда появляется кто-то, а публики нет, этот появляющийся кто-то – лопающийся пузырь. То есть, ничего не появляется. Почему? Потому, что публики нет.

Мы сегодня с вами живем в такой странной ситуации. В какой? Мыслей нет. А почему мыслей нет? *Мыслителей нет*. Почему мыслителей нет? Мыслителей нет потому, что есть господа менеджеры, менеджеры мыслей. Сегодня *нет художника, а есть бизнес от художеств*. И к чему мы пришли? К тому, что нет этого, нет того, и самое главное – нет публики, нет нас. Мы с вами не публика. Мы не относимся к тем людям, которые посещают всякие вернисажи, выставки, рассматривают или дома листают что-то, и у нас есть какие-то требования. Мы хотим развлекаться. Мы хотим отдохнуть. Мы хотим прогнать скуку. Вот это я сказал.

Я переложил на этот язык то, что можно было извлечь из наших штудий, из рассуждений Мерло-Понти, связанных с Сезанном. А Хайдеггер и Мерло-Понти – это два мыслителя европейских, которые стали мыслить исходя из произведения. Если вы думаете, что Мерло-Понти стал объяснять нам, что значит творить в случае с Сезанном, то, говорю я, уже подводя итоги – вы ошибаетесь. Мерло-Понти как и искусствовед *Шапиро*, смотрит на произведение посредством личности художника. Но этого мало. Что еще нужно? Обязательно нужно так смотреть, чтобы в тебе проснулся, а он есть, твой внутренний живописец. Все мы с вами художники. Даже я, не умеющий рисовать, чертить, тоже художник, в некотором смысле.

Давайте послушаем Сезанна. Что он сказал незадолго до своей смерти? Сезанн за месяц до своей смерти сказал: «Я учусь у природы». Мерло-Понти нам не объяснил, что это значит – «учиться у природы». Мы знаем с вами всякие особенности, благодаря Мерло-Понти, *методы Сезанна*. Мы знаем, что он *не смешивал краски*, что он подбирал оттенки, что у него было 10 цветов красного, если я не ошибаюсь, 3 цвета синего, и так далее. Знаем, что он поступал не так, как мы с вами, или неучи, или дети, сначала контуры, рисунок, а потом что-то раскрашивается, придается при помощи света, тени,

объем. Нет – у него контур, *рисунок появлялись из краски, из цвета*. Но я не могу сказать, что нужно делать. Это у Сезанна, а вот у *Репина* иначе. Это вещь такая – здесь нет правил технических. Я надеюсь, вы посмотрели дома, господу, картину «Убийство». Я надеюсь, что вы посмотрели. Как происходила передача его идеи, его видения, его галлюцинации этого убийства? Как он отреагировал на внутренний смысл этого слова? И мне кажется, если вы посмотрели, вы со мной согласитесь, что недурно, то есть, он передает вот этот смысл. Так вот, «я учусь у природы». Ну вы можете сказать, что он не учился в академии. Давайте с вами попробуем этого объяснить. Что значит учиться у природы? А кто может у нее учиться? А тот не есть, кто исключен, не включен, а исключен. Сейчас пошла мода на **инклюзив**: кто исключен, кто вне, тот относится к чему-то. В противном случае нет никакого отношения. В смысле, что-то происходит внутри, но я это исключаю и не рассматриваю в виде кого-то отношения. Так вот, но в данном случае речь идет о том, что *исключен из нее*, в некотором смысле (в смысле того, что внутренний живописец у нас исключен) тот, кого я называю публикой – *зритель, человек*. Ну а это значит, это исключение происходит тогда, когда мы с вами приходим к выводу: все-таки я устроен не так, как природа, и для творчества нет вообще никаких законов. Однако Сезанн – это особый случай. Почему? Потому, что мы с вами учимся у других людей, а Сезанн ни у кого не хочет учиться. *Он ни у кого не учился*. Он совершенно *самобытен*. Или как это говорят, *он все извлек из себя* (самородок). Как это и должно быть. Потому, что мы с вами учимся у других людей, у мастера, который нам передает что-то. И когда мы учимся у другого, у мастера, то мы открываем себя, мы расстегнуты, *мы открыты, раскрыты обществу*. А Сезанн, и в этом его особенность, он *раскрыт по отношению к себе*. Когда Сезанн говорит о том, что он хочет учиться у природы, он не говорит, что хочет быть учеником человеческой жизни. Нет. Он не любил людей. Что-то ему мешало стать учеником. Что? Сезанн, как я уже сказал, не очень любил людей, их боялся. И я говорил, что Сезанн, приезжая в Париж, просил друзей не подбегать к нему, не хватать его, не обнимать его, не подавать ему рук и так далее – это было очень странно, но это было так.

Знаете, был такой *Зверев*. Это был гений здесь в Москве. Есть даже музей его имени. Может быть, вы уже были там. Он всегда, когда приходил в гости, был такой внешне неряшливого вида: этот человек – гениальный (и его живопись гениальна) но у него в пиджаке, в кармане лежала сосиска: он ее достанет и будет есть. Так вот, его Сезанна, не интересовало человеческое – и это очень интересно. Потому что, как вы уже поняли меня, я вижу, что вся *романо-германская культура* в принципе мало интересовалась и вообще *ничего не знает о человеке*. Так вот, Сезанна интересовало нечеловеческое. Он полагал, что человек ничем не отличается от вещи. Как нужно рисовать лицо? Рисовать как предмет. Ответ художника был такой – как предмет, у которого нет внутренней жизни.

Вот возьмём «Портрет Гюстава Жеффруа» (Рис. 3.1.) или натюрморт (Рис. 3.4.). *Все заполнено массой, материей, никакого пустого места*. Потому, что если есть пустое

место – там начнется *движение*. А движение создается вот этим странным цветом: вот эта диагональ, эта скатерть или салфетка образует желобок, и все должно куда-то скатиться. Мне Сезанн очень нравится. Это художник, господа. Так вот, давайте посмотрим на этот портрет. Что мы видим? Мы видим человека, который смотрит мимо нас. Я думаю, вообще-то, он относится к тем людям, которые плохо различают лицо и предмет, наверное. Так вот, что я еще могу сказать? А кто смотрит мимо нас? Люди с такими *аутистическими расстройствами*. Я даже иногда говорю, что мы с вами все **аутисты** в том смысле, что мы все с вами обращены внутрь себя. И это придумано еще *Блейлером* в начале 20-го века (он же придумал еще слово *шизофрения*). Так вот, всякий человек – аутист в том смысле, что он не может быть без своего внутреннего мира. Так вот, и у него взгляд мимо. А *аутист* не смотрит в глаза, он *смотрит в вечность*. Ты смотришь, а он смотрит мимо тебя, и это не очень приятно. Потому что, когда мы говорим, желательно соприкасаться взглядами. А здесь лучше не соприкасаться потому, что это равнодушный, безразличный, оббегающий тебя взгляд, устремленный куда-то.

Так вот, он такой, он очень одинок. Этот человек, Сезанн, был очень одинок, хотя он успел каким-то странным образом жениться. Да, он женился, понятно, чтоб соблюсти правила. У него даже был ребёнок. И вот он всё-таки одинок. А что поддерживает это одиночество? Вот эта странная фигура, по-моему, это даже женская фигура – она исчезает, она уходит куда-то за границу картины. Она стоит на краю, и она первая упадет, если движение начнется. Здесь мы не видим *ни одной натуральной вещи*. Ни одной. Это мы с вами, господа. Мы живем в *цивилизации*. Мы будем жить в цивилизации. **А в цивилизации жить – это значит жить в мире, в котором все сделано.** Ничто не выросло. Все сделано. Все книжное. Ну вот сейчас мы прощаемся с книжной культурой. А это еще человек книжной культуры. Но он тоже живет в мире, в котором все – изделие, все сделано. Что у него в голове? То, что он прочитал. Когда у нас появляются мысли, у нас об этом что-то написано, каким-то образом это проступает даже нашей мимике – это видно. Может, это не видно сразу. Может, станет видно чуть попозже. Это касается нас. Мы считываем. Мы смотрим. Знакомимся. Нам кто-то понравится, кто-то не нравится. С кем-то мы дружим. Как мы это делаем? Считывая сверхсказанное, сверхчувственное. Мы так устроены с вами, вынуждены это проделывать.

Где здесь эта природа, у которой он хочет учиться? Нет ее. У кого возникает желание учиться у природы? У того, кто вне природы. Кто может относиться со стороны к природе? Тот, у кого есть сознание. Нет сознания – ты внутри природы, ты – ее часть. Ты и есть природа. *А если у тебя есть сознание, ты можешь говорить что угодно, ты будешь смотреть на нее со стороны сознания.* Но ты при этом – вот это существо, которое сделано, которое сформировано в *цивилизации*, в книжной. Ну сейчас формируется немножко другая цивилизация. И поэтому я и говорю, что это взгляд извне. А он хочет учиться у природы. Потому, что он далек от нее. Или она далека от нас. Она

только на даче: вот это русское слово «дача» – куда поедешь, где есть какие-то птицы, наверное, еще что-нибудь природное.

Так вот книги везде: на столе, в шкафах. Он книжный человек. Он растерян. И его смещает это едва улавливаемое левое движение диагонали. Посмотрите, как он немножечко развернут на этом стуле. Я поэтому и говорю о движении, ведь он чуть-чуть развернут. И весь стол у него тянется опять куда-то в этот пропащий правый угол. В это ничто. Это ничто наступит через 100 лет. То есть, я имею в виду уже нас с вами. Вот это все сдвигалось туда. И лучше бы было, если бы не сдвигалось. Лучше бы его заморозить. Как говорил один русский философ *Константин Леонтьев*: «Господи, как бы хотелось Россию подморозить». Вот и я с ним согласен. Потому, что нельзя давать знание тому, у кого душа не готова держать эту «гранату» в руках, это взрывчатое вещество.

Так вот, это движение по левой диагонали и едва намечающееся на мой взгляд, является **движением деградации**. В которое вовлечено, собственно, все здесь. Эта картина, этот портрет – *портрет деградирующей цивилизации*. Все готово свалиться в тот угол. И я не думаю, что мы с вами однажды решимся и остановим эту деградацию. Что нами правит? Поток, мейнстрим. Лучше всего – быть с большинством. Пристроиться и свалиться.

- Мне кажется, что здесь не все искусственное. Здесь есть такая выпуклая точка одинокой розы.

- Да, я вижу, вижу. Но я думаю, что и она искусственная.

- Думаете?.. Мне кажется она настоящая. Только она является тем исключением, которое, собственно, делает все остальное искусственным.

- У меня более радикальный взгляд. Я вижу. Я просто промолчал, не придавал особого значения. Но меня больше интересовала книга потому, что мы жили в книжном мире. А вот сейчас, когда он разрушен, все книги выброшены, и мне жаль. Мне жаль. Терпеть не могу компьютер, хотя это очень удобная вещь для работы – там все есть. Я могу читать все, что я хочу. Мне не надо идти в библиотеку. Хотя я любил ходить в библиотеку. Так вот, я боюсь вас огорчить, ничто не указывает на то, что это живой цветок, потому что живые умирают быстро, а этот лежит день, два, месяц, год. Я имею в виду, это не спор, кто прав, или кто виноват. Просто я вижу, что это вписывается, в общую сборку искусственного. Знаете, я подумал, Сезанн все-таки хочет учиться у природы. Но человек на картине вообще ни на кого не смотрит.

Сезанн говорит: «Новизна моей живописи – не в глазном ли расстройстве?» Конечно, говорит Мерло-Понти, все дело в шизофрении. Господи, кто из нас не шизофреник? Все мы – шизофреники. Слово «шизофрения» появилось в двадцатом веке. А это видите, еще девятнадцатый. Ну вот, все мы шизофреники, все мы аутисты, но не обязательно в медицинском смысле. Я хочу завершить свой рассказ. Я лишь только хочу

попросить, господа, когда вы вернетесь домой, если вы не читали, то непременно прочтите «Неведомый шедевр» Бальзака. Почему? Сезанн говорил: «Френхофер – это я!». А кто такой Френхофер? А это герой «Неведомого шедевра» Бальзака. Прототипом которого, возможно, является Делакруа. Френхофер писал портрет обнаженной куртизанки и влюбился в нее. Вообще, он хотел стереть границу между живым и неживым. Он хотел, чтобы она была как живая. А я сейчас напомню, я вам говорил – чего нет в природе, чтобы быть картиной? Чего нет в картине, чтобы быть природой? А он хотел, чтобы она была живой. И он писал очень долго. Там очень много рассуждений об искусстве. Когда Френхофер завершил, сделал портрет, он показывает свой шедевр художникам. И те ничего не увидели, кроме нагромождения, кроме световых оттенков и линий. В итоге Френхофер сжигает свои картины и умирает. Я напомню, Сезанн хотел вместо изображения природы получить природу. Кусок, не вообще всю природу. Поэтому он сказал: «Я – Френхофер».

Философский смысл творчества Николая Ге

На этом, господа, я завершу разговор о Сезанне, в связи с западным искусством. Но оно будет встречаться все равно. А сейчас я меняю картинку и прошу посмотреть. Даю сто процентов, что этого вы никогда не видели. И вряд ли в ближайшее время увидите. Кто видел этого «Читающего Евангелие» Ге? Вы относитесь к тем редким людям, которые это видят. Мне подарил фотографию этой картины профессор искусствовед. Его нет, этого портрета. Не знают, куда он исчез. Он висит у меня в виде фотографии, которая сделана прекрасно. Я считаю, это гениальная вещь. Мне она очень нравится. Можете сравнить с Сезанном. Вы не видите здесь следы русского живописца? Без моих рассуждений просто смотрите на эту картину. И если вы скажете, что это француз – я вам не поверю. Если вы скажете, что это немец – я вам не поверю. Американец? Тем более.

- Здесь крестьянское желание что-то читать.

Я буду сейчас вам рассказывать об апокалиптическом сознании в русской культуре, в русской живописи потому, что Ге у меня будет отнесен к людям, которые были причастны к этому сознанию. И я сейчас сделаю заход: существовал такой русский философ – Сергей Булгаков. У него есть разные сочинения. Я думаю, что вы не знакомы с Сергеем Булгаковым, но он издан: «Трагедия философии», «Философия хозяйства». У него совершенно замечательные работы начала 20-го века. Он вместе с Флоренским составляют русскую религиозную философию 20-го века.

Так вот, я беру Булгакова и через него подойду к Ге. Что такое история? Давайте об истории. Ну сказать простыми словами, *мы с вами живем в конце истории*. Она началась когда-то и теперь заканчивается. В этом смысле – в конце. Конец истории вообще. Где история была придумана? Еще в дохристианской культуре. Вы помните, если вы читали «Иосиф и его братья», там рассказывается, как Иосиф видел сны и как он

их толковал Фараону. *Это и есть зарождение вот этой идеи истории, у которой есть начало и есть конец.* А мы с вами люди, которые не знали начала, но могут завершать что-то. Или наоборот, что-то начали, но не завершили, бросили. Есть разные варианты. Так вот, апокалиптическое сознание все время себя ставит себя так, как будто история закончилась. И вот об этом я и хочу немножко сказать.

Я бы хотел, чтобы вы понимали, господа студенты, *конец истории – это не часть истории.* Вот то, что это не часть, в русской культуре знали несколько человек: *Андрей Рублев* и *Николай Ге*, автор вот этого портрета. Этого не хотели знать *Рафаэль* и *Леонардо Да Винчи*. О конце истории говорит *Сергей Булгаков* в сочинении под названием «Свет невечерний» (1916 год, в заключительной части под номером 6). Я хочу провести параллель между концептуальными построениями философа Булгакова о судьбе нашего мира и живописными полотнами Андрея Рублева, Николая Ге, в которых выразились, если я правильно говорю, их апокалиптические настроения. Ну и в конце я расскажу, укажу на корреляции специфического русского понимания апокалипсиса и западноевропейского.

Итак, согласно мне, что такое общество? **Общество** – это некое *множество людей, связанных галлюцинациями* (я бы так сказал). А у Булгакова как? Что такое общество? Это *власть*. И это правда, да, я согласен. в некотором смысле. Но не точно. Социальное общество отличается от общинного и от сетевого. Оно отличается тем, что называют в европейской философии **волей к власти**. Есть власть – есть и общество. Нет власти – нет общества. Поэтому, *история общества по существу своему является историей власти.* А как вы думаете, господа студенты, поскольку я сейчас говорю о русском живописце, и подбираюсь к нему, все обволакивая, готовясь «напасть» на него, а русский человек хочет власти? Я думаю, что нет. Абсолютно. Это не человек власти. Это не тот, который властен. Вы можете думать иначе, только потом не забудьте мне рассказать, почему.

А что такое человек? Булгаков полагает, что *сущность человека находится не в обществе.* А на языке философии 19-го века человек вообще понимался как индивид. Самая ужасная мысль, которая есть в философии и которая рождена западной философией. Что человек – есть *индивид*. Еще есть у индивида *права*. Нет более страшной вещи – это говорю вам я и понимаю, что вы меня не понимаете. Потому, что вы воспитаны так. Потому, что вы воспитаны понимать, что вы индивиды, и у вас права. Знаете, есть такая забавная вещь, что мне это кажется странным, я иногда наблюдаю людей, вижу, что, русские люди думают, что они такие продвинутые, образованные, и они защищают свое пространство: «Не подходите, не трогайте меня, сохраните дистанцию, личное пространство». А мне смешно! Мне, правда, смешно, потому что я знаю, откуда это идет и почему, и что это пустой жест. Это присвоено, это куклы и слова человека-куклы.

Так вот, человек понимался как *индивид* и одновременно в 19-м веке в западной философии он понимался как *род*. Может ли индивид, в этих терминах, поднять мятеж против рода? Конечно не может, ибо он сам и есть род. И нельзя мятеж поднять против самого себя. А может ли индивид поднять бунт по отношению к обществу? Конечно. А если он поднимет бунт против общества, то он не индивид, потому, что индивид – это род. *Человек всегда больше чем один*, говорил я вам. Почему может поднять бунт человек? Потому, что общество – это не род, а человек – это не индивид. Потому, что **общество** – это *непрерывно возобновляемое насилие по отношению к человеку*. Какое насилие? *Насилие, превращающее его, человека, в алгоритм*. Это вы уже заметили. Общество не исчерпывается неким множеством людей. Ибо множество нужно еще превратить в общество. Что связывает людей в одно целое? Я вам говорил – не труд, не язык, а их *грезы*. Например, вот была гражданская война: белые русские, красные русские – один язык, а партийные *галлюцинозы разные*.

Так вот, *отношения между людьми опосредованы их галлюцинациями* и составляют «мы», отличное от «они». Человек не является частью общества, он живет в обществе, подчиняясь его правилам. И я могу сказать, нельзя быть в обществе и быть свободным от общества. **Там, где общество – там нет свободы**. Великая выдумка западной философии – это *выдумка социальной свободы*. Это бред! Фантазм, невозможное. А **язык** – это некий **медиум власти**, доносчик. Общество хитрит и хочет перехитрить эгоизм индивида, того, кого придумала западная философия, подчиняя его своим правилам посредством языка. Оно говорит, что они такие же, как мы. Ибо все мы говорим на одном и том же языке. И вот эта история обмана закончилась. Нет, дело не в языке, и не в социуме, и не в труде.

Булгаков пишет об этом обо всем, что я с вами только что обсуждал. Я хочу это закрепить, он пишет в «Свете невечернем», и я хочу, чтобы вы попали в состояние способности раскрыться по отношению к этому портрету: «...*история вообще есть великая неудача*». А что параллельно идет? **Космизм**. Не забудьте об этом. Далее: «Если рассматривать историю в ее собственной плоскости и в ее непосредственным достижениях, следует признать, что история есть великая неудача, какое-то *трагическое недоразумение*. Во всех отношениях приводит она к *мучительным диссонансам и трагическим безысходностям*. И ни одно из глубочайших стремлений человечества не является *удовлетворенным*». Переведу этот пафос на русский язык: человек – неудача и недоразумение прежде всего для Бога. А чем же наша история закончится для нас? Для неудачников? Для неудачного изобретения? Мы же хотим сейчас улучшить себя. Мы же живем в эпоху предлагаемых западной философией идей **трансгуманизма, постчеловека, постгуманизма**.

Чем же история закончится для нас? «Наша история свершится не тем, что падут великие цивилизации, хотя они, конечно, падут. Она завершится даже не тем, что будет

создано мировое государство с демократией и социализмом. Хотя оно, конечно, будет создано», - пишет Булгаков. И далее: «Все это есть тлен». *Социальный прогресс конечен. Для технического прогресса нет конца. Остановить его невозможно. Он ест «вечный жид, не знающий покоя». Техническое отношение человека к самому себе сделает бессмысленными поиски человеческого в человеке. Суть человека будет выражена в числе. «У всех у нас, - как скажет Булгаков, - появится неожиданная готовность к концу и жажда конца». Он пишет: «Как мы ощущаем историю? Остается ли еще онтологическое время? Близок ли конец? Только Отец ведаёт времена и сроки. Ему принадлежит свершение. Но по распускающейся смоковнице судим о близости лета. И в нас самих должна созреть жертвенная готовность к концу и жажда конца. *Из человеческого сердца должна исторгнуться молитва конца*».*

Ну вот, гуманизм захочет избавить нас от страданий. Хотя мы будем говорить, что не всякое страдание есть зло. Трансгуманизм будет нам сегодня предлагать *вечность*, а я буду требовать от него *смерть*. Антихрист, то есть, герой гуманизма (а гуманизм также не приятен, как и трансгуманизм, как и антигуманизм,) скажет нам «вот мы и стали как Боги». А мы заявим ему, что не хотим быть богами, а *хотим быть людьми*. Итак, не знаю, смог ли я до вас донести эту очень важную вещь. Его не многие, почему-то, знают. Я хочу, даже если вам это покажется странным, чтобы у вас возникло понятие, чувство, что истории вообще-то завершаются. Может, одна завершается, другая начинается. Но история и вообще завершается. Мы же хотим смены разных историй, а бывает иногда и *конец истории в принципе*. Я хочу, чтобы вы обратили внимание на слова Булгакова о том, что **никакого конца не наступит, пока в вас не наступит жажда этого конца**.

Посмотрим на «Читающего Евангелие», на этот портрет авторства *Николая Ге*. Что мы видим? Свеча, книга – это Евангелие. Мы не видим, но это нам сообщает название картины, это Николай Ге говорит нам. Закроем свечу, что будет? Ничего не будет. Тьма. Будет тьма и абсолютная тишина. Что это значит? Это значит, что *свет рожден не тьмой. В мире нет таких законов, исполнение которых вело бы нас к свету. Для свечи, которую мы видим, нет внешних причин, а она есть*. Каким образом? Она есть в том случае, если она, свеча, символически воспламенилась внутри этого юноши. В нем проснулся внутренний живописец или свет. Свеча не есть внешний предмет. Убрать свечу – ничего не будет. Потому, что там у него ничего не будет. А если в нем есть что-то, то всегда будет и свеча.

И больше того, *эта свеча и есть то, что не может быть привнесено вообще извне*. Как вы знаете, эту мысль хорошо понимал Ге, ее хорошо понимал *Платон*, понимал *Кант*. Свет не привносится извне. Свет возбуждается и самовоспламеняется в тебе, или не воспламеняется. Тогда тьма, и в этой тьме погибнет все. И ничего не

сделаешь: **забросать пустоту книгами невозможно.** В этом самовоспламенении все дело.

Так вот, что мы видим? А мы вот, как раз, и видим вот этого самовоспламенившегося юношу. То есть, *мы видим юношу, внутри которого что-то самовоспламенилось и светит.* Если в душе этого юноши не будет света, то свеча ему ничем не поможет. **Просвещение человека извне невозможно.** Нужно забыть об этом. Что мы с вами сегодня не делаем? Не пытаемся способствовать вот этому самовоспламенению. Что такое университет? Это там, где самовоспламеняются. Что такое школа? Тоже самое. Но не услуги, как нам пытаются сказать.

Посмотрим внимательнее на юношу. Обе его руки подняты вверх. Они образуют треугольник. Вершиной этого треугольника является что? Голова. (А если вы будете рассматривать наскальную живопись, вы увидите там, что голова совсем не играет никакой роли – об этом мы поговорим в другой раз). Локти опираются на основание, которое представляет нам весь мир. Этот *мир большой, его удваивает книга,* лежащая на столе. Этот большой *мир трудно поместить в маленькую голову человека.* Для этого человеку надо *много трудиться.* Или, я скажу иначе, это будет более точно передавать смысл – надо *много молиться.* Для того, чтобы был **внутренний свет.** Потому, что не труд делает человека. Юноша, которого мы видим на картине Ге привык, конечно, к труду, и кто-то здесь правильно заметил, к тяжелому труду, крестьянскому труду. Вставать в пять утра и работать до позднего вечера. А потом сесть и взять книгу. Он не привык, конечно, к труду мысли, он не мыслитель, это видно. Николай Ге нам показывает нам момент превращения человека в личность.

А что такое личность? Господа, это не туча комаров. Не мошка, которая то влево, то вправо. Что это такое? Что такое *лицо*? Вот, есть лицо или нет лица? Это же не эта подкрашенная физиономия. **Принцип.** Человек – это совершенно хаотичное существо. И когда у него появляется какой-то принцип по отношению к себе – это удивительно. Потому что, как это возможно? Хаос не может породить этот принцип? Оказывается, может. Позднее это поймет *Пригожин,* кто из вас знает? Есть даже книжка, которая называется «Порядок из хаоса», в соавторстве со *Стенгерс,* по-моему. Итак, мы видим превращение (человек появился в пещере, а это вам не кажется пещерой?). И одновременно он показывает возможное превращение крестьянина в интеллигента, в героя грядущих событий в России. Нет более страшного слова в русском языке, чем слово *«интеллигенция».*

Посмотрим теперь на книгу, как на форму преобразования человека, как на его медиум. Николай Ге прямо говорит, что юноша читает Евангелие. Вера в Бога, в Иисуса Христа преобразует человека. Все это так! Но картина говорит больше, чем говорит художник. Представим себе, если перед юношей через некоторое время будет лежать не Евангелие, а другая книга, например, «Манифест коммунистической партии». А ведь

лежала. Кто положил просвещение? Какую книгу? «Манифест». Кому? А ему. И в них что-то воспламенялось с «Манифестом». И что из этого получилось? Вы сами знаете.

То есть, если представить, что перед ним лежит «Манифест» *Карла Маркса*, не превратит ли этот «Манифест» вот этого юношу из христианина в революционера, комиссара грядущей Революции? Или в комиссара 90-х годов. Это тоже самое. Ярлыки разные. «Человек – это ночь», - говорит нам Николай Ге. И это правда. Тьма и абсолютная тишина и есть тот *слепоглухонемой мир*. И одновременно это есть *мир, законами которого исключается всякая возможность существования в нем человека*.

А что такое жизнь? **Жизнь** – это *цвет в звуке и запахе*. Но *жить* – это не значит *сознавать*. А вот *сознавать* – это значит лишать себя радостей жизни. Свеча на картине Ге – это *присутствие Бога в мире*. А **книга** – это *присутствие человека в мире его грез*. **Понимающее чтение** – это смысл романтического просвещения. А я вам скажу, человек по существу своему романтик, начиная со времен палеолитического художника.

Так вот, романтизм одновременно – это врата в **мир воображаемого**. Потому, что для человека естественно *воспринимать* и *воображать*. Это то, что очень плохо принимает, не понимает западная культура. А вот этот крестьянин – он как ребенок, воображающий. Это удивительное качество, которым мы с вами обладаем, и которое так медленно гаснет в нас. В чем состоит кризис романтизма сегодня? В том, что на место книги, на место понимающего чтения, воображающего, пришли **видеоигры**. Что такое человек? Это не охотник, как я вам говорю, это *фантазер, художник*. А что делают видеоигры? Приучают человека *потреблять чьи-то галлюцинации*. То есть, они заставляют тебя убивать время. Что говорит Николай Ге в своей картине? **Человек** – это **усилие человека стать человеком**. Что делает нейрохакинг? Есть этот медицинский жаргон, который придуман в Америке и вынесен из опыта работы с военнослужащими, которых надо учить работать на аппаратах. Так вот, это лишает усилия стать человеком.

Говоря другими словами, человек – это *грезы человека*. В них, в грезах находится **сама себя раскрывающая сущность**. Что забыли сделать греки? То, что не забыл сделать Ге. Греки создали мир из четырех стихий. Но они забыли о пятой стихии. Ге прибавил к четырем стихиям греков античного мира пятую – **галлюцинации**, или **грезы**, или **воображаемое**. *То, в чем заканчивается природное и начинается призрачное, человеческое*.

А теперь давайте посмотрим на другую картину Николая Ге «Тайная вечеря». Великая вещь. Вы, конечно, видели «Тайную вечерю».



Рисунок 4.1. «Тайная вечеря, 1863» Н. Ге

- Воспринимать отсылает к *принять*. Получается, то, что читающий видит в книге, он *переводит из регистра реального мира в регистр собственной видимости художника*.

- Да, да. Поэтому я говорил об опасностях. Поэтому я и говорю – думать и мыслить, значит *вообразать*. Видеть – значит *вообразать*. Мы с вами обременены. Или это счастье, или это наказание – но так есть. Когда вы слышите слово «галлюцинации», это означает, что нам мало четырех стихий. Мы хотим пятую. И мы – и тут я примыкаю к Ге и Булгакову – отличаемся от романо-германской культуры и от античной культуры. У нас еще эта странная пятая стихия, в которую, собственно говоря, все сводится, и которую я условно называю галлюцинацией, или видением, или грезой. И то чего нет, и человек – сплелись. И распутать это можем только мы, и никакая космология этого не понимает пока, а мы, надеюсь, с этим разберемся.

Итак, посмотрим еще на одну гениальную вещь Николая Ге «Тайная вечеря». За тридцать лет до этого портрета он стал говорить то, что я называю апокалиптическим сознанием. И вот здесь нам шаги предъявлены. Глядя на эту картину, я могу смело сказать вам, что Николай Ге – философ. Только мы, в силу нашей бедности, нищеты, не понимаем этого. Давайте посмотрим на Христа. Кого мы видим, господа? Мы, что, видим Бога? Нет. Вот он, полусидит, полулежит на чем-то подобном дивану. Слушайте, эта западная культура вбила в головы людям совсем другое. Вы можете полистать, вообще посмотреть Христа у одного, у другого, у всех великих живописцев. И вы поймете, почему я говорю в таких восхитительных словах вот об этой картине. Так вот, мы видим не Бога, мы видим Христа, *уставшего* (от кого? от себя?) *от нас*. Помните, я говорил – *человек-неудача*. От кого уставшего? От нас. От человека. От людей. Что он делает? Да то же, что и мы, когда мы устаем. А именно – он *ушел в себя*. Он как будто

бы погрузился в себя. Скажите мне, что я не прав. Это видно. А еще что видно? Христос *возвращается к себе*. Вот в этом возвращении к себе я и вижу разочарование в нас. Но что есть он сам? Если он возвращается к себе, то кто остается с нами? Если он возвращается в глубину неизреченного, то от нас, господя, остается только тень. А какая тень? А вот посмотрите справа – вот эта тень. Это чья тень? Человека. Какого? Как его зовут? Иуда. Это что, мы все Иуды? Да, говорю я. Да. И не надо отводить глаза. Смотрите. Вот здесь встает тень, похожая на тень Иуды, которая накрыла Христа и его учеников. Если Христос возвращается к себе, то вместе с ним исчезает время. А вместе со временем исчезает жизнь. А если исчезает жизнь, то что наступает? И наступает ночь мира. Так вот, Иуда не есть человеческая персона с лицом, это не просто казначей, человек, падкий на деньги. Это человечество, отвернувшееся от кого? От Христа. Почему Христос не смотрит на Иуду? А что такое «тайная вечеря», господя? Здесь, на тайной вечере, Христос говорит, что Иуда его предаст. И он уходит, а Христос его не останавливает. Он на него не смотрит. На него смотрит пораженный один из учеников и все сгруппированные смотрят на эту фигуру.

Вот посмотрите, что сделал Ге. Почему на Иуду смотрят его апостолы, а Христос не смотрит? Потому что то, что знает Христос, не знают апостолы, которые еще хотят остановить, догнать уходящего Иуду. Тем самым, они хотят остановить нас, человечество. *Христос не останавливает Иуду*. Иуда – очень земной человек. Этот человек не смог себя удержать в неких расширениях реальности посредством своего мистического воображаемого. Что он хотел? Он хотел видеть Христа царем. А себя при нем министром финансов. И поэтому он уходит, оставляя за собой возвышающийся над собой самообман. Уходит, чтобы уйти навсегда. *Человеческая природа Христа терпит поражение*. Человечество оказывается *неудачным изобретением Бога*. Вот как я вижу эту картину.

*Человек незаметно появился в мире, и также обыденно, также незаметно, однажды уйдет в вечность неповторимого. А Достоевский, глядя на картину Николая Ге, возмутился ее обыденностью. Все обыденно. Он, при ее повседневности, не увидел мирового события. Напротив, Толстой это событие заметил и полюбил Ге. **Художник в этой картине говорит, что мы не заметим, как мы перестанем быть людьми**. Мы этого даже не заметим. У нас для того, чтобы быть людьми, не хватит когда-то сознания. Недостаточно будет сознания для того, чтобы быть людьми. И никто не будет нас провожать в последний путь. Никто не сыграет нам «Реквием» Моцарта. И никто не будет оплакивать наше исчезновение. Ибо, на самом деле, нас не было. Мы были мнимостью, миражем, галлюцинацией Бога.*

Посмотрим теперь на картину Николая Ге «Совесь». Все люди рождаются гениальными, говорю я, глядя на это полотно. Все мы сначала галлюцинируем, а потом видим и говорим. Наша трагедия состоит в том, что каждому из нас лучше быть с собой

во времени, чем с другими в пространстве. Людей связывает в одно целое не пространство, а **грезы**. Что это значит? Это значит, что *мы, как боги, отношением к себе учреждаем существование других*. **Человек всегда больше, чем один**. Индивиду всегда предшествует его «мы». Но «мы» – это не социум, это согласованные большие галлюцинации. Человек сам по себе – *асоциальное существо*. Он принужден жить с теми, кто заставляет его смотреть на себя с отвратительной точки зрения. Для чего нам другой? Бытие с другим дает нам чувство самого себя, а также **чувство реальности**. Все эти чувства связаны с **галлюцинозом сознания**.



Рисунок 4.2. «Совесть, 1891» Н. Ге

Быть может, у вас есть что-то ещё высказать, добавить по поводу «Читающего»?

- На прошлом занятии, с первого взгляда на картину «Читающий Евангелие», мне показалось, что вот юноша находится в отчаянии, в смятении, будто бы Евангелие как-то драматично меняет его представление о вере. Почему-то эта картина видится именно в таком ключе. Вот он обхватил голову руками и думает: «Как же так?»

- Я вижу совершенно иначе. Вот эти руки и вот этот центр, и я вам сказал, что когда-то в наскальной живописи голова не была нужна, и она не нужна у Малевича, у авангардистов, как правило, она не нужна в картине «Рождение мира», и вы увидите там обнаженную женщину. И обратите внимание на то, что и там нет головы. Итак, я не вижу здесь никакого отчаяния. Я только боюсь знания и того горизонта, который оно открывает. Если вы откроете *Лао-цзы* (в Евангелие говорится: «И во многом знании много печали»), что там говорится? Что «знание рождает зло». Я говорю не так, как говорит Лао-цзы. Знание открывает горизонт, и на этом горизонте всегда есть зло, всегда есть опасность, враждебная к человеку.

Так вот, это я вижу, а он еще не видит. А я, сидя здесь, глядя на него, понимаю какая опасность появляется – сознание, знание, новый горизонт. И когда я сказал вам, а откуда берутся комиссары? Всегда, в 17-м году, в 91-м году, везде одни комиссары. Это ужасно. И думайте, почему я интеллигенцию назвал самым неудачным изобретением нашей истории. На следующей лекции мы потратим немного времени на обсуждение интеллигенции.

- Я смотрю на него, крестьянский парень, видно ведь, крестьянский, хочет учиться. Это мальчишка. Ему 17-18 лет. Мне вообще показалось, что сидит в тюрьме, если честно.

- Отлично. А я говорил вам, что *человек родился в пещере*. в тюрьме, Да, и так можно, и это понятно. Но я боюсь, что вот сейчас из этой куколки вылупится интеллигент. Это страшно. Я боюсь. А он не знает этого. А я уже знаю. Не потому, что я умный. Потому, что целая история произошла. А у него еще не было этой истории.

Мы с вами относимся к людям. Хорошо, я о себе буду говорить, когда я говорю - мы с вами – но мы в России как-то трудно извлекаем опыты. А какие опыты, из чего? Ну ведь у нас есть и художники, и философы, а мы же не слышим. Нам что мало было гражданской войны? Вдруг появились мы и они. И у нас появились *разные галлюцинозы*. А они создаются не природой. И мы убивали друг друга. И снова мы разделены. И вновь...Почему? Вот чем должна заниматься философия. Вот. Почему? И отчасти, я стараюсь восполнить, как-то делать шаги, в наполнении содержанием в этот вопрос – почему. Почему это происходит? Просто *мы не хотим работать над собой*. Мы больше хотим менять того, что рядом с нами. Это да, это верно, это легче всего. *Мы не хотим извлекать опыта, вытаскивать на свет сознание*. И в то же время, нужно воспринимать сознание – это не невинность, это обременение, это то, от чего мы с радостью отказываемся сегодня.

Лекция 5. Искусство как отражение кризиса западной цивилизации.

Философское прочтение картин Н. Ге

Я напоминаю, что на прошлом занятии мы с вами стали заниматься *Николаем Ге*, рассматривать его картины. Мы посмотрели «Читающий Евангелие». Мы посмотрели «Тайная вечеря». И сегодня мы будем рассматривать «Совесть (Иуда)» – это уже поздний Ге (Рис. 4.2.). Что мы видим? Напомню, глядя на эту картину, что все люди рождаются гениальными, *все люди рождаются со способностью быть людьми*. То есть, никто у нас не может отнять эту способность. И я напоминаю, что такой фундаментальный акт, с которым связано все – это **галлюцинация**. Это то, меньше чего нет. Это то, меньше чего начинается нечеловеческое. Сначала мы галлюцинируем, а только лишь потом мы видим и говорим. Но наша трагедия состоит в том, что каждому из нас *лучше быть с собой во времени, чем с другими в пространстве*. Я хочу обратить внимание на то, что человек – существо временное. Остальные живые существа пространственные. И мы с вами привыкаем к пространству. И наш язык тоже пространственный, хотя отчасти и временной. Но это языковое время. Так вот. Что я вам сказал? А я вам сказал, что проблема у нас, у людей, в том, что каждому из нас лучше быть с собой во времени – *с собой можно быть только во времени*. Все отношения с собой – это временные вещи. Это то, что нельзя описать в терминах пространственных. Так вот, лучше быть с собой во времени, чем с другими в пространстве.

И совершенно все культуры человеческие, по существу своему, в этом пункте можно разделить на две части: **одни стремятся к тому, чтобы быть с собою во времени, другие стремятся к тому, чтобы быть с другими в пространстве**. И соответственно у каждого человека есть вот такая проблема выбора – **либо ты развернут к миру и закрыт для себя, либо ты открыт к себе и закрыт для мира**. В первом случае, у тебя нет проблем с коммуникацией, с социализацией, но у тебя есть проблемы с самим собой. То есть, у тебя нет самого себя. А во втором случае, у тебя проблемы с коммуникациями, и со всякого рода социальностями, но ты открыт себе, у тебя нет проблем с собой. Поэтому я и сказал, лучше быть с собой во времени, чем с другими в пространстве.

Так вот, людей связывает в одно целое не пространство. А мы иногда говорим – о, земляк, привет, мы из одной деревни – *людей связывают грезы*. А что это значит? Это значит, что мы, как Боги, отношением к себе учреждаем существование других. Я поясню. Если вы читали у *Достоевского* «Записки из подполья», то обратите внимание на одну сцену: одна женщина, работая проституткой, влюбляется в героя из подполья, он много и красиво рассуждает и строит из себя такого дворянина, образованного и интеллигентного, и она неожиданно приходит к нему туда, где он живет. А он в это время

предстает в домашнем виде в рваном замызганном халате, и она его видит в таком неприглядном виде. И вот на то, что она застала его в таком виде, герой говорит этой женщине – ты другая. А **другой** – это *тот, кто меня заставляет смотреть на себя самого с отвратительной точки зрения*. То есть, она приходит с любовью, а он говорит – нет любви, ты другая. А почему ты другая? А потому, что ты заставила меня смотреть на себя с отвратительной точки зрения. Это я пояснял, если мне удалось, вот это выражение: «отношением к себе мы учреждаем существование других». Другой – это не «тот», это не нечто, выделенное в пространстве. Это не тот, на кого мы смотрим. Не тот, кто на тебя смотрит. А это тот, кто заставляет тебя смотреть на себя с определенной точки зрения.

Так вот, господа, я все вас ввожу вместе с собой в состояние, из которого можно смотреть на «Совість», на Иуду, вот на это полотно Николая Ге. И я повторяю, глядя на эту картину, с моей точки зрения, **человек всегда больше, чем один**. Никогда не было одного человека. А идея единиц, личного или индивида – это отвратительная, лживая, иллюзорная, картинка. Могу сказать иначе. Самый популярный сейчас термин – **«знак»**. Знаков всегда два. Один знак – это два знака. И *смысл – бегающий, значение – бегающее*. В паузе этой, *в этом различии*. Вы понимаете, *в этом промежутке*.

Так вот, человек больше, чем один потому, что он галлюцинирует. Он всегда будет в промежутке, будет учреждать и ускользать. Еще я могу сказать, что **всякому индивиду всегда непременно предшествует его «мы»**. Это тот *галлюциноз*, набор связей, который позволяет ему быть в качестве одного. Но «мы» – это не социум. Мы, по существу своему, *согласованные большие галлюцинации*. Ну, например, человек – *асоциальное существо*. Он принужден жить с теми, кто заставляет его смотреть на себя с отвратительной точки зрения. Для чего нам другой? **Бытие с другим дает нам чувство самого себя**, формирует наш сенсориум. То есть, дает нам чувство – чувство реальности. Вот эти чувства, будучи связанными, образуют большой галлюциноз. И можно взять (если вы естествоиспытатели) **биоценоз** – совокупность каких-то живых существ, связей между ними, и вот в него нужно вписаться, приспособиться, погрузиться. Так вот, названные мною чувства связаны с **галлюцинозным сознанием**.

И вот эту связь с галлюцинозом мы видим на картине Ге. Первое, что мы видим: перед нами стоит Иуда. А где-то там, справа удаляется от него Христос и его ученики. О чем нам напоминает Ге? Он нам показывает, что это *мы убили Бога*. Не Иуда должен был стоять перед нами, а Иуда стоит перед нами. Где это видано? Христос где-то там, а на первом плане Иуда. Почему? Как это случилось? Это все, вот этот взгляд может возникнуть, когда ты находишься на грани. Да, *на грани христианской культуры*, вываливаясь в бездну. Так вот, это Иуда должен был удаляться от нас. У Николая Ге все не так. На картине Ге мы не уходим вместе с Христом, *мы остаемся вместе с Иудой*.

Такова прелесть этой картины. Мы с Иудой. Именно это знал Христос на картине «Тайная вечеря». Именно это он знал.

Лунный свет на картине Ге – это такой свет, от которого, как говорил *Врубель*, болит голова. Этот свет не совместим с человеческой жизнью. В нем нет жизни. Галлюциноз призрачного бытия разрушен. Судьба Иуды – это теперь судьба всего человечества. А совесть – это последнее зерно человеческого в мире. Иуда медленно шел за уходящим Христом в состоянии убаюкивающей его нерешительности: *остаться ли ему одному во мраке мира, или идти дальше за Христом.*

Господа, вот тут видно, здесь лунный безжизненный свет, а там удаляющийся теплый. Иуда остановился. Вот этот момент: он медленно шел и (Ге каким-то невозможным образом показывает это) остановился. Ге поймал этот момент на своей картине. Остановился, и что? Вот, теперь то, о чем я вам говорил. И мир совпал с самим собой. И Иуда совпал с самим собой. Все остановилось. Я не знаю, что мог бы подумать Достоевский, глядя на картину «Совесть», но я знаю, что герой из «Записок из подполья» учреждал другого на месте разрушенного чувства любви. Ибо другой – это не дискретно выделенная фигура, это не тот, кто смотрит на нас, но этот тот, кто заставляет смотреть нас на себя с чувством отвращения. На картине Ге, и это главное, этот другой для всех нас – Христос. Он уходит, он где-то там. Где он, там правда и свет. Но он уходит.

Посмотрите теперь сюда (Рис. 5.1.): «Явление Христа народу» *Александра Иванова*.



Рисунок 5.1. «Явление Христа народу, 1837-1857» А. Иванова

Иванов писал ее очень долго – двадцать лет. Что вы можете сказать об этой картине? Посмотрите, он приближается. В каком состоянии находятся люди? Когда все еще только начинается, когда все еще впереди. Понимаете? А что же здесь («Совесть»)? Когда все уже случилось, все произошло. А что произошло? Иуда завернулся, он хочет закрыться. Он находится в позитивном отношении к себе. Это и мы с вами находимся в позитивном отношении к самим себе. Это и *мы с вами изжили из себя свою двойственность*. А изжить двойственность, этот странный способ человеческого существования – значит перестать быть человеком.

Здесь, на «Явлении Христа народу» люди распахнуты, если я правильно понимаю, вот ждут, и еще только все впереди, еще целая история не свершилась. Я хотел бы, чтобы вы эти вещи поняли с тем, чтобы почувствовать гений художника Николая Ге, который фиксирует этот **момент расставания с Христом**. Оно еще продолжается, ну в смысле, он еще иногда рождается в наших душах, а пока он рождается, он существует. Но это принципиальные вещи. Вы знаете, что западная культура прощается с Христом и простилась, и мы тоже отчасти европейцы. Мы же через греков тоже причастны к христианской культуре. И сейчас я не могу сказать, что византийская ветвь как-то доминирует в православии над романо-германской (я имею в виду над латинской, над католицизмом или протестантизмом). Но если говорить вообще о прощении с христианством, то мы прощаемся в целом с этой культурой.

«Троица» Андрея Рублёва

Теперь я уйду от Ге, но уйду при помощи Рублева. Что нам говорит о нашей истории эта икона (Рис. 5.2.)? Давайте на нее посмотрим.



Рисунок 5.2. «Троица, 1411» А. Рублева

Ну я так думаю, вы видели фильм, совершенно замечательный фильм *Тарковского* «Андрей Рублев». И теперь смотрим на его картину. Что она нам говорит о нашей истории уже более пятисот лет? От нашей истории Рублев оставил *чащу Христа, дом Авраама* и *дуб*. Куда делось все остальное? Не мало ли? А все остальное кануло в вечность. Почему в вечность? Ну давайте смотреть на картину. Что мы на ней видим? Три человека. Что они делают? Трудно сказать. Но они не смотрят на нас. Почему? Как это так? Всегда все смотрит на нас. Это почти правило. Но мы им не интересны. А на кого они смотрят? А они смотрят друг на друга. Чем же они занимаются? Эта **троица занята самими собой**. Беседуют ли они? Вряд ли. Для беседы нужен язык. А *язык* – это *другой*. Для беседы нужен язык, нужны слова, а они пространственно-временные. На иконе беседа идет без слов. Откуда взялись слова у человека? Не будем долго заниматься этой проблемой, пока определим вообще, сказав, что *из немой вечности*. Я имею в виду, вселенная наша – это *великий слепоглухонемой*.

А что изображено Рублевым в «Троице»? А ней запечатлена **вечность, уместившаяся в мгновение**. В этом мгновении нет места слову. А почему? А потому, что в ней *нет смены состояний*. А потому, что в ней *нет времени*. Потому, что смена состояний требует смены времени. Смена состояний требует несовпадений и слова. Слово возникает как результат несовпадения с самим с собой. Что указывает на то, что это странные люди? То, что здесь нет места времени. **Человек – временное существо**.

Значит, что я должен сделать, рассматривая «Троицу» Рублева? Я принужден сказать, что, *молчание*, видимо, является *адекватным способом представления Божественной Троицы*. И как это Рублев сделал так? То есть, что делает художник? Он должен нас привести, при помощи своих усилий, чтобы мы вошли в состояние, мы бы увидели, что им не нужно время, у них нет смены состояний, что им не нужны тогда и слова. Потому, что слова и сам язык у нас пространственно-временной. И я вновь напомню о том, ну вы знаете, что *исихазм*, или *православие*, к которому мы принадлежим, Россия принадлежит, Русь принадлежала, русские люди – она скорее склоняется к **апофатическому богословию**. Бог не похож ни на что из того, что есть. Это все не то, что есть. И *о нем ничего сказать нельзя*: постижение только в молчании, поверх слова. Вот западная вся культура – это слово. А мы с вами принадлежим к культуре, в которой есть что-то, что больше слова. Хотя, вы все помните, с чего начинается Библия. Тем не менее, я говорю то, что я говорю.

Так вот, Бог невидим. А как же его можно изобразить? Мы его можем изобразить лишь постольку, поскольку он сам показал нам себя в Христе-человеке. Сам себя показал. Как художнику сделать невидимое видимым? На иконе мы видим три дискретно видимые фигуры. Как художнику преодолеть эту дискретность? Как изобразить Бога невидимого и как одновременно самого себя показывающего нам в пространстве? В этом

случае, можно прибегнуть к **символам**. Представить, что престол – *Бог-отец*, а голубь – *дух святой*.

Но Рублев исходит из того, что если Бог показал себя как человека, то и два других образа логично представить не символически, а в образе человека, без всяких голубей и прочего. Преодолеть дискретность фигур в пространстве Андрей Рублев решил при помощи **соборности**. «Троица» есть это собор. А что такое собор? Это такой способ объединения людей, которые присутствуют со смещением из центра я. То есть, если я спрошу, чем же тогда отличается соборность от коллектива, можно ответить, что там нет смещения из центра я. Так *коллектив* – это множество людей, *центрированных вокруг своего я*. Что может связать этих людей? Понятно, что, господа – *интерес*. И это хорошо поняла западная философия. А этих что может связать? Они не центрированы. Они освещены. Мы имеем в виду этот странный эллипс: круг, движение, собор. Что является двигателем? Что здесь может быть? Вот этих людей со смещением из центра я объединяет собор. То есть, нам предлагают жить в обществе, где предполагаются практики, логика, работы этих центрированных людей с движением вокруг своего я. А мы, если мы принимаем, например, эти смыслы, обозначенные в «Троице», мы – другие. Значит нам нужно не общество. А какой-то другой нужно строить социум. Так чтобы в нем происходило вот это движение соборное, без обращения на индивида с его центрированным вращением вокруг своего я.

Так вот, здесь я хочу, чтобы вы обратили внимание на этот оборот – смещение я из центра. А как сместить этот центр художнику в пространстве иконы? А спросим себя – а где центр на иконе Рублева? Роворят, что этот *центр* (обычно, традиционно считают искусствоведы и теоретики) – *чаша жизни*. Но если центр – чаша, то тогда на иконе нет никакого собора. Если чаша, то собора нет, а если не чаша, то собор есть. Есть смещение, и оно видно. Дело в том, что центра, на мой взгляд, нет на иконе Рублева. *Центр – нигде*. Где центр вселенной? Нигде. Везде центр. Это так называемое **децентрирование**. А если он нигде, то всюду окружность, то везде – круг. И тогда что получается? *Эллипс*. Это движение по кругу. Это движение, в котором нет ни первого, ни последнего. *Нет ранжирования в Троице*. Нет первого и последнего.

И я знаю литературу, где ранжируют по цвету, где был отец, где Христос, где ангелы, и так далее. Я возражаю. Здесь движение, в котором нет ни первого, ни последнего. Нет начала и нет конца. **Троица – в круге вечности**. А что отсюда следует? Что каждый может быть в любой фигуре: и отцом, и ангелом, и Христом. Я думаю то, что каждой из них может быть везде: об этом говорит поворот головы, обращенный друг к другу.

Троица нас не видит. Почему? А потому, что *мы – во времени*. А она – *вне времени*. Что делают люди, когда беседуют друг с другом? Они соединяют воображаемое и реальное. Что мы видим на иконе Рублева? **Немотствующую вечность**. Собор видимого

передает невидимое. *Что может объединить людей со смещенным из центра я?* Не интерес. Не власть. Не силы. Не разговоры о возвышенном и прекрасном. Их может объединить только *любовь*. Что мы видим в «Троице» Рублева? **Любовь**.

Любовь не сингулярное событие. В любви элементы разделены и неслиянны. Вот этот *разъединительный синтез любви*, я думаю, и изображен в «Троице» Рублева. Что говорил Флоренский, глядя на эту икону? Он говорил: «Есть Троица Рублева, есть Бог». Флоренский не сказал, что есть человек. Он сказал, что есть Бог. *А человека может и не быть*. Потому, что он сказал, глядя на нее, и мы видим – есть Бог. А человека художник, Рублев, отдал времени. «Троица» не доказывает существование Бога, она ничего не доказывает, потому что доказательства нужны тогда, когда вы живете в словесной культуре, а речь идет о *дословесной*. Приверженность слову – это манера *западной культуры*, если я правильно ее понимаю. Она все время что-то доказывает. А доказательствам нужны слова, нужно сбегать в какой-то особый «мир», «схватить» какую-нибудь сущность, положить ее в основание и на этом основании делать вид, что мы что-то доказываем.

Ну так вот, я сказал, что «Троица» не доказывает существование Бога. Доказательству подлежит существование человека. То есть, что сегодня требуется? А еще **нужно доказать, что мы - есть**. Что есть человек. Что мы вообще имеем право на то, чтобы быть. Требуется **оправдание человека**, нам нужно еще оправдаться. А есть ли у нас что то, чем мы можем оправдаться – вот вопрос. «Троица» Рублева выводит взгляд зрителя за пределы видимого, красок. А что за пределами? А за пределами видимого – **изображение и изображаемое**. Символ и символизируемое совпадают.

В начале XV века Андрей Рублев сделал список с иконы Владимирской Божьей матери.

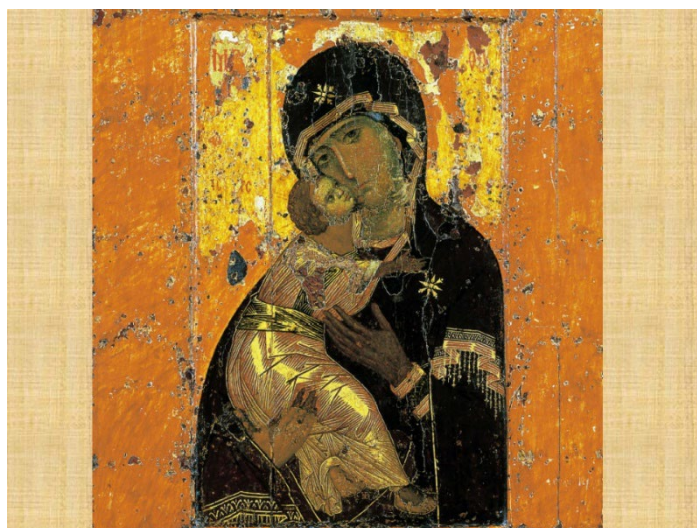


Рисунок 5.3. «Богоматерь Владимирская», XII век.

Чем Владимирская Богоматерь отличается от «Сикстинской Мадонны» Рафаэля?



Рисунок 5.4. «Сикстинская Мадонна, 1512-1513» Рафаэля

Время примерно тоже самое. Это то, чем упивается весь мир, приезжают в Дрезден, ходят, смотрят. Я думаю, многие из вас были там и тоже смотрели. И я вместе с вами был, и я смотрел. И сейчас смотрю. А вот подумайте, пока я ничего не говорю. Вот «Сикстинская Мадонна» и вот Богоматерь. Чем они отличаются? На иконе Богоматерь смотрит на ребенка, но видит не его тело, а его судьбу. Ребенок и мать смотрят друг другу в глаза. А что видит Мадонна? Она смотрит на нас. И Ребенок смотрит на нас. А что она видит? Мадонна видит то же, что и ее ребенок. Они видят то же, что видим и мы, то есть то, что лежит на поверхности. Что образует нашу телесную оболочку. А что видит Богоматерь Рублева? Я еще раз повторяю, обратите внимание, она видит его судьбу. Она не смотрит на нас. Она думает о нем, о его судьбе.

А в случае Рафаэля? Она видит тоже, что и любой человек, который бросает взгляд. Она думает, что другой – это дискретное тело в пространстве, что другой – это поверхность, кусок мяса. Ведь я ради этого мучал вас Хайдеггером и Мерло-Понти, потому что это канон. Вот сейчас для философов устанавливают каноны, законы. Законы для тех, кто ходит в музеи, смотрит живопись. Вообще в искусстве. А я вам хотел вам показать другое. Я не противоречу каким-то канонам, нет, но это другая работа. Другие культуры. И вот когда вы появитесь в Третьяковке, это последний зал с иконами. Начинаю рассматривать. И думаю, только лишь люди, которые прожили страннейшую жизнь, полную тягостей и горестей, могли создать такое. Я только хочу напомнить, что много чего мы должны лишить себя в жизни, чтобы быть человеком. У меня много есть для этого основания. Это не значит, что мы должны ходить угрюмые, но надо видеть некоторые нити, тонкости, на которых висит много, очень много человеческого. Ну так вот, когда спускаешься в зал галереи и видишь это, ты начинаешь понимать, что только

у этого народа возможно то, что ты видишь. Возможен этот художник. Возможна эта икона.

Кризис западного мышления и цивилизации через призму искусства

А теперь я предлагаю посмотреть на «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи.

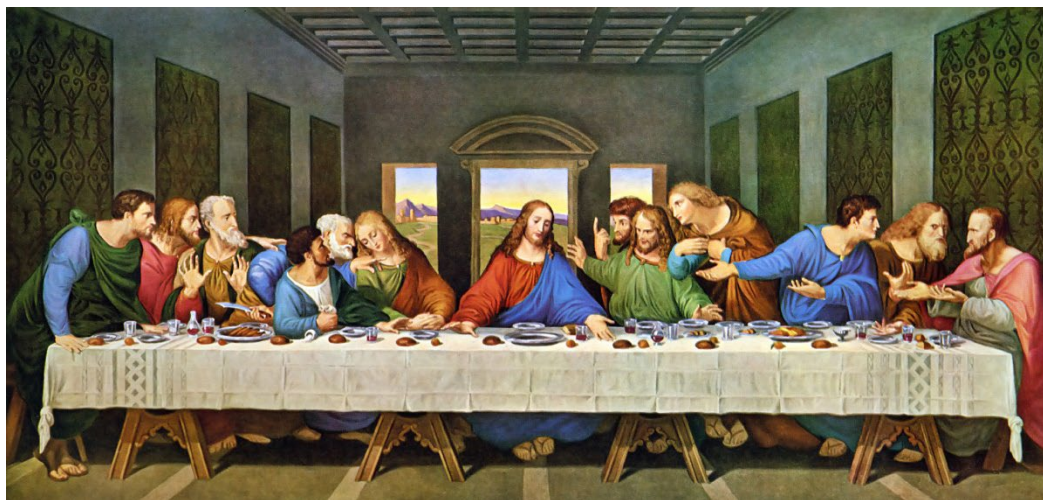


Рисунок 5.5. «Тайная вечеря, 1495-1498», Л. Да Винчи

Это конец XV века уже. Вот посмотрите. Что вы скажете? Вот это классика. Вот этот стол, это собрание за столом. Как президиум партийного собрания в Советском Союзе. И эта группа – как она сгруппирована. И посмотрите ещё на «Тайную вечерю» Николая Ге. Он – не всемирно известная фигура. Его мало кто знает. Я повторяю, я ставлю Ге выше, чем Леонардо да Винчи.

Когда мы смотрим на «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи, когда смотрим на «Мадонну Бенуа» (Рис. 5.6.), становится страшно, ибо на них мы не увидим размышления о приближающейся катастрофе человеческой, об антропологической катастрофе. О чем сейчас мы думаем? Об этом, если думаем. Нет, можно и не думать. Что происходит в мире? Это даже не смена одной цивилизации другой.



Рисунок 5.6. «Мадонна Бенуа, 1478-1480», Л. Да Винчи

Теперь посмотрим на две другие картины. Одна картина *Брейгеля-старшего* «Притча о слепых», а другая – картина *Босха* «Страшный суд». Обе они – из XVI века.



Рисунок 5.7. «Притча о слепых, 1568» П. Брейгеля

Что произошло в 1600-ом году? А в этом году сожгли *Джордано Бруно*. Бруно горел, и вместе с Бруно горело христианство. Так, он горел, а пламя костра освещало для

Европы путь в Новое время, время науки. Вот оно. Так время науки начиналось, ее пятисотлетнее господство в Европе. К счастью, оно закончилось. Или заканчивается, трудно сказать. Я хочу сказать, что они идут в яму. Там уже свалился один. И все там будут. А мы где? Мы же здесь тоже с вами. Мы с вами не знаем, что будет завтра. Вот это не Ге. Это – история на европейский манер. Это слепые. Сразу же когда вы смотрите, а что означает слепые? Что их ослепило? *Их ослепил свет знания*. А там видите, стоит церковь? Она так в стороне слева. Зачем он ее туда поместил? Зачем? Нет чего? Нет главного – *нет веры*.

А что такое вера? Если вы послушали меня, эти дурацкие рассуждения о Мерло-Понти, о Хайдеггере, что вы должны были запомнить? **Вера – это то, что нереальный предикат, то есть бытие, делает реальным предикатом.** То есть, что мы (человек) – это наше обременение. Мы так устроены. Мы так мир свой создаем. Как? *Мы учреждаем, даем существование объектам своих грез, своих видений, своих иллюзий.* Мы даем существование, и мы существуем в этом мире, когда даем существование, как *моральные существа*. Вот как мы существуем. Убрали это – и мы *правовые существа*, но не моральные. Мы правовые – мы автоматы.

Ну так вот, что нас ослепляет? Знание. Совместима знание и вера? Нет. Ну не в том смысле, что ученый не может быть верующий. Нет, просто есть какие-то вещи, которые лучше не знать. Я так сказал, хотя все надо знать, но я имею в виду, что *есть такие вещи, которые не нужно определять*. Они не требуют определения. Не знаю, как еще сказать. Так вот, они сцепились, они держатся, и слепой ведет слепых, и одновременно их пустые глазницы. А почему пустые? Бога нет. Бога-то нет. Нет трансцендентного основания. *Нет основы, на чем стоять*. А когда его нет, то мир очень *зыбкий, все условно, никаких истин нет* – они все относительны.

Итак, что понял Брейгель? Он понял, что христианство в Европе закончилось. Что люди вынуждены жить в мире, в котором *обесценивается идея сверхчувственного*. Вот эти пустые глазницы. Мы идем к позитивным отношениям к самим себе, к научному отношению. Позитивное – это одностороннее. Позитивное требует выключить из себя сверхчувственное. Мы – материалисты. Мы – позитивисты. А вот этот позитивизм, этот научный позитивизм, научный материализм – вот, что нас ведет. И человеческий мир предстает как мир вверх тормашками. Посмотрите вот сюда (Рис. 5.8.). Глядя на эту картину, я должен сказать, что разум не может заменить веры. Что такое Босх? Вы конечно же смотрели «Страшный суд», и у вас, видимо, есть какие-то суждения. А что вы думаете, глядя на Босха? О чем он?



Рисунок 5.8. «Страшный суд, 1504» И. Босха

- Я подумал, способ такой, как комиксы, передача информации. Типа, чтобы дурачкам было понятно.

- Может, что все рушится? Все разбито. Убитые люди.

- Ясно, понял. Ну есть в этом какая-то правда. Но я хочу обратить ваше внимание еще вот на что: **в мире всегда есть такие сущности, которые существуют, если к ним относятся как к чему-то существующему.** А теперь представьте, мы не относимся, и нет таких сущностей. И вот это будет мир Босха. Ничего не изменилось. У нас те же глаза, те же уши, все тоже самое. Но нет сущностей, которые существуют, если мы к ним относимся как к существующим. А это *проекция науки*. «Без веры, - скажет Кант, - разум слеп». Без веры разум слепой. Почему разум слепой? *Веры нет*. Все объекты, которым мы давали существо, лишены теперь это существа. Бытие теперь только нереальный предикат. Не важно, что есть ли у меня рубль в кармане, или нет – в смысле понятий это не играет роли. *Существо не прибавляет ничего к понятию*, а понятие интересует науку. К понятию ничего не прибавляет ни рубля, есть ли он у меня, или нет его. Существование ничего не прибавляет. Вот это и есть **кризис понятийного мышления**.

Так вот, *люди ослеплены наукой, своими знаниями*. А кто их слепых ведет? Точно не церковь. Она на картине Брейгеля стоит в стороне от дороги, по которой идут слепые. Слепых ведет слепой разум. Куда он их приведет? В яму. В пропасть. Слепому разуму, полагал Кант, непременно нужна критика. Вот почему Кант пишет свои «Критики». Почему? Если бы он был не слепой, какая критика, кто бы его критиковал. А поскольку он слепой, то его нужно критиковать. «Притча о слепых» Брейгеля является наглядным пособием для изучающих трансцендентальную философию Канта.

А вот чем славен *Босх*? Он видит выход в идее существования *абсолютно мощного ума*. Ума, который во всякое мгновение видит то, что делает любой человек. «Страшный суд» говорит о том, что каждый человек находится в трансцендентной перспективе суда со стороны этого абсолютного ума. Только **Абсолют все знает обо всех**. И каждого он взвешивает. В если Абсолют все знает обо всех и каждого он взвешивает, то скажите, возможно ли здесь в этом мире каузальность через галлюцинацию, через произвол? Нет. А что такое *каузальность через произвол*? **Свобода**. Что вы привыкли относить к человеку? Свободу. В противном случае мощный разум невозможен. Лишь только лишив свободы, можно установить положение каждого, в одно мгновение – всех. И вот мне кажется, этот мотив и есть в картине Босха.

Босх, я думаю – это живописное приложение будущего и ныне цветущей *цифровизации человека*. А также, скорее дух его выражен в *философии абсолютного духа Гегеля*. Почему я говорю о цифровизации? Что такое **цифра**? Ну или число? То, в чем схлопывается внешнее и внутреннее. Нет ни внешнего, ни внутреннего. Где? В числовом мире нельзя одно отличить от другого. А **человек есть раздвоенность**. Следовательно, в цифровом мире нет места человеку.

Значит так, господа, я закончил рассказ о Ге. Я, конечно, опять прихватил немножко Босха и чуть-чуть Брейгеля. Даже и Леонардо да Винчи и Рафаэль появились. Зачем? Я хотел, чтобы вы яснее понимали, почему великие, эти гениальные, сумасшедшие художники совершенны в своих картинах. «Читающий Евангелие», «Тайная вечеря», «Совість» – это «безумные картины», это то, что надо показывать детям уже в начальной школе. Так же, как в начальных классах нужно уже читать «Письмо русских» *Федотова* и «Россия и Европа» *Данилевского*, я думаю. А уж в средней школе – сам Бог велел. Но этого не делается и, следовательно, у нас плохое образование.

Я подобрался к *Илье Репину*. Я буду с вами смотреть Репина и рассуждать о русском мужике. Но могу дать немного времени на вопросы.

- Тогда вопрос. Получается индивид – это бытие, как вы сказали, бытие во времени с собой только без другого.

- Да. Потому, что с другим ты в пространстве.

- Без двойственности?

- Лучше быть с собой во времени, чем с другим в пространстве. Ну это такая псевдоальтернатива. Ну с собой ты во времени. А с другим ты в пространстве. А дальше можно развивать. Понимаете, это только как начало. Ведь люди – это вообще сложные существа, но нужно понимать вот этот двигатель, вот этот мотор: **с собой – с другим**. С собой во *времени*, с другим в *пространстве*. Я вам даже говорил когда-то, наверное, что счастливым может быть любой человек. Почему? Для счастья никого не надо. Только ты

сам. Если ты не счастлив, то это у тебя, это с тобой что-то. А для каких-то дел нужен другой. Ну так мыслят, скорее всего, в рамках *гедонизма*. Хотя сами киники говорили иначе.

- А я вас очень хорошо понимаю. Если ты счастлив с собой, то ты можешь и с кем бы то ни было. Мне кажется, это здорово, что оно живет в нас, и даже не хватает времени, чтобы насладиться этим счастьем с собой. Замечательно, что такое есть.

- Правильно ли я понял, что без веры нет Я?

- Нет, оно, Я, есть. Но только Я будет в центре. Вот когда вы центрируете, требуется вера. А Я будет в центре. И оно будет *эгоистом*. Это называется **рациональный субъект** – это то, вокруг чего вращается все у индивида. И это все складывается, представляется в виде философии **прагматизма**: я тебе – ты мне. Он нам – мы ему. Для чего? Для *пользы*. Для того-то, для другого. За что? За это-то. Вот греки не делали так. Герой *Пришвина*, мужик пришел в город из деревни деньги зарабатывать. Вот он взял деньги и говорит: «Зачем мне деньги? Я не понимаю городскую жизнь». Зачем? Это что? Всеобщий эквивалент, понимаешь? «Нет, не понимаю. Я вернусь опять в деревню. Там вспахал, посеял, собрал, съел», - говорит мужик. Цифры какие-то? Ну что такое? Это конец 19-го века, начало 20-го. Так вот, они не работали за деньги. Хотя потом, конечно, и там появляются деньги. Зачем нужно быть богатым? Чтобы не было проблем с деньгами. Ну, наверное. Рабы должны быть, как в культуре римской или греческой. Прочтите *Вебера* «Протестантская этика».

Индивид – это *центрирование вокруг я*. За счет чего? За счет сжимания, схлопывания того, что называется внутренним миром. А когда внутренний мир исчезает? А когда у тебя *нет веры*. Ну а потом ты начинаешь верить во что-то. Не знаю, веришь в мировой разум. Ну верь себе, на здоровье. Есть такое слово – *суеверие*. А потом ты оказываешься голым, очищенным. *В тебе нет себя*. Вот чего, главное. Понимаете? То есть, *ты относишься к себе позитивно*. А к себе относиться позитивно – значит *быть тождественным самому себе*. А это значит *изжить свое раздвоение*. Ну, быть раздвоенным мы обречены. Любой человек раздвоен. Любой. Всегда. Когда я говорю, что мы начинались с раздвоенности, а заканчиваем в в числовом мире, а число – это схлопывание, сжатие внешнего и внутреннего в этой материи – это называется конец. Все свершилось. И я не знаю, сколько мы еще физически можем существовать, но это уже не важно. Ну появляется тема **алгоритмов, киборгов**. Ученые особенно начинают прогнозировать будущее. Это говорит о том, что с наукой проблемы. С научным сознанием – тоже.

- Федор Иванович, можно уточнить, что если мы продолжаем думать, мыслить о Христе, тогда он действительно существует? Как бы, мы верим, и тогда он есть. А если не веруем, тогда нет?

- Я хочу, чтобы к нему не относили пространственно-временные слова. Например, говорят, что был Христос, или что он родился. Но это же человек, и он умер. И он, как будто там было время, две тысячи лет назад. Нет, к нему это не применимо. *Он существует тогда, когда рождается в наших душах.* Если он перестал рождаться – он умер. Он *вечно умирает.* Я так скажу. И будет вечно умирать, так оно и есть, потому, что вечно умирать будет и вечно рождаться. Но он в нас не рождается. Мы в нем не испытываем нужду, он нам не нужен. Ну зачем, я просил у него денег, а он не дает. Зачем ты мне? Я его просил, ну ты помоги карьеру сделать, он не помог. Я ему говорю: «Зачем ты лиссабонское землетрясение устроил?». Он, Бог, есть или нет? Так какой же это Бог, если был город Лиссабон разрушен. Нет, либо злой Бог, либо вообще он нам не нужен. И без Бога, только теперь уже не Бог, а боги. Есть небольшой рассказ у *Чехова*, называется «Студент». Прочтите, он небольшой. А Чехов, вы знаете, атеист. Помните, как говорил *Сартр*: «быть гуманистом – значит быть атеистом». Такие вещи.

- А вот такой более приземленный вопрос: не верующие – они воскреснут для суда? Или нет?

- Вы спрашиваете то, на что у меня нет ответа. Если вы хотите знать, что я думаю – это одно. А я обычно себе запрещаю себе говорить какие-то вещи, о которых я не знаю. Если бы мне были видения, я бы рассказывал. Нет, у меня нет. Я подумаю, у меня хватает проблем. Вы не думайте, что я сижу тут такой тепленький, мне много чего во всех отношениях, много чего не понимаю. Не знаю, у меня сложные отношения с Богом. Не знаю, как у вас. И я не хотел бы это все затрагивать. Я вообще рассуждаю в некой общей форме, которая не затрагивает какие-то детали. *Каждый человек и его судьба – всегда некоторая такая траектория, которую он сам определяет потому, что каждый из нас себя когда-то положил, или кладет, или будет класть в основание своих действий, и тогда он будет свободен.*

То есть, я не склонен к тому, чтобы говорить, что волос упал, и за этим волосом стоит Бог, что, мол, нет ничего в мире, что произошло без соизволения Бога. Я так не думаю. Потому, что он дал нам свободу. А свобода наша, я уже сказал, в чем состоит – это **каузальность через галлюцинацию, каузальность через произвол.** И мышление, и **мысль через произвол.** Не будет произвола, ничего не будет: ни мысли, ни свободы. Вот понимаете, что я сказал? От нас требуют порядок. А я говорю – нет. Но это надо быть уверенным. Нужно знать, когда он нужен, а когда он не нужен. А для этого требуется, чтобы у нас была способность к рассуждению. А способность к рассуждению есть не у всех людей, ее нет даже у ученых». Это тоже *Кант* говорил. Все страдают. Это подводить под общее, а когда нет общего – учредить это общее.

Господа, на следующем занятии мы с вами займемся вплотную русским мужиком, и я буду говорить о Репине. Но я хочу, чтобы вы полюбили Ге, эти картины – они умные, он гениальные, как и написавший их человек. Может, ему упреки станут бросать в какой-то технике, но ему можно все простить.

Лекция 6. Илья Репин: миф о русском мужике.

Что мы с вами знаем? Мы знаем кое-что о философии искусства. О том, как возникла философия искусства. Я на нее (на философию искусства) обратил внимание. Мы с вами знаем о *Хайдеггере*. Мы с вами знаем о «Башмаках» *Ван Гога*, о работе *Мерло-Понти*, о художнике *Сезанне*. Мы набрали опыта и уже посмотрели на *Николая Ге*. Почему на Ге, вы поняли – мне он очень нравится. Я вообще считаю его совершенно замечательным, гениальным художником. Мы знаем его три работы: «Читающий Евангелие» - портрет юноши, который читает Евангелие или вообще книгу - она очень безыскусная эта картина, там нет как будто никакого мастерства, она очень простая, но это такая простота, в которой можно утонуть; «Тайная вечеря» - сравнивали ее с *Леонардо да Винчи*, с его вечерей; «Иуда. Совесть» - я показывал одновременно *Иванова* «Явление Христа народу». Вы помните, я говорил: вот Ге – когда все закончилось, а вот Иванов – когда все только начинается.

Искусство как возможность видеть невидимое

А сейчас я буду говорить об *Илье Репине*. Репина знают все. И слава Богу. Тем не менее, мы посмотрим. Я бы назвал свою лекцию «Миф о русском мужике». Сказать понятие – как-то странно, понятие схематизирует и вряд ли годится. Чувство – тоже нет. Так вот миф о русском мужике. И вот я хочу ввести вас в состояние, из которого можно смотреть, то есть, разогреть, размяться, и, если вы, конечно, не будете сопротивляться, хочу поговорить о русском. **Русский мужик**, человек. **Русский** – что это такое? У нас так принято и до нас принято. всех народов есть страны, государства. И только у нас есть **Россия**. **Россия – мистическое слово**. Это *есть больше, чем государство, страна*. Цивилизация – тоже нет. Это вообще место, *пространство для Бога*, наверное, я не знаю. Я хотел, чтобы вы на это обратили внимание. А если вы еще читающие люди, то на эту тему вы можете почитать в литературе *Федотова*, я на него ссылаюсь, и действительно, это очень талантливый человек. Он историк, философ одновременно, знаток средних веков, и, в тоже время, я вам советовал почитать «Письма о русской культуре».

Так вот, я бы хотел, чтобы вы мне немножко сказали, порассуждали о русском, о России. Я услышу, и это будет повод, чтобы я подумал о том, что думаете вы – вот русский мужик, вот что это такое? Вот *русская интеллигенция*, вот *русский мужик* – вы кому отдаете предпочтение?

- Интеллекту.
- Смотря какой мужик, смотря какой интеллигент.

Я вам скажу так: **русский интеллигент** – это человек, который красив, умен и знает о том, что он красив, и знает о том, что он умен. И знает о том, что он обворожителен. А **русский мужик**, он с виду может и не красив, но он добр, и знает о том, что он добр, И он тоже умен, но он не знает о том, что он умен. И он тоже, по-своему, красив. И не знает о том, что он красив. Вот вам дополнительные краски. И вот вам задание: вам сколько – то часов нужно провести с одним из них. Кого выберете?

- Вообще говоря, вопрос очень противоречивый. Если рассматривать тип русского мужика вообще, и русского интеллигента, то русский интеллигент – это человек очень сомневающийся. И, на мой взгляд, разговор с ним за это время стал бы удручающим, и по сути своей, трагичным. Если рассматривать того же самого *Иванова*, из *Чехова*, или, например, *Печорина* – это все русские интеллигенты, которые, грубо говоря, закончили свой век, то есть, итоговая картинка оказалась не такой уж радостной, в принципе, как и у русского мужика. Но у русского мужика счастье более простое, нежели, чем у интеллигента, поэтому я бы, наверное, выбрала русского мужика. Так как счастье русского мужика простое и понятное всем нам. *А русский интеллигент – это человек очень тяжелый, в моральном смысле.* На мой взгляд.

- Я уверен, что русский человек – он православный, а православным можно быть, не будучи русским. Но вот русским нельзя быть, не будучи православным. А интеллигент – ему на все плевать, он такой модернист. А русский мужик посещает все время богослужения. Богослужение наше – оно гораздо умнее всей этой интеллигенции, достаточно хотя бы одну литургию посетить, чтобы знать больше, чем интеллигент. То есть, мне мужик больше нравится. Мне кажется, что это миф, что мужики какие-то дурачки, а интеллигенты – умные. Ведь все расходится в рассказах интеллигенции. А интеллигенция сама ничего не понимала. Вот так я считаю. А мужики-то все были молодцами.

- А мне кажется, что русский мужик – он более тяжелый по сравнению с интеллигенцией русской просто потому, что несопоставимость уровня жизни, тяжести и бремени, которую нужно нести, причем, скорее всего, русский этого не понимает. Где тут догадываться? Другой жизни он и не видел. Интеллигенты больше об этом думают, они видят эту тяжесть, но они ее никогда не чувствуют. Поэтому, тот же русский мужик, прочувствовав тяжесть и окончив школу, училище, он в этом отношении был бы несколько мудрее того же интеллигента. Как на этой картине, вот. Посмотреть на взгляд человека – там такая тяжесть, что становится не по себе.

- Просто есть ощущение, что, когда мы говорим о мужиках, мы не оцениваем, какой был у него реальный уровень образования, и в какой форме происходил пресловутый диалог. И почему тот факт, что образ интеллигента связан с суровой рефлексией, является негативным? Потому что, как прозвучало, и русский мужик будет довольно грустной личностью, и интеллигент, но с первым вы вряд ли можете построить конструктивный диалог, учитывая, как мы привыкли в современном мире общаться.

- Вы акцентировали внимание на том, что русский мужик может быть умен, он может быть красив, но сам этого не знает. А интеллигент – он знает, что он умен, что он красив. Мне показалось, что, если он сам знает о своих положительных характеристиках, раз он сам более погружен в рефлексию, с ним будет интереснее поговорить. У меня такое мнение.

- Анна, друг мой, а тогда позвольте спросить вот что: Мы поговорим, а народ пусть слушает. Ключевое слово, которое я услышал вот в этом маленьком тексте – с ним интересно поговорить. Было это? Пока этого довольно. Анна, я бы тогда сказал иначе, выбор такой – речь ведь идет не о разговоре. Вот Анна училась, училась на психфаке и потом влюбилась. И у нее на выбор два аспиранта, оба они хороши, красивые, умны, стройны, спортсмены, добрые, начитанные, но (теперь подвешиваю на какую-то ниточку) один из них знает о том, что он хорош, а другой – не знает. И за кого бы Анна вышла замуж?

- Наверное, все-таки за того, кто знает, что он хорош.

- Анна, можно я буду как бы учительствовать. Будьте внимательны, будьте осторожны. Буду наставлять Анну, хотя она не нуждается в этом. Аня, вы сделали не очень удачный выбор. То есть, я вам не завидую. И я скажу, почему. Потому, что знающий о том, что он умен и так далее – очень опасен. Как опасно вообще знание. Потому, что *знающий о том, что он есть, может устроить ловушку, может сформулировать какой-то запрос*. Может предъявить. Речь идет о характеристике человека просто знающего. Вот тот, кто знает, тот опасен. Однажды, он скажет: «Знаешь, что? Я тебе жизнь свою великолепную отдал. Заплати за это».

- Разве это не будет противоречием того, что он добрый?

- Он не просто добрый. Он знающий, что он добрый, а это уже не добрый. Понимаешь? Красивый, который знает, что он красив – уже не красив.

- Первоначально вы поставили так факты, что оба хорошие, красивые.

- Только с добавкой: один знает, а другой нет. И когда ты выбрала знающего, я сказал – это ошибка. Дай Бог, может будет все хорошо. Но есть опасность, потому что знающий выкидывает всякие коленца. А незнающий не выкидывает. И тогда второй есть эталон, и я на этом закончу, простите. И вот когда я говорю **незнающий**, я отношу к **характеристике русского человека. Русского вообще**. То есть, в нем есть что-то, что совершенно замечательно, а он даже не знает об этом. Понятно? А другой знает все свои достоинства, преподносит себя и понимает, что он дорого стоит. Есть и второй шаг: за все, Аня, нужно платить. И за первый вариант, и за второй. Сейчас я эксплицирую, и вы тогда поймете, что я имею в виду – что такое русский человек вообще. Есть два варианта: вот когда все хорошо, у вас друзья, вы знакомы с человеком, у вас все прекрасно, что он предпочитает? Чтобы вас кто-то перестал любить, чтобы вы перестали нравиться? Чтобы как об этом было сообщено? Вариант первый: это скрывается, вам говорят какие-то слова

правильные, уделяется внимание, на восьмое марта дарится букетик, может, но при этом идет другая жизнь, при этом за этими чувствами ничего нет. За словами. Второй вариант: нет, этот человек, раз так, он приходит, «очнувшись», и говорит: «Аня я тебя не люблю». Ну не знаю почему, но вот так. Это я, конечно, все упростил донельзя. Но понятна схема. В одном случае понятно, что чувства прекращаются, и об этом сразу же объявляется. И может в такой грубой форме. В другом случае – нет, все скрывается. Деликатностью человек старается это смягчить. Вот какой из этих вариантов, горизонтов предпочтительней?

- Я бы выбрала прямой, честный ответ.

- Это **русский мужик**. Это тот, который не знает, что он добр. А второй – он знает. Но у него будет какая-то жизнь, он будет повторять слова, за которыми не стоят чувства. Будет какая-то культурная пленка. И потом ты неожиданно обнаружишь – что же ты делаешь? Как же так? Почему? Это уже обман.

Так вот, я тогда резюмирую. *Интеллигент* скорее склонен к словам, а вообще русский человек или *русский мужик* скорее склонен к варианту, где говорится может быть в не совсем приятной форме, как-то неудачно это формулируется, но зато прямо. Типологически вот это – русский мужик, русский человек. А я могу добавить к этому ещё вот что. Чтобы *мыслить, чтобы быть художником, чтобы быть ученым*, по большому счету, **нужно быть абсолютно искренним**. Абсолютно. Это вообще главнейшее условие, даже если эта искренность шокирующая, пугающая, ну то есть открыта совершенно, даже если есть изъяны, никто их не скрывает. Вот сегодня фактически нет искренности. Нет, поэтому много чего нет. Мысли нет, науки, чувства, литературы нет.

Господа, вот мы с вами сделали разминку. Может потом мы вернемся еще к разговору о русском интеллигенте, человеке. Уже безотносительно к Репину. Вот я буду показывать картины, а в вас будут присутствовать остатки того разговора, который у нас с вами был, чтобы считывать то, что здесь показано.

Итак, я напоминаю, я все сказал, мы с вами вошли в некое состояние и вполне можем теперь смотреть. Сколько было Репину лет, когда он увидел краски? Вспоминая свое детство, он говорил: «Мы все беднеем». Русские, ну в смысле русские, никогда не жили богато. И вот эта беднеть – это тоже относится к нам. К типу жизни потому, что во все времена беднеем так, как сказал Репин. Но далее он поясняет: «Черный хлеб с крупной серой солью был для меня приятным воспоминанием». И он рассказывает, как он удивился чуду превращения при помощи красок пустого кружка в азбуку в арбуз с зелеными полосками и красной мякотью, с черными семенами. Это магия, магия превращения. Это восхитило его, и он стал художником.

Репин любил учиться. Он боготворил науку. Ему хотелось попасть в Академию художеств в Петербурге. И он попал в нее. А в академии признавалась только одна

природа – природа Италии. И пейзажи Пуссена. Пейзажи России профессору академии не интересовали. Интересовало античное понимание красоты, идеал римской культуры. Как это делалось? Очень просто. Студенты учились по-разному. Лучших командировали в Италию, на несколько лет, на казенный счет. Вот я бы хотел, чтобы сегодня было так же. Вообще для любых студентов с любых факультетов. На несколько лет, на казенный счет. В Германию, в Италию, в Пекин, в любую европейскую страну. Ну вот, а разночинцы, потомство разных чинов, ну не обязательно классы (дворяне, священники, рабочие, телеграфисты) попадают в академию. Любят они эти римские идеалы? Нет, конечно. Учиться да, но только учиться. Потому, что они отвергали эти римские идеалы и папское искусство. Они хотели писать избы, зипуны, лапти, шубы, степи, создавая *миф о русском народе*. **Миф** – это то, чем понимается, узнается что-то неизвестное – это способ, некая наррация, рассказ, то, что мы про себя составляем о русском мужике. И слава Богу, что были еще такие богатые люди, как *Третьяков* и *Солдатенков*, которые эту волю к русскому искусству поддерживали деньгами, финансово. *Крамской* создал группу художников, помогающих друг другу, и *Репин* среди них. Он – реалист-передвижник. Он изучает жизнь своего народа и пишет «Бурлаков на Волге».



Рисунок 6.1. «Бурлаки на Волге» Ильи Репина

Я показываю только одну, а их две картины «Бурлаки на Волге». Дело в том, что вот картина, которую вы сейчас смотрите, есть в двух вариантах: этот вариант одобрен императорским домом Романовых, а второй вариант не очень одобрен. Вот это классические бурлаки. Одних зрителей «Бурлаки...» порадовали. Почему? Ну вот посмотрите на эту картину. На что я попрошу обратить внимание? У нас живописцы уделяют внимание всем. Они все хороши. И первый и второй рядом кудрявый. И первая троица, и вторая, и третья и даже те самые последние идут. Все они хороши, и о каждом из них можно что-то рассказывать. Да, всем трудно жить. О чем говорят русские художники? Мы всегда были бедными. Мы такой народ с вами, что нам всегда было трудно. И сегодня нам трудно. Всегда трудно. И сейчас. И вот время, 19-й век, скоро

начнется развитие, промышленность, и что мы здесь замечаем? Иногда мы с вами *бросаем вызов нашей жизни*. Обратите внимание на этого в шляпе. Посмотрите на него. Высокий такой, в шляпе, с трубкой. Как вы думаете? И дополняет его молодой, напротив, он еще не жил, он еще только получает шрамы. Вот *сцепление отношений социальных, личных*, оставляет на себе какие-то следы. И я думаю, они появятся, может быть, их еще не видно особенно хорошо, но вот на этом человеке в шляпе – это вызов. Мы еще посмотрим, мы не сдаемся. Мы еще посмотрим, кто кого. Еще не все закончено. Много еще впереди у этих двух, по крайней мере. Так, во всяком случае, кажется мне. Не знаю, что скажете вы.

Так вот, эта картина вызвала странное внимание. У нас были такие интеллигенты (в частности, *Бруни*), которые стали говорить, что это не искусство, а профанация. Европейское сознание, а у нас образованный человек – это человек с европейским сознанием (то есть, он нормирован так, как если бы он жил где-нибудь в Германии, даже во Франции, или Италии) в смысле эстетики (а мы с вами занимались эстетикой уже, вспомните, что я вам говорил: эстетика не самое удачное изобретение). Так вот, они считали эстетически неоправданной прорисовку всех фигур на картине Репина.

Но надо было учиться, и Репин уезжает в Европу. Он посещает Рим. И Рим показался ему скучным. Господа, были ли вы в Риме? Я был в Риме. И я могу подтвердить – очень скучный город. Ну я везде был, мне положено быть, может я что-нибудь пропустил, но он правда очень скучный. Рим мне очень не понравился. Я хочу еще раз съездить, посмотреть, что там. Ну есть люди, которые восхищаются Римом. Так вот, он увидел *Рафаэля*. Картины Рафаэля его не впечатлили. Тогда из Италии поехал во Францию. Что он там увидел? Я тоже очень не люблю Возрождение европейское, за редким исключением. Во Франции он увидел работы *Мане*. Мане ему понравился. А другие импрессионисты показались ему неинтересными. И вот он пишет «Садко».



Рисунок 6.2. «Садко» Ильи Репина.

Вот я вам её показываю. Это он – ученик. Это он учится. Он поехал во Францию. Скажите честно, вам нравится эта картина? Когда мастера увидели эту картину, попытались сформулировать замечание, оно заключалось в виде вопроса – зачем Репин посадил людей в аквариум? Я не хочу сказать, что мне это очень нравится. Я равнодушен к этой картине. Я просто показываю, он учился, он пробовал себя. Не дурно. Не плохо. Что я могу сказать? Хорошо, и только. Затем он перестал быть передвижником через какое-то время. Он уйдет от *Стасова* (у нас был такой центр притяжения людей искусства – журнал «Мир искусства») к *Бенуа*. Правда, потом он вновь вернется к передвижникам. Замечу, бывают разные художники. Это не самая важная характеристика. Но разные художники в том смысле, что *Репина вообще не интересовала борьба идеологическая, да и политическая*. Причем, борьба в искусстве. Он не хотел вообще принадлежать к какому-то направлению. К какому-то классу, быть реалистом, или быть импрессионистом. Он делал. А куда его отнесут, ему было все равно. Не важно. Мне это кажется симпатичным.

Так вот, сегодня я часто слышу от эстетов, людей, которые как-бы занимаются искусством, но плохо понимающих проблему отношения эстетики и искусства, ту проблему, которую мы с вами разбираем. Потому, что европейская культура хотела похоронить искусство. В ответ я им говорю: «Слушайте, давайте похороним эстетику. Надоели вы со своими штампами. А искусство будет жить до скончания века». Это различия между двумя философиями по отношению к искусству. Сегодня можно услышать, что Репин – это старое искусство. А вот, например, *Френсис Бэкон* – это новое

искусство, это прекрасно. Еще такой тезис, что искусство – это абстракция, а реализм – это не искусство, а так - хохлома.

Я хочу поговорить об искусстве и одновременно выставляю два портрета *Леонида Андреева* пера Репина: в красном одеянии и в белом.

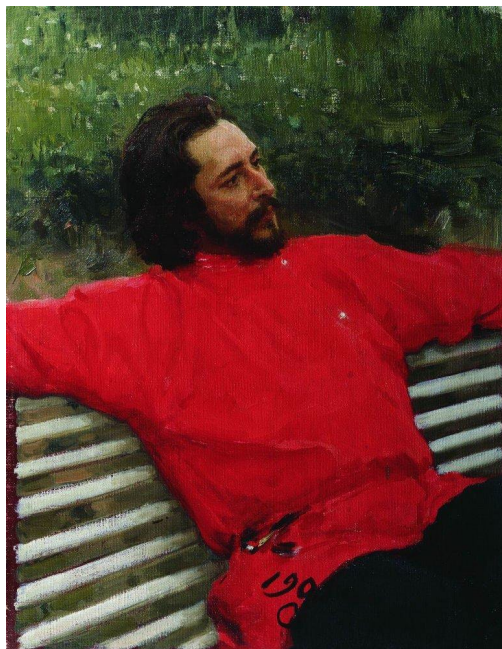


Рисунок 6.3. «Портрет Андреева, 1904» И. Репина



Рисунок 6.4. «Леонид Андреев, 1904» И. Репина

А следом за ним идет портрет *А.М. Горького* (рис. 6.5.). Вы посмотрите, Андреев – это интеллигент, а Горький – мещанин, из народа. А я пока порассуждаю об искусстве.



Рисунок 6.1. «Портрет А.М. Горького» И. Репина

Господа, если я вас спрошу: «Человек – это охотник, рыбак, изготовитель орудий труда, или художник?» Я вам с самого начала сказал: нет, человек рождается как художник всегда. И если я вас спрошу, *с чего начинается человеческое?* Вы мне должны сказать: он начинается *в пещере с наскальной живописи. С искусства.* Человек не охотник, не рыбак, не изготовитель орудий труда – это первое.

Второе: вы помните, я вам показывал слепые глаза на картине Сезанна? Я рассуждаю с тем, чтобы вы запоминали что-нибудь из моих рассуждений. Так вот, вы же не можете сказать, что он, Андреев, здесь слепой? А я вам говорю, что художник, человек вообще рождается слепым. Слепым как котенок. Почему он рождается слепым? А потому, что он *галлюцинирует. А потому, что он грезит. Изначально грезит.* Но грезы или галлюцинации – это то, что у него возникает как хлопок, то, что исчезает в следующий момент времени. Как то, что не знает времени. Время еще надо будет создать.

И вот он ослеплен своими галлюцинациями. *Мы слепы тогда, когда мы грезим.* Но иногда эта слепота в нас рождает *чувство любви*, иногда еще что-то хорошее. И вот потому, что он не видит, вводит его в некое *подобие сна* или *полусна*, зыби, и нам нужны глаза. Поставить новые глаза, то есть **учиться смотреть**. *Мы не можем видеть мир таким, какой он есть.* Мы не Боги и мы не животные. Нам нужно *новое зрение*. Кто его нам даст, господа студенты? Я вам скажу – **философия** и **искусство**. Искусство в

широком смысле: *литература, поэзия, живопись, театр* – ну вообще искусство. Не от искусственного, а от *искусного*, от магии, скорее. Что оно делает? Оно не просто отражает видимое, как мы уже поняли по прошлому занятию. Оно не для того, чтобы создавать копии каких-то вещей. Потому, что видимое само по себе не существует. **Искусство** не создает копии вещей. Оно **делает для нас нечто видимым**. То, что увидеть совершенно невозможно. То, что может увидеть только художник. А как смотрит художник? *Воображением. Видеть значит воображать. Думать значит воображать*. И не думайте, что мысль – это логика. Чепуха полнейшая. **Думать, мыслить и творить – значит грезить**.

А это означает, что **искусство** не развлечение, а **возможность увидеть невидимое**. Если бы это невидимое можно было увидеть простым невооруженным глазом, то никаких мифов нам было бы не нужно. И никакого бы искусства нам было бы не нужно. И этот пассаж я закончу таким утверждением. Разве не об этом фильм *Антониони «Фотоувеличение»*? Искусство, живопись – это не фотография. Фотография – это вообще не искусство, по большому счету.

Итак, нам нужны новые глаза. Человек во всякое время нуждается в чем? **В искусстве вообще. Без него жить совершенно невозможно**. И без философии. **Искусство – это непрерывное возобновляемое усилие научиться видеть мир**. Мы до сих пор учились думать. А теперь нам *нужно научиться еще и видеть*. Хотя мы думаем плохо потому, что я бы сказал *думать значит путешествовать в воображаемом*. Всякая литература, которая строится на том, что стирает границу между человеком и животным, и вступает за сетевые связи, за сетевые отношения, и все в таком духе – эта литература совершенно негодная, я бы не хотел, чтобы вы обращали на нее внимание. Хотя многие читают ее, и это становится модным. **Вообще, всегда не следуйте мейнстриму, большинству**. Потому, что, если что-то увидите, это всегда будет исключением. Никогда не совпадет с мейнстримом. Совпадение с большинством – это явная проблема. А что касается искусства, допустим реалистического и абстрактного, то я не вижу здесь никакой проблемы, никакого спора. Я могу сказать, и то, и другое – все это можно отнести к искусству, и задачи у всех одни и те же.

«Миф о русском мужике» в творчестве Ильи Репина

И я вам это напоминал в прошлый раз и спрашивал: почему природа – это не картина, а картина – это не природа? Или, почему мы смотрим на вещи, у которых нет предметных фигур. А почему мы рассматриваем? Вот так я скажу: один цвет заставляет нас переводить себя из одного состояния в другое. Это я порассуждал, пока вы рассматриваете картины. А вы смотрите, смотрите. Обращайте внимание на эту левую вертикаль. И вот миф, **миф о русском мужике**. Миф – это сказание, в котором рождается мир. Но миф – это не сказка. **Миф – это молчание**, вернее, *сообщенная тайна*. Миф отличается от сказки. Чем? Миф передает тайну об устройстве мира. Говорю о мифе и о

сказке одновременно, может это вам понадобится. **Миф** – это *об устройстве мира*, а **сказка** – это *о том, как устроен человек*. Посредством мифа обживают мир, а посредством сказки обживают себя, открывают себя для себя. Обживать мир – значит делать его конечным, понятным, подручным. Что мешает обжить мир, открыть себя? Мешает страшный зверь под названием **бесконечность**. Если бесконечность сумеет проникнуть в наш мир, то будет беда – все рухнет, все будет непонятно и неопределенно. Будет так, как сегодня. Что нас может уберечь от бесконечности? Греки думали, что гармония. **Гармония** нужна для того, чтобы не пропустить в наш обжитый мир бесконечность. Бесконечность – это страшно, это бездна, то, что не имеет дна.

Гармония – это страж человека. **Миф** – это *рождение мира человека*. Поэтому, *выйти за пределы человека нельзя*. Мы всегда находимся *внутри него*. Мы всегда внутри мифа. А если мы всегда внутри мифа, то мы всегда будем с вами *спать наяву*. Как мы отличаем сон и бодрствование? Думаем, что, когда мы спим, мы находимся во сне, а когда мы проснулись, мы находимся наяву. Но сон – это не ночь. А бодрствование – это не день. Когда мы рассеяны с вами, когда мы не собраны – мы всегда спим. А когда мы собраны, тогда мы бодрствуем. И не важно, будет это день или будет это ночь.

И я хочу вам напомнить один греческий миф, может вы знаете. Был один такой герой *Геракл*, и был *Филоктет*, отважный воин, но его однажды ранили, и эта рана не заживала. И он как-бы гнил заживо. А ему Геракл дал за мужество лук и стрелы. А от Филоктета исходил нестерпимый запах. Скажите, а если мы православные, и рядом с нами человек, и от него исходит нестерпимый запах, мы должны кривиться, морщить нос, фыркать, доставать духи? А если он нас попросит обнять? Обними своего брата! Я думаю, что немногие из нас решаться. Во всяком случае, для меня, скажу честно, это будет проблема. Но вот иногда бывают такие испытания. Так и Филоктет. Надоело это грекам, и они решили его обречь на смерть, отправив на необитаемый остров. Кого попросили это сделать? *Одиссея*. И он под благовидным предлогом отправил Филоктета на необитаемый остров, где тот жил в одиночестве. А позже началась война, и грекам понадобились лук и стрелы. А они были у Филоктета. И вновь поехали к нему за луком и стрелами – мы тут воюем. А что делает Филоктет? «Нет, - говорит, - не дам, вы дрянные люди, я вам не верю». И не дал им ничего.

В мифе всегда есть сторона, которая работает, не спрашивая нашего согласия – то, чем мы не управляем. Так вот, и только тогда, когда ему во сне явился Геракл и сказал: «Филоктет, что же ты делаешь? Дай людям оружие», то есть, когда ему явился из другого мира Геракл, попросил его, он внял его мифам, а не просто послушал. И вот я хочу сказать, что *есть что-то в картинах Репина, что мы должны считывать, даже не контролируя себя сознанием*. Так, как внимают мифу. Вообще любой художник, не только Репин, господа. Итак, чему ж мы внимаем в мифе о русском мужике через картину Репина? Так вот, **русский мужик**, помимо того, о чем мы рассуждали – это

простые мысли и твердая вера. Вот это русский мужик. Но где вы найдете вот этого русского мужика с простыми мыслями и твердой верой? Мужик противостоит интеллигенция. Вот она, перед вами – *Леонид Андреев*. Наверняка, вы читали Андреева. Вы читали? Я тогда возьму вот такую тему здесь. У Репина Андреев – интеллигент. Скажите, может мужик сидеть вот так, как сидит Андреев на картине Репина? Конечно нет.

Так вот, мужик противостоит **интеллигенция**, у которой **сложные мысли и зыбкая вера**. И вот давайте смотреть на портреты Андреева и портрет *Максима Горького*. Два портрета Андреева: первый – в белой рубашке, второй – в красной. Первый не понравился Репину. В ней не проработал эти скручивающие диагонали. Поза Андреева мешала движению. Белый цвет был неуравновешен с черным. Вот слишком много белого, и он здесь не совсем интеллигентен, как сказать, немножко испарилась его интеллигентность. А вот его голова: почему скручивания не происходит? Куда она смотрит? Она немножко опущена вниз, рука свернута под мышку. И впечатление такого глубоко задумавшегося человека, и получается, что он такой не чистый интеллигент. А он ведь – чистый интеллигент. И это – в красном. Посмотрите, какая голова, как ее наклонил, как сработал диагональ. Руки раскинуты. Как он сидит. Вот это *русский интеллигент*. Вот с ним можно поговорить. Он знает много. Он много видел и много может сказать. Но он опасен. На это указывает его вызывающая красная рубашка. И он получился очень выразительным.

А это не *Мышкин* из «Идиота» *Достоевского*. Этот вот в красной рубашке – это не Мышкин. И этот может взять в руки револьвер. Этот белый не возьмет. Этот пойдет на баррикаду. Этот будет подстрекать. Этот может быть комиссаром, если будет позволено так выразиться. Так вот, его поза больше не мешала движению прочь, движению от земли. А теперь посмотрим на следующий портрет (М. Горького). Он тоже интеллигент. Но он такой же, как «Читающий Евангелие». Он *превратился в интеллигента*. Смотрите, он совсем по другому его расположил на портрете. Он его разместил, как и мужика из робких, в правой диагонали, его притягивает и скручивает земля, а не от земли он мчится. Что мы видим в итоге? Горький – из мужиков. Андреев – интеллигент. У интеллигента есть знания. **Чем больше у человека знание, тем меньше у него веры. Это закон.** Еще посмотрим на Горького. Что такое русский мужик? Это не борода, не сапоги. *Русский мужик всегда должен быть подпоясан*, потому что, *когда он распоясывается, всегда будет раздор, беда и бунт*. Когда он подпоясан, тогда он собран и бодрствует. Тогда русский мужик себе на уме. Вот, что мы видим у *Крамского*, у *Серова* и у *Репина*, если в целом говорить о мужике.

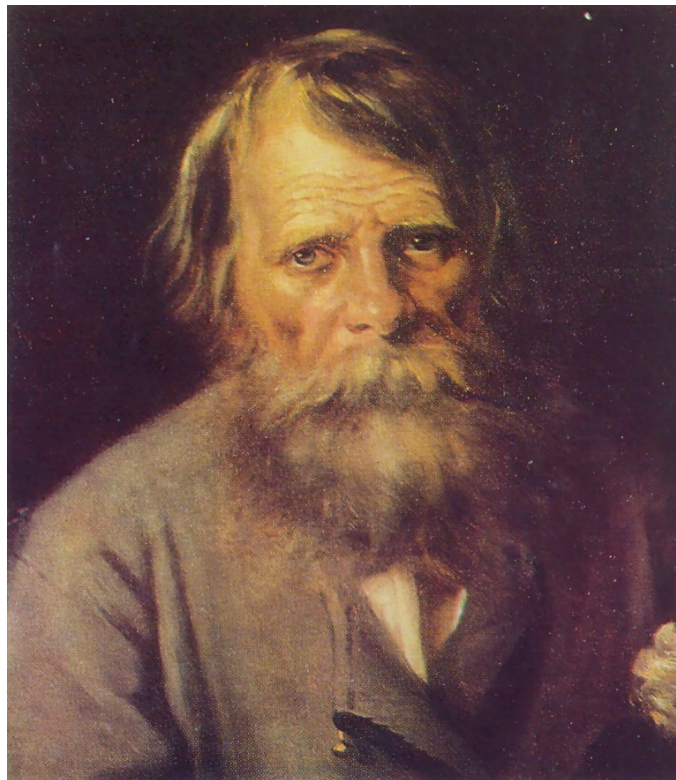


Рисунок 6.6. «Мужской портрет (Портрет крестьянина), 1860-е», Василия Петрова

Вот я показываю картину *Перова*. Посмотрите на крестьянина, это 1860-е годы. Это то, на чем держалась вся Россия. Вторая половина 19-го века. И лет двадцать в 20-м веке. А знаете какое главное событие в 20-м веке произошло? Вот я думаю, хороший повод сказать об этом. Это **гибель крестьянина**. Вот двадцатый век в России – это чудовищный век. Отвратительный. Почему? В нем *погибла наша душа*. А что такое наша душа? Крестьянство. Мы все с вами крестьяне, из крестьян. Мы все вышли оттуда, из крестьян. И эта душа погибла. И мы остались тем, что мы есть. Гибель души – это придумал не я. Это придумал *Федотов*, а я у него это взял. Мне это нравится. Я согласен. И я говорю, что 20-й век – это век гибели в России, не в Европе (та давно погибла). У нас совсем недавно случилось страшное. Погибла наша душа. И мы мечемся сейчас, в некотором смысле.

Так вот, я думаю, если вы долго будете смотреть на это портрет *Перова*, через тридцать минут вам станет грустно. У вас испортится настроение, и вы будете о чем-то жалеть. Сами не будете понимать, о чем. Но будет чего-то жаль. А я хочу сказать, что это будет хорошая жалость, вот *в этом портрете вы увидите себя, свои истоки*. И увидите свое **абсолютное одиночество**.

Вернусь, далее, к *Репину*. *Русский мужик не любит мыслить вслух*. Вот, что говорит *Репин*. А кто мыслит вслух? Интеллигент. Когда ты мыслишь вслух, тогда тебя слышно далеко. Но мысль твоя превращается в пустой звук. То есть, **чем плох**

интеллигент? Тем, что он много говорит. Но его слова – это просто звуки, пустые. Не об этом ли картина Репина?



Рисунок 6.7. «Не ждали» Ильи Репина



Рисунок 6.8. «Арест пропагандиста» Ильи Репина

Давайте посмотрим на «Не ждали». В русском мужике ищут *целерациональность*. Но ее нет. Я сейчас задерживаюсь на этой картине. Вот слева – это интеллигент. Это революционер. Он хотел нести свет и знание народу. Хотел бунта поднять. Скажите, почему на него так все смотрят?

- Потому, что не ждали. Может он был в ссылке и у него проблемы были, и он вернулся неожиданно для них, они думали, что он погиб...

- А как на него смотрит горничная?
- Настороженно.
- Да, не ждали, мы много не ждали от интеллигенции. Что я думаю, глядя на эту картину, так это то, что **интеллигенция** – самое неудачное изобретение в русской истории.

И я говорю: «Не ждали мы вас, и вы пришли. Зачем? Все испортили. Репин же все видел. Помните, когда мы смотрели на портрет читающего Евангелие, я вам говорил, ведь можно было читать и *К. Маркса* и бороться за крестьян, за рабочий класс, за светлое будущее. И это было оправдано. Потому, что вот эти интеллигенты, в красной рубашке, и Андреев: у него взгляд такой же неистовый, как у «Женщины на баррикаде» *Делакруа*, впрочем, и у Мадонны такой взгляд прямой.

Дело в том, что *интеллигенты первые на кон ставят жизнь свою*. И это было честно. Они ставили на кон жизнь свою. *Идею ставили выше жизни*. Готовы были расплачиваться своей жизнью. Посмотрите. А что нужно увидеть в этой картине? О чем нужно подумать? Это первый взгляд. А второй взгляд, внимательный: если смотреть налево от окна, смотрите, что они думают? На второй взгляд: а что если он поставит на кон не свою жизнь, а *жизнь другого, ради идеи*? Маленький шаг. Ну ладно, свою жизнь ставишь – ставь. Тот поставил. Он вернулся – не ждали. Этот поставил. Ну ладно. Свою жизнь – хорошо. Это можно уважать. А что сделать, если я не хочу свою, а хочу вашу? Если я, как *Чернышевский*, скажу, что для блага русского народа десять тысяч голов студентов МГУ не жалко (это я так привираю, конечно). Вот. Так этот перебор есть весь 20-й век. Понимаете? И вот эта кровь невинных – она вопиет – зачем? Особенно, когда начались 90-е годы. Когда стали создавать класс воровство, жулье. Это ужасно было видеть и слышать. И вот создали. Зачем? Весь 20-й век. Сколько миллионов? Поставили на кон жизнь миллионов людей. За что? Какой смысл? Вот о чем я думаю, когда смотрю на картину Репина «Не ждали» и на «Арест пропагандиста».

Или вот (Рис. 6.9.). Вы можете видеть то, что видите вы. И можете со мной совершенно не соглашаться. Теперь посмотрим на «Мужик с дурным глазом». Вот такая картина. Мужик. Русский мужик. С дурным глазом. Почему с дурным? А ищем ли мы в мужике, как я уже сказал, *целерациональность*? Есть цели, и есть способы ее достижения. Он ее продумывает. Ну вот какая цель рациональности может быть у этого мужика с дурным глазом? В нем ее нет. Как нет ее, впрочем, и у самого Репина. А у кого есть это целерациональность? Отчасти, она есть у *пролетария, у рабочего*. У человека, работающего не на земле, а работающего на заводе, в этой массе добивающихся повышения зарплаты, выходных, борьбы со штрафами.

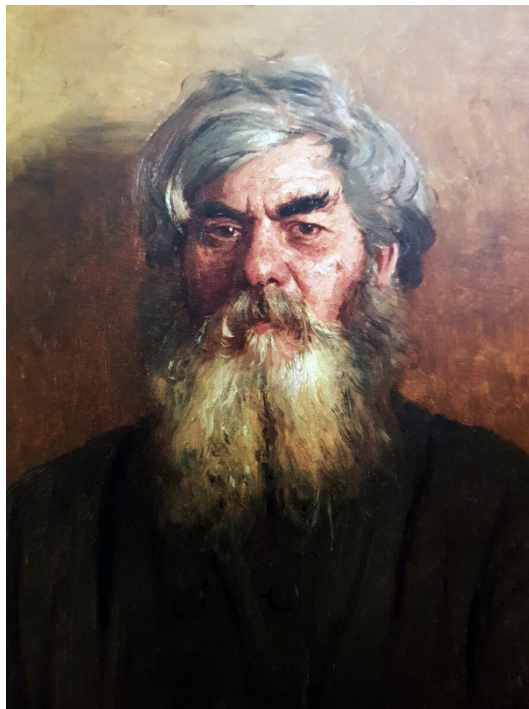


Рисунок 6.9. «Мужик с дурным глазом» Ильи Репина

Целерациональность – это я взял из Вебера, из «Протестантской этики». Это протестант. Мужик. Человек. Все у него *рационально организовано*. Он богат. Но русский мужик другой. Он, как правило, *православный*. Хотя это и не обязательно потому, что можно быть русским и не быть православным. Я все-таки к этому склоняюсь. Мы были русскими и до православия. Славяне выбрали то, что не выбрали в Европе. **Христианство**. Отношение к **Софии**. У нас – **Воскрешение**. Там – рождение. Поэтому мы – другие (эту тему надо будет тщательно проговорить).

Так вот, господа, смотрим, и здесь нет целерациональности. Но здесь в «Мужике с дурным глазом» я вижу не просто привораживающего, приговаривающего. А что в нем есть? А то, что *Данилевский* называл **дисциплинированным энтузиазмом**. То есть, я скажу так: вот этот человек не будет вам работать с перерывом на обед, методично, систематически. Он может за неделю сделать то, что делает человек методично за месяц. А потом будет неделю куролесить. Понимаете, что я сказал? И это правильно. И это нужно. И это действительно хорошо было. Вот этот работник, который выполняет свою работу размеренно, в каком-то среднем напряжении сил, с перерывами на отдых, на обед. А этот может выполнять, сосредоточив все свои силы, без сна, сутками напролет, и сделать работу недурно, то что делают за месяц, он сделает за неделю. Потом он может неделю куролесить или две. Понимаете, что я говорю?

А вот Илья Репин написал «Крестный ход в Курской губернии» (Рис. 6.10.).



Рисунок 6.10. «Крестный ход в Курской губернии» Ильи Репина

Давайте тоже посмотрим. Что мы здесь видим? Здесь разные фигуры. Вы можете на что-нибудь обратить внимание? Вот едут важные господа. И вот это человек отступил, уступив дорогу. И слева дорога должна быть. И в «Бурлаках», и в «Крестном ходе» мы видим **не коллектив, а собор**. Что объединяет этих людей? Не чувства, а **вера**. Вот что объединяет этих людей. Вот в этом эпизоде (где палкой отгоняют калеку, чтобы уступить дорогу высокому чину) я чувствую *несправедливость*. Вот собор и чувство несправедливости. Если рассматривать каждого человека в отдельности, то надо иметь в виду, что все они люди, как я уже говорил, со смещенными центрами я. Даже и те, которые изображены верхом. Когда в центре получается я, тогда получается коллектив, который связан интересами.

Посмотрите на «Полесовщика» Крамского, учителя Репина, на этот портрет (Рис. 6.11.).



Рисунок 6.11. «Полесовицик» Ивана Крамского.

Посмотрите на этот портрет, и вы поймете, что **руководит полесовщиком не право, а совесть**. Он требует чего? Чтобы было совести. Не по праву, а по совести. Почему по совести? Потому, что *если есть право, то совесть человеку не нужна. А если у него есть совесть, то ему право ни о чем*. «В праве, - сказал бы этот полесовщик - исток нашей бессовестности».

И вот еще: «Крестьянин в поле» *Василия Перова* (Рис. 6.12.). Посмотрите на него. Перов, все-таки, замечательный художник. *У русского мужика нет уважения к собственности, самой по себе*. Сама по себе собственность не связана с трудом. Русский мужик знает и сказал бы: «Трудом праведным не наживешь палат каменных». Вот не об этом ли думал мужик на картине Перова «Крестьянин в поле»? Посмотрите. Он бы мог быть, вполне, профессором МГУ. Вы согласны? Надень на него фрак, бабочку. Смотрите, какой появился крестьянин. Вы согласны со мной, господа? Или я преувеличиваю?



Рисунок 6.12. «Крестьянин в поле» Василия Перова

Иван Киреевский, философ, рассказывал однажды, как встретил мужика, который вез из барского леса бревна. «Ты - вор», - сказал ему. «Обижаете, барин. Я не вор», - ответил тот. «Так вот эти бревна. Ты везешь их из леса барина», - возразил я. «Да лес-то не барский, а божий, как и воздух», - ответил мужик. На том они и разошлись. Вот что живо в русском человеке. А нам сегодня говорят, что собственность священна. Никогда она у нас не была священна. Никогда. И не будет. Я так думаю. И вот он думал. Что думаете вы, я не знаю.

Так вот, вернусь к Репину. Можно ли было увидеть из 19-го века что будет с русским мужиком в 20-м веке? Можно. Посмотрите на «Мужичка из робких» (Рис. 6.13.). Посмотрите на него. Что видел Репин? Вот глядя на этого мужичка, я точно могу сказать, что Репин видел крупнейшую катастрофу всего 20-го века – **катастрофу русского крестьянина. Распад крестьянства как распад русской души.** А почему? Посмотрите, вы видите, как он на нас смотрит? Одним глазом. Очень зоркий. Он себе на уме. Но *никто не знает, что он предвидит, что он чувствует* – вот это крестьянин.

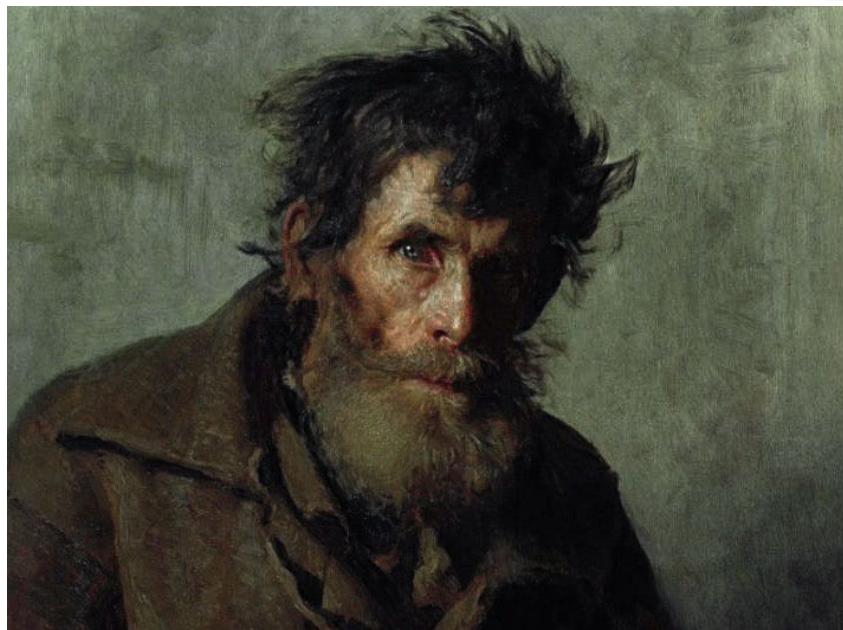


Рисунок 6.13. Картина Ильи Репина «Мужичок из робких»

Диагональ скручивает мужика, и мужик начинает двигаться куда-то вправо, в правый темный угол, где «вход в бездну». Репин сдвинул мужика к краю. И усилил этот сдвиг монотонной серо-зеленой краской. Чего же «видит» мужик? Бездну. Он оробел. Дело не в том, что он бедный. А дело в *бездне*. Мужик понимает, что сгинет в ней. И кажется, что он готов к бунту? Вертикаль делит его на две части: *светлую* и *темную*. У него самого *в душе бездна*. Он *боится себя*. Сможет ли он справиться с собой? Это чувство преследует его. Вот исток робости. Мы видим хорошо только один глаз. Этот глаз ясно мыслящего человека, предчувствующего 20-й век и свою гибель. Его философия проста: не буди лиха, пока оно тихо. Не суйся в воду, не зная броду. Не говори гоп, пока не перепрыгнул. Он – скептик, озирающийся, не верящий своим глазам. Эстетически «Мужичка из робких» можно сравнить с «Белорусом» (Рис. 6.14.).

Или с робостью Голядкина из «Дневника писателя» *Достоевского*. И даже обои у Голядкина были такого же серо-зеленоватого цвета. Ну вот еще раз посмотрите на «Мужик с дурным глазом». Он злой человек. Он *злой даже тогда, когда делает добро*. И он колдун, видимо, знает с нечистой силой. Возможно. Почему взгляд дурной? Потому что этот мужик понял, в чем его интерес, и берется за дело не с душой, а с интересом, с нахрапом. Он видимо той же породы, что и «Мужичок с дубинкой» или «Полесовщик». И много таких мужиков появятся в 20-м веке в России. И некоторых их них мы можем узнать, рассматривая картины уже советской жизни Репина.



Рисунок 6.14. Картина Ильи Репина «Белорус»

Что я хотел сказать – здесь есть все. Возможные типы, на мой взгляд. И есть такая оппозиция в виде *Андреева* и *Горького*.

- Как вы думаете, бывает крепкая вера с крепким знанием?

- Я сказал, что у русского мужика, крестьянина, у него *простые мысли* и *крепкая вера*. Почему ходил пропагандист к крестьянину? Свет ему давать. А он тупой, он не грамотный. Он не поддавался на эти слова о социализме, например. Они шли к нему в деревню, в тьму, пропагандировать, просвещать, а он сдавал их исправнику, а не помогал делать Революцию. У него простые мысли, а эти хотели просвещать. Но *ты не можешь дать свет, если нет света у меня. А если у меня есть, то зачем ты мне нужен?* Просветителю что самое трудное? **Думать самому**. Что трудней всего в России? Думать самому. Вам не приходило в голову думать – что значит думать по-русски? Нет, потому, что вы знаете, что есть стандарт. Вот нужно *думать так, как думают в Европе*. И получается, что мы как-бы не можем сами. А я хочу думать сам. Казалось бы, сегодня можете делать что угодно. Но оказывается, мы не умеем. Не можем. А почему? У нас появляется интеллигент с какими мыслями? *Сложные мысли* и *зыбкая вера*. А сложные потому, что не свои, увы.

На следующем уроке займемся *Малевичем*, что не менее интересно. Будем думать и смотреть. Потому, что искусство – великая вещь. Живопись, поэзия, литература, философия – все это становится каким-то странно уходящим, погибающим. И мы пока не знаем, что с этим делать.

Лекция 7. Философия литургической живописи.

Итак, господа, сегодня у нас лекция, которую можно озаглавить «Философия литургической живописи». Я буду говорить о *Малевиче*. а потом о *Кандинском*. Я думаю, это будет цикл лекций на два-три занятия. И я прежде хотел спросить или даже сказать – ведь наверняка среди вас есть любители абстрактной живописи? Или нет? Ну а я сегодня буду говорить об **абстрактной живописи**, но не только о Малевиче. Позвольте, я сделаю несколько рассуждений предварительно. Просто с самого начала мы с вами договорились, о чем я буду говорить и какая тут проблема. Или почему в этой теме не будет никаких проблем.

Абстрактное искусство

Что касается абстрактной живописи, речь идет о том, что такое **современное искусство**. Итак, господа, я полагаю, что у абстрактного искусства, беспредметного искусства есть своя специфика: есть искусство *содержательное*, там миллион влияний, а вот есть такое искусство, которое сплошь *состоит из одних эстетических элементов*. А что такое эти эстетические элементы? Ну, там *цвет и форма*. Все. И вот все, что касается цвета и формы – это искусство, а все остальное – это все преходящее, история там, еще что-то такое. И тогда я хочу сказать о двух проблемах. Когда говорят о том, что в абстрактном, беспредметном искусстве *отрывается цвет и форма от предмета*, то тем самым, я думаю, хотят сказать другое – и цвет, и форма *отрываются от человека*. Это я вам скажу. А что это значит? А это значит, что если цвет и форму оторвать от человека, то они исчезают, они перестают существовать. Это раз.

И поэтому существо дела выражается другой формулой. И эту формулу я вам передам вот в таких словах: в абстрактном искусстве доминирует идея (предшествующее чувство реальности). *Чувство реальности – реальности*. Не будет чувства реальности, не будет реальности. И, по существу своему, вот речь идет о том, чтоб его зафиксировать. Его называют *ощущением* или *чувством*. Повторяю, если мы его уберем, *в природе нет линий, и цвета, и звука, и запаха*. Я уже говорил на эту тему раньше. Вот сейчас это повторяю. Что это означает? *Всегда требуется некоторое чувство*. Что значит чувство? **Чувство** – это как раз есть то, что учреждает предмет, что учреждает цвет, что учреждает звук и запах. Или скажу то же самое, но иначе: воспринимающее сознание – воспринимающее в том смысле, что учреждает вот эти звуки, цвета и прочее.

Поэтому я и говорю, что **чувство реальности предшествует реальности**. То есть, учреждение предшествует. Ну обычно ссылаются на музыканта, мол ему хорошо, он имеет дело только с сугубо эстетическими элементами. Нет, звук – это вообще тонкая вещь. Мы живем в слепоглухонемой вселенной. Никакой музыки небесных сфер мы не слышим.

То есть, короче говоря, проблема в чем? В том, вот *если мы уберем это воспринимающее чувство или воспринимающее сознание – все исчезает*. Так в чем тогда состоит новаторство идеи Малевича или абстрактного искусства? В сдвиге. Вот *сдвиг вот к этому исходному моменту*. То есть, зарисовка чувства: сдвиг к чувству или к ощущению. Ну или к осознающему. И отчасти в 19-й веке (вторая половина: я имею в виду *импрессионизм, кубизм, сюрреализм*) пытались прорваться вот сюда, к этому истоку. Как я сказал, вот к этому чувству. **К чувству, учреждающему реальность.**

- То есть, это такое первоискусство?

- Я сейчас скажу так: **искусство – это нечто, указывающее на то, что мы есть**. Указывающее на то, что *человек присутствует в мире* (а каким образом – я не знаю). Искусство говорит, что оно есть. Что мы есть. Когда я вам говорил про *Шове и Ласка – здесь в пещере рождается человек*. Человек рождается не в труде и прочем. А он усилиями учреждает себя, *вытаскивает себя из своих галлюцинаций*. Поэтому самая фундаментальная вещь – это наскальная живопись. Вот здесь мы себя создали. Этими усилиями. И это **первое искусство**. Но это не в смысле, кто-то взял и что-то сделал. А это связано с нашим *учреждением*. Это условие для того, чтобы мы были. Выдернуть его – значит конец! Какие-то проблемы с ним – значит какие-то проблемы с нашим существованием. Что-то у нас не в порядке. Вот современное искусство, по моим понятиям, указывает на то, что не все у нас в порядке. Вот с самими условиями нашего существования.

Я сказал, что человек изобрел чувство, для того, чтобы учреждать. Не отражать, а учреждать. Вещи нас вообще не интересуют, нет вещей. Учреждать. Расширять реальность. И, тем самым, учреждать то расширенное. *И в этом расширении реальности не зависит от реальности*. Мы расширяем: и **никакого различия между чувством и мыслью нет**. Это мнимое различие придумали в 18-ом веке. Так вот, чувства для учреждения. Здесь возникают, как я вам ранее говорил, некоторые объекты нашего представления, объекты наших грез. Ты сам им даешь существование, или **объекты существуют лишь потому, что мы к ним относимся как к существующим**. Причем, не обязательно через сознание пропущенное. Мы можем относиться к существующему, не задевая, не задевая сознание. Вот это понятно?

- Это понятно.

Когда я говорю, что мы возникли в пещере и извлекли себя из галлюцинации, я вот это имею в виду. Потому, что **человек – это очень странное существо**, очень тонкое и очень нежное, и недавнее, и очень такое деликатное. И это *ни вершина, ни какое-то космическое событие*, Господи, этому космосу на все на это наплевать, это все к нему не относится.

Итак, когда встанет вопрос об абстрактном искусстве – вспомните меня. И скажите: «Ха, мы понимаем, что тут дело не в сугубо эстетических элементах искусства, в искусстве цвета и форм, потому, что здесь есть проблема». Что такое цвет? *Цвет требует присутствия в мире человека. То есть, восприятием цвета существует цвет. Должно быть что-то, что учреждает цвет, воспринимает цвет как цвет.* Сам по себе он не существует. Нет его. В этой физике его нет. Это не физическое событие. Как и все остальное. Как и звук, и так далее.

А вот существо абстрактного искусства – это *предшествование*, ну я скажу так, чувства к предмету. Или я скажу иначе, *чувства реальности к реальности*. Потому, что мы с вами существа галлюцинирующие и слепые. И это не то, что скрывает от нас реальность, а то, что формирует у нас чувство реальности. Без этого чувства не было бы никакой реальности. **Абстрактное искусство** – это попытка схватить первое чувство, то, чем вообще все учреждается. Предмет не интересен. Он – вторичен. Что вам говорил Платон? Он вам говорил: «Господа, когда вы смотрите на предмет, а не на идею, вы ничего не видите». Вы видите какие-то предметы, но не видите идею. А вам дана только идея, а вы думаете, что это предметы, а потом вы как-то от них образуете идеи. Это иллюзорная картина. Поэтому Платон – революционер. Потому, что мы привыкли, что вот есть предметы, и мы тут как-то между этими предметами ходим. А получилось, что все не так.

Но давайте я философию пока сдвину в сторону. Лучше потом поговорим еще на заданную тему. Итак, Малевич: «Автопортрет» (Рис. 7.1.).

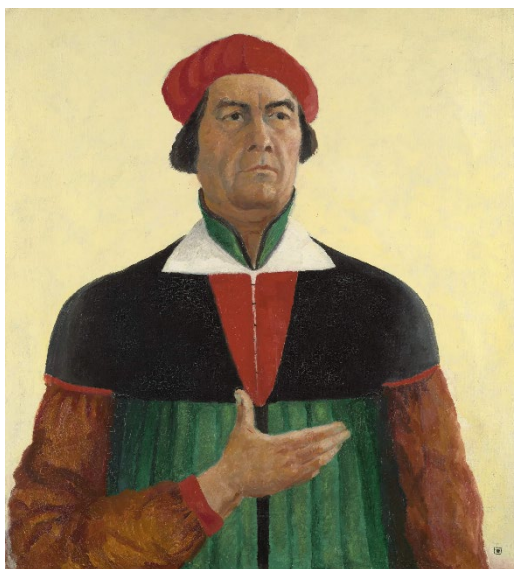


Рисунок 7.1. Автопортрет Казимира Малевича

Пока я буду говорить о нем, вы посмотрите – это он сам себя изобразил. А я приступлю к своему делу. Итак, я думаю, господа, что *живопись Малевича относится*

скорее не к области искусства, так мне кажется, (конечно он идет по области искусства, и это причем культурная ошибка), а к области мысли. То есть, если вы хотите знать, что я думаю о Малевиче, о Кандинском, вообще о людях, которые склонны к работе в абстрактном искусстве – это не художники, это, скорее, мыслители. А если в их творчестве и представлено искусство, то это искусство, скорее, для искусствоведов. Но, к сожалению, искусствоведы не готовы ко встрече с мыслью. Супрематистская живопись Малевича хороша тем, что она деформирует искусство. Его живопись – это живопись не для зрителя (не для нас с вами), а для художников.

В «Черном квадрате» Малевича, скажу сразу, искусство отсылает к себе самому, какое оно есть. Говорит о себе и ни к какому существу вне себя не обращается. И кроме себя не предполагает даже существования.

Теперь коротко о Малевиче. Малевич говорил о себе 1927 году: «Это уже давно известно, что я являюсь пугалом в мире искусства. Я – пугало в мире искусства, в особенности в России». Эти слова означают не только то, что философия в России всегда была пугалом. Ее боятся. Ее не понимают и не любят. И то, что таким пугалом может быть искусство – об этом сказал Малевич.

А я скажу – дух дышит где хочет! А публика в России думает, что дух дышит только в избранных местах, только в Москве, в столице, или только в Академии живописи. Малевич был не как философия в институте философии – это смешно! Философии на философском факультете нет. Нет философии в институте философии. Я не знаю, есть ли физика в институте физики... Но это уже другой вопрос. Так вот, Малевич не учился в университетах. У него, как вы знаете, пять классов аграрного училища и жизнь в провинциальной Украине. Его тексты, говорят, читать невозможно. А он – мыслитель, как я вам сказал. Он и в живописи мыслитель и он еще и работал со словом. Он пишет с ошибками, и говорит косноязычно, пытаясь в одно и то же мгновение сказать все, что он думает о том или ином предмете. Малевич не любил вставлять одну фразу в другую. Всякие причастия и деепричастия. Они его раздражали. Язык – враг наш, он мешал Малевичу добраться до сокровенного в себе, до подлинного в мире (вот подлинное, сокровенное, я туда намекаю, на этот первый шаг: чувство реальности, которое учреждает все остальное).

Что Малевич вынес из опыта жизни на острове Хуторской в дословности: что можно ходить босиком, что мед вкуснее сахара, что крестьяне лучше рабочих, а лучше крестьян настоящие художники. Крестьяне занимаются всегда своим хозяйством. А между делом, они занимаются еще и искусством. В каком смысле? Они украшают себя и свои дома. Рабочие, которые изготавливали сахар на сахарном заводе под руководством отца Малевича, по наблюдению Малевича, жили без творчества, без искусства. И вообще, как будто без него можно жить. *Всякий человек, по природе своей, есть не говорящее животное, а грезящий художник.*

Местные жители знали Малевича как бойкого парня, который умело стреляет из лука по коршунам и заводским парням, которых Малевич недолюбливал из-за их нехудожественной натуры. В одиннадцать лет он увидел настоящие картины в Киеве и решил стать художником. Написал картину «Лунная ночь» и даже продал ее за пять рублей. На эти деньги, по его воспоминаниям, он мог есть целый месяц по кольцу колбасы в день.

Четыре раза Малевич поступал в Московское училище живописи, зодчества и ваяния. К этому времени ему уже было двадцать шесть лет. И у него было двое детей. А он поступал. Что делать? Не поступил. Делать нечего. Надо было идти на Революцию. Он стрелял из револьвера. В 190 году Малевич участвовал в боях на Красной Пресне, здесь в Москве, стрелял в солдат. Его ловили, но не поймали. Получилось так, что его спрятал добрый человек.

Малевич, как и многие московские обыватели, верил слухам о том, что «Черная сотня» и «Союз русских людей» ловят студентов и художников и режут их. Он не знал, что в следствии малочисленности полиции и армии, правительство призвало граждан помочь навести в городе порядок. Советская власть за заслуги в деле освобождения народа в 1917 году назначило Малевича *хранителем ценностей Кремля*. Но как художника его плохо знали. В Москве художник *Кончаловский* был популярнее художника Малевича. Малевич плюнул и уехал в Витебск, к *Шагалу*. Здесь он создал свою школу, и ученики Шагала стали переходить к нему. Шагал обиделся, бросил школу и уехал из Витебска. Затем Малевич вернулся в Петербург. Его назначили директором Государственного Института художественной культуры. Это за заслуги перед Революцией.

В 27-м году он съездил в командировку в Берлин. Там его встретили хорошо. Встретили хорошо, но, как он будет говорить позже, денег не дали. Он познакомился с *Гропиусом*, но дружбы между ними не возникло. Малевич – строитель огромной вселенной, а Гропиус – скромный архитектор. И вот в 34-м году Малевич умер. Его похоронили с почетным караулом из друзей в Немчиновке, здесь под Москвой. Над гробом установили куб с «черным квадратом». Благодаря дубу, место захоронения художника можно было увидеть из далека. Со временем, как это часто бывает, снесли сначала куб, который мешал обрабатывать землю, затем спилили дуб, ибо он стал во время войны ориентиром для военной артиллерии. Сейчас на месте захоронения Малевича, извините господа, стоит жилой комплекс.

Думая сегодня о Малевиче, мы невольно или вольно задаемся вопросом о том, что такое искусство и в чем смысл современного искусства? Вы знаете, ведь, что Малевич знаменит. И даже первенство принадлежит не Кандинскому, а Малевичу. Во все времена на картине художника происходила *борьба между предметом и пространством*. А еще *скрывалось время*. Тонкая материя, которую хотелось поймать потому, что поймав ее,

эту материю, можно было поймать человека. Иначе человека поймать невозможно. Поэтому всегда интересовало движение.

То *предмет вытеснит пространство*, то наоборот, *пространство вытеснит предмет*. А абстрактная живопись – там **время будет вытеснять предметность**. Что такое предмет? Это то, что вызывает в нас ощущение объема и прочности, это нечто визуальное и осязаемое. И совершенно не важно, существует предмет, или он нарисован. Конечно, всякому художнику хочется нарисовать такое яблоко, которое можно будет нарисовать и съесть. Но это недостижимая задача.

Вот ещё раз взглянем на автопортрет Малевича (1933 год). На нем изображен кто? На мой взгляд, это кардинал авангарда, составленный из авангардистских треугольничков, прямоугольничков, динамично поддерживающих верх, а также кардинальской шапочки на голове. Строгий взгляд. Прочность. Покой. И жест руки учителя – *основателя нового искусства*.

Сравним этот «Автопортрет» Малевича с «Портретом Папы Иннокентия X» Диего Веласкеса.



Рисунок 7.2. Портрет Папы Иннокентия X» Диего Веласкеса

Вертикаль поддерживается горизонталью. На картине нет изломов кривой линии. У Веласкеса, вертикаль образует голова Папы и перстень, как ни странно, на руке слева. Вертикаль спинки кресла образуют клетку, в которую, как-бы, посажен Папа Веласкеса. Папа не свободен, он загнан в угол. Малевич на своем «Автопортрете» открыт. Он не сидит – он парит или висит в воздухе. *Малевич не нуждается в опоре*. Он – сам себе

опора. Он – *сам по себе* – ступень, а не звено в цепи. Он положил себя в основание. Он и есть производящая причина. Изнеженные руки Папы словно брошенные Веласкесом на подлокотники. Справа в руке – листок бумаги. В руках Папы люди как лист бумаги, который можно скомкать и выбросить. У него власть, бремя. Как видит портрет Веласкеса современный художник?



Рисунок 7.3. «Портрет Папы Иннокентия X» Фрэнсиса Бэкона

Френсис Бэкон – самоучка, как и Малевич. Но Малевич – авангардист, он работает с красками. А Бэкон работает не с красками, а со *страхами быть непонятым*. Бэкон, как вы уже, наверное, знаете, приверженец гомосексуальной культуры. Родители выгнали его из своего дома. И он *видел человека со стороны изнанки*. Что значит видеть человека со стороны изнанки? Это значит *увидеть ничтожество человека*. Человек – ужасен. Папа Бэкона безобразно кричит. Его открытый рот – это рот ада. Верх неприличия – Папа сидит в кресле. Что видит Бэкон? Кресло вошло в Папу. Папа вошел в кресло. Все входит во все. В Папе нет ничего интересного. Тот, кто сидит, не отличается от того, на чем сидят. Это *материя*. Если у Веласкеса видим в Папе порядок, определяющий место Папы в этом порядке. То у Бэкона *Папа теряет место и форму*. Его вертикаль теряет динамизм. Она складывается, истекает. Папа Бэкона сверху размывается темными линиями и одновременно снизу растекается светлыми лучами. Картина Бэкона не иллюстрация к природе, не копия реального Папы. В ней Папу не узнать. Глаз Бэкона – кривое зеркало, искажающее пространство. А что такое пространство? Пространство – это крест, вертикаль и горизонталь. Или, как у *Мондриана*, решетка.

Господа, помните, что я вам сказал – что такое абстрактное искусство, вот посмотрите, посмотрите, если это не предмет, то что? Вот был один вариант – математика, в смысле геометрии в математике, что-то в этом духе. И вертикаль борется с горизонталью, меняет геометрию в точке пересечения, фигуру линий из замыканий и размыканий. Предмет всегда отсылает к предмету. Стул стоит у стола. Но вот мы видим лесоруба (Рис. 7.4.).



Рисунок 7.4. Картина Малевича «Дровосек»

Лесоруб Малевича выполнен иначе. На этой картине *и тот, кто рубит, и то, что рубя,т состоит из одних и тех же фигур*. То есть, опять математика. Ну вот почему-то думали, что математика выражает порядок этих геометрических форм. Человек не отделен от мира. Малевич фиксирует в данном случае в этом «Дровосеке», что он составлен из этих фигур, *он есть комбинация этих фигур*, и не это ли имеют в виду Фуко или Делез, когда говорит, что это как составить фигуры –человека прокрутим еще раз – получается другая фигура, как в калейдоскопе. Малевич в данном случае что делает? Фиксирует **конец человеческой эпохи**, по моим понятиям. Его «Жница» как *палеолитическая Венера* (Рис. 7.5.). У нее нет лица.

Самый главный визуальный объект куда-то исчез. И вот эта жница, ее изгиб: можно просто было сделать угол прямой и ничего больше, но есть то, что есть. Так вот у Веласкеса Папа завершает Возрождение. *Он уже знает, что Бога нет*. Веласкес знает, и Папа знает. Новое время началось, я вам говорил на прошлом уроке, в 1600 году. Я вам говорил, сжигали *Джордано Бруно*, и в горизонте этого пламени появлялось Новое время. И оно будет доминировать пятьсот лет, вместе с наукой.



Рисунок 7.5. Картина Малевича «Жница»

Ну вот. Посмотрите на этого Папу Бэкона. Вы думаете он простачок? Умный. Он все знает. Что он знает? Что знает Веласкес? Он знает, что Бога нет и предваряет эпоху Просвещения. За что я не люблю вот эту живопись? Может даже из-за этого.

Малевич – реформатор искусства

Для Малевича главное **воля** и **динамизм**. Он – реформатор. И Бог ему не помеха. У Бэкона нет ничего ни впереди, ни позади него. У него человек *скручивается*, то есть *сталкивается с самими собой*, как с животным, и если он взглянет на себя изнутри, то увидит, что ничем не отличается от туши, которую разделявает мясник, ибо он и есть эта туша. *Предмет нуждается в горизонте. Предмет без горизонта становится фигурой. Фигура* отличается от предмета тем, что она *отсылает к себе самой и не нуждается в воздухе и свете*. Кто изображал свет сам по себе? **Импрессионисты**. В живопись приходят времена, когда заканчивается борьба между предметом и пространством.

И тогда появляются *многофигурные комбинации горизонта*, которые ведут к одинокой закрашенной фигуре как у *М. Ротко*. Кто считает, что Ротко не художник? Кому-нибудь нравится Ротко? Потому, что цвет как цвет не может не действовать. Он проникает, он достает до самых глубин. Вот что такое **цвет**? Это то, что нами создается. Некоторая объективированная, с нашей помощью, штука, которая проникает в нас так далеко, куда не проникнет слово. Вот бессознательным, обычно, называют то, что пульсирует вокруг языка. А вот это, господа, вот это цвет, который проникает в дословное. И вот вы сказали – позитивные. Да. Это то, что достигает, проникает и работает. Слава Богу, мы можем это отрефлексировать, а можем и не обратить внимания.

Но проникает. Проникает в такие глубины, куда слово не проникнет. И *добьется того, чего словом добиться невозможно*. Хотя есть многое другое, чего можно добиться словами, а цветом не добьешься.

Мне тоже нравится. И дело не в том, что мне нечего узнавать. Не в фигуре, но вот этот цвет – он действует, и Малевич это понял. Он понял и сделал это главным. Ну если цвет на художника не действует – это не художник. В результате происходит прямое обращение художника не к чувствам, не к ощущениям зрителя, а к мысли. В обращении к мысли, господя, заканчивается искусство и начинается философия. **Символом перехода художника от искусства к философии и обратно, является Малевич, творчество Малевича.**

Я хочу сразу сказать, чтобы вы это поняли, на мой взгляд, Малевич – я бы сначала его отнес к философии: у него есть *четыре тома*, которые читать не перечитать, то есть рассуждения Малевича – вещь совершенно занимательная. Когда-нибудь у вас будет время, почитайте Малевича, его манифесты, его выступления, особенно ранние. Вот человек выкрикивает истину, она к нему пришла. И он – *философ*, а уже вторым планом – *художник*. И он сам это понимал.

В своих воспоминаниях он пишет о том, как он шел к школе *Шишкина и Ретина*, как он шел к натуралистам. Но однажды (в русском языке слово однажды означает такую вещь – однажды и вдруг, вдруг и однажды – это место, где пришло сознание) он увидел чудо, и путь этот был остановлен. Хотите знать, что это было за чудо?



Рисунок 7.6. Картина Малевича «Весна - цветущий сад»

Он пишет: «Передо мною среди деревьев стоит заново беленый мелом дом. Был солнечный день. Небо – кобальтовое. С одной стороны дома была тень, с другой – солнце. Я впервые увидел светлые рефлексы неба. Чистые прозрачные тона. С тех пор я

начал работать светлую живопись, радостную, солнечную. С тех пор я стал импрессионистом».

- Скажите, вам нравится эта живопись (Рис. 7.6.)? Нежная. Ностальгическая. Здесь нет правил. Я послушал, как вы устроены.

- Размыто как-то все. То есть, нет форм четких, нет пространства...

- Вот сколько людей, вот столько и мнений. Отлично, мне нравится. Нет, для меня – это солнце, это светлость, это *ощущение прелести жизни*. Ну цвет, ну белое, ну нежность, расплывчатое, без этих дурацких контуров. Знаете, из детства стишки помню: «...я с детства не любил овал».

- Я с детства угол рисовал. Это *Маяковский*.

Если бы, я думаю, Малевич ничего не написал кроме «Весна – цветущего сада», «Цветочницы», «Сестер», «Пейзажа с желтым домом», «Церкви», он остался бы в истории живописи.

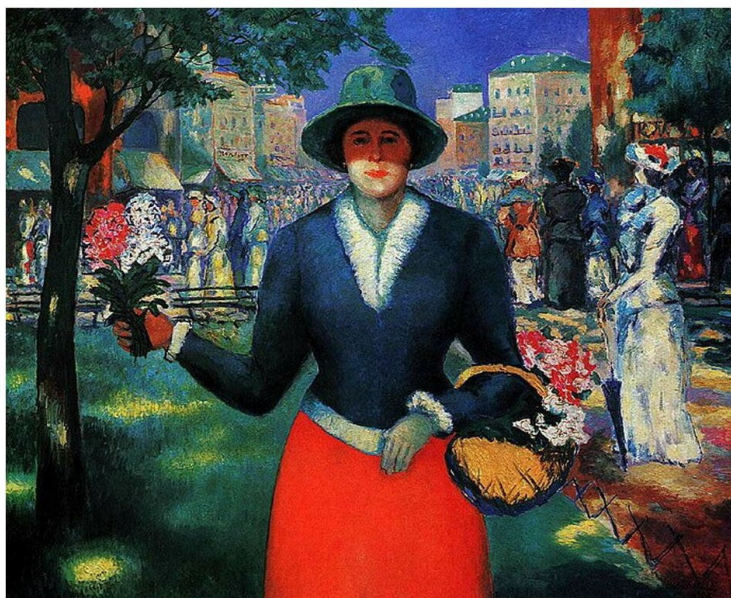


Рисунок 7.7. Картина Малевича «Цветочница»



Рисунок 7.8. Картина Малевича «Сестры»

Его работы – это работы мастера, по моим понятиям. Малевич восхищает. И совершенно не важно, когда он эти работы написал (спорят искусствоведы, когда, в какое время), меня это не волнует абсолютно. До того, после того, он бросал живопись, возвращался к ней, но как он написал на картине, так и нужно к ней относиться. По правилу великодушия, вежливости. Эти работы ничуть не уступают французскому импрессионизму. Мне они нравятся больше, чем, например, вот этот «Руанский собор» Клода Моне (Рис. 7.9.).

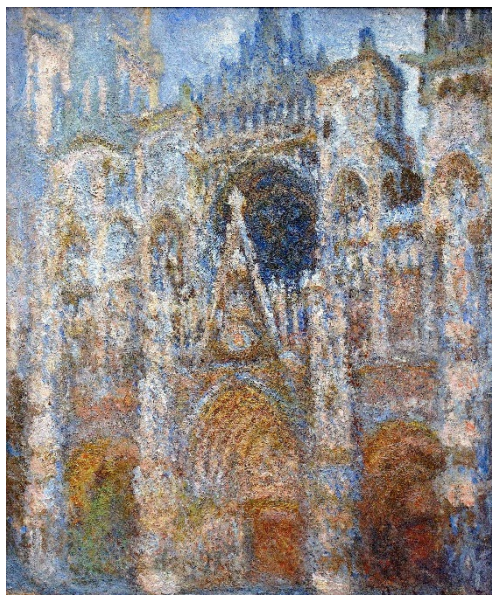


Рисунок 7.9. Картина «Руанский собор. Портал (солнце)» Клода Моне

То есть, я понимаю смысл, но я терпеть не могу вот эту краску. У него слишком много коричневого цвета. Но Малевич оставался бы в тени *Клода Моне* или *Сезанна* потому, что они – первые. **Иногда важно быть первым.** Моне заставил расти на стене собора, как на крестьянской грядке, не укроп и не петрушку, а живопись. Живописное действует цветом и формой, а не при помощи узнавания – это самовар, это собор, это тыква, это Джоконда. Сезанн и Моне – это чистая живопись, которая действует, как говорил Малевич, *светописью*. Вот что здесь свет? Что – свет? Не собор. Свет. И цвет. Вот **свет** и **цвет**. И это удивительная вещь. И я не буду здесь говорить, что это, по большому счету, *поймать хвост пробежавшей или промелькнувшей галлюцинации, которая созидает, учреждает время*. Или, при помощи которой, посредством которой нами, людьми, учреждается время. Почему чистая? Потому, что здесь не важен сюжет, не важно социальное, религиозное, эти нарративы – а они важны у *Репина*, у итальянцев.

Ну вот недавно, мы смотрели «Крестный ход в Курской губернии», там есть такие *социальные мотивы*. «В культуре живописной есть культура живописи, но не культура слона, Венеры, или сосны», - писал Малевич. И я с ним согласен. Малевич не психолог и не социолог. Он не специалист по субъективности, по разгадыванию душевных переживаний. Он художник, который находит свои грядки в пустоте, в воздухе, в космосе. Малевич – *философ, который мыслит черным квадратом*. Цитата из *Гегеля* (я его беру в союзники, чтобы вы поверили мне, ведь это авторитет): «Когда философия начинает рисовать своей серой краской по серому, тогда некая форма жизни стала серой. Но серым по серому ее омолодить нельзя. А что можно? Можно только понять. Сова Минервы, то есть философия, начинает свой полет лишь с наступлением сумерек». Если я не очень хорошо вам проясняю Малевича, то я надеюсь, эта цитата прояснит, что значит *писать серым по серому*, и что сова Минервы означает, что *наступает время мыслить*.

Поиск пределов искусства

Каждый художник так или иначе, пытается **найти пределы искусства**, каждый. Это очень важная вещь, господа студенты, послушайте меня. Потому, что от этого зависит *что называется искусством*, что называется современным искусством, что такое классическое искусство, и вообще, что такое искусство. Мы опять возвращаемся на две-три лекции назад, когда я занимался философией. Итак, художник ищет пределы. Вот Малевич нашел и ушел в философию. А на Западе никто не нашел. Вот что я думаю о Малевиче. Но не в этом дело. Ищет пределы, чтобы *своим творчеством испытать их, эти пределы, выйти за них в неизвестное*. Друг его *Клен* вспоминает, как в 20-е годы Малевич в одном из каталогов заявил, что он «...зарезал искусство, уложил его в гроб, и запечатал черным квадратом».

В 1915 году Малевич сделал коллаж под именем «Частичное затмение». Вообще 1913 год – это время культуры, искусства. Это вообще все возникало в 13-й, 14-й, 15-й

года. В «Частичном затмении» он разместил Джоконду и перечеркнул ее крест-накрест. Приклеил к ней окурок, но тот куда-то затерялся. Зачем ему Джоконда? Не для того ли, чтоб понять, что эту картину украли из Лувра, и место ее пусто, и занимает кто хочет. Может быть затем, чтобы сказать, что **идеалы классического искусства не являются больше идеалами**. Или есть поклонники сегодня среди вас? Я не поклонник.

Так вот, то, что считалось когда-то реальностью, перестало быть реальностью. Искусству нужна другая философия. Но какая? Но никто не знает. И Малевич сложил свою. Вскоре Дюшан пойдет по следам Малевича. И в 1919 году прибавит к Мадонне усы и козлиную бородку.



Солдат первого дивизиона. 1914.
Холст, масло, коллаж из газетной
бумаги и термометра, 53,7x44,8.
МОМА, Нью Йорк.

Композиция с Моей Лизой
(Частичное затмение в Москве).
1915-1916. ГРМ, Санкт-Петербург.

Рисунок 7.10. Картина «Частичное затмение в Москве» К. Малевича

Мона Лиза, она же Джоконда – простая женщина. Возможно, - как скажет Малевич, - корявая. Но в старые времена так говорили о женщине, о девушке, которая уже не нравилась. Почему она уже пятьсот лет не дает покоя зрителям? Многие думают, что все дело в мастерстве Леонардо да Винчи, который вообразил, что может *изобразить женщину на полотне так, что она будет живой*. Было в этом замысле *что-то дьявольское*. Хотя многие видят в улыбке Джоконды улыбку женщины (многие – но не все), знающей о том, что она носит в себе ребенка, и что этот ребенок – сын Божий.

На самом деле художники пытались *преодолеть позднее все то, что было в картине от художника*. Идеалом стало **подражание натуре**. Вслед за Малевичем, Сальвадор Дали в 1954 году создал свой автопортрет в виде Джоконды, с усами кончиками вверх.

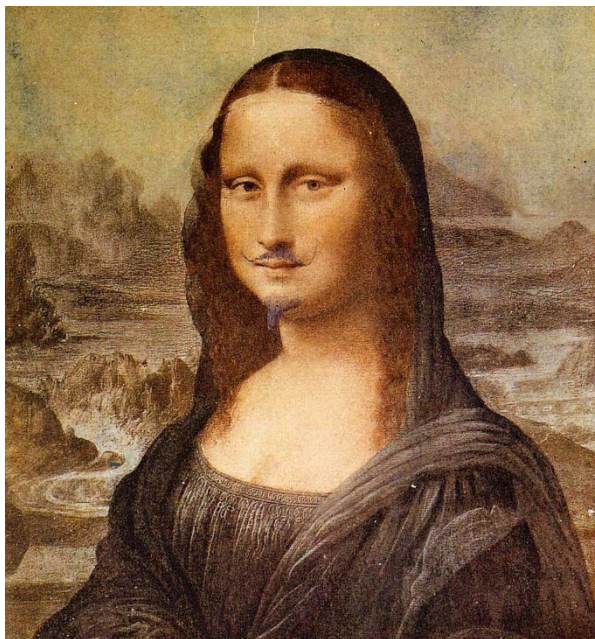


Рисунок 7.11. Картина Марселя Дюшана «Джоконда с усами»

Но пересечение пределов в случае Джоконды не изменило опыт Малевича, не составило новую философию вот это вот хулиганство. И Малевич продолжил эксперименты, будучи уверен в том, что *возрождение не могло отыскать живописную площадь*. «Если бы отыскало, то этот факт, - говорил он, - был бы ценнее любой Джоконды».

В 1913 году к спектаклю «Победа над солнцем» появилась *половина черного квадрата*. Летом 1915 года при подготовке к выставке Малевич накрыл свою цветную композицию черным квадратом. «Когда рождался черный квадрат, за окном сверкали молнии», - цитата из Малевича. Перед выставкой (для пропаганды) он написал брошюру «От кубизма к супрематизму». Каждый художник ждет своего часа. То есть, того мгновения, когда ему *открывается тайна искусства* и эта тайна в виде «Черного квадрата» открылась Малевичу. Еще одна цитата из Малевича: «Я ничего не изобрел, а только *ощутил в себе ночь*. И в ней увидел новое и это новое назвал **супрематизмом**. И выразилось оно во мне черной плоскостью, образовавшей квадрат, потом круг». Он, по его словам, после этого неделю не спал, и это правда: не спал, не ел, отдаваясь захватившему его видению.

Господа, что я хочу сказать, *если у человека нет видения*, он не должен заниматься, *он должен уйти из искусства, из философии*. Потому, что философия только тогда возможна, когда есть видение. Если нет видения, получается что-то страшное. Также и в искусстве. Так вот, это было его видение. И началась с этого видения эпоха супрематизма. Что это значит?

- Скажите кто-нибудь читал книгу *Крученых* про *В. Хлебникова*? Не понравилось? Там основной тезис, вот раньше там *слово носило какой-то инструментальный характер*, но они начали его преобразовывать, менять, и слово стало играть самостоятельную роль. Господа, давайте прервемся и поговорим о слове. Как вы думаете, зачем люди изобрели язык, слово? Первый тезис, упрощенно, язык – это *слова*. Хотя, может, язык – это *синтаксис*. То есть, вообще даже не нужны слова. Не важно. Зачем люди изобрели слова? Как вы думаете?

- Выражать мысли. Узнавать окружающий мир.

- Правильно. Запомните это. Когда вы сказали про мысли – это правильно. Иначе скажу: вообще **слова нужны были для того, чтобы воздействовать на себя и на другого**. Воздействие. И поэтому, может быть, слова-то и не нужны, а скорее должен был бы быть синтаксис. В любом случае слова – не для обозначения вещей. Скорее они позднее могли обозначать принадлежность человеку. А слова – все это *нужно было для того, чтобы воздействовать*. И даже не столько мысль выразить, а чтобы ее учредить, вытащить из галлюцинации. Потому, что каждая мысль – это галлюцинация. И она взрывающаяся. Сколько у вас мыслей, столько взрывов. Дай Бог, чтобы у вас было ну два, один, три. У Достоевского каждую неделю взрывалось, и он с ума сходил.

Ну так вот. Например, что такое лопата? Для чего она существует? Лопата существует для того, чтобы копать. Если исчезает назначение вещи, то исчезает и сама вещь. Появляется *бессмысленная фигура*. Эту фигуру Малевич как раз и назвал *супрематической*. Во-вторых, в начале 20-го века стало модным отказываться от вопроса «что есть истина?».

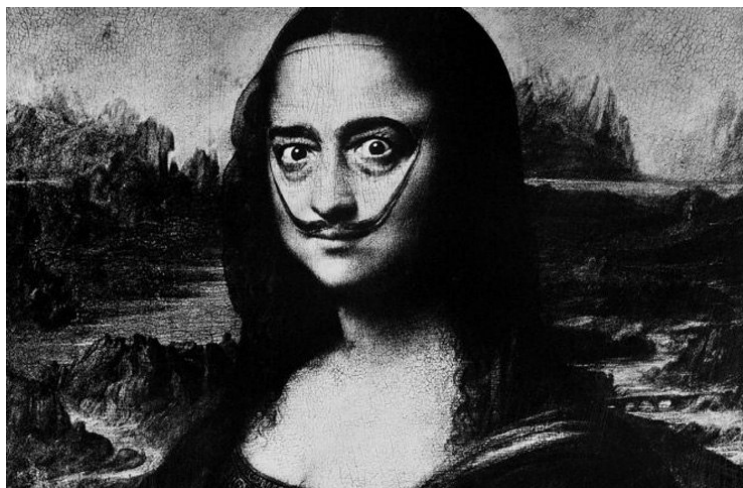


Рисунок 7.12. Картина Сальвадора Дали «Автопортрет в образе Моны Лизы»

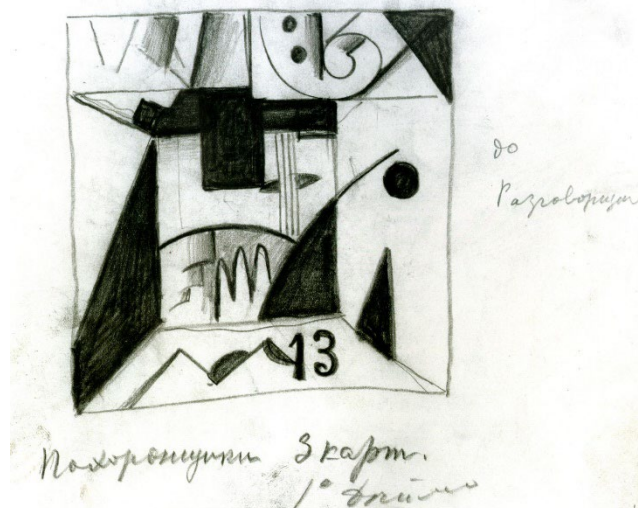


Рисунок 7.13. К. Малевич. Эскиз декорации к опере «Победа над солнцем»

- Господа, кого интересует сегодня вопрос - что есть истина? Правда интересует. Я знаю, что никакой истины нет. Всякая истина, как оказалось, это есть *практически оправданное заблуждение*. Ну практически оправданное. А вот правда меня интересует, потому что вот с правдой нельзя так.

- Тогда в чем разница между *истиной* и *правдой*? Для меня это одно и то же, может, я заблуждаюсь.

- **Истина** – ее любят логики, а **правда** – там есть *идея справедливости*. Справедливости. А **справедливость** – это *выше всякой правды*. А у нас с вами есть *чувство справедливости*. И есть *чувство несправедливости*. Поэтому правда не истина. Истина – она истаскана, измызгана. Это вещь относительная. В какой-то мере ее можно снять, что-то придать другой истине. В правде нет ничего условного. Правда есть только одна. А истин тьма.

Так знаете, чем было заменено вопрошание об истине в 20-м веке? Вопросом «в чем смысл?». Какой смысл? Не что есть истина, а какой смысл. Малевич усложнил эту постановку вопроса, ибо предположил, что **любому смыслу предшествует работа по преодолению бессмыслицы**. Или, как говорит Малевич – *недомыслия*. Также он провел границу между *новым искусством, открывшим бессмысленное*, и старым, которое ориентировалось только на смысл. Понимаете, это сдвиг как бы к первому шагу. Смыслу предшествует работа по преодолению бессмыслицы. Если б не было преодоления бессмыслицы, то какой смысл? Это было бы то, от чего ты не откажешься. Это то, когда тобой манипулируют. Поэтому нужно читать, иногда что-то тебе не дается, не нравится, но надо преодолевать, надо пыхтеть, иначе смыслы не появятся. Или они появятся, но не ты ими будешь владеть, а они тобой. Но *бессмысленное* – это *не просто чепуха*. Преодоление ведет к смыслу.

Кроме того, Малевич разрушил связь между предметами и цветом. Например, мой трехлетний друг мальчик Ваня знает, что есть банановый цвет. Он отождествляет цвет и предмет. А Малевич эту связь разрушает. Банана нет, а желтый цвет есть. *Сам по себе цвет ничего не описывает*. Сначала был скрип, а потом уже появился сапог. Возник скрип сапога.

Также Малевич парадоксальным образом связал искусство с истиной. Истину он отнес не к **суждению**, а к **вещам**. А поскольку вещей нет, постольку истина совпадает с нулем. Ноль появляется. Ноль – главная вещь. Ничто. Понятна вот эта штука? То есть, *забирается истина от суждений, от слов, от языка, и отдается вещам*. Истина относится к вещам. Это хорошо! Но когда я говорю – вещей нет, то тогда и истины нет, тогда она пропадает, она к ним относится. Это *характеристика вещей, а не слов*.

«Черный квадрат» есть не искусство, а философия (Рис. 7.14.). Он сделал свое дело и уступил место *белому квадрату*. Белый квадрат на белом фоне – это логическое завершение супрематизма.

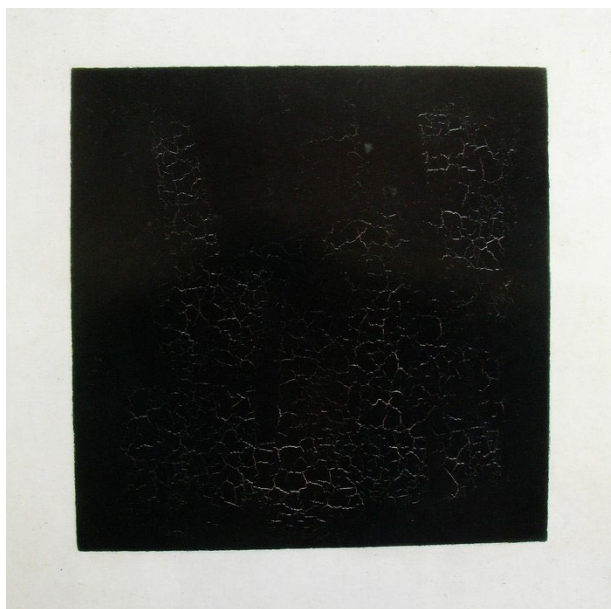


Рисунок 7.14. «Черный квадрат» К. Малевича

В 1920 году Малевич пишет: «О живописи в супрематизме не может быть и речи. Живопись давно изжита. И сам художник – предрассудок прошлого». Заметили? Художник – предрассудок прошлого. Как он жестко! Но все не так, потому что сказать так значит *отказаться от человека*. То есть, если мы, как сказал Делез, оставим человека, то мы *откажемся от будущего*. Как сказал бы Малевич, чтобы остаться в искусстве, нужно перестать быть художником. Одна из проблем супрематизма состояла в том, что никто не знал, как нужно развешивать супрематические картины. Трудно было понять где у них верх, где у них низ. Малевич не очень огорчился, обнаружив, что

некоторые из его картин повешены вверх-ногами и верхом набок. «Лицо моего квадрата, - писал Малевич *Бенуа*, - не может слиться ни с одним мастером, ни временем». На Последней Футуристической выставке картин 1.010 он повесил свой черный квадрат в углу, под потолком, там, где православные вешают икону. Последняя Футуристическая выставка стала Первой Супрематической.

Философия литургической живописи

Сегодня мы с вами не сможем закончить разговор о Малевиче. Он у меня объемный. Это важная фигура, господа. Простите, что я так долго тяну с ним. Я сейчас хочу ввести слово «**литургическая**». У меня его живопись называется литургическая. Ну слово литургия вы знаете. Разъяснение слова литургия появляется у Малевича в статье о поэзии в 1919 году. Он пишет: «*Поэт не мастер, мастерство чепуха, не может быть мастерства в божеском поэта*, ибо он не знает ни минуты, ни часа, ни места, где воспламенится ритм... В нем начнется *великая литургия*... Дух церковный, ритм и темп – есть его реальные выявители». Вот, что такое литургия по Малевичу.

Я был покорен Малевичем прочитав однажды вот это. Я был восхищен! Он очень умный человек. Он очень умный. Обычно художники бывают, я хотел сказать, глупыми. Художники – это художники. А этот умный. Вот *Сезанн* страдал. Он считал, что он глупый. Что ему трудно было говорить с другими. Как ему было объяснить, ему-то было понятно, но как это понятно объяснить другим, он не понимал. Он говорил, и как-то все не так, ужасно тушевался, как говорит *Достоевский*.

Великая литургия объясняется Малевичем ссылкой на то, что он называет *пляской Бога, пляской художника*. Литургия – это *общее дело*. У православных, центральным моментом литургии является таинство евхаристии, которое состоит в *реальном присутствии Бога*. Послушайте, сегодня это практически невозможно. То есть, редко у кого это возможно, редко. Это значит, что редко кому является Бог. Редко. Почти никому. Так вот, таинство состоит в реальном присутствии Бога и в реальном общении человека с Богом. То есть, когда ты с ним общаешься? Как я скажу, господа, когда у тебя **взрыв галлюцинаций**. Да, в этот момент ты общаешься с Богом. Ты с ним говоришь. Если он есть. И это же вам говорит Малевич: Бог есть, он здесь присутствует. Это не сказка. В литургии *мир возвращается к своему началу*. В ней субъективное растворяется в объективном. Возникает новая реальность, в которой выполняется принцип тождеств одного другому, объективного и субъективного.

В 20-м веке произошел, так называемый, **лингвистический поворот**. На место литургии, господа, стала *культура*. На первый план выступил *интерес к языку*, который стал рассматриваться *вне связи с тем, что говорит человек*. И постепенно стали забывать о том, что вообще-то человек рождается в культовом действии, в мистерии. И *искусство принадлежит этому действию*. Как, впрочем, и язык. А Малевич об этом помнил. И

хотя появились теоретики, которые захотели представить искусство как формальное действие, Малевич к ним не относился. Пляска человека – это **творчество, в котором рождается мир и одновременно рождается человек, живущий в этом мире**. Великая литургия – это *безумие, в котором рождается ум; беспомыслие, в котором рождается память*. Пляска Бога в художнике означает, что художник теперь не мастер, а *визионер*. Конечно мастер останется мастером, но это в том случае, если он, как культурный человек, захочет после танцев присутствия Бога заняться *предметным ремеслом*. Человек в литургии ни центр, ни точка отсчета, ни вещь, а раскаленная плазма, из которой еще нужно собрать себя. В творчестве он имеет дело с тем, что *невыразимо в словах*. Слова – это знаки, знаки значат, но знак, по выражению Малевича, неуклюж, знак – это не образ и даже не фигура. Есть служители знака, а еще есть *служители духа*. Поэтому важно знать какую волю выполняет художник – волю духа или волю знака. Знак связан с разумом, но *дух побеждает разум*. Поэтому Малевич называет черный квадрат «живым царственным младенцем».

Господа перестану вас мучить. Замечу только две вещи. Когда ты ищешь предел искусства, то ты можешь искать предел искусства, пытаясь отличить художественное творение от вещи. Это один вариант. Так делали на Западе. Что сделал Малевич? Он искал грань между искусством и философией. Почему Малевич? Почему? Это единственный человек, который сказал, что **испытание пределов искусства заканчивается философией**. Не вещами. Ни унитазом и не писсуаром. Философией. Понимаете? Я хотел, чтобы вы это себе поместили сразу и об этом подумали. И может быть, это одна из главных мыслей лекции по абстрактному искусству.

Лекция 8. Казимир Малевич: выход за пределы искусства – в философию.

Гибель крестьянина

Итак, господа, вы видите «Бегущего человека» Малевича. Мы с вами занимаемся Малевичем. Я вам рассказываю о нем, об абстрактной живописи. И сегодня у нас «Бегущий человек».



Рисунок 8.1. Картина Малевича «Бегущий человек»

В прошлый раз я говорил о **литургии**. То есть я привел цитату о литургии, о литургической живописи Малевича, она мне очень нравится. И я вам ее еще раз прочту и займемся «Бегущим человеком». У нас сегодня много материала, постараемся поработать. Итак, я хочу напомнить вам, что мне нравится фрагмент его цитаты: «Поэт не мастер. Поэт, художник. Не мастер. Мастерство – чепуха. Не может быть мастерства в Божеском поэта... С ним будет пляска Бога, где нет ни чернил, ни бумаги и запомнить не сможет, ибо ни разума, ни памяти, в данный момент не будет у него. В нем начнется Великая литургия».

И вот теперь я показываю его «Бегущего человека». Эта картина была написана в 30-е годы, 32-33 годы. Эта картина, на мой взгляд, самая философская. Я говорил, что Малевич вообще был своего рода философ. И, кстати говоря, я буду многие вещи говорить, обсуждая, по существу, написанное Малевичем. Ну, конечно, у нас будут

картинки, его живопись, но многие вещи я взял просто у Малевича в его текстах. И у меня идет такой разговор. Вы знаете, Малевич в какую-то минуту вообще занялся философией. Потому, что ему уже было недостаточно кисти. Ему нужна была ручка и слово.

Ну так вот. В «Бегущем человеке» легко, я думаю, угадывается русский крестьянин. Легко. На нем мы видим рубашку – косоворотку, льняные штаны, подпоясан – нельзя распоясаться, его ноги – босые, и далее я использую тот прием, который имел место тогда, когда я говорил вам о «Башмаках». Мы вспоминали то, что написал Хайдеггер думал, глядя на «Башмаки» Ван Гога. В смысле, тот стиль, который не одобрял Шапиро, критиковал Мерло-Понти.

Но если это крестьянин, простите, то где его земля? Крестьянин без земли – это какая-то ерунда. На чем он стоит? *Чем он держится, и что дает ему содержание?* Почему крестьянин бегущий? Вот ведь он оседлый, по крайней мере, он прикреплен, должен укорениться. Ведь *крестьянин связан с землей*. Что здесь ему дает содержание? От соприкосновения с землей, посмотрите, стали его черные ноги и руки. На поле, под солнцем почернела его голова. Но *на картине нет ни солнца, ни полей*. Человек бежит. Крестьянин бежит, и это уже само по себе странно. Бежит потому, что ничто его не держит. Он как перекасти-поле. Ему не на чем стоять, не за что держаться. Он *не может остановиться, и у него нет почвы под ногами*. Он беспочвенный. Он не укорененный.

Под ним яркая агрессивная полоса, которая, как беговая дорожка, доминирует над готовыми исчезнуть полосками черного и зеленого цвета. А вот эти полоски черного и зеленого – это жалкий остаток того, что когда-то составляло смысл его жизни – земля. Бегущий крестьянин стар и немощен. Почему? Посмотрите, вот эта седая борода и седые волосы контрастируют с черным овалом головы, где ж его лицо? У того, кто бежит, нет лица. Но не потому, что он его потерял. Его лицо – это руки. Правая рука бегущего крестьянина помогает ему бежать. Бег крестьянина – это не бег спортсмена на определенную дистанцию. Его рука обращена к нам, к зрителям. *Бегущий не понимает, что с ним происходит. Он бежит, но он все время не на своем месте*. Для него как-бы нет места. Он бежит не от себя, ни к себе, он бежит, и далее идет такая вещь – он *бежит к своей гибели*. 30-е года. Откуда он бежит? За его спиной два дома. А дом для него покой. Может быть он бежит оттуда, где был покой. Но там торчит меч, видите? Рядом с мечом мяч – символ невинности и детской игры. А рядом меч, и он в крови. Огромный красный крест справа от крестьянина. Снизу он почернел, как будто обуглился от пожара. Убегающий пробегает мимо него, мимо креста. То есть он не смотрит даже в его сторону. Это – религия. Он бежит. *Никто ему не дает надежду. Он бежит без надежды*. В бессмысленное никуда. Он бежит в бесконечность, чтобы исчезнуть в ней, навсегда раствориться.

Иными словами, картиной «Бегущий человек» Малевич говорит нам: **мир изменился, в нем нет больше земли, и самое главное, в нем нет больше крестьянина.** Это было время гибели крестьянина в России. В Европе он уже погиб. А вот здесь время гибели. Я как-то вам говорил, если погибает крестьянин, то погибает душа, русская душа, душа России. Вместе с крестьянством что-то исчезает вообще из нашей цивилизации, из нашей культуры. Происходит, грубо говоря, то, что сегодня можно назвать **антропологическая катастрофа.**

Я привел эту картину потому, что, на мой взгляд, не считая «Черного квадрата», это самая философская картина у Малевича. Малевич вообще странный мыслитель. Почему странный? Вот потому, что он *невообразимое пытается выговорить, высказать. А невысказываемое он пытается изобразить.* Он, как утка, идет двумя ногами. Одно – высказать, другое – изобразить. Или высказываемое проясняет изображенное высказывание, это редко бывает в живописи, я думаю. Недоговоренное в слове прояснилось у него кистью в живописи, а сверхсказанное Малевичем объясняется тем, что искусствоведы называют его «визионерскими слияниями со вселенной».

Философию Малевича так же можно понять, глядя на супрематическое зеркало. Суть его состоит в следующем: «Нет бытия ни во мне, ни вне меня. Ничто ничего изменить не может поэтому. Ничто ничего изменить не может. Так как нет того, что могло бы изменяться, и нет того, что могло бы быть изменяемым, чтобы можно было изменить. **Мир – это мир человеческих различий.** Никаких различий в самом по себе мире не существует».

Какие отношения были у Малевича с русскими философами? Нельзя сказать, что их не было. Я хочу на эту тему поговорить. Малевич не был знаком, например, с *Булгаковым*. Но его «булгаковские письма», переписка с С. Булгаковым (не писателем, а философом, может вы знаете его «Философию хозяйства», «Трагедию философии»), говорит о том, что Малевич читал Булгакова и понял, что они по-разному относятся к слову. Булгаков полагал, что слово – это смысл. Малевич отделил слово от смысла, и получил слово-знак, слово-звук, слово-букву. А это определило и негативное отношение его, Малевича, к софиологии Булгакова, к его теории Софии, ну к софийности. Это о Булгакове.

Бердяев был знаком с Малевичем. В 1915 году Бердяев видел его картины. Но Малевич, именно Малевич, Бердяева не заинтересовал. Никакого философа он в нем не увидел. В лекции, прочитанной Бердяевым, которая называется «Кризис искусства», а прочитал он ее в ноябре 1917 года, он рассказал о том, как в начале 20-го века художники попытались выйти за пределы искусства. При этом Бердяев заметил две тенденции: **синтетическую** и **аналитическую**. Малевич им отнесен был к аналитикам, к тем, которые *пытаются добраться до скелета вещей*. Но поскольку никакого скелета не обнаружилось, постольку кубисты-художники решили, что материя дематериализуется.

И составили скелет из геометрических фигур. Но у этих фигур не оказалось какой-то твердости. «Прикоснись к ним, - как говорил Бердяев, - они тут-же рассыплются». Но это была заметка Бердяева.

На самом деле, Малевич, на мой взгляд, **выходя за пределы искусства, вышел в философию**. Я вам говорил и еще раз скажу, по моим понятиям, Малевич сколько художник, столько же и философ. Правда Бердяев этого не заметил. Потому, что Бердяев полагал, что *нельзя создать новый мир, где не было бы ни природы, ни человека*. Ведь для того, чтобы это сделать, нужно *творить мир из ничего*. Но возможен ли такой радикализм для футуристического сознания? - спрашивал Бердяев и отвечал – нет, указывая на то, что человеческое тело есть античная вещь, в том смысле, что она создана античной культурой. А Малевич говорил не о культуре, а о мироздании, а о художнике вообще. И продолжая линию Бердяева, скажу, что Бердяев находил также идеологию кубизма в «Петербурге» *Андрея Белого*. Мне очень нравится «Петербург» Андрея Белого. Обратите внимание, ему не хватает слова, этими фразами он обрывает, сокращает предложения до слова, до какого-то крика. У меня нет под рукой Белого, а о нем я буду говорить в следующем году, и о «Петербурге», поскольку это очень интересная работа.

Так вот, Бердяев находил идеологию кубизма «Петербурге» Андрея Белого и называл Белого «Пикассо в литературе». В свою очередь, Андрей Белый, имея в виду Малевича, говорил: «История живописи и все эти Врубели перед такими квадратами – нуль». Это был Белый, ясно высказывал свою мысль, и мне она нравится, но не потому, что не нравится *Врубель*. Я знаю, что многие влюблены во Врубеля, и мне тоже он нравится. Мне, пожалуй, нравится больше всего вот этот «Демон». Но не тогда, когда он висит, он сидит, а вот такая фигура, стоящая с мощными плечами.

Так вот, помимо Белого покорен был «Черным квадратом» Малевича и *Гершензон*. Я бы вам сказал, на досуге возьмите книгу «Переписка из двух углов». В этой переписке общаются Гершензон и *Вячеслав Иванов*. То есть, это так называемый серебряный век. Гершензон и Иванов – философы этого времени. После Революции, когда все было гнусно, трудно, со всеми проблемами, и они каким-то образом получили путевки в санаторий, где-то под Москвой может быть, плохо уже помню, и как это принято было в Советском союзе, они отдыхали в одной комнате на двоих. Слева Гершензон, справа – Иванов. У каждого тумбочка прикроватная. И вот они, поскольку знали друг друга, и может даже и надоели друг другу, они устроили такую штуку. Иванов пишет письмо Гершензону, Гершензон отвечает. И вот так они переговаривались. О том, что такое культура, искусство, о том, как хочется чувств, о том, как все надоело, как ужасно гнусно все знать, быть начитанным, что бы ты не сказал, тебе сразу объявят, что это цитата. Гершензон жаловался Иванову, и наоборот. Иными словами, такая *внутренняя жизнь философствующих людей*.

Так вот, в «Переписке из двух углов» Гершензон сформулировал позицию, не характерную для русской религиозной философии. Он захотел кинуться в лету, стать примитивным, *уйти во времена художника из пещеры Шове, пещеры Ласка*. Кинуться в лету, *смыть с себя эти знания, культуру, философию, и выйти нагим*. Знаете, господа, вы, наверное, уже поняли, что такое самое главное в жизни человека? А если не поняли, я вам скажу. Я вам напомню, вдруг вам пригодится. Самое главное событие в жизни (а всякий человек художник) – это **взрыв галлюцинаций**. А *чувства* – это взрыв галлюцинаций. *Мысль* – тоже взрыв галлюцинаций. И либо мы «взрываемся», либо мы не «взрываемся». Либо мы измельчали, и не получается такое. А вот появление чувства, наскальной живописи – это есть взрыв галлюцинации. С этого начинается человек. Не человек-охотник. Не землепашец. А некий более городской житель.

Я не знаю, как вы относитесь к городу и городскому жителю. С моей точки зрения, это презренное состояние. Я думаю, что мы когда-то от этого избавимся, от жизни в городе, придумаем что-нибудь другое, ведь в городе жить нельзя и невозможно. И более того, это место, где убита вся наша культура. «Город для чего? – цитирую *Пришвина*, - Город только для того, чтобы в него приходили, приезжали, чтобы заработать деньги и уезжали в деревню». И я согласен с ним.

Так вот и Гершензон хотел уйти, *смыть вообще все эти знания*, университеты потому, что вот следующий мотив – сложные отношения знания и веры. Эта сложность выражается, моими словами очень просто: **чем больше знаний, тем меньше веры**. Чем больше сложных мыслей, тем меньше возможности для того, чтобы была вера. То есть, что такое крестьянин? **Крестьянин – это простые мысли и твердая вера**. Так вот, я вас подталкиваю к «Переписке из двух углов». Итак, Гершензон хотел стать нагим, как первый человек. А Иванов спрашивал: а хочешь ли ты, друг милый, освободить себя от Бога? А зачем тогда он, смой тогда и его, оставь себя в этой наготе. Не хочешь ли ты стать язычником?

От себя замечу, что идея, высказанная Гершензоном, каким-то образом созвучна с мыслями Малевича, с его христианством. Я думаю, в «Переписке...», помимо Иванова и Гершензона, незримо присутствие фигуры третьего – Малевича. Гершензон, конечно, познакомился с Малевичем, и познакомившись с ним, стал называть его папуасом, то есть язычником, дикарем, первобытным человеком. И для этого у Гершензона есть все основания. У Гершензона были знания. Но, как правило, у людей, у которых много знаний, мало идей. У Малевича мало знаний, это я вам говорил – у него вообще не было образования, но он совершенно самобытен – вот, что мне нравится в нем. Это очень интересно. И у него была тьма идей. Он просто генератор, *производитель идей*.

Так вот, что задумал Гершензон? Соединить все это, скрестить. Гершензон захотел соединить свои культурные знания с первобытными мыслями Малевича. Это соединение уже само по себе открывало новые перспективы, на мой взгляд, для развития

русской философии. Что это за перспективы? Гершензон постоянно говорит Иванову о том, что внешний мир – это только иллюзия (я вам тоже говорю, что это сновидения, а вы удивляетесь). Малевич придумал **супрематическое философское цветковое мышление**. Для него *предметное знание* – это *непрерывно длящееся сновидение человека*. Пробудиться от сна для Малевича значит отказаться от предмета и обнаружить **ничто**. А это значит, что по сути, человеку всегда будет трудно понять: кто кого помыслил? *Вселенная человека, или человек вселенную?* И, следовательно, нужно постоянно искать ответ на вопрос, почему все еще в этом мире не исчезло? Это было бы так естественно – взять и исчезнуть. Почему все еще в этом мире не исчезло? Мимоходом замечу, так называется, текст философа *Ж. Бодрийяра*.

Малевич не склонен рассматривать человека как вещь. То есть, не замечать *отличие человека от вещи*. Он не аутист. Он ставит вопрос о том, что будет названо позднее **постчеловеком**. Будет ли что-то после человека или не будет? Малевич пишет (эта цитата вообще ужасна у Малевича, она мне не очень нравится, но это потому, что я не люблю тему постчеловека: она мне кажется, идет не от большого ума, но Малевич умный): «Человеку не вменяется быть двуногим, с головой, руками, носом». Что он хотел сказать? То есть, что *тело человека – случайность*. Органическая эволюция тоже случайность. Как говорил в те времена *Бурлюк*: «Все прекрасное – случайно». А что же необходимо? Малевич отвечал: «Дух». *Животным* – животное, то есть **предметность**, а *человеку* – человеческое, то есть **беспредметность**».

Чувство реальности

Я не знаю, слушаете ли вы меня, но я хочу заметить, здесь только один оттенок у Малевича, который мне нравится. Оттенок какой? Господа, мы с вами постоянно путаем, **animanitas** и **humanitas**. То есть, **человеческое** и **животное**, человеческое и предметное. И это правда. Кто вас принуждает к этому? Я скажу. То, что *дисциплинировало наши мозги* – **наука**. Мы пятьсот лет живем в мире, в котором правит наука. Это чудовищный результат. Результат этого правления чудовищный, с моей точки зрения. Когда мы с вами говорим о человеке, перед нами неизбежно возникает тело. «Но причем тут тело?», - говорит Малевич. Это очень зыбкая вещь. Это ничто есть тело. Конечно, говорю я вслед за Малевичем, хотя и не только за Малевичем, но и за *Платоном*. Но сегодня, почему-то с каким-то рьяным упорством, с яростью, *пытаются убрать границу между человеком и животным*. Малевич – революционер, и я его поддерживаю, говорю: «Человек – это беспредметность». Если вы хотите **humanitas**, откажитесь от этой предметности.

Так вот, следующее, что касается философии Малевича, в отличие от современного мира, который стремится отправить, как говорил *Рерих*, «бога на покой». (вы читали наверняка о том, что *Бог умер, человек умер* – это западная философия) Малевич говорил, что сегодня пытаются отправить Бога в беспредметность. Это правильно. Малевич полагает, что до тех пор, пока существует человек (и это мне

нравится), «бог не будет скинут». Человек не может скинуть Бога. Возникает вопрос – почему? Потому, что *он не может быть без Бога*. А почему? Все может быть, а это не может? *Сознание не может быть без Бога*. Именно потому, что это сознание беспредметно. Это сознание беспредметно, и это сознание стоит перед необходимостью того, что все возможно. В если все возможно, то ничего нельзя. И я сейчас формулирую эту мысль. **Почему человеку нужен Бог? Потому что когда он есть, не все возможно, чего-то нельзя.**

Мы с вами настолько удалились от философских изысков, что сама мысль о том, что существование внешнего мира недоказуемо, может повергнуть вас в ужас, тем не менее я должен вам сообщить, господа студенты, поскольку я рассказываю вам сейчас о Малевиче, об абстрактной живописи, о супрематизме, о беспредметном искусстве, постольку я вам параллельно выстраиваю мысли, которые формулировались в философии, но при этом не подкреплялись, не были связаны с тем, что делали в искусстве, в живописи, в том числе. Так вот, а вот эта фраза, вот эта мысль о том, что есть «скандал в философии», суть которого состоит в том, что *невозможно доказать существование внешних вещей* – это Кант. Потом ее пытался интерпретировать Хайдеггер.

Так вот, *представлять, по Малевичу, внешний мир как реальность* – это изобретение наивного первобытного сознания. То есть, что он сказал? Что **чувство реальности есть только у человека**. У того, у кого нет чувства реальности, у того и нет реальности. А у того, у кого есть чувство реальности, а чувство реальности есть у того, кто слеп, или чувство реальности есть у того, кто грезит и галлюцинирует, потому что это и есть его слепота. Так вот, *чувство реальности претворяет реальность*.

Что такое реальность? Это некоторая *объективация наших странных зыбких надежд, попытка остановить их, попытка дать им возможность быть в следующий момент времени*. А дать возможность быть в следующий момент времени – это и есть **время**, это и есть **чувство времени**, или это и есть то, что выходит за пределы галлюцинации или грезы. Потому, что вы не сомневаетесь в том, что у любого предмета есть свойство быть в следующий момент времени. Это кажется само собой разумеющимся. Но это само собой не разумеется. *Ни на одной вещи не написано, что она будет в следующий момент времени*. Хотя мы исходим из этого, полагаем. Так вот, это возможность прорваться, возможность продвинуть свои видения, продлить их в следующий момент времени. Поэтому я и говорю, что времени нет, в каком-то физическом времени, а есть лишь *время, изобретаемое человеком*. Вообще время изобретается человеком потому, что все человеческое относится ко времени – это *свойство сознательной жизни человека*.

Итак, рассуждая сейчас о Малевиче, я вам что сказал, что такое реальность. Это, как я сказал, **объективированная галлюцинация**. То есть, если вы подержаете какой-

нибудь предмет, то вы вытащите то, что я назвал галлюцинацией. Когда мы говорим об объекте, нужно иметь в виду, что сознание, если его отделить от предмета, исчезнет, и предметы исчезнут. Вернуться сегодня к первобытному чувству реальности, к тому, что мы утратили, пребывая в городе, значит для современного человека начинать выздоравливать. Совместим ли *языческий мистицизм* Малевича с *христианским мистицизмом*, о котором говорил Бердяев? Этим надо заниматься.

Как Малевич общался с интеллигенцией? Художественная интеллигенция – это *Бенуа*, русская интеллигенция, *Мережковский*, не приняли Малевича. Для Мережковского он – хам. Может вы читали Мережковского? «О грядущем хаме», господа студенты.

Для Бенуа его искусство утверждает мерзость и запустение, мрак и пустоту. Малевич возражал. Он даже написал письмо Бенуа, которое, правда, ему не отправил. А *Пикассо*, он писал ему, хам? А *Сезанн* – хам? Нет, - говорил Малевич, - мы хотим делать искусство не лучше, а по-иному. Вы хотите вечной женственности, а мы хотим «механического размножения людей». Чудовищная цитата! Механического размножения людей – Малевич так говорил в этом письме. «Вы хотите увидеть христианское содержание искусства, а «мое творчество – кошунство над христианским творчеством». Если взять пятый том «Собрания сочинений» Малевича, там есть письма *Гершензону*, не отправленные в том числе. Эти цитаты из этого тома. Некоторые цитаты я упомянул, чтобы вы понимали, какой был накал среди русской интеллигенции в первой трети 20-го века. Он пишет: «Вами ценится мастер, а нами – новатор. Вы верите в прогресс, а мы отдаем предпочтение инновациям. Вы полагаетесь на разум, а мы на интуицию».

Для русской интеллигенции «Черный квадрат» Малевича стал *крахом русской культуры*. То есть, я хочу поправить, что нет, Малевич – это не крах русской культуры, вообще искусства. Это такие расцензусы, странные переходы, пересечения, преодоление границы между искусством и философией. И в этом главное. Для Малевича «Черный квадрат» есть узел, некое концентрированное выражение нового мироздания. Еще один фрагмент из письма Малевича Гершензону: «Наступает момент, что мир этот кончается, формы его дряхлы, изношены. Наступает новый мир. Его организмы (и вот смотрите, как он думал в начале 20-го века, и я обращаю внимание на его отношение к органике: машина-техника, машина-скорость-техника – примечание Ф. Гиренка) бездушны, безразумны, безвольны, но могущественны и сильны. Они чужды Богу и церкви, и всем людям».

Господа, если вы будете когда-то смотреть Малевича, читать его, я хочу обратить внимание вот на что. Вы знаете, что *человек мыслит как существо органическое*, и это правильно. Забывая о том, что лишь только будучи органическим существом, мы с вами имеем претензию на что? На **сновидение**. На **грезу**. И я вам скажу по секрету, это и есть

существо дела в нас. Поэтому, лишить нас органики, или иногда говорят так: можно ли *перенести сознание на какую-то другую платформу*, задать его на какой-то другой материи. Абсолютная чепуха! Конечно нельзя. Это удивительная вещь, сознание связано с подчинением нас своим грезам, своим галлюцинациям. И отсюда вытаскивается вообще все человечество. Это я к тому говорю, что вот *Маяковский*, кубисты, фигуристы, потом склонность к технике: машины, скорость, паровоз, тепловозы, все вращается, и так далее. Вот это была иллюзия, что такое скоростное, бездушное, безразумное придет на смену человеку.

Я говорю вещи, которые я хотел бы, чтобы вы их понимали, на них обратили внимание, как-то продумали. Причем все время я смотрю на «Бегущего крестьянина». Вот посмотрите, его русская косоворотка – она, ведь, сделана такими трапециями, она сделана в таком кубистическом стиле. Это я так просто замечу, еще одна ладонь куда-то скрылась, куда-то делась.

- Федор Иванович, на самом деле, у меня был вопрос к вам. Вчера сидел, переписывался с другом по социальной сети и в какой-то момент проскользнула мысль, что прошло уже целых полчаса, в какой-то момент показалось, что ты во время переписки с кем-то в сети выпадаешь из времени. Вопрос: можно ли из этого сделать какой-то вывод касательно того, что в виртуальном, во воображаемом пространстве, каким-то образом мы от времени отделены?

- Конечно. Я вам скажу иначе. Даже если вы сидите рядом, локоть к локтю. Это очень простая мысль: *между нами может быть непреодолимая бесконечность, даже если мы говорим на одном языке*, может быть непреодолимая бесконечность, даже если мы читаем одну сказку, может быть непреодолимая бесконечность, и, *в то же время, даже если мы существуем в разных мирах, параллельных мирах, мы можем быть близки*. То есть, я имею в виду, что вот эти вещи устанавливаются мистически. Вот опять же простая вещь, господа, это вы знаете прекрасно, и не нужно даже моих пояснений, комментариев, просто вы прекрасно понимаете. Вы можете смотреть на человека и говорить: «Господи, с ним что-то возможно... С этим ничего невозможно... Этот вообще действует на нервы. Лучше его не брать. Просто сидит и действует на нервы». И так далее. Я имею в виду, что даже вы понимаете заранее, в пределах уже своего сознания, что вот с этим человеком возможны какие-то дружеские отношения или приязнь, симпатия. Он симпатичен. Еще ничего не понятно. Может это убийца, я не знаю. И это не может не совершаться с нами. *Пока такое совершается, в нас еще что-то живо*. В нас еще живет вот это *humanitas*.

Возможность воображать и суть искусства

Теперь, рассуждая об искусстве, у меня еще есть время поговорить об **истории**, потому что Малевич постоянно обращается к истории. Ему не нравится *Шишкин*, *Репин*. И понятно почему. И пусть вас это не смущает, господа. Будьте великодушными! Просто

это нужно понять: он очень большой художник и очень умный человек – философ. То есть, этот человек может быть неудобен. Ну мало ли что, какие-то вещи могут не складываться. Я хотел бы, чтобы вы были деликатными, великодушными. «История искусства, - говорит Малевич, - начинается не с «Истории искусств» Вазари. С этой истории Вазари начинается *искусство знания*». А искусство, я уже добавлю, начинается с пещеры Ласка и существует без всякого дискурсивного сопровождения вплоть до Дюшана. Греки думали, что искусство – это изображение прекрасных тел, и что чувство прекрасного дано человеку при рождении. Но «Фелоктет» *Софокла*, герой войны, был ранен. От боли он кричал и слал проклятья. И его сослали на необитаемый остров. «Грек молчит, - говорил один искусствовед. А варвар – кричит». Там, где варвар кричит, (помните я вам показывал «Папу...» *Веласкеса*, у него был открыт рот) потому, что полагалось, что когда рот закрыт, то это более приемлемо, прилично, а когда он открыт, это варварски. *Лесин* говорил «грек молчит, а варвар кричит», комментируя скульптурную группу Лаокоона. Античный художник понимал: ничто, ни боль, ни гнев, не может лишить человека достоинства, красоты. Возрождение научилось изображать тела на плоскости. Оно *отсылает нас не к чувству* (это греки к чувству прекрасного), *а к мастеру*. Оно не чувство порождает, а мастерство. Мастер может быть во всем. В парикмахерской, зубной техник, преподаватель, да кто угодно. Что сделал мастер? Убил чувство красоты. *Когда появляется мастер, он убивает чувство красоты*. О чем мы начинаем говорить? Да, здесь есть *эстетика*. Эта некая *эстетическая форма*. То есть, что мы сказали? Ну да, мир не стал хуже после того, как мы убили в нас чувство прекрасного, красоты. И он не будет хуже, если мы убьем в себе чувство реальности. И он не будет хуже, если мы убьем в себе чувство времени. А оно есть только в нас. Больше его нет, а убьем его, и не будет времени.

Так вот, мастер убил красоту и легализовал что? Уродство. *Бэкон* – это урод. Ну вот мы смотрели прошлый раз изображение. Мастер убил и легализовал изображение уродства, живописцев грязи. Греки боялись изображать уродство. Они давали права на иконическую статую только лишь после трех побед на олимпиаде. Почему? Этот победитель мог оказаться некрасивым, неказистым. Что-то в нем будет не гармонично, не симметрично. Ведь чемпион мог быть некрасив. Художник не изображает, как Медея убивает детей. Сегодня бы первым делом изобразили бы. Он изображает *момент борьбы чувств* у Медеи. Что происходит с ней? Убить или не убить? Здесь переполняет борьба чувств, *смена этих состояний*. Вот это интересует, и образ Медеи – это борьба между внутренними чувствами.

А *Репин* изображает раскаяние Грозного после убийства сына. Это не значит, что это хуже. Это метка. Она изображает момент, перед тем, чтобы совершиться убийству, отражающий, что с ней происходит. А у Репина отражен момент после убийства. Хотя греки сделали бы не так, как Репин. Тем не менее, это никак не умаляет, напротив. Лаокоон не открывает рот, не кричит. Кричать можно в поэзии. В живописи это не

прилично, ибо крик искажает лицо. Это классическое требование античного искусства. У художника он только может стонать, сцепив зубы. Зачем сцепив? Чтобы остальное дополнил зритель.

Когда я вижу «Крик» Мунка, тут воображать нечего. Это есть весь крик. Мне она очень нравится, должен вам признаться. Но вот я хочу сказать как-бы о метках в истории искусства у греков, Новое время, Средние века, в 19-м веке, и в наше время уже в 21-м веке. Как все меняется. Так вот, как мотивировали греки? Все остальное нужно было оставить зрителям, чтобы у него была **возможность воображать**. Нельзя тупо смотреть на вещь, то есть, онеметь. Вот как мы смотрим на живопись? Подошли и онемели. У нас нет ни чувства красоты, у нас нет ни чувства уродства, у нас нет ни чувства мастерства. Мы онемели. Нам нечего сказать, у нас не возникает ничего. Тогда это значит, что это то, на что мы смотрим, либо перестало быть искусством, либо мы совершенно убиты. Либо с нами уже невозможно иметь дело. Мы *утеряли возможность быть зрителем*. Или читателем. В данном случае, зрителем.

Вот почему философия совсем, совсем ослабла. Потому, что у нее нет слушателей. А нет слушателя, какая к черту философия? Так вот, раньше полагали, что *зритель еще должен воображать, что что-то должно произойти. Как бы договаривать, досказывать*. Тогда, как Мунк открыл для себя, что «такая кругом пустота, что хоть криком кричи в мироздание», то есть, мы настолько пусты, что криком кричим об этом мироздании. И тело превращается в крик. Бэкон, как я сказал, открывает рот Папе. На его картинах есть страдание, но чего нет? *Нет достоинства. И нет красоты*. Тем самым современный художник присвоил себе то, что принадлежит Богу. Свободу выражения. А раз он присвоил себе свободу выражения, то он ее отнимает у меня. Но я-то остаюсь с чем?

Вы знает, почему сейчас существует проблема обмана? Фэйки, постправда. А я вам скажу, господа. Давайте поиграем в игру. Я полагаю, я думаю, что условием всякой коммуникации между людьми является ложь. Ложь – условие коммуникации вообще, чтобы она была возможна. То есть, что я говорю: **истина не коммуникативна**. Или **правда не коммуникативна**. Она уничтожает условия того, чтобы вообще были коммуникации. Поэтому этот коммуникативный поворот или поворот к коммуникациям современного мира ужасен.

Но это всегда знали и понимали, что условие – ложь. Попробуйте вы не лгать, попробуйте не привирать. Я скажу мягко, и у вас ничего не получится. *Попробуйте говорить, что вы думаете, и у вас будут проблемы*. Научитесь скрывать потому, что *мир не принимает мысли вслух*. «Это отвратительно!» – полагает современный мир. Они должны быть *про себя, внутри*. То есть, и кукиш ты должен показывать в кармане, а не наяву.

Так вот, это я говорил к тому, если художника лишают свободы выражения, то тогда меня лишают этой свободы. Если мы живем в негативном мире, то тогда *мыслить вслух невозможно*. Тогда, что возможно? Только *говорить чепуху*. Открывать рот и говорить черт знает что. Так вот что делает **натурализм**? Например, в этом заслуга Малевича и его абстрактной живописи. Он сказал, что натурализм – это *когда тебе показывают вещь изображенную, и они в тебе тем самым убивают воображение*. Натурализм – это заглушка. Или реализм. Или натурализм. Заглушка мысли. Заглушка воображения. В этом смысле восставали художники, чтобы снять эти заглушки, эти тромбы раскупорить. «Черный квадрат» Малевича что сделал? Убил мастера. Что еще сделал? Но он и убил чувство красоты. И не вернул нам чувство красоты, этот квадрат, и не вернул человеку достоинство, это нужно понимать. Он убрал намеки символистов и сохранил мысль в искусстве, показав, что в «Крике» Мунка еще очень много человеческого. А вот Дюшан убил искусство, если вы посмотрите



Рисунок 8.2. Пещера Ласка

Давайте посмотрим, а я потом вернусь к теме. Вот какая сила, какого дьявола, вот зачем? Там 20, 30, 40 тысяч лет кому-то назад нужно было это. А по моим понятиям, это и есть тот самый случай, который связан с появлением, с **рождением человека**. Вот здесь рождался человек. В пещере Ласка, в пещере Шове, ну и в других пещерах и в подобных случаях.

Я хотел вам также показать «Обнаженную» Дюшана (Рис. 8.3.).



Рисунок 8.3. «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» М. Дюшана

А теперь взглянем на скульптуру «Лаокоон и его сыновья» (Агесандр, Полидор, Афинодор).



Рисунок 8.4. Скульптура «Лаокоон и его сыновья»

Вот заметьте, у него рот открыт. Вернее, у него так стиснуты зубы. Он не открыт, это стиснуты зубы.

А теперь картина Эдварда Мунка «Крик» (Рис. 8.5.).

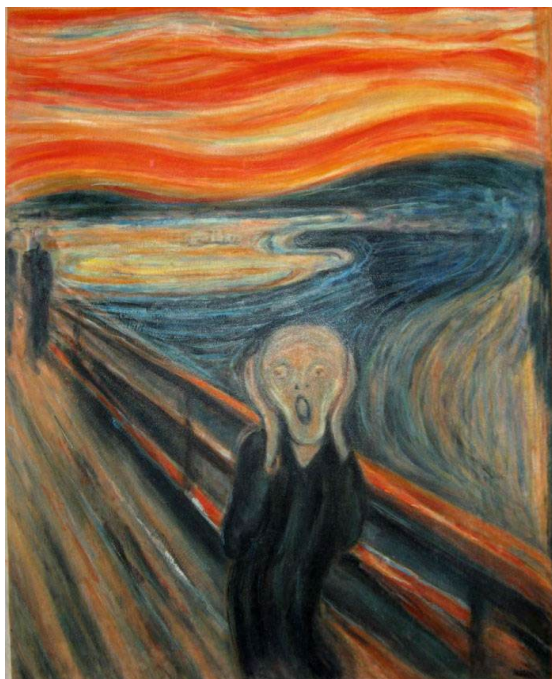


Рисунок 8.5. Картина Мунка «Крик»

А это же время у Лаокоона стиснуты зубы. Это так понятно. Сегодня нельзя стискивать зубы. Сегодня нужно кричать, криком кричать. Вот она «Обнаженная Дюшана». На этом я сегодня остановлюсь. Посмотрите на нее, пожалуйста, и ещё на несколько картин: Дюшан «Фонтан», Пикассо «Скрипка», Жорж Брак «Скрипка и кувшин», Шишкин «Рожь», Сезанн «Гора Сент-Виктуар» и «Черный замок», Джозеф Кошут «Один и три стула», Мондриан «Композиция с решеткой». Эти картины мы оставим до обсуждения в другой раз.



Рисунок 8.6. «Фонтан» М. Дюшана

Лекция 9. Абстрактная живопись Казимира Малевича.

Итак, мы сегодня продолжаем рассуждать о Малевиче. Вспомним его «Автопортрет». Вспомним, как мы сравнивали Папу в исполнении *Веласкеса* и *Бэкона*. Вот еще я вам говорил о том, что когда смотрю на «Жницу» Малевича, сразу вспоминаю «палеолитическую Венеру», как ни странно. Также я вам напомнил о *Марке Ротко* «Номер 46 (черный, охра, красный на красном)» и о том, что **цвет**, конечно же важнейшая вещь в живописи (Рис. 9.1.). Можно любоваться просто цветом. И я с этим согласен.



Рисунок 9.1. «Номер 46 (черный, охра, красный на красном)» Марка Ротко

А еще мы смотрели картину Малевича «Цветочница». У меня подписано 30-й год. Но искусствоведы говорят, что, может быть, и раньше. Не знаю, может быть. Мне нравится вот этот Малевич, фигурный, со светом. А просто роскошный пейзаж «Весна – цветущий сад» Малевича? Не знаю, как вам, а мне это нравится больше, чем *Моне*. Также вот «Сестры». А хулиганство (продается не дорого – такой подзаголовок) «Частичное затмение» Малевича и его «Черный квадрат» появляется уже здесь. В ряд с этим встают «Джоконда с усами» *Дюшана*, *Сальвадор Дали* в сотрудничестве с *Филиппом Хальсманом* («Автопортрет в образе Моны Лизы»).

Также мы говорили о бегущем человеке Малевича на картине «Крестьянин бегущий». Я рассуждал и говорил, что это самая философская из его картин. Понимаете, если вы слышали меня, философская потому, что у нас ведь не очень понимают, что 20-й век в России – это очень странный век. 20-й век в России – это *век гибели крестьянина*.

Это то, о чем говорил. Мы – крестьяне. И даже вы – крестьяне. Это было очень важное изобретение. И Даль мыслил, и я следую за Далем, что крестьянин – это душа, и я так думаю. Я вам цитировал мысли о горожанине. Поэтому я и говорил, что картина такая странная: меч, крест, красное, вот посмотрите. Его не трогать надо было. Его надо было бы заморозить, крестьянина.

Беспредметное искусство и учреждение мнимостей

А теперь я поставлю эту картинку *пещеры Ласка* во Франции (Рис. 8.2.). Это не самая важная, это не самая главная, есть другая, но в этой пещере есть колодец. И в этом колодце есть совершенно замечательное изобретение – раненый бизон с таким поворотом головы, кишки у него вываливаются, шерсть с головой... Мы привыкли читать, а книга сейчас умирает. Книга уходит. Что будет, не знаю. Потому, что мы думаем, что мы умеем думать, и перепутали потому, что мы *перепутали думать с говорить*. Говорить – это не думать. Не обязательно, и *рефлексировать – это не думать*. Не обязательно. А я вам говорил, думать значит путешествовать в воображаемом. Или взрывать галлюцинации.

Так вот, чтобы подумать, помыслить, прочесть изображение – чрезвычайно трудно, нужно напрягаться, и я думаю, что мы можем и не осилить. Я и сейчас рассматриваю, и я не понимаю, как 20 тысяч лет назад, 40 тысяч лет назад это было возможно. Для меня эти изображения послужили причиной сочинить философию минималистских форм. Я уже говорил, но вы забыли потому, что вы должны забывать, чтобы придумать что-то самому. Так вот, что я вам говорил? Я говорил, что вот *из этой галлюцинации* (это ведь не копии, это ведь не фотографии) *происходит вытаскивание чего-то, что тебя ужасно мучает* и фиксирует. То есть, это некая **объективация**. Ну я скажу галлюцинация. Ну вот о *Сезанне* мы говорили. Тут тоже самое, что делает Сезанн. Это объективированное в цвете. Вот когда ты *помещаешь себя во времени*, то есть, ты *стараяешься жить во времени, будучи пространственным существом*. Возникают вот такие вещи.

Так вот, **человек** – это извлечение себя из своих галлюцинаций. Я понимаю, наука на столько нас испортила, что мы думаем иначе. Ну мы все думаем иначе. И моя форма может оказаться безумием, сумасбродством, не знаю, эпатажем. Это точная запись того, что по существу происходило в пещере. Ну представьте себе. Как это? Это нужно было видеть. Короче говоря, мы здесь рождались с вами. И это нас сближает, эта структура. Они сделали, а я через 20 тысяч лет смотрю и не могу оторваться. Понимаете? Это что? Да ничто. Ничего. Пользы никакой, вреда никакого.

А теперь позвольте еще минут семь я у вас займу и поговорим об искусстве, а потом опять займемся Малевичем. А вы меня, как всегда, можете останавливать. Потому, что мы с вами понимаем, глядя на этих зверей, что *искусство*, господа, это *не забава*

человека. Что какой-нибудь бизон на стене палеолитической пещеры – это не копия его, это не его фотография (фотография – это тлен). Но что это? Я, конечно, скажу, что это симптоматика, **символ случившегося раздвоения человека**: он раздвоился. То есть, в самом банальном смысле этого слова. Вот есть что-то, а есть вот это изображение. Вот что-то как-бы расщепилось. Понимаете? Кто это делает? Никто. Мы, человек. Зачем? Да незачем. И само это раздвоение становится способом нашего существования. Мы все с вами раздвоены. Такой тезис. Держите его в голове. Это ключ к пониманию самих себя и людей.

Так вот, это раздвоенное существо, человек, извлек себя из своей галлюцинации, своими усилиями. Так вот, нелепо думать, что искусство – это для украшения жизни. Что оно ищет красоту в мире, чтобы показать ее от чего-то заскучавшему человеку. Нет, потому что вот это все делали не мастера. Посмотрите! Ведь действительно, от этих рисунков нельзя оторвать глаз. За этими фигурами нет мастера. За ними, я сказал, стоит **рождение человека**. Больше ничего не стоит.

А что мастер? Появление мастера, мастера живописи, вообще мастерства, разрушает что? Ну то, что греки называли **калокагатия**. Что такое калокагатия? Мы говорим – вот это добро, вот это красота, а это – ум. Мы все с вами, мы какие-то аналитики, мы все расчленили, отделили. Вообще ничего в мире нет, кроме этой расчлененности. Расчленишь, значит убить. Калокагатия – это добро хорошее, добро красивое или красиво доброе. То есть, **где добро, там и красота. Где красивое, там и доброе**. Но ведь вы же знаете, что это не так. Вот идет красивый человек, и что, вы думаете, он добрый? Нет. Вот идет добрый человек, но это не значит, что он здоров, это не значит, что он красив. То есть, я хочу сказать простую мысль: все расщепилось. Красивый – но он злой. Добрый – но урод. Урод – но умный. И так далее. И вот мы это все как-бы рассеяли. Превратили в некое *множество*. И среди этого всего *варьируем*, будучи такими же. И нас так же воспринимают.

Так вот, появление мастера разрушает калокагатию, отделяет одно от другого. Что делает тем самым мастер? Он *убивает в нас чувство красоты*. Чувство, которое видело вот это добро красивое, добро красиво умное. Как говорили потом, позднее, в Риме: в здоровом теле – здоровый дух! Да ничего подобного. Ничего подобного, скажу я, глядя на здорового человека. Здоровый и глупый. Я понимаю, что это не следует, но «в здоровом теле – здоровый дух» тоже разрушено. Сегодня у нас практически ничего не осталось. Господа, вы слушаете меня, но тоже смотрите вокруг себя. Потому, что у вас может быть совершенно другой опыт.

Итак, появился мастер, как я вам сказал. Появление мастера убивает чувство красоты, заменяет ее *техническими приемами*. Приемы мастера – сюда мазок. Сюда точку. Это не трогать. Здесь контуры не нужны, что-то еще. Еще нужно искать оттенки, краску надо будет подбирать, и так далее. Ну вот, что появляется после мастера?

Супрематисты. Или кубисты. Ну вот они разложили на фигуры, как делал и *Малевич*, и *Пикассо*. Мир простой. Все можно составить из фигур. Мы тоже фигуры. Но вы помните, как мы возникли. Да, появляется тогда супрематизм. Зачем? **В супрематизме появляется беспредметность.** Убрать вообще предмет. Оставить цвет или форму. Вот достаточно одной линии.

Короче говоря, супрематизм убивает мастера. Мастер убил чувство, я скажу чувство добра, чувство доброты. Ну разве художник может ходить и выискивать какую-то красоту и показывать ее нам? Он делает то, что он делает. А что он делает? Он делает мастерски или не мастерски? Короче говоря, мастер убивает вот это все. Так вот, а мастера убивает супрематизм. **Беспредметность.** Что делает беспредметность? Она стирает границы между прекрасным и безобразным, возвышенным и низменным. Вот как говорили еще в 19-ом веке? Я хочу заметить, что не знаю, как у вас, как вы думаете, когда вы смотрите на что-то, оцениваете. Когда вы смотрите на океан, когда вы поднимаетесь в горы, если вы были в горах и начинаете смотреть, у вас что – возникает *чувство прекрасного*? Вот я скажу на манер 19-го века. Или же *чувство возвышенного*? Искусственное не возвышает. Мы можем смотреть на розу в бокале на картине. А перестали любоваться розой, которая растет у тебя под окном. Хотя, может не совсем утратили. Цветы в вазе не живые делают потому, что они долго существуют: мы продлеваем их существование.

Так вот, часто ли мы говорим слово возвышенное? Мне кажется, что нет. Или я ошибаюсь? Скажите мне. Потому, что слово красивый у нас как-то еще в языке сидит. Красиво, здорово, прекрасно. А есть еще **чувство возвышенного.**

- Смысл не утратился, но подмяло под себя слово красивый.

- А мне кажется, слово «возвышенное» исчезло из лексикона *секулярных* людей. Потому, что у нас, православных людей, все, что угодно может быть возвышенно. И, кстати, про океан вы говорите, а в Апокалипсисе там зверь выходит из моря бушующего, а у Господа там перед ним стеклянное спокойное море. А тут как раз наоборот.

- Я слушаю, и мне нравится ход мыслей, но я немножко другой поворот взял. Я подумал сейчас об иконописи, и там ведь очень жесткие рамки, правила, стандарт. Иконописцев же много. Я подумаю об этом.

Ну вот. Итак, я возвращаюсь, напоминаю, что я рассуждал о том, что красота убивается мастером. Мастера убивает беспредметность. Появляется то, что называется **абстрактное искусство**, абстракция. Ну вот мы и с Малевичем работаем. Но что же остается в искусстве? Все исчезло, как кажется. А я хочу сказать, что в искусстве остается искусство. Но что же такое искусство, тогда? Что же остается? Потому, что всякий подойдет к «Черному квадрату» Малевича и скажет – да это ерунда, это и я могу. Слушая *Листа* - да это и я так сыграть могу. Нет. Нет. Бывают очень простые вещи, но бывает, как я вам сказал, такая **простота, в которой легко утонуть** – бездонная.

Если мы скажем, что искусство переводит человека из одного состояния в другое, то это будет правдой, я думаю. Но на эту правду есть аргумент. Какой? *Кант* скажет: «Искусство ничем не отличается в этом случае игры в карты». Почему? Потому, что в игре в карты, да еще на интерес, ты меняешь состояния от возбужденного до угнетенного, от расстроенного до очарованного и так далее. А театр, оказывается, беднее. Вчера со студентами ходили в театр, смотрели. «Барабаны в ночи», по *Брехту*, *Бутусов* ставил, режиссер. И коротко обсуждали. Я не очень доволен, а зал неистовствовал на пакостные шутки. Но что здесь смешного? Музыка для зала, и тебя дергают, как болванчика. Одним словом, зрителя нет, господа, публики нет вообще в нашем мире, мы ее утратили. Вы помните дурацкую формулу, которую придумал *Р. Барт*? Она звучала так: «Автор умер!» Не автор умер. Чепуха все это. *Публика умерла!* Но она умерла, наверное, потому, что автор исчез. С этим могу согласиться. Чтобы она была публикой, нужно, чтобы была сцена, чтобы были любители театра, театрального искусства, искусства кино. А сейчас же нет этого ничего.

Так вот, я это к тому говорю, что как бы исчезает то, что нас связывает. То есть, я читал одни книги, а вы читаете другие. Я читал одни сказки, вы читаете другие, вы смотрите. У нас галлюцинозы разные. Вот мы говорим о России, мы говорим на русском языке, у нас даже сознание, наверное, может быть, в чем-то устроено иначе. Не идеология. Вы знаете, человек очень хрупкое существо. Его можно дрессировать запросто. Вообще, господа студенты, и я сейчас закончу эту тему, социум дрессирует людей. Поэтому, опасно жить в социуме. Такая жизнь, конечно, легче, комфортнее. Но за это надо платить. Дрессировкой. Начинают дрессировать дома, в семье, потом в школе, в институтах, в саду, университетах. И здесь же тоже дрессируют... Разве так нужно работать? Нет. Сегодня вообще многое нуждается в уточнениях, вообще в реформаторах. Потому, что так дальше, на мой взгляд, продолжаться не может. Я бы отменил лекции вообще. Вообще отменил. Зачем они нужны? Но это я так думаю.

Так вот, продолжим. Теперь я напомним вам о рассказе *Оноре де Бальзака* «Неведомый шедевр». Вы, конечно, не смотрели. Или посмотрел кто-то? Я напоминаю об этом рассказе не потому, что его любил *Карл Маркс*, а потому, что в нем есть сам **нарратив искусства**. Вот ответ на вопрос – что такое искусство? Итак, три художника смотрят на одну и ту же картину. Один художник, тот, кто ее нарисовал, говорит остальным: «На картине вы видите молодую женщину. Она живая. На это указывает, в левом нижнем углу, части ее голой ноги». Два других художника смотрят во все глаза на эту картину и ничего не видят. Вернее, они видят только холст, а на нем какие-то линии. Холст цветowych пятен. Ну и да, фрагментик, какой-то ножки мелькнул. А два художника – ученики этого первого. Они говорят: «Учитель, но на картине ничего нет». **Беспредметная живопись**. И тогда учитель – это первый художник, а его называют Богом художников, возмущенно говорит следующее: «Господа, вы ищете картину. Вы, когда рисуете картину, и на картине женщина, вы не видите женщину, вам нужно всего

лишь плоское изображение. Мне нужен *живой человек*. Любое изображение будет мертвым. Художник тот, кто учреждает на полотне живую женщину, а не ее изображение. Вам нужны пропорции. Вам нужен рисунок. А затем раскрашиваете нарисованное. Вы не художники. Вы копиисты. Бумагомаратели. На ваших картинах никогда не будет воздуха. Ваши изображения будут задыхаться. А вы этого даже не почувствуете. Они у вас бездвижны».

Вот возьмем опять скульптуру «Агесандр Родосский, Полидор, Афинодор (Лаокоон и его сыновья)» (Рис. 8.4.). Вот разве здесь бездвижно? Вот разве эти бездвижны? Вы же видите, как они вращаются. Но им некуда пойти, им нельзя повернуться. А на моей картине женщина в движении. Вы видите следы ее движения.

Все это у Бальзака говорит *Френхофер*. Насколько я понял, речь идет про образ *Делакруа*. Могу ошибиться. Так что же такое искусство? Искусство возникает тогда, когда сам автор смотрит на изображенную, в данном случае, женщину, и это «как отец на ребенка, как любовник и Бог», - говорит Бальзак. Почему Бог? Потому, что он ее учредил. Он ее создал. Это его творение. Два других художника, среди них и *Коло Пуссен*, смотрят на его шедевр и видят в нем нагромождение пятен, мазню. Спрашивается, а *где же художественная реальность?* Перед нами или в голове у нас? Или вообще нигде? Я бы мог вам сказать, что скорее сознание *в галлюцинозе нужно искать*, художественную реальность.

Так вот, что делают два художника из рассказа Бальзака? Они убивают его чувства. Убивают чувства, посредством которого он учредил ту реальность. Которую он предъявил своим ученикам. То есть, что делает искусство? Для чего искусство? **Искусство пытается при помощи некоторых мнимостей учредить то, чего нет, но что может быть дано нам в воображении.** И вот только тогда возникает *художественная реальность*. А вот два художника, объявив, что картина пуста – они убили этого первого художника, своего учителя. Он умер. Картины сгорели. Художественная реальность исчезла.

Эстетика как неудачное изобретение

Теперь я скажу вам, что все это значит. Я вновь спрошу, так что же такое искусство? И я буду еще спрашивать. Но вы не удивляйтесь и не думайте, что я что-то забыл, а потому, что есть такая вещь: нужно все время возвращаться к чему-то, чтобы это что-то еще раз рассмотреть. Так что же такое искусство? **Искусство – это расширение реальности посредством чувства.** А есть такое свойство у человека, у души. Какое? Тот предмет или то, что чувствует душа, не может быть не таким, каким она его чувствует. То есть, **реальность расширяется посредством вот таких учрежденных мнимостей**, посредством того, что дано. Значит, для чего нужно искусство? Для того, чтобы было то, что не существует, но дано человеку. А вас чему

учили с детства? Вас учили, что весь мир – это существование. Весь мир – это бытие, весь мир – это то, что есть. А я что говорю? Нет, это неправда. Ибо, **человеческая реальность – это то, чего нет, то, что не существует, но что дано нам.** И это человеческая реальность. А мир – это не сущее, не бытие, ибо мир – это не только то, что существует, но еще то, что дано нам. Потому, что в мире сущего, выражаясь кантовским языком, в мире сущего *бытие – нереальный предикат*. Нереальный предикат – рубль, его понятие не зависит, не меняется от того, есть он у меня, или его у меня нет. Это понятие неизменно, оно вечно. А вот в мире данного бытие – реальный предикат. Потому что я уже сказал, что *нечто существует только потому, что я вижу его существующим, или я учреждаю его существование, я даю ему существование*, я верю. И тогда **вера** становится ключевым моментом.

Так вот, если же *грезы существуют только в данный момент, то человек заставляет их быть еще и в следующий момент времени*. Так возникает **время**. Не будет никакого усилия, тогда не будет никакого времени. В мире нет никакого времени. Вот это мы сегодня и не понимаем в искусстве. Мы не понимаем, что мы временные существа, что *мы живем во времени*. Что *мы его изобретаем*. Мы живем в мире того, чего нет, но что нам дано. И это человеческий мир. А мы его стараемся, будучи натуралистами, будучи испорченными 500-летним господством науки в Европе, и у нас в том числе, мы думаем, что это как-то встроится в мир сущего. И это ошибка.

Природа не может быть картиной, как я вам уже говорил, в силу отсутствия в ней мнимости и продленной во времени иллюзии или галлюцинации. Я сейчас претендую на то, что я рассказал вам тайну великую. Я вам рассказал о том, что я, по крайней мере, понимаю под искусством. Вы вольны оспорить, принять или не принять. И правильно сделаете. Но я только продолжу и скажу: не понимая искусство, западная философия, начиная с *Гегеля*, стала говорить о *смерти искусства*. Но это ошибка. Ибо, умирает не искусство, а **эстетика**, которую учредил *Баумгартен*.

Почему эстетика – самое *неудачное изобретение* западной философии? Потому что *эстетика имеет своим предметом чувственный предмет*, чувственность. Это ее реальность: поверхность, данная этим чувством. То есть, эстетика помещает искусство в мир сущего, хотя оно является сверхчувственным. Они хотят туда его поместить и тем самым уродуют, и поэтому мы можем написать сочинение под названием «как уродовали искусство». Ну вместо истории искусства, получим историю уродства в искусстве.

Далее напомним, между философией и искусством сложились странные отношения: 2500 лет философия не обращала никакого внимания на искусство. Что значит – «не обращала»? Значит *философия не пыталась мыслить исходя из художественного произведения*. И я три занятия провел с вами, обсуждая эту тему. Чтобы вы поняли, что греки думали, что **техника** и **искусство** – это одно и то же. Что впервые стал мыслить за 2500 лет западной философии исходя из художественного

произведения никто иной, как *Хайдеггер*, рассуждая о «Башмаках» *Ван Гога*. Затем *Мерло-Понти* захотел помыслить *Сезанна*. Он помыслил и увидел в картинах Сезанна его внутренний мир, его, как бы я сказал сейчас, *галлюцинацию*, о чем написал сочинение «Сомнения Сезанна».

А Сезанн о себе сказал следующую фразу: «Я – Френхофер». Это тот герой – художник из бальзаковского рассказа, речь которого я вам передал, а его ученики сказали: «Учитель, это же король голый. Ничего нет». Вот что он, Сезанн, хотел сделать? Он хотел превратить эту картину в кусок природы. И поэтому я вам говорю, природу нельзя превратить в картину, а картина – это не природа, и т.д. и так *возникает искусство на этом столкновении*, и в ней всегда есть что-то от Френхофера.

Дальше займемся Малевичем. Продолжим. Значит, вы, наверное, помните, встретились два человека, *Гершензон* и *Малевич*. Гершензон – он ужасно образован, он все знает, все читал, все слышал. Он просто эрудит. Эрудит – это два слова, эрудит и паразит. Но, к сожалению, он не продуцирует мысли. А Малевич – неуч, плохо пишет, плохо говорит, но Бог дал ему мысли, почему, никто не понимает. И хотел состояться такой союз. Я всю историю отношений между Гершензоном и Малевичем резюмирую в нескольких пунктах:

- Гершензон постоянно говорит следующее: что внешний мир – это только иллюзия, это то, что мы воображаем. Малевич придумал супрематическое философское цветовое мышление. Для него **предметное сознание** – это ужасно сильная вещь. Вот все, что вы видите – это сновидение. Пока вы среди предметов – вы спите. И я вместе с вами дремлю. Для него *предметное сознание* – это *непрерывно длящееся сновидение человека*. Никаких предметов нет. Замечательно! Пробудиться ото сна значит отказаться от предмета и обнаружить ничто в упаковке, что нам дано в сновидениях.
- Следующее: Малевич, в отличие от Гершензона не рассматривает человека как вещь. Малевич пишет: «Человеку не вменяется быть двуногим, с головой, руками и носом. Что тело человека – случайность».

- Можно я задам вам вопрос? Я вам фактически уже дал на все ответы, но вы можете по инерции не заметить. То есть, логика рассуждения Малевича какая? Он говорит: «Ну что вы пристали? Почему вы думаете, что нос, глаза – это непрменные атрибуты?» И я говорю, что это вообще не имеет к человеку никакого отношения. Ну никакого. А что имеет? Господа студенты, я повторю. А имеет значение **данность, учреждение того, или наделение бытием того, чего нет, но что нам дано**. Данность – это человеческое. Оно не связано с тем, что у нас все есть, но с чем это связано? Я бы хотел здесь поправить немного Малевича. Оно связано с тем, что *органика галлюцинирует*. Вот с чем. **Человек – органическое существо**. Я больше не знаю никакого другого существа. Вот с этим

изъятием, с этим ущербом, изъяном, которое так могло бы вывернуть ситуацию, чтобы то, что дано было на погибель, превратить в спасение. То есть учредить свой мир. *Расширить мир*, где появятся предметы, отличные от того мира, в котором мы живем. Мир беспредметный. Я говорил, что человек живет в мире кажимости, грез, надежд, галлюцинации, мечты. Вот это мир человека. Это *не то, что принадлежит вселенной*. Нет. Это даже не принадлежит земле. Земле принадлежим мы, в качестве органического вещества. А если мы изменим себя, если мы попробуем *задать себя на времени*, тогда я скажу: «Господа, научите тогда время галлюцинировать!». Научите. Может, у вас что-то получится. Может быть, не знаю. Только я знаю – это никогда не случится. Это невозможно. Поэтому, человек каким существом является? **Сингулярным. Единственным.** Что значит единственным? То есть, во всем мире, или в космосе, или во вселенной не найдется таких правил и законов, по которому можно было учредить человека. Нет, он не принадлежит космосу. Тело – да. Органика обусловлена Землей, и углерод, конечно, есть. Но человеческое не принадлежит миру. Поэтому я вот так комментирую его фразу для вас, стараюсь.

То есть не обязательно быть двуногим, в этом случае я согласен, что мы вообще не принадлежим биосфере: мы сами учреждаем свое существование и ему принадлежим.

- И поэтому у Малевича следующий пункт. Иногда думают, что Малевич православный, как это ни странно. Он мог отказаться, как революционер, который выкинул Бога. И у него есть одна совершенно замечательная мысль: «Пока существует человек (пока существуем мы как грезящие существа, как галлюцинирующие – уточнение Ф. Гиренка), Бога не скинут». В отличие от современного мира, который стремится отправить Бога на покой, (это мир – глупый – это я читаю вам и добавляю), или он пытается *отправить Бога в беспредметность*. Можете не стараться. Когда вы его скинете – вы умрете. У вас судьба такая. Вы не часть этого мира.

Так вот, а почему Бог? А потому, что если он есть, то что можно делать? То *чего-то нельзя*. Что-то мы не можем. Понимаете? *А если его нет, то все возможно*. А он есть – значит не все. Поэтому, глупые люди они же тысячу раз убивают Богов. Издеваются над ними, еще что-то такое. Но по существу своему, мы не сможем без бога, у нас нет ресурсов, весь человеческий мир будет фантомным. Исчезнет. Не останется следов. Поэтому, как говорит Малевич, Бога никогда не скинут.

- Следующий пункт: философия Малевича – это не то, что писал *Шапиро* об абстрактном искусстве. Это совсем другая философия. Представлять внешний мир как реальность – это изобретение вот этого сознания. Вот этого в пещере, Ласка. Вот здесь рождался человек, он – свое собственное изобретение. И в этом смысле, я могу повторять за Малевичем, что, конечно, вся так называемая **реальность – просто объективированные галлюцинации**. Вот и все.

История искусства Малевича

Теперь я немного поговорю об истории искусства Малевича. Малевич говорил так – я основатель (вспомните его «Автопортрет» – Ф. Гиренок), я ни на кого не опираюсь». Смысл человека в том, что если у него нет того, причиной чего он своим существованием является, то это пустой человек. Это проблема: **единственное, что может быть и может быть нам дано – это то, причиной чего ты стал.** Ты – причина. Или, разве можно быть основанием, если ты не причина? Ты же не подпорка. Ты же не атлант, который держит небеса. Ты становишься, в тебе начинается новая цепочка причин и действий. Новая цепочка. И ты ее основание. Это одна из важных его идей.

Так вот, поэтому он относился, он говорил, что надо переписать всю историю. Переписывать ее надо. Я скажу немножечко о *Дюшане*. «Черный квадрат» Малевича убил мастера. Но он не возродил художника. Скажите, вот эта обнаженная, спускающаяся по лестнице – это красиво? Это возвышенно? Или я что-то незаконное спрашиваю? Вот. Да нет, конечно. Вы это уже утратили. То есть, конечно же, Малевич убивал мастера, но убил в себе не до конца. Все-таки мастером остался. Я хочу еще вот что сказать. В авангардном искусстве, не важно, в каком, театр авангардистский – это не *русский театр в смысле Станиславского*: сочувствующий, переживающий (это театр актера), а это авангардный *театр марионеток* (это театр режиссера). То есть они – этот авангард русский, который находит предел, границу между искусством и философией. Вот почему я вам надоел с философией, пропади она пропадом. Потому, что я начал отличать Малевича, *Кандинского* – от авангарда, который известен на Западе. А он известен Дюшан? А он не тот, кто нашел предел. Он решил стереть границу, или этот предел между искусством и неискусством. Вы понимаете разницу? Так вот «Обнаженная...», посмотрите на нее. Она еще интересна как попытка *передать движение без указания на то, что движется.* Но это движение на этой картине как бы *упаковано.* Это не то, что может нравиться. Но я могу это понять именно как попытку изобразить движение без указания на то, что даже движется. Что движется – можно только догадываться. Не знаю, может вы видите иначе, тогда научите меня, я посмотрю.

А вот «Фонтан» его находится уже за пределами. Во-первых, он вообще не сделан. Это не он сделал. Вот «Обнаженную...» сделал Дюшан. Ну как мастер, и у него была задача. Я хочу вам показать движение. Я хочу показать голую женщину, которая спускается по лестнице. Вот я вам ее показал. Во-первых, этот *фонтан не сделан руками художника.* Это **предмет.** Знаете, **искусство** – это вообще не для опыта, полезности, пользы, прагматизма. Они *избыточны* при разборе произведения искусства.

Так вот, вы знаете, что я скажу: мы полагаем, что искусство – это сама по себе некая **ценность.** *Ценность устанавливает не то, что ей дали возможность быть выставленной на выставке или где-нибудь еще.* Сейчас ведь есть люди, которые организуют, всякие кураторы. Что ценно? Вот я куратор. Яставляю. Вот выставленное

– это уже ценность, это продается. Понимаете? А мы хотим думать, что **искусство** – это **то, что имеет ценность само по себе**, вне зависимости от того, выставлено оно на продажу или не выставлено. Разрешили ее экспонировать, представлять на обозрение, или же оно не выставлено. Вот вещь со значением самой по себе – она не зависит от этого. Это будет нечто невыставленное. И тогда она может быть открыта через сто лет или никогда. Тем не менее, это важная вещь.

Так вот, а здесь, когда речь идет о простых предметах, и когда он стал предлагать свой этот унитаз, его же отклонили. И выбросили на свалку. Но не в этом дело. Это был **жест**. Такой же жест, как простите меня, «...квадрат» Малевича, но такой же, в смысле, *упирающийся в предел*. Дюшан обратил искусство в событие языка. Ну я уж не говорю, что в событие финансового мира. Рыночного. То есть, вот вам сейчас обязательно скажут: «О, Малевич продается, этот «Черный квадрат» стоит миллион долларов». Да ничего он не стоит. Ну я имею в виду, что по своей культурности, философской ценности – это безумная вещь. Это тоже хорошо. И я согласен, даже этот проклятый «Фонтан», гори он синим пламенем, выброшен на свалку, он никому не нужен, но он как жест, который указывает на то, что происходит с людьми, с нами – что очень важно. Я бы сказал, что по этому унитазу можно судить о нас.

И я вам уже сказал, что «Черный квадрат», например, является результатом *одинокого созерцания художника, созерцания, не согласованного с другими*. А вот то искусство, к которому обращается Дюшан, требует согласования, требует того, чтобы был куратор, продюсер, тот кто финансирует и так далее. Малевич – одиночка. Художник-одиночка. Запомните, когда вы начнете думать, вы поймете, почему **мыслитель** – это *одиночка*. Если вы думаете, что каким-то кооперативом вы можете мыслить – нет. Вы можете так зарабатывать деньги. А есть вещи, которые делаются в одиночестве. В пространстве, когда ты встречаешься с собой. И никого другого здесь нет. Как только он попал – ты исчез. Все, он убил тебя. Поэтому я говорю – бей его, выброси его.

Ну, так вот, я не буду говорить, как он ругает *Шишкина*. Хотя мне нравится Шишкин. Малевич считает, что картины Сезанна, в отличие от Шишкина, никуда нас не переносят. Вот, о чем сейчас говорит Малевич, глядя на Шишкина. Хороший художник. Мне нравится. Но он *переносит* меня, нас, мы смотрим, и вдруг – Господи, да мы же в лесу. Как побывали в лесу. Мне лес даже не нужен. Вот смотрю Шишкина, и я побывал в Шишкинском лесу.

Слушайте, а когда вы смотрели Сезанна, я не буду его открывать, вы могли подумать вы в каком-то там саду, в сквере, там озеро было? Что, ощутили себя купающимися в этом озере? Помните, вам показывал, там что-то было похожее на убийство? Или вот эту кражу? То есть он говорит, что *Сезанн отличается от Шишкина тем, что он никуда тебя не переносит*. Ты стоишь там, где ты стоишь. Когда тебя

переносит кто-то куда-то, ты ничего не переживаешь, ты как болванчик. А Сезанн тебя (это рассуждение Малевича) никуда не переносит, он говорит: «Стой здесь. Что ты мечешься?». И ты стоишь. И ты, быть может, переживаешь. И ты начинаешь как-бы рассматривать вот то, куда ты попал. То есть он тебя не перенес, и ты не узнал. Ты ведешь себя осторожно, наощупь. И тогда, говорил Малевич, ты переживаешь реальность картины, а не природы. *Шишкин заставляет нас переживать реальность природы*: он нас переносит из того места, где мы стояли, куда-то в другое. И мы говорим – отлично! Прекрасная природа у него, мне нравится! А *Сезанн*, говорит Малевич, *никуда тебя не переносит*. И ты переживаешь не природу, а искусство – картину. Ты переживаешь то, что было дано, то несуществование, которое было дано Сезанну, который имел наглость тебя привести в то состояние, чтобы ты увидел то, что увидел он. Короче говоря, он теперь своим полотном пытается тебя *не в природу отнести, а к картине*. А он ее увидел, и хочет, чтобы ты попал в эту точку, вместе с ним увидел. Он тебя учит, рассказывает тебе этой картиной, а не говорит о том, что есть другой кусок природы, ты можешь прийти туда, и будешь там. И в этом он обвиняет Шишкина. Я повторяю, что это рассуждение Малевича.

Шишкин мне нравится. Вот это («Обнаженная...»), я вам скажу честно, я бы не повесил у себя дома. Шишкина – да, могу. Шишкин мне нравится, и я имею в виду картины. Я хотел сегодня закончить свою речь, но я не закончил. Давайте в следующий раз еще поговорим, у меня еще много чего есть сказать вам о Малевиче.

- Слушайте, вам нравится вот Дюшан? Он вам интересен? Я прицепился к Дюшану. Скажите, вы слышали меня, есть ли какой смысл в том, что вы смотрите на это, или нет? Или я говорил про одно, а это про другое? То есть, я, когда говорил про вот этот «Фонтан», говорил, что здесь *стерта граница, предел, между искусством и тем, что не искусство* – тем самым был нанесен страшный удар по искусству. Мы вещи сами по себе заставляем говорить. Вот раньше мы говорили как? Художник приди, возьми вот этот мой стакан, сделай картинку, и мы будем смотреть на нее. Я его, стакан, выброшу, он никому не нужен, это пластик несчастный, а ты сделаешь и напишешь – это не стакан. И все. Но это надо, чтобы тогда, как говорил *Хайдеггер*, смотря на башмаки, появился *художник, который тебе вернул смысл*. Сами вещи не могут нам говорить. Хотя сейчас я приведу аргумент против себя. Потому, что крестьянка, которая носила башмаки, тем, что она их носила, она их и означала. То есть их значимость в этом. И дело не в том, что она должна была это проговорить – это некая немота. Что тут непонятного? Разве может художник открыть ей вот эти сандалии? Смысл их? Нет. Но *Ван Гог* уже заговорил о вещах. А следующий шаг – выставил их, чтобы они что-то сказали художнику. А следующий шаг – когда *вещи сами должны говорить*. И художник не нужен. И мастер не нужен, а вообще не нужен никто.

Вот ее выставили, вот эта фотография. И я вам об этом сообщаю. И вот тем самым был нанесен удар по искусству. Если мы с вами оскудели, опустели, в нас появились пустоты, неизвестно чем заполняемые, то потому, что когда были нанесены какие-то раны, изъяны в искусстве данного, того, что нам должно быть дано. Это нам не дано. Это то, что существует, как писсуар или как еще какая-то полезная вещь. То есть, чего мы лишены? Что нам давало искусство? Я вам говорил. Может быть, там была формула не очень хорошая, и она вам не нравится. Когда нам дано то, чего нет, когда мы наделяем существованием то, что не существует. Я боюсь, что я сбиваю вас с толку, но надо увидеть, что мы лишаемся этого мира. Но мы еще продолжим, пока вам не надоест, говорить про искусство.



Лекция 10. «Что такое искусство?». Авангардизм Малевича в сопоставлении с иными стратегиями искусства.

Господа, сегодня я разберу статью, написанную Малевичем, под названием «Что такое искусство». Далее я сравню Малевича и *Маринетти*, а потом *Малевича*, *Дюшана* и *Кошута*. Может успею сказать и об авангардизме *Розалинды Краусс*, о ее концепте. И после этого, я надеюсь, мы приступим к *Кандинскому*.

Искусство и культура

Сейчас я оставляю «Автопортрет». Смотрите на него. Хорошо. Итак, искусство. Статья. А идея какая у него? Идея заключается в том, что искусство понимают таким своеобразным образом. Это просто *вовлечение, похищение*. Искусство словно похищает, вовлекает человека в какой-то свой мир. Вот все, что вовлекает – это искусство, все, что не вовлекает, говорит Малевич – это не искусство. Вот скажем так, дисгармония – это не искусство. Искусство гармонично. «Под искусством мы должны понимать полный покой», - говорит Малевич. То есть в этот момент искусство что делает? Оно, согласно Малевичу, приостанавливает ту борьбу, в которой мы участвуем, дарвинского типа. А искусство говорит «хватит бороться» – это такой момент, когда появляется то что раньше называли красотой, а сейчас какой-то *очаровывающий момент*. Ты должен найти тать как бы, это у *Эпикура* когда-то давно была такая пристрастность к *ситуациям, когда ты вне страстей* (и не то, и не это, и не налево, и не направо) а ты как бы в некой нулевой точке. Эпикур полагал, что это самое ценное состояние, не надо никаких улаждающих, или, напротив, угнетающих и возвышающих мотивов.

И вот у Малевича примерно такое же представление. Вот в такие моменты существования человек принадлежит искусству. Когда он *находит покой*. Не участвует в борьбе. И искусство Малевич противопоставляет культуре, и я с ним согласен. Ну а что такое культура? Культура и искусство – это, конечно, разные вещи. Я бы сказал так, чтобы было понятно: *культура – это всегда второй шаг*. Значит должен быть какой-то первый. Вот *первый шаг – это искусство*. Чей первый шаг? Ну понятно, что если есть второе, то должно быть и первое. И чем же тогда первый шаг будет отличаться от второго? Ну второй шаг – *воспроизведение*. Это как бы повторение, что-то должно воспроизвестись еще один раз. Вот когда нечто воспроизводится еще один раз – это **культура**. А искусство – это то, что возникает первым шагом. Это *произведение*. Это выведение из чего? Из несуществования.

Искусство – это искусство первого шага. А культура – это уже второй шаг, и я бы сказал даже, что искусство и культура не любят друг друга. Культура не любит

искусство. Искусство не любит культуру потому, что первый шаг не любит второй. Потому, что на втором существуют нормы, правила, законы. А на первом нет никаких норм, законов. Так же и в мысли, господа. И вот этот первый шаг очень важен в искусстве. Почему? Потому, что *этим шагом нужно преодолеть некоторую бессмыслицу мира.* То есть покой тебе не дается просто как награда за что-то, без твоих усилий, без твоей работы. И в этом смысле я согласен с Малевичем, что хватит делить культуру, искусство на высокое и искусство низкое. *Нет такого искусства, которое для элиты, или не для элиты. Искусство – для всех. Оно неделимо.* Оно неделимо по классовым соображениям (это – для богатых, это – для бедных), и оно неделимо по другим соображениям (это, допустим, для студентов, или для деревни).

Малевич – он такой философ, и у него заметки о человеке, об искусстве. Он говорит о человеке: «Человек должен быть универсальным. Если мною руководят силы природы, то она, матушка-природа, должна была предугадать и создать меня таким, чтобы я был вездесущим. А это не было предусмотрено. Я должен постигнуть все сам и быть там и тем, чем не наградила меня природа».

Я вам поясню цитату. Я уже говорил, что я нахожу у него совершенно гениальные вещи. Вот эта цитата – роскошная вещь. Что он нам говорит? Он говорит, что, господа, природа сделала свое дело. Она *привела тебя к ситуации абсурда и оставила тебя с напутствием: «Теперь ты сам».* Отсюда ты – человек. До этого момента ты был просто природа. А теперь ты сам, давай! Ты хочешь быть человеком? Становись человеком! Вы понимаете? И человек говорит: «Хорошо, теперь я сам». А с чем она, природа, его оставляет? Господа, вот главная вещь. Вы скажете – труд. Чепуха. Вы скажете – социум. Чепуха. Что скажет Малевич? Малевич говорит: «Она оставляет нас наедине с нашими сновидениями, с грезами и смехом». Почему-то и смех. Он говорит, что мы знаем действительно одно существо, которое смеется, и это – человек.

Несоциальная социальность

Вот с чем оставляет нас природа. А мы живы и делаем все то, что мы делаем. То есть, сами себя кладем в основание и вырабатываем новую цепочку причин и следствий. И тогда появляется **общество.** А общество, социум что нам говорит? Вообще нам хорошо. Но дело в том, что у нас есть некоторые проблемы. Вот эти *сновидения.* То есть *мы грезим.* И мы плохо это понимаем. А грезится нам много и по-разному. И среди этого многообразия мы не понимаем, кто мы. Мы не можем угадать, что мы, из всего того, что нам грезится. Потому, что мы ничего больше не знаем. И тогда появляется **социум,** который говорит: «Я помогу тебе узнать себя, но за это *ты должен жить по правилам,* которые я тебе предложу. Для этого *ты должен научиться жить с другим».* Но человеку не очень хочется жить с другим. Человек, вообще-то, существо одинокое. Но он отвечает, мол, «ладно, буду жить с другим, хорошо». Тогда общество говорит: «Учись жить с другим, а я тебе скажу, что *ты тождественен себе.* Я дам тебе профессию, я дам тебе

работу, я дам тебе место, и *ты будешь знать, кто ты есть*. Ты – студент, ты – преподаватель, ты – пастух и так далее. Ты есть *почитанный элемент, учтенный, принадлежащий определенному множеству*, под каким-то знаком. Единственно, *чего нет в этом социуме – это твоего я*, если оно у тебя возникает. На этом месте всегда будет прокол. Это всегда будет *пустота*». Социум не любит я.

Ну вот, я немного поговорил об этом. Вы хотите спросить? Я хочу, чтобы вы поняли Малевича не просто как один там какой-то «Квадрат», ну или еще что-то у него, в этой его живописи. Ведь он еще, как я вам говорил – мыслитель, он умеет думать, к нему приходят мысли. Хотя он не получал никаких роскошных образований, и не очень был начитан.

- Почему вы сказали, что человек больше одиночка? Мне кажется, что наоборот.

- Я знаю, вас в школе учили. Вас вообще жизнь этому учит. Вам все говорят, что человек – социальное существо. Мы же как-то чувствуем себя лучше, когда общаемся с другими. Мы как племя, если угодно. Господа студенты, давайте тогда чуть помедленнее. Смотрите, когда вы общаетесь, вы что с социумом общаетесь? Вы общаетесь с социумом, когда общаетесь со мной. Я – преподаватель, вы – студент. Это – социум. Вы общаетесь, вот если вы зашли в трамвай, то есть социум – это не когда вы общаетесь. Хотя я сказал, ну, во-первых, это разные вещи. Социум вам дает профессию. Скажу так, вы – рабочая сила. Сейчас вы – студент. «Кто я?». «Я – студент». Отлично. Это такая *анонимная сущность, встроенная в социум*. Встроено множество анонимных студентов, *существующих по определенным правилам*. Должны сдавать зачеты, и так далее. Это и есть социум.

А то, что вы общаетесь с товарищами, наверное, это уже не совсем социум, или совсем не социум. Более того, когда я сказал, что человек – существо одинокое, это потому, что человек всегда находится перед таким странным выбором. Вот я сейчас скажу, но это, естественно, некое упрощение, некая схема. Она точная, но это схема. **Либо ты открыт миру**, ну или другим, другому, к коммуникации, **и закрыт по отношению к себе**. Сейчас скажу иначе, попробую сформулировать. Если у вас все хорошо с коммуникацией, то у вас проблемы с самим собой. Если у вас все хорошо с самим с собой, вы развернуты к себе, то у вас проблемы с коммуникацией. Что это за проблемы? *Тебе не нужен другой, тебе достаточно самого себя*. Я говорю об этом в чистом виде. Но вы понимаете, сколько людей, столько и разрешений этой проблемы. Ну вот этой повернутости куда-то. Туда, где социум, и человек открыт к нему. Либо ты открыт к себе. Это два таких резких поворота. Две позиции. У людей можно составлять множество позиций, вот этих развертываний, в зависимости от того, кто в какой стадии находится.

И я сказал, что человек – это существо одинокое. Потому, что у него есть вот это **«себя»**. Он одинок потому, что он еще существует во времени. Он – существо временное.

Время ему позволяет что-то откладывать, ускорять, отсрочить, перенести, более того, мы научаемся относиться к себе во времени. Потому, что это единственное, чему мы должны научиться. Это единственный способ как-то действовать на себя во времени. Вы не можете действовать на себя в пространстве потому, что вас нет в пространстве. Человек не пространственное существо. Но вместо пространства можно действовать на ваше тело. Обычно как воспитание строится? Через тело. Тебя никто не учит разворачиваться к самому себе. Тебя дрессируют. Ты что-то сделал не так – тебя высекли, тебя наказали. Ты сделал что-то – тебя поощрили. И так далее. Тебя дрессируют как обезьяну. Где? Да везде. В детском саду, в школе, университете, на работе. Не важно. Что от тебя требует социум? Не того, чтобы ты понял, кто ты, чтобы ты не вступал в беседы с собой. Зачем? Когда ты вступаешь в беседы с собой, тобой трудно манипулировать. Ты плохо поддаешься дрессировке. А человек должен легко поддаваться манипуляции в социуме, должен выполнять инструкции: не делай этого, сделай то. А то поставлю двойку. Ну что делать, давай. И так далее.

И вы видите, куда я увел разговор? Знаете, на эту тему первый говорил не только Малевич, есть у *Канта* такая работа «Об идее всемирной истории». Это поздний Кант. Умный Кант. И вот у *Канта* тоже есть такая штука. Он говорил так: *человек – асоциальное. Несоциальная социальность. Необщительная общительность* – тоже его оборот, как-то так он выражался, если говорить по-русски, и его же слова о том, что *человек одинок*. Почему? Потому, что кто его повергает в это одиночество? Потому, что он всегда больше, чем один. Всегда. И не потому, что у него есть папа, мама, родственники и так далее. А потому, что он множит себя, он всегда, по крайней мере раздвоен, или иногда *почувствует в себе раздвоенность*, когда он хочет понять, а кто же он. Потому, что это не существует так, чтобы сказали про одного, и это ты. К зеркалу подошел и сказал: «Это я». Нет, это не разрешит вопрос. *Ты как бы ускользаешь, из одного образа в другой*. И где ты - трудно поймать.

Вот мои пространные рассуждения. Что-то я пояснил, что-то запутал, конечно, но что я сказал? Я сказал, что да, я понимаю, вас всему этому учили в школе. Да, у нас такая система образования. Вам сказали, что вы – социальное существо. Вы не можете жить без другого. Почему вы не можете жить без другого? Когда вы думаете, вам другой не нужен. Думать – это, вообще говоря, беседовать с самим собой. А умеете вы беседовать с самим собой? Если вы меня, конечно, понимаете, все *люди говорят на определенном языке*. На каком? *На анонимном*. А когда вы начинаете общаться с самим собой, думать, у вас непременно *появится ваш язык*. Или у вас непременно появятся, ну я скажу так, *ваши мысли*. А это ваша мысль, понимаете? То есть появится то, что вы можете предъявить от своего имени. Когда вы говорите анонимно, вы все говорите не от себя. Это все туфта. Это разговор на языке другого или на языке других. Но зато это понятно. Зато тебя легко принять. А когда ты говоришь на своем языке, у тебя будут проблемы с

пониманием. Буду спрашивать: «Слушай, что ты говоришь? Чепуха какая-то. Ну ты говори, как нормальные люди. Как все говорят, и ты говори».

Так вот, легко тогда, когда ты говоришь не от своего имени, а на языке анонимном, на языке других. В кем-то приготовленных для тебя, для других, разговорах. И это называется, что есть тогда *язык*. И тогда *язык тебе говорит*, а не ты говоришь. Тебе еще надо учиться говорить. «Учиться, - как скажет Малевич, - учиться видеть», потому что мы еще не умеем смотреть, видеть. *Учиться думать*. Как учиться думать? Потому что, **когда ты думаешь, ты в какой-то момент должен обязательно обратиться к себе**. А тебя нет. Откуда ты взял себя? Ну откуда, с неба спустился? Ну как ты можешь себя получить?

Так вот, к чему я это все говорю. Я к тому и говорю, что мы с вами, незаметно для себя, пульсируем как будто вокруг двух состояний. Одно состояние – **развернутость к себе**. У любого, у вас, у меня. А другое состояние – **развернутость к другим**. Вот это и называется «необщительная общительность», «несоциальная социальность». Вот это я и называю «асоциальный человек». Потому, что социум будет требовать: «Будь развернут ко мне». Пришел умник, тоже мне мыслитель. Общество – это такой дрессировщик.

Понимаете? А сегодня вам говорят, мол, послушайте, миллион профессий, все можно заменить алгоритмом, зачем вы нужны? Занимайтесь творчеством. Каким творчеством? Мы не умеем этим заниматься. То есть нас заменят, и мы умрем. Нам работу дайте. *Вы в нас сформировали алгоритм*, дали профессию, мы профи, мы алгоритмы, вы нас выдрессировали, мы сила, ну и дайте нам, а то мы жить не сможем. Мы же как дрессированные существа. *Мы не самодостаточны. Мы не самостоятельны*.

Ну вот сейчас, в данном случае, я хочу одно. Чтобы вы услышали и поняли: тут не совсем все так просто. Ну, конечно, мы нуждаемся в других. Зачем? *Чтобы у нас сформировалось чувство принадлежности к человечеству*. А у нас его часто не бывает. Любить человечество очень просто. Там каких-то бедных из Гватемалы, откуда-то, они самые близкие, и вот с ними всегда очень трудно. Вот кто ближе всего к тебе, например, и вот здесь вырабатывается это чувство – чувство принадлежности, что ты человек. И мы – люди. И у нас есть чувство принадлежности к некоему целому. Но я не сказал, что это обязательно социум. Почему? Вот сегодня общество в кризисе. Везде, если это вам кто-нибудь объяснял. И оно висит сейчас. Его на кон поставили. А что делать, никто не знает. Да не думали потому что. Надо было думать, потому что вот это чувство моей принадлежности к целому, почему вы полагаете, что оно должно быть вот таким способом реализовано? С какого перепугу? А что, нельзя иных способов придумать? А может мы зашли куда-то не туда? Может быть, зашли вообще за две с половиной тысячи лет.

А когда ты начинаешь думать, тогда ты понимаешь, что условием коммуникации является ложь. Разве вы не заметили, как пульсирует в мире ложь? Все лживо, везде обман... Почему? Левиафан требует. Любой Левиафан лжет. Понимаете? Потому, что **ложь – условие коммуникации**. Все лгут, и мы лжем. И даже себе, и это самое страшное. И дело в том, что ты ходишь как дурак в этом самообмане. Я еще раз говорю, человек легко дрессируется. Достаточно и десяти лет. *И если ты не создал прочное укрепление вокруг себя, в смысле, чтобы в тебя не проникли какие-то мысли, представления, без твоего на то разрешения, то ты погиб*. Из тебя легко сделать обезьяну. Человек – это очень слабое существо. Ему надо выстраивать барьеры оборонительные вокруг себя, с тем, чтобы не позволять в себя проникать того, что ты не взвесил, не проверил. Ты, лично. А мы как мусорная корзина: все в нас сбрасывают, дрессируют, и каждый кулик хвалит свое болото.

Я закончил этот пассаж. Но я должен вам говорить какие-то вещи, потому что вы – студенты, вы должны думать. Думайте, прежде всего, потому, что вы живете и вы будете жить, и это ваша жизнь, и желательно понимать, собственно говоря, что происходит. Поэтому трудно, когда понять ничего невозможно. Когда все с такой скоростью меняется, а у тебя нет вот этих пауз. Где эти паузы, когда ты пребываешь наедине с собой? Ведь думать нельзя наскоку. *Думать – это значит поймать паузу, где ты можешь быть с собой, а не с другим*. Коллективно, я считаю, думать невозможно. Может мы живем социальной жизнью, я скажу тогда так, принимая ваш тезис. А вот думаем мы в одиночестве.

И это я одновременно защищаю Малевича. Его не ценят как философа. А я его ценю. Поэтому я пересказываю его статью. Она посвящена искусству. Никто не будет вам советовать. И ведь понаписана всякая чепуха. Учебники вообще нельзя читать, грубо говоря. Ну так вот, я рассказываю сейчас про Малевича. И хочу рассказать, как к нему пришли в гости ребята из группы писателей *ОБЭРИУ*. Обэриуты – это были хулиганы. То есть социум их принимал как хулиганов. Их трудно было дрессировать. Они всякой ерундой занимались, выкобенивались, взбрыкивали всячески, потому что им хотелось развернуться не в сторону социальности и быть социальным алгоритмом, а *им хотелось развернуться к себе*. И они хотели быть кто поэтом, кто писателем, и так далее. *Хармс*, я имею в виду, *Введенский*, и другие. Я вам рассказывал. Они пришли к нему, а он был директором института. Пришли, встали на колени перед ним. Можете представить. Вы пришли к декану и встали на колени, и сыграете спектакль. Тут такой скандал, да ужас будет. Или к ректору придите и встаньте на колени. А он тоже встал на колени перед ними. И вот они стояли друг перед другом. Малевич и обэриуты. И дальше, он им сказал (Язык отнимает у вас право на галлюцинации. Каждый должен видеть свой сон – замечание Ф. Гиренка): «Пойдите и остановите прогресс». То есть что он им сказал? Он сказал, идите и *останавливайте культуру*. А на книге Хармса он написал: «Идите и останавливайте прогресс». Зачем? Запад победил. Вы скажете, что я вам специально это

говорю. Нет, это было сто лет назад, после Революции 17-го года, между обэриутами и Малевичем.

«Запад победил», - говорил Малевич Хармсу. Кто такой запад? Запад – это *Фальк, Кончаловский, Машков*. А восток – кто? А восток – это *Малевич, Ларионов, Гончарова*. Так вот, прогресс невыносим, если он не ведет к совершенству. Он с изъянами и всегда требует некоторого пересмотра. Малевич говорил Хармсу: «Слушай, как ты думаешь? Что хотел сказать Бог, создавая лошадь?» И знаете, как отвечал? «Ничего он не хотел создавать. У него нет третьего плана. Он думает вещами». Это мы привыкли так, думать одно, говорить другое, делать третье.

Я действительно хочу, чтобы вы отнеслись как-то иначе к Малевичу. Поняли, что это неглупый человек. Очень неглупый. Умный. «**Между искусством творить и искусством повторять большая разница**», - он говорил еще в 15-ом году. Это искусство и культура, фактически.

Так вот, теперь Малевич и Маринетти. *Маринетти* – футурист. В 1909 году итальянские футуристы открыли (как вы думаете, что они открыли?) *красоту скорости*. Когда я вам сказал минутой ранее: вы знаете, отчего мы ничего не понимаем? Ведь никто не хочет, чтобы у нас были *паузы*, чтобы у нас была *возможность побыть с собой*. Не с другим, а с собой. Потому, что если мы будем с собой, то мы будем слишком умными, а никому это не нужно.

Так вот, что такое скорость? Понимаете, какая штука, дело в том, что события – они специально устраиваются, все новые и новые, с тем, чтобы такая *смена состояний происходила постоянно, и не позволяла вам сделать паузу и подумать*. Чтобы что-то понимать, вам нужна дистанция, пауза. Ну я бы сказал, на старом языке, *вам и мне нужно научиться созерцать*. Какое созерцание? У меня нет времени, у вас нет времени. Все мелькает. Ничего не видно. То есть скорость смены событий намеренна. Никакого прогресса нет. Эта скорость не дает. Но *скорость смены событий так велика, что у нас нет возможности подумать*. У нас нет возможности созерцать. Поэтому, мы не можем извлечь смысл из происходящего. А если мы не можем извлечь смысл из происходящего, то мы как с вами живем? В режиме **неизвлеченных смыслов**. А когда мы живем в режиме неизвлеченных смыслов, мы хотим заглушить вот эту неизвлеченность. Чем? Я не знаю, увы. Ну я не говорю напиться, еще что-то, мы не хотим, чтобы были пустоты, мы их заполняем зачастую всякой ерундой.

Кто открыл красоту скорости? Футуристы. Они сказали: «Скорость – это великолепное качество нового двадцатого века». А я вам что сказал о скорости? Это когда нас лишали возможности понимать что-либо. «Эта красота, - говорили футуристы, - красота скорости, не имеет цвета, не имеет формы, она не связана с гармонией». А вы уже знаете, это господа, которым нравились *машины*, понятно. *Эта красота отменяет*

созерцание, покой, красоту, привязанность к вещам. Если Фрейд связал скорость социальных изменений с формированием бессознательного, (надеюсь, вы все знаете без меня), то посмотрите на Дюшана, на эту «Обнаженную...». Вот скажите, вы видите скорость? Короче говоря, Фрейд говорил, что когда вы столкнетесь со словом бессознательное, ничего не выдумываете, а бессознательное – это сознание, которое уже было и ушло. Было. Нет никакой субстанции под названием сознание, а есть еще какое-то бессознательное. Полная дребедень, конечно. Вот здесь все было, и ушло, и осело в привычке, в культуре, бог знает в чем еще, в алгоритме каком-то, возможно.

И вот Фрейд говорил, что *как только социальные события стали менять друг друга с такой быстротой, то у нас образовалось бессознательное.* Маринетти открыл примерно то же самое. Открыл красоту вот этой скорости. Он думал, что это и есть красота скорости. **Сознание** – это вещь страшная. Оно *изъязвляет тело.* Тело говорит: «Оставьте меня в покое, я не создано для сознания, не создано для мысли, не создано для чувства, для красоты, для добра, потому что вот это все изъязвляет меня. Вы глумитесь надо мной. Истязаете меня».

Поэтому Маринетти решил *уничтожить Я* и всякую психологию. Ему была *интересна связь атомов и электронов.* Вот на этом уровне и вот здесь, да, это интересно, а человек не интересен. Он просто издевается над самим собой, над телом своим. Более того, Я уже тоже не интересно. Он предпочитал слушать рев моторов, нежели человеческую речь. Для него важно было, например, понять, что говорит собака, когда она лает, и вы думаете, что она говорит. Сейчас ученые, которые сходят с ума, даже сочиняют язык у курицы – 20 или 10 слов, у собаки. С моей точки зрения, происходит полный бред и варваризация всего, что может быть. Так вот, мы считаем сегодня все это необходимым, и *футуристы положили этому начало* для того, чтобы вникнуть в речь собаки, в речь животных, что они думают, как они видят, и так далее.

Техника приучила нас к скорости. Вообще, город лишает людей себя и приучает к этой коммуникации, лишает нас покоя и одиночества. Маринетти называет войну «гигиеной мира». Конечно, люди, мир вообще тормозит прогресс, почему-то люди хотят обновиться посредством войны, хотят войны. Музеи вообще ориентированы на тех, у кого есть сознание. Что требует музей? Тишины и покоя. А скорость нуждается в интеллекте. А интеллект – это не сознание. То есть *библиотеки умножают одиночество, а в одиночестве может возникнуть сознание.* Они разрушают религию.

А скорость, повторяю, не нуждается в сознании, она требует интеллекта. Мир сегодня требует от нас интеллекта. Меньше всего он требует от нас сознания. Больше всего – интеллекта. Маринетти говорит: «Зачем оглядываться назад, если мы хотим сокрушить таинственные двери невозможного? Время и пространство умерли вчера. Мы уже живем в Абсолюте потому, что мы создали вечную, вездесущую скорость. Мы разрушим музеи, библиотеки, учебные заведения всех типов. Мы будем воспевать

огромные толпы, возбужденные работой, удовольствием и бунтом». И очень многое, что говорил Маринетти, реализовалось в постгуманизме, трансгуманизме. В этих идеях цифрового общества, которое вырабатывает **дигитальную философию** особого рода. Не буду это дальше развивать.

Так вот, я хочу столкнуть Малевича и *Маринетти*. Малевич говорит, что запад не победит. Мы – восток. Я требую покоя. Я требую сознания. Я требую не интеллекта. А Маринетти что говорит? Интеллект, движение, машины, скорость, рев, компьютер, алгоритмы. Теперь я сравню *Малевича*, *Дюшана* и *Кошута*. Малевич – это прежде всего «Черный квадрат». Дюшан придумал идею «Фонтана». Кошут придумал «Один и три стула». Все это относится к тому, что принято называть **современным искусством**. Но «Черный квадрат», господа студенты, это *уже не искусство*. «Черный квадрат» - это уже *философия*, как я думаю. Не имея отношения к живописи, он *имеет отношение к мысли*, не выраженной вербально.

Эта картина не для публики, не для зрителя, она для художников и философов. Но вы скажете, что «Фонтан» ведь тоже не искусство. Но я скажу «Фонтан» Дюшана – это не «Черный квадрат» Малевича. К истории мысли его никак нельзя отнести. Хотя *Мартынов* говорит, что можно. А я вот никак не согласен. Так вот, это то, что как сказал бы Малевич, «относится к рухляди, которую стали возвышать до искусства».

Если художник изображает мир, то это понятно зрителю. Если он перестал изображать мир и стал изображать то, что у него происходит в голове, то это не понятно, с этим нужно разобраться. Здесь нужны символисты, их намеки. Я хочу сказать, что Малевич не менее визионер. Ему было видение, в котором мир явился лично ему в своей подлинности. **Видение** – это не то, что отсылает к видимому. Видение не видят с точки зрения физиологии. Но размышления, которым не предшествуют видения, пусты. Дюшан – *акционист*, Малевич – *визионер*. Хотя он тоже был акционистом, он устраивал акции, он тоже бросал тухлые яйца в своих противников, он их обливал кислым молоком, он рисовал у себя на лбу черный квадрат и дрался с *Татлиным*. Но при этом он был еще и визионером, у него видения предшествовали тому, что он говорил, и делал в живописи.

В 13-ом году на съезде поэтов-футуристов, в Финляндии, было заявлено: «Хватит давать пощечины общественному вкусу, хватит быть акционистами, нужно заниматься делом». То есть искусством. Малевич говорит, что он в «Черном квадрате» нам показывает подлинное так, как явилось подлинное ему. Теперь Малевич и Кошут. У них принципиально разное понимание философии. Для Малевича искусство, поставив вопрос о своей природе, необходимо приходит к *философии искусства*. Но *философия искусства не отменяет искусства*. Она *легитимизирует попытку искусства быть не только искусством*. Но не быть политикой, моралью, психологией. То есть, вывод такой: легитимация искусства, по Малевичу, предполагает, что искусство должно быть искусством, а не психологией, религией, моралью и прочими.

Философия искусства открывает в искусстве то, что выходит за пределы искусства. Она, как я вам уже говорил, открывает *литургию*, момент *плазменного состояния мира*, в котором возможно превращение вещей, и человек, как евхаристия, участвует в этом превращении. И в этом мире нет зрителей. То есть ты зритель тогда, когда ты перестаешь быть зрителем. *Ты художник тогда, когда ты перестаешь быть художником.* Вот, что такое литургия. Вот, что такое литургическая живопись, искусство как литургия. Она дает плазменное состояние, расплавленное, ну я так пытаюсь передать. Там нет предметов, и нет отдельных от мира слов.

Поэтому что такое «Черный квадрат»? Это все, что может сказать художник о мире в момент его литургии. А Кошут говорит об *искусстве после философии*. Кошуту нравится мысль о том, что философия – это не наука, что она построена на конфузе, и поэтому ее нужно забросить подобно тому, как ее забросил *Витгенштейн*. Малевич говорит о философии как о *самосознании искусства*. А Кошут говорит об искусстве после философии. Кошут указывает на Дюшана и говорит, что Дюшану нравится *философия как анализ текста*, анализ того, что высказано в тексте. Ему не нравится философия, которую не интересует то, что высказано. Кошуту не нравится, что философия хочет поступать активнее того, что не высказываемое, не произносимое. Невысказанное, на его взгляд, потому и невысказанное, что оно не высказано, что оно не высказываемо. Философия, по словам Кошута, имела смысл только в 19-ом веке. Хотя и в это время она была скорее убежищем для верующих. На его взгляд, время философии, как в прочем и религии, прошло.

Малевич избрал, как я вам говорил, другую стратегию. Он словно бы говорит, при всем своем странном отношении к религии: «Бог не скинут. Его не надо сторониться, и его не надо приукрашивать. Тексты нужны тогда, когда в голове у тебя ничего не происходит». Так вот, Дюшан стер границу между искусством и не искусством. У него, согласно Кошуту, «*искусство заговорило на новом языке вещей*».

Искусство изменило свой фокус с формы языка на *то, о чем говорилось*. «Есть язык, который говорит, и теперь не язык важен, а то, о чем говорилось», - думал он. Поэтому «один и три стула» (Рис. 10.1.). Стул на фотографии, стул как текст, стул стоит. Вот вы видите. Это 65-й год. Вам это нравится? Искусство это?



Рисунок 10.1. Д. Кошут «Один и три стула».

Сейчас покажу «Без названия» Дональда Джадда (Рис. 10.2.). Господа, вы очарованы вот этим?



Рисунок 10.2. Дональд Джадд, «Без названия»

А вот «Композиция с решеткой», 18-й год. Скажите, кто восхищен композицией с решеткой Мондриана?

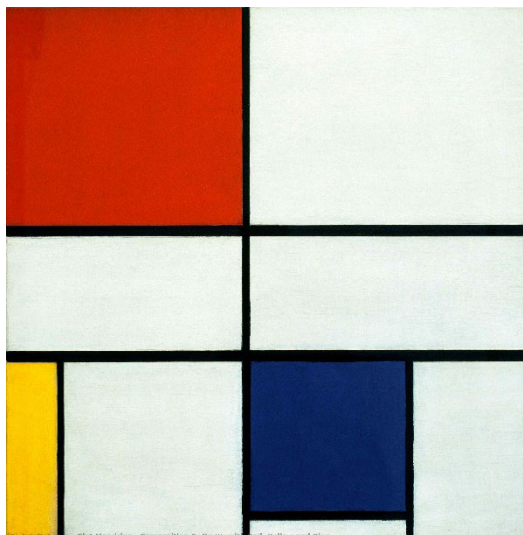


Рисунок 10.3. Пит Мондриан, «Композиция с решеткой»

Стратегии понимания искусства

Я лишь скажу, что в американском искусствознании сложилось две стратегии. Я говорю о Малевиче, но хочу сделать какие-то сопоставления, чтобы появился материал для вашего чувства, взгляда или для мысли. Так вот у американцев сложилось две стратегии: одна представлена Гринбергом, другая – Розалиндой Краусс. А третью мы разбирали тогда, когда разбирали «Башмаки», там был еще один американец. Гринберг полагал, что искусство – это *ценность*, а его ученица Краусс доказывает, что это не ценность, а *постройка*. Хотя и тот, и другая считают, что Малевич – основатель современного искусства. Но никто из них не говорит и не обсуждает вопрос – почему или чем Малевич отличается от Дюшана или Мондриана.

Значит это мы сделаем с вами. Если искусство – это ценность, то тогда нужно признать, что **искусство является** некой **социально приемлемой грезой**. Каким требованиям должна соответствовать иллюзия художника, определяет не художник, а *потребность общества в иллюзиях*. Чтобы жить вместе с другими, нужно чтобы в разных головах воспроизводилась одна и та же ценность. То есть нужно, чтобы воспроизводилась одна и та же иллюзия, социально необходимая. Иными словами, что в наших головах спонтанно воспроизводится? Социально необходимая иллюзия.

Так вот, Краусс не нравится мысль об искусстве как организме. Если искусство – организм, то у него должен быть один источник. Должно быть то, что Джадда, Мондриана связывает что-то с Рафаэлем. Скажите, разве эти Джадд, Мондриан связаны с Рафаэлем? Конечно, нет. Их ничего не связывает. А раз их ничего не связывает, то Розалинда Краусс делает вывод: *искусство – это не организм, искусство – это постройка*. Одна постройка, не связанная с другой постройкой. И при этом Краусс ссылается на французский **структурализм**. Краусс цитирует Барта, рассказывающего миф об

аргонавтах, которые так долго путешествовали на корабле Арго, что в конце концов заменили в нем все его части, при этом не изменили ни формы, ни имени корабля. Вот это то Краусс называет постройкой.

Скажите, как вы представляете корабль, в котором значит не все его части заменили. Или вы думаете, что по ходу дела, можно заменить все части корабля? Или, знаете, такой фокус: если у вас шерстяной носок, а вы его латаете, латаете, и он превращается в шелковый. Вот это имеется, я думаю, в виду. Ну то есть переделка.

Так вот, это Краусс называет постройкой. Почему постройка? Она говорит, как у Барта: *корабль новый, все части заменены, а имя старое. Ему, этому кораблю нет нужды ссылаться на исток, на автора.* Он, как бы то же самое, да не то. Он новый. Но ссылаться на исток, на автора незачем. Это **постройка** или **перестройка**. Произошло лишь поверхностное замещение изношенных частей новыми. Краусс полагает, что процесс замещения происходит и в искусстве. Имя старое, а под этим именем значит **новое искусство**. Это искусство *Дюшана* и *Мондриана*. Вот вы их сейчас видели. А они не имеют никакого отношения к *Репину*, *Гогену* и *Веласкесу*. Поэтому, под именем «искусство» скрываются искусства, не соизмеримое друг с другом. *Сезанн* не имеет отношение к *Мондриану*, *Дюшан* – к *Ваг Гогу*. И для объяснения произошедших изменений в искусстве не нужно обращаться к автору, к тому, что думали художники, как они работали. Не нужно нырять в какое-то внутреннее, глубокое. А можно просто перебирать части, оставаясь на поверхности. Вот примерно то, что делает Краусс.

Краусс приходит к выводу, что ««Решетка...» Мондриана – это то, чем становится искусство, когда отворачивается от природы». То есть «Решетка...» Мондриана, рассматриваемая как структурный объект, выводит искусство за пределы искусства. Она стирает границу между искусством и не искусством, но по-другому. «Решетка...» Мондриана, на взгляд Краусс, является *царством чистой визуальности, непреодолимым барьером для вторжения речи. Это то, о чем ничего сказать нельзя*.

Господа, я не могу согласиться с рассуждениями об искусстве госпожи Краусс. Во-первых, вещь, если это вещь, все-таки не сумма элементов и не сумма ее частей. В философии полагали, что часть уже предполагает существования некоего целого, относительно которого может быть опознана часть. Ну понятно, что сказал. Часть чего? Ну если часть. А она полагает мыслить, что часть сама по себе. А это значит, что искусство всегда одно и то же, но локально – оно различно, но меняются люди, которые ему служат. Краусс рассматривает искусство как заштопанный чулок, который из шерстяного может стать шелковым. Искусство – это не постройка. И копирование - не проблема искусства, а проблема его технической воспроизводимости. Краусс мыслит **искусство вне связи с человеком**. И это является условием стирания границы между искусством и не искусством. Это *искусство, предназначенное не для человека*. То есть, вот этот синтезирующий взгляд, воспринимающий, понимающий, здесь не требуется.

Это искусство предназначено вообще для любого живого существа. И его, это искусство, можно найти везде. В природе, среди птиц, животных и так далее. Краусс, ссылаясь на Малевича и Мондриана, не понимает, в чем состоит великая литургия Малевича и чем великая литургия Малевича отличается от комбинаций знаков Мондриана.

Помните, литургия подразумевает, что *нет субъекта, нет объекта*, и она говорит, вот эта композиция с решеткой – это и есть жанр Мондриана. На мой взгляд, Краусс абсолютно не различает слова «знак», «образ» и «видение». Потому, что *всякий знак ведет к перевозу*. Что это значит? Первый знак – это знак речевой, это **знак вообще**. Она думает, что вообще знаки существуют в природе. «Нет сознания – нет знака», - буду говорить я. Никаких знаков нет. Никто никаких знаков не делает.

- Вы говорили слова Малевича о том, что когда ничего не думаешь, тогда у тебя текст или наоборот, текста нет, когда ты думаешь. Вам не кажется, что это продиктовано некой гордостью?

- Из-за гордости философов? Я скажу такую вещь: ерунда все это, и мысли, и галлюцинации. Хотя все это есть. Но я скажу другое. Почему я тогда назвал заголовок «литургическая живопись Малевича»? Я хотел обратить внимание на литургию. Мы привыкли мир видеть знаковым образом. Но я вообще плохо понимаю, чем символ отличается от знака. Мы совершенно путаем символ и знак. *Символ требует доопределения*. Всегда. Никогда символ не может быть определен. Символ вовлекает тебя в некий процесс, в котором ты теряешь свою институциональность, то есть организменность. Иными словами, *ты теряешь свое вот это Я*. Появляется твоя некая **самость**, но некая самость – это плазма, и ты платишь за то, чтобы быть в чем-то, отказываясь от самого себя, и этот момент очень важен. *Этот момент растворения*. Вот этой плазменности, повторяю. А эта плазменность говорит лишь о том, что **человек появляется в момент взрыва галлюцинации**. Я хочу сказать, что вот эта сторона вещей в человеке является самой важной. Самой важной. Это исток. Это, в чем и благодаря чему, происходит человеческое, а человеческое – это не нечто протяженное. Для протяженного всегда существует зеркало. Как вы знаете, дьявол же не видит себя в зеркале. Ну призрак себя не видит в зеркале. Люди не видят себя в зеркале. Мы видим свои тела, образ тела. А мы не тело, мы – то, что устанавливается вот этой странной литургии. И вот *наши отношения обусловлены вот этими странными культурами, вот этими выхождениями за пределы мистерии*.

Когда говорят, что есть истина как мистерия, или что мистерия есть тайна. Вот есть то, что делает в мире тайну. Но она требует мистерии. Человек рождается в мистериях. Потому, что без мистерии выведение истины или алетейя, раскрытость не имеет смысла. И я хотел передать, что эти мысли характерны для Малевича. А теперь что касается философов. То, что я сейчас говорю, относится к человеку в простом смысле. Когда вы идете на литургию в церковь, вы наблюдаете людей, вы вместе с ними,

вам говорят: «Христос Воскресе!», вы кричите «Во истину Воскресе!», и при этом вы наблюдаете, понимаете, можно быть посторонним и в церкви. То есть мы настолько уже не расплавлены, что даже приходя на литургию, а *литургия требует нашей расплавленности, требует отказа от своего Я*, а это значит от наблюдения, понимаете, это почти не достижимо, это редко с кем случается сегодня в этом мире. А это и составляет весь смысл в литургии – *присутствие Бога*. Как Он может присутствовать, когда ворота закрыты, когда ты не открыт?

Философию это меньше всего волнует потому, что она выстраивает свой **определенный дискурс**. Если кого-то это и волновало, то, во всяком случае, Малевича. Если вы будете читать кого-нибудь из русских философов, собственно, размышления по этому поводу, и будете думать, как это возможно – отречься от самого себя? Или почему, чтобы стать собой, нужно отречься от самого себя, то есть не холить и лелеять себя? И это все будет относиться к литургии. Я боюсь вас запутать. Если запутал, давайте еще раз вернемся, чтобы я точно и ясно тогда сказал в коротких словах, чем-то может вам помог.

- Получается, что молитва опосредовано не подразумевает растворения?

- Именно, именно предполагает...

- Но вы же говорите, можно наблюдать, быть чужим в церкви...

- Нет, когда ты приходишь, ты наблюдаешь, ты не растворяешься, ты не участвуешь. Ты вне литургии. Ты кто такой? Ты – прохожий. Хотя ты стоишь со свечкой, повторяешь молитвенные слова и так далее. Сколько здесь растворено? Один? Два? Никого? Вот, что я говорю.

- Но все равно, вот это растворение достигается с помощью таких вещей, к которым можно отнести как к объекту, наблюдаемому просто: церемонии, слова, и так далее.

- Сейчас я скажу, а дальше делайте так, как вы вольны делать. Чем отличается понимание *литургии православной*, если я правильно понимаю, от того как трактуется в *романо-германской философии*? Западная философия полагает, что это знание, она говорит, что никакой хлеб не превращается в тело Христово: тебе дали булочку, ты ее съел, и все. Это знак, это символ. Дали тебе вино – ты его выпил. Так вот, у них идет вот это *знаковое отношение*. Вот есть вещи, вещи остаются вещами. Все не так. В литургии, в этот момент расплавленности, вино *превращается не символически, не знаковым образом*, в факт – это и есть кровь Христова.

Я сейчас процитирую *Сергея Булгакова*, отрывок из «Света не вечернего»: «Господи, *если ты молящийся, не важно какие ты слова говоришь*. Но если нет молитвенно пламенеющего сердца, то это просто слова». Это должно быть, он это выразил в словах: *молитвенно пламенеющее сердце*. Ты растворен. Когда у тебя все поставлено на кон, ты подвешен, и ты обращаешься к Богу, и ты что-то говоришь – это

и будет твоей молитвой. И что говорит Булгаков? Он говорит: «Посмотрим, примет он ее или нет». Потому, что ты ее говоришь, как говоришь какой-то текст. Это должно говориться из расплавленного состояния, тебя нет, а есть только **абсолютная вера**. Абсолютная. А это возможно?

Ведь что такое вера? Если вы вспомните, почему *Тертуллиан* говорит вот эти слова – «**верую, ибо абсурдно**», да хотя бы потому, что есть что-то (и я это точно знаю), для чего нет никаких оснований, никаких причин, никакой логики. Это есть вера. Теперь вера и знание не совместимы. Знание – это одно. Вера – это другое. Вы говорите: «Дайте мне для жизни только знание!» Возьмите. Забудьте про веру. Вот и все.

- А Малевич получается про то, что только вера нужна. Вера остается.

- Ну там, где вера – там вера. А знание там, где знание. Но может человек прийти в одном состоянии и в другом. Он может знать и может верить. *И знать, и верить*.

Да, он говорит, это момент поэтический: когда ты работаешь, ты не поэт, ты – это вообще странный мир, и в этом мире что выпадает, схватывать нужно. Это **момент литургический**. Там *нет ни слов, ни языка, нет вещей, ни тебя*...там есть странное что-то в творчестве. И когда-нибудь вы себя поймаете на этой мысли, когда сделаете открытие, и это будет ваш момент литургии, и потом задним числом будете думать: «Господи, я понял». *Ничего не изменилось, а ты понял*. «Здесь была литургия», - скажу я.

Лекция 11. Русский авангард: Василий Кандинский.

Как обычно, начинаем с некоторых выводов о том, что говорили. Смотрим на «Дровосека» Малевича (Рис. 7.4.). Во-первых, я хочу, чтобы вы знали и понимали, и чтобы вы ясно и понятно различали искусство и культуру. Как это делал Малевич? Он говорил: ну что культура, культура у богатых одна, у бедных – другая, у русских она такая, у японцев – совсем другая. А *искусство*, по большому счету, одно, и оно *неделимо*. Оно не для бедных, не для богатых, не для русских или японцев. Искусство – одно, и я тоже так думаю. И поэтому я всегда говорю, господа, идите смотрите *Ласка*, *Шове*, эти поразительные пещеры. Вам будет понятно, что это будет единственное, что нас объединяет с тем художником 40-тысячелетней давности. Это первое.

Второе: я смотрю на «Дровосека», а вы думаете о Маринетти. Ну имеется в виду «Манифест» Маринетти. Что интересует Маринетти? Маринетти интересует *вещь*. Ну где вы видите здесь вещь? Да, мы что-то можем узнать, но при некотором напряжении, при некотором усилии. Вещь. Ну красивые вещи. *Красота* здесь требуется. Здесь есть место для красоты? Ладно. Что мы видим? Итак, где вещи – там красота, скажу грубо. А здесь мы видим движение. Вот получилось движение у Малевича? Конечно, то есть я понимаю, что дрова не раскладываются, но я вижу движение. Все в движении. Как обнаженная, спускающаяся по лестнице, и здесь тоже самое. Скажите, бывает красивое движение, некрасивое движение? Я думаю, здесь не место красоте, движение не возвышает, и я думаю, что даже не украшает, а скорее скрывает.

В чем суть движения? Вот посмотрите сюда. *В скорости*. Не красота. Скорость. Где движение, там скорость. Представьте себе, мы увеличим скорость этого дровосека. Что мы увидим? Я очень бы хотел, чтобы Малевич рядом изобразил дровосека в момент наивысшей скорости. Интересно, чтобы мы тогда увидели? Иными словами, я говорю о Маринетти и Малевиче. Как вы думаете, кому нравится скорость? Малевичу? Нет. Он пробует себя. Маринетти, футуризм – это скорость. Что делает Маринетти? Он отказывается от движения. Скорость убивает красоту. Она отрывает человека от вещей. А что значит – отрывает от вещей? Скажите пожалуйста, как вы думаете, глядя на этого дровосека, который с какой-то скоростью разрубает чурки, получает дрова – здесь есть место созерцанию? Ну подумайте, ну конечно не надо особых усилий, конечно нет.

И я вам говорил на прошлом занятии, что нас лишили созерцания, лишили пространства уединения, того момента, когда мы пребываем наедине с собой. Все мы нуждаемся в молчании, хотя мы не любим его, и как только остаемся одни, думаем: «Господи, кому же позвонить, что посмотреть, что полистать, чтобы занять себя?» Займись собой. Так мы не умеем.

То есть, что делает это движение? Футуризм? Он терпеть не может людей. Что такое человек? Да ничто. Чем он интересен? Ничем. И я думаю, что Маринетти в этих словах выразил существо дела, ну я скажу так, существо дела западной философии. Если я ее правильно понимаю. Я ее так понимаю.

А что интересно? Ну человек не интересен. Вот этот дровосек интересен? Вы что думаете, у него есть какой-то внутренний мир? Он забегает туда, он распух от него. Нет. Ну нас учили, вас учили в школе. Здесь *выдавлено все, все, что могло быть внутри, вовне, и отформатировано, отцифровано*. Так вот, значит человек не интересен. А я вам что говорю, господа? Самое интересное – это человек. Самое интересное. Чем русская философия отличается от западной? Вот этим. Он интересен. Он неизбежно интересен. А что говорит Маринетти? Ну я скажу так, что говорит вот эта современная умирающая философия, которую я не люблю и вам говорю об этом. Мир собаки, мир лошади, мир насекомого, и я понимаю и сам читаю с удовольствием рассказы *Брагина* про людей, которые превратились в маленьких и живут среди насекомых. Позвольте, но я никогда не соглашусь вот с этими утверждениями. Это все рождается фантазией вот этого любителя рассказывать о жизни насекомых. Нет никакого мира насекомых. Я так думаю. Не потому, что я груб и примитивизирую. Нет, представьте себе, этого не может быть. Я бы сказал так, фразой, которую я не люблю: «Это эволюционно неоправданно».

Итак, что делает Малевич? Отказался. Ему нравится покой, человек. Вещи, если вещи отражаются в красоте, то *человеку требуется сознание*. Скажите, нужно в каком-то моменте сознание дровосеку? Зачем? Скажите, легко здесь представить действие какого-то алгоритма, правильно? Вот некий аппарат, который делает какое-то движение, и все. Конечно, не человеческое это дело. Ну я имею в виду работу. Но мы ее делаем. Я вам говорю, что мы дрессируемся, и нас дрессируют. И за это дают звания, деньги, платят за хорошую дрессировку. Но иметь сознание, значит плохо поддаваться дрессировке. Или даже вообще не поддаваться.

Следующее: он отказывается от движения. И у него есть такая фраза, я ее скажу, я уже говорил, но еще раз скажу, поскольку мы сейчас с Малевичем заканчиваем: «даже если пауку дорисовать двадцать ножек, он не побежит, не сдвинется». Конечно. Супрематизм. Короче говоря, он, Малевич, выходит с идеей **супрематизма**.

Западный и русский авангард

А я вам, вскользь, хочу заметить такую вещь. Ну я понимаю, предметная живопись хороша тем, что ты смотришь, и тебе все видно. Ты понимаешь, и ты в порядке с собой. А когда на полотне не вещи, а то, что в голове (ну я скажу так, у художника: я изображаю так, что у меня в голове, а не то, что я вижу вокруг себя), это непонятно зрителю. Это не понятно, это надо учиться видеть, смотреть и понимать. И тогда кто нам требуется? Ну, **символисты**, которые нам будут разьяснять что такое символы, как их

можно толковать, как они встречаются. То есть. короче говоря, там, где вещи, там, где красота, там не нужны такие переводчики. *Там, где изображается то, что называется внутренним миром художника, там требуются некие толкования, герменевты.*

Так вот, когда я все это говорю, я хочу, чтобы вы поняли, что Малевич – на грани искусства и философии. Не искусства и неискусства. Стирание границы, как я вам говорил, это **западный авангард**. А вот **русский авангард**, в лице Малевича, да и Кандинского, есть философия. Это граница между искусством и философией. И это при том, что наш, если можно так выразиться, **код культурный**. Не философия у нас с вами, для нас это очень далекие вещи, я это знаю. А что у нас? Литература. А что у них? Философия.

А когда я говорю об искусстве, то, что я говорю, свидетельствует о какой-товилке, каком-то расхождении, о завершении. Да и сами европейцы говорили, и вы знаете эту литературу: «Закат Европы» и прочее, прочее. Я это вижу. Посмотрите, стирают границы. Где? Между искусством и не искусством. А мы что делаем? А я не знаю, то ли по неумелости, то ли по нелюбви, то ли от незнания, мы пытаемся преодолеть границу, отделяющую искусство от философии. Скажите, а разве философия искусства убивает искусство? Нет, это невозможно. И я хочу, чтобы вы прочертили эту линию. Европа состарилась. И брюзжит постоянно. Но не в этом дело.

Дело в том, что «Черный квадрат» - для мысли. Не нужно здесь упражняться. Дело не в том. Другое дело – говорить, что **искусство, художник участвуют в мировой литургии**. Послушай, но это лучшее, что было сказано в искусстве и философии. Вот это участие в мировой литургии. Я понимаю, что это непонятно. Когда я говорю, что *человек извлекает себя своими усилиями из своих галлюцинаций* – это ужасно, но это участие в мировой литургии. Когда я скажу, что *сами галлюцинации нельзя произвести по закону мира* – это литургия. Вот эта вся вселенная и галлюцинация (я бы сказал) – вот тема для физиков, отличная вещь. Ну, в смысле для того, чтобы *пересекать границу между физическим и философским*. И для Малевича это элементарно. И, собственно, он и называет живопись литургической.

Посмотрите, западный авангард (Мондриан, мы видели его решетки, Джадд, мы видели эти полки) – это математика, это скорее наука. Это *то, что убивает чувство*. Это убивает искусство. Ну это, я думаю, что *это убивает и науку*. Если наука связана с каким-то таким повторением, каким-то вторым шагом воспроизведения, то я боюсь, здесь столько смерти математики, сколько и смерти искусства. Здесь, в этом искусстве. Что говорит Джадд? Он говорит: «Искусство упрощает мир». Ну извините, это наука упрощает мир. Она так работает, по схемам упрощения. Головки маленькие, мир большой. Надо для этого упрощать. Нужна наука. Но именно поэтому ученые не мыслят.

А что говорить о том, что делает Джадд, что делает Кошут, с этим «Один и три предмета»? Они упрощают. И вы помните, с чего начиналось Новое время? Ну конечно же, искусство – это наука. Посмотрите, как *гармонию* ищут, *симметрию*, еще что-то... Да Это **европейские галлюцинации**, я бы их назвал. Что скажет Малевич по поводу «Фонтана» Дюшана? А Дюшан стирает границу между искусством и неискусством, как вы знаете. Предмету, дадим слово предмету. Вот этот писсуар, и что? А Кошут будет говорить: «Послушайте, что мы называем искусство – то и искусство. Искусство всегда концептуально». Ну, конечно, потому, что ты выдумываешь имена, то есть, сделать что-то и дать этому что-то хорошую упаковку в виде имен. Это не искусство. Это *продажа*. Это торговля. Малевич говорил об этом, что «...рухлядь возвышать до искусства...». Или вещь. Тот самый писсуар возвышается до искусства.

Господа, я сейчас говорю на тему **авангардного искусства**, и одновременно с этими различиями, потому, что мне нравится русский авангард, его не многие понимают, на мой взгляд. Во всяком случае, не толкуют так, как понимаю его я. И это не плохо. Но мне кажется, что мы многое теряем, когда просто выбрасываем то, что называю **абстрактное искусство**, даже вот такого типа.

Так вот, они говорят, что есть концептуальное. А вы стоите в недоумении: «Боже мой, Господи, как это вообще?». Понимаете, если нечто требует слов, то это значит, что художник не выполнил свою работу. Он не выполнил ее, если речь идет о художнике. Зачем ты прибегаешь к словам? Тогда пиши. Потом что будут говорить теоретики? Они будут говорит так: «Коробки Джадда и решетки Мондрианна имеют такую же ценность, что и картины Ван Гога». Более того, «рукописи Байрона так же равноценны, как картины Ван Гога». Чепуха. Здесь даже нет предмета для разговора. Болтовня.

Итак, теперь я плавно перехожу к Кандинскому. Вспомните *Ротке*, мне он тоже нравится, и его «Номер 46». Эта простота. Цвет, как я говорил, сам по себе проникает в наше сознание, и это просто совершенно замечательно. Картину Малевича «Весна – цветущий сад» тоже купил бы. «Руанский собор» Моне – нет. «Частичное затмение» - нет. Дюшана «Джоконда с усами» - нет. Малевича «Эскиз декорации к опере ...» - тоже нет. «Бегущий человек» Малевича – это хорошая вещь, даже сама тема. Помните Маринетти, этот футурист сказал, что выбрасывает человека, что он не интересен, а я вам говорил о крестьянине, о гибели души. Зачем ему это нужно? Человек важен для Малевича, он пытается разобраться с ним.

Я вам также говорил про эти стиснутые зубы на портрете Папы. И тут же одновременно «Крик» Мунка. Мунк мне очень нравится. Потому, что это картина мысли. Предмет для сознания, хоть это и не шедевр мастерства. Это для того, чтобы мы могли остановиться и сказать «стоп!». Дюшан тоже хорош, ничего не могу сказать. Но мысли у него нет.

Ну вот опыты *Пикассо*. Ну что? Не хуже и не лучше, нежели у Малевича. На мой взгляд, выполнена некоторая мысль (Рис. 11.1.).



Рисунок 11.1. «Скрипка», П. Пикассо

А вот перед нами «Гора Сент-Виктуар» Сезанна (Рис. 11.2.).

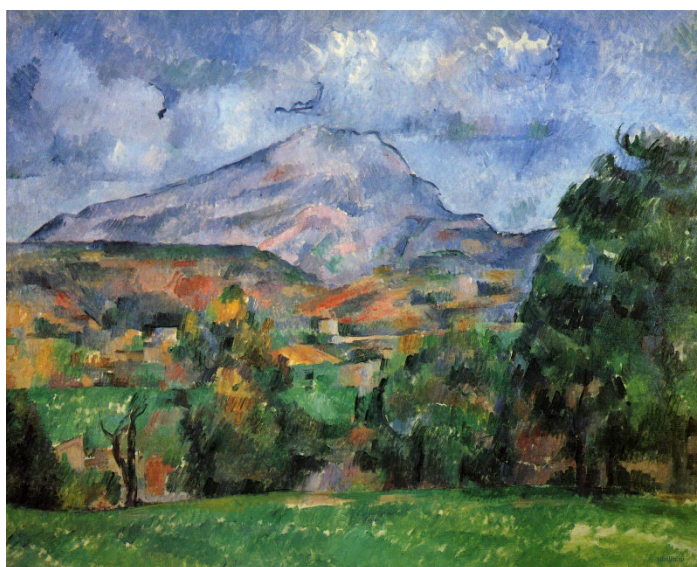


Рисунок 11.2. «Гора Сент-Виктуар», П. Сезанн

А вот *Шишкин* и его «Рожь» (Рис. 11.3.). Мне нравится Сезанн, хочу вам признаться, и Шишкин мне нравится. Но Шишкин мне нравится сильнее. Да, его ругал Малевич, но ведь новое рождается с руганью, ничего страшного.



Рисунок 11.3. «Рожь», И. Шишкин

Наконец, вот Кошут, «Один и три стула». Вы мысль поняли. Все здесь схвачено. И текст, и изображение и стул – все, на этом искусство закончилось. Нет, говорю я вам. Оно не закончится потому, что человек – художник вообще, все мы художники по существу своему. Эти штуки Джадда «Без названия», вот «Композиция с решеткой...» Мондриана, этот Джексон Поллок. Нет мастерства, хотя некоторые вещи мне нравились, и я понимаю все это безумие. Вы знаете, что он был ассистентом у латиноамериканских соцреалистов?

Абстрактная живопись Василия Кандинского

А теперь у меня будет *Кандинский*. Давайте будем смотреть, и я поговорю о Кандинском. А вы знаете, что он из Московского университета? Вы знаете, когда заходишь на экономический факультет, стенд – кто закончил его, и там Кандинский. А экономисты есть здесь? Нет.

Еще раз об абстрактной живописи. Что мы видим с вами, когда смотрим на композиции Кандинского? Ничего. Почему ничего? Потому что они *беспредметны*. Хорошо. Начнем рассуждать. Человек либо ничего не видит, либо не все. Если он видит мир, то он не видит себя. Если он видит себя, то он не видит мир. Когда мы смотрим на мир, и не видим себя, то мы видим предметы. Тех, кто смотрит на мир и не видит себя, принято называть *реалистами*. Но чтобы видеть предметы, даже реалистам нужно уметь видеть. И это *умение видеть не зависит от предметов*. А от чего это зависит? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, надо понять, куда смотрит художник. Есть **три варианта**: Он **смотрит на мир**, он **смотрит на себя**, или же он **никуда не смотрит**. Если художник выбирает *нулевую точку поворота*, (я думаю, и вы знаете, что речь идет о *феноменологах*, и о процедуре сомнения и заключения в скобки, то есть устранение: мы убрали все, и осталось только Я, и вот теперь это я – нулевое, то есть оно ничто из того, что мы убрали) и *никуда не смотрит*, как-бы зависая между собой и миром, *то что он*

видит? **Цвет.** Куда проникает цвет? В том числе и сюда. Вот в это странное зависание, момент странного зависания.

Вы, наверняка, ловили себя уже в моменты, когда вам что-то нужно выбрать из чего-то. Часто возникают такие вещи, когда *человека раздирают две страсти* (их бесконечно много, но сведем к двум), два чувства, два влечения, *и ему непременно нужно выбрать одно*, иначе он умрет. Но слово «выбрать» не подходит, потому что основания для выбора нет. Выбор без основания, то есть выбирать без оснований – это называется **совершить слепой бросок**. И вот тебе нужно совершить слепой бросок. А дальше – как будет. А дальше никто не знает. Даже Бог не знает, что выпадет тебе, и нужно решиться.

И что у нас лежит первым шагом – слепые броски. Они уже есть у нас в жизни. В моей жизни. У вас. И если копать, вы наверняка до чего-то докопаетесь. До чего-то такого, куда проникает в вас цвет. На что можно воздействовать цветом. Не словом. **Бессознательное Фрейда** – это небольшое отклонение, это *пространство, что рядом с речью*. Это *около речи*. А то, что говорю я – это слепой бросок. Он слепой почему? Потому что нет оснований, нет ума, нет возможности выбирать. Ведь еще не положил никто ничего (слева – добро, справа – зло, слева – красота, справа – там разное). Этого ничего нет. Вот этой дуальности, этих фигур нет. Это все будет потом. Потом. А в начале первый шаг – слепой бросок. А потом будет выбор, уже на основаниях. А потом появятся *мы*. А потом появятся *они*. И между «мы» и «они» будет вражда. А почему вражда? Потому, что у них слепые броски выпали разные, по крайней мере, дуальные. А если их умножить, то их может быть множество, и ты не совпадаешь ни с этими, ни с другими.

Так вот, господа, на что влияют эти броски? На **творчество**. Это слепые броски первого шага. Когда мы решаемся. Нужно решиться без основания. Вслепую. Понимаете, что я говорю? И здесь **искусство**, и здесь **мысль**, и **мораль**, в смысле доброй воли, то есть *абсолютной*, которая *не нуждается в подпорке*. А вторым шагом – **знание, нормы, правила, законы, культуры**. Культура – вторым шагом.

Можно, конечно, жить как? Начиная со второго шага. Мы с вами как живем обычно? Я вам тайну такую открою, никому ее не рассказывайте. А мы с вами живем, пытаюсь жить со второго шага. Сразу со второго. Без первого. Что это значит? Это значит, *мы иногда выбираем смыслы и садимся на них* – так удобнее, и тогда культурно все решается. *Либо нам не навязчиво их предлагают*. Но это будет называться манипулированием. Я говорю вам: «Возьмите, это ваш смысл». Вы говорите: «Хорошо, хорошо». И не надо никаких слепых бросков. И не надо ни на что решаться.

Так вот, куда направлен, куда стремится попасть Кандинский? Вот в это пространство слепых бросков. И он тоже пишет книгу. Они *писатели* (Малевич, Кандинский), причем хорошие писатели. И если вы их еще не читали, это ваши проблемы, хотя я вас стараюсь всеми силами подтолкнуть. Есть, например, «О духовном

в искусстве», всемирно известная вещь. Это обязательная к чтению литература, он там фантазирует. В это пространство при помощи чего проникать? Ну не слов же, слова застрянут в вашем бессознательном, в вашем культурном, туда слова не проникают, язык не проникает. А что проникает? *Цвет*. А что проникает? *Форма*.

Действовать надо иначе, и он это понимал. А поскольку его научили какой-то науке, и в этом его слабое место, и он пытался создать целую науку. Вот треугольник господа студенты, какого цвета? А круглое – это какого цвета? Скажите, а хам какого цвета? Вот вы знаете, есть люди-хамы. Хам, тот, который в Библии, что он сделал? Он открыл дверь, родитель там лежал голый, а он открыл и посмотрел, и в Библии он назван хамом. Вы его изобразите как треугольник, как квадрат? Как что? Как точку? Или как безобразную кривую? Или как?

Это неважно, ведь никто не написал, никто не сказал, что «вот это так!» Вот в поэзии, ну поэты знают, вот о – это один звук, одного цвета, другой звук – другого цвета. Согласные – одного цвета, гласные – другого, что а – это а, о – это о, и так далее. Вспоминайте Скрябина. Ну у нас Скрябин был мастером, в этом смысле. Господа, моя мысль очень проста. Я хочу, чтобы вы, когда придете, и вам скажут «посмотри на какое-то абстрактное искусство», вспомнили меня. Что такое **абстрактное искусство**? Это *попытка проникнуть в мир слепых бросков*. Слепых бросков вообще человека. Поскольку в общей форме я так вам говорю, пещера Шове – в ней вы сделали из себя человека, стали художниками, постольку и там мы найдем эти слепые броски. Это мы с вами проникаемся мыслью туда к ним. Понимаете, оставим язык, оставив все свои смыслы, и все остальное.

То есть это вот первый шаг. Я скажу так: люди пещеры – это люди первого шага. Хотя они едят, пьют, работает физиология, я даже не знаю, как, по-разному, наверное. Мы до сих пор едим, пьем, даже, говорят, культурно, с помощью вилки, ножа, а можно и без ножа – это не играет роли. Я думаю, что это все когда-то было очень переоценено, вот эта *цивилизация*. Так вот, слепые броски, форма, цвет. И одновременно я хочу, чтобы вы понимали ограниченность *Фрейда*, *Лакана*, психоаналитиков и тому подобных.

Когда вам говорят: «Вы говорите, а мы вам скажем, что вы будете говорить». Из вас, господа, еще никто не был у психоаналитика? Нет? А вы знаете, почему в России их практически нет? Потому, что у нас есть *друзья*. Что такое друг? Это «*мусорная корзина*». Куда мы сбрасываем все, что не нужно. То есть туда выбрасываем, вываливаем. Ну друг – это человек, которому ты рассказываешь, с которым ты делишься всем и, в частности, жалуешься (послушай у меня 7 незачетов...), ну и так далее. Это другу выговаривается. Нам не нужен психоаналитик. Там, где нет друзей, там появляются психоаналитики. Чем психоаналитик отличается от друга? Тем, что *друг не делает тебя больным*. Ты ему сбросил, забыл и ушел. А он там мучается. Но *друг, в*

отличие от психоаналитика, не учреждает в тебе твою болезнь, с тем, чтобы ты приходил к нему, платил ему деньги и опять ему что-то говорил.

Если вы меня сделаете своим *психоаналитиком*, я вас заставлю ходить ко мне регулярно потому, что мне все время нужны деньги, и вы мне их будете платить. Вот этим друг отличается от аналитика. Я говорю сейчас, имея в виду общую теорию бессознательного. Ну общий смысл бессознательного. За вас работает бессознательное. Да за вас работает не бессознательное, а ваши **слепые броски**. Когда еще никакого сознательного не было, разума не было.

Если вы сходите в музей мумий, там вам расскажут, что *раньше не обращали никакого внимания на мозги*, их выбрасывали как дрянь какую-то, о них меньше всего беспокоились. Вот сердце – это другое дело. Там органы – это да, важная вещь. И я сейчас это говорю в том смысле, что современный мир как бы перевернулся. Полностью вывернут наизнанку. Теперь все дело в мозгу. Мозги наши – вот там все. Ну и так дальше. И просто сейчас говорю, что если сейчас никто не обращает внимание на голову потому, что вообще она никакого смысла не имеет, я имею в виду, что если вы будете смотреть на живопись, на изображение – это недавнее изобретение.

Итак, я отличил слепые броски, бессознательное – это одно, а речь – у нее своя размеренность, а это – **цвет**. Это все я пропел песню, чтобы вы, когда столкнетесь с цветом, понимали, что он действует на вас, и потом обратите внимание – где вы живете, в комнате какие цвета, как вы подбираете, или как они у вас случайно оказались. Ну обратите внимание на это. **Формы** какие, мимоходом, может что-то узнаете о себе.

Так вот, если художник выбирает нулевую точку поворота и никуда не смотрит, то он *видит только цвет*. Художники пишут картины, а не то, что они изображают. Понимаете? Философию интересует мысль, а не слова. И вообще слова – это проблема. Они как-то появляются, как-то встают и могут как-то неудачно встать. Они своевольны. Художники пишут картины, а не то, что они изображают, хотя они, может, что-то изображают. *Писать картину*, как вы уже знаете, после Сезанна, *значит смотреть на себя, значит быть немного аутистом*. Но смотреть на себя – это не значит писать автопортрет. В автопортрете художник помешает себя в мир и смотрит на себя как на предмет. То есть смотрит на себя со стороны другого. Смотреть на себя значит видеть то, что мы видим.

Помните, я вам говорил, когда о *Ге* шла речь, «Икона Владимирской Божьей матери», список ее у *Рублева*. У *Леонардо да Винчи* «Мадонна», помните? У Леонардо Мадонна смотрит на нас и видит то, что видим мы все. У *Рублева* на иконе Божьей матери она видит судьбу вот этого ребенка, который у нее на руках. Они смотрят друг на друга.

Смотреть на себя значит видеть себя, то есть свое настоящее, прошлое и будущее. Видеть то, чем мы видим. Ведь мы иногда пытаемся рассмотреть свои собственные галлюцинации. Я вам не сказал, а вы могли меня спросить, а что такое эти броски? Что они составляют? Эти наши слепые броски. А я бы сказал, что они составляют наш **галлюциноз**. А это не просто набор каких-то галлюцинаций, как сновидение (ты проснулся и говоришь, мол, что-то мне снилось, но я не помню ничего, куда-то все промчалось), но это набор результатов вот этих слепых бросков. Вот, что такое галлюциноз.

То есть, я отказался от слова «бессознательное», мне оно не нужно, и для того, чтобы что-то рассказать, требуется какой-то язык, и я этот язык вам даю. Можно говорить на другом языке и тогда, когда ты говоришь, например, о Кандинском. Здесь не важно бессознательное Кандинского, потому что оно производное от речи. А мне важно *набор результатов слепых бросков*. Ведь, что такое слепой бросок, кроме того, что я сказал? Это одновременно момент, когда мы нечто наделяем существованием, мы даем ему существование. **Мы – причина**. Мы – Боги. Мы – причина реальности чего? Некоторых объектов наших галлюцинаций. Мы даем некоторым объектам наших галлюцинаций существование. Мы им даем. И вот это, чему мы даем, и составляет галлюциноз, и когда вот эти броски совпадают, это получается у нас общий галлюциноз.

Мы говорим «мы». В отличие от «них». Понятно? Или я вас запутал? Вот посмотрите, господа студенты, еще проще. Есть вещи, которые существуют, если мы к ним относимся, как к чему-то действительно существующему. Это понятно? Что такое слепой бросок? Здесь как бы стоит фигура сознательного, и **вера – свойство сознания**. Это самое главное свойство сознания. Вера. Не знание. Хотя в русском языке слово сознание – это филологи расскажут, когда, в каком веке получилось то, что называем сознанием. Но я вам говорю, чтобы вы сопротивлялись языку. Он говорит о знании, вы говорите: «Нет, не надо нас обманывать и вводить в заблуждение. Мы следуем не за словом, а за мыслью. Сознание – это не знание». А что это? **Действие**. Язык тоже может быть действием. *Витгенштейн* тоже полагал, что язык – действие. Ну молодец. Только перепутал с сознанием. Действие на самих себя во времени. **Сознание для того, чтобы мы могли действовать на себя во времени**. А зачем нам действовать на себя во времени? А затем, что мы обладаем одним свойством – *быть несуразными, быть не зная, кто мы. Не совпадать с собой*. Мы не определены. Вот эта неопределенность обусловлена вот этим несовпадением. Кто ты? А Бог его знает. Кто угодно. И так дал. Да, социум дает мне имена, именует. И тогда **социум – это множество поименованных других**. И говорим мы на языке множества поименованных других.

Короче говоря, я рассуждаю о Кандинском, и эта живопись его, **абстрактная живопись** – это то, что позволяет нам проникнуть туда, куда не может проникнуть язык, речь, слово. И, следовательно, *не работает бессознательное*. Но там, где не работает

бессознательное, там работает **форма, геометрия, цвет**. Еще могу добавить **звук**. И тогда, в этом смысле, *каждый человек есть некоторая мелодия*. А как слово действует? Ну, конечно, как звук.

То есть, что я хочу сказать? Мы думаем, что слова обозначают. Да ничего подобного, не для этого они созданы. Это есть *звуки*. А вы думали, как они проникают? В чем их суть действия? Ну конечно они проникают, когда тебе говорят, что ты не уплатил налоги. Понятно, это проникает. А неуплата налогов – десять лет тюрьмы. Ну конечно, я это понимаю. Здесь целый аппарат, машина, с которой нельзя связываться. Попадаешь, и ты будешь сидеть, и все. Человек – это странное существо. Прочитую *Белого*: «Ко всему привыкает подлец-человек». Конечно, слово действует.

И тогда *нам не важен контент, смысл*. А ты *слушаешь стихи как музыку*. Почему поэзия хороша? Проза? И прозу можно читать, я даже тексты некоторые читаю, которые нужно воспринимать как поэзию, как звук, как музыку. Вот как будто *мысль, и вдруг она превращается в музыку*. Когда я слышу музыку, я иногда останавливаюсь. Вот я читаю *Рильке* «Восьмую дуинскую элегию». Там речь идет в стихах, можете прочесть *Белого* «...там серебристым соловьем...»: там про серебро, про лед, я не смогу процитировать. **Поэзия** – это есть музыка, звук, где не важна эта предметная составляющая, она совершенно не играет никакой роли.

Итак, я говорил о смысле художника-авангардиста и о художнике-авангардисте Кандинском. Осуществляется поворот туда, где идет музыка. Ну понятно, что цвет и музыка, **цветомузыка** – это вечная страсть для музыканта выразить музыку в цвете, а цвет в музыке, в звуках. Это то, что мучает, это то, что движет. Это такая задача. Так вот и мысль также тоже, могу заметить. А потом вы заметите, наверное, и в биологии также, и в физике также, наверное.

Авангардное искусство и абстрактная живопись совершают рефлексивный поворот от предмета к тем средствам, которыми этот предмет учреждается. От подражания и отражения – к тому, что человек знает. Вот, что еще интересно: к тому, что человек знает о предметах до встречи с ними. Вот еще один оборот. То есть я сказал о слепых бросках. А сейчас я сказал, что вообще если какое-то знание интересно, оно в нас есть, в каждом из нас. Это какое-то странное знание. Это даже не совсем знание, а знание некоторых вещей, до того, как ты с ними встретишься. Кант это называл – **априорным знанием. До опыта**, априори. И у каждого из нас эта штука работает. Я говорю, что мы плохо себя знаем. Ну плохо, отрывочно, и все еще впереди. Вы еще много узнаете о себе. И я также, наверное.

Так вот, ребенок видит раньше, чем он откроет глаза. Он *видит с закрытыми глазами*. То есть, он *грезит*. Всегда внутреннее зрение предваряет внешнее. Всегда. Внешнее предваряется внутренним. Внутреннее знание – это правило. Это относительно

человека, по крайней мере. Всегда внутреннее зрение предваряет внешнее. Сначала мы грезим, затем мы видим какие-то вещи. И вообще мы видим какие-то вещи оттого, что мы грезим. Хотя они могут быть даны нам, ну я скажу, что в силу нашей принадлежности к чему-то другому, в виде инстинкта, может быть так. Но тогда мы не люди. Тогда мы – другие живые существа.

Цвет, звук и самоаффектирующая самость

Так вот, в мире самом по себе нет никаких точек, линий, плоскостей. Если и есть что-то в мире, то какие-то силы и тела. Точки – это *видения точки*. Линия – это всегда *пригрезившаяся линия*. Где вы видели точки и линии? В пещере. Там я видел линии и точки. Там есть все это, но это ведь *пригрезившаяся точка*, это *пригрезившаяся линия*. Вообще человеческая жизнь начинается с **неразличности внутреннего и внешнего.** Со *сновидения, которое сбывается.* Их различность – это не физический акт. Он является актом этой странной *литургии*, мистериального какого-то действия, в котором *не видят то, что есть, а видят то, чего нет.*

Искусство, грубо говоря, есть **незаконорожденное дитя мистерии.** В абстрактной живописи нет ничего такого, что бы не знали дети, невротики и первобытные художники. Когда *Пикассо* побывал в пещере Ласка, то потом он признался в том, что за десятки, за 20 тысяч лет художники ничего не изобрели. *В палеолите искажали пропорции для правильного восприятия события, составляли фигуру бизона из сотен точек, а в колодце пещеры Ласка нашли картину из фигуративной и не фигуративной живописи.* Я просил, чтобы вы ее посмотрели.

Видеть – значит уже понимать. Нельзя видеть не понимая. Человек сначала видит и понимает, а только потом говорит. *Зрение вообще первично по отношению к речи.* Абстрактная живопись предназначена не языку, а дословности. Того, что было до слова, до речевого видения. **И то, что мы видим, не совпадает с тем, о чем мы говорим, когда видим.** То, что мы видим, не совпадает с тем, о чем мы говорим, когда говорим о том, что видим. Ну и так далее.

То, во что человек верит, конечно влияет на то, что человек видит. Люди видят лешего, если верят, что он есть. *Если они ни во что не верят, то они ничего не видят, кроме холста и краски на нем.* Искусство не самоочевидно. Но не потому, что оно перестало быть чудом, а потому, что оно развернуло себя к субъективному. К тому, что в нас, но не зависит от нас.

Теперь, я хочу сказать, что **музыка** – это пример для подражания в авангардной живописи. Живопись как музыка. Она не информирует, она воздействует на человека непосредственно. И хотя звук сам по себе – это не музыка, *музыка начинается с самоаффектации человека.* А самоаффектация человека – это *ребенок, который слышит*

звуки своего голоса. Это так называемая **самоаффектирующая самость**. Знаете, чем вы отличаетесь сами от себя, и я отличаюсь? Мы с вами когда-то были самоаффектирующей самостью, а сейчас мы – говорящие я.

Самоаффектирующая самость и говорящее я – это два пункта, некий *разрыв и преобразование, некая метафорфоза*. Кандинский хотел поймать ее. Живопись хотел поймать. Понимаете? То, что я сейчас вам говорю, само на себя воздействующее, самоаффектация, ребенок, поющий, слушающий и услышавший свой голос. И мы, и наше говорящее я – этим все сказано про нас. Если в этом говорящем Я останется что-то от самоаффективной самости, то это будет безмерно талантливый человек.

Так вот, слышать собственный голос, как говорит *Деррида*, это и есть сознание. То есть тождество галлюцинирующего звука и самораскрывающиеся в галлюцинации линии – **тождество музыки и живописи**. Если человек – это чистое самовозбуждение, то это возбуждение принимает временную *форму, которая ищет вне себя некой материи выражения*.

Я коротко резюмирую так: поставьте музыку *Шенберга*, положите перед собой альбом с *Кандинским*, и рассматривая композиции Кандинского, слушайте Шенберга. А потом мне скажите, что вы поймете. Кандинский не был мальчиком-вундеркиндом с математическими способностями к вычислениям. Он как *Ван Гог* или *Гоген*, бросил все и неожиданно для всех стал заниматься искусством уже в зрелые годы. Ему тридцать лет. Он юрист, экономист. Закончил университет. Его интересуют вопросы труда и заработной платы. Ему в тридцать лет уже предлагают должность профессора. Он бросает все. Он как сумасшедший уезжает в Германию учиться живописи. Его ранние работы восхитительны!

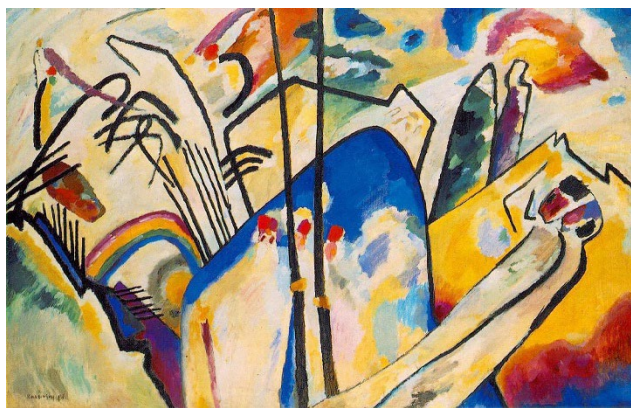


Рисунок 11.4. В. Кандинский, «Композиция IV»

Ох, прелесть! Я не знаю, что вы видите. Не знаю, что думаете, конечно.



Рисунок 11.5. Дж. Поллок, «No. 5».

Но это то, что мне нравится. Посмотрите и осудите мои вкусы. Это Поллок, который мне нравится. Подумайте, почему мне это нравится.



Рисунок 11.6. В. Кандинский, «Певица»

Вот и «Певица» мне нравится (Рис. 11.6.). Это раннее. Посмотрите, вам не нравится эта певица? Посмотрите, очень недурно, обратите внимание на линии и цвет линии, и вот эти розы.

Дальше «Прощание» (Рис. 11.7.).



Рисунок 11.7. В. Кандинский, «Прощание»

А это? Это я хотел вам показать «Композицию No. 7» (Рис. 11.8.).

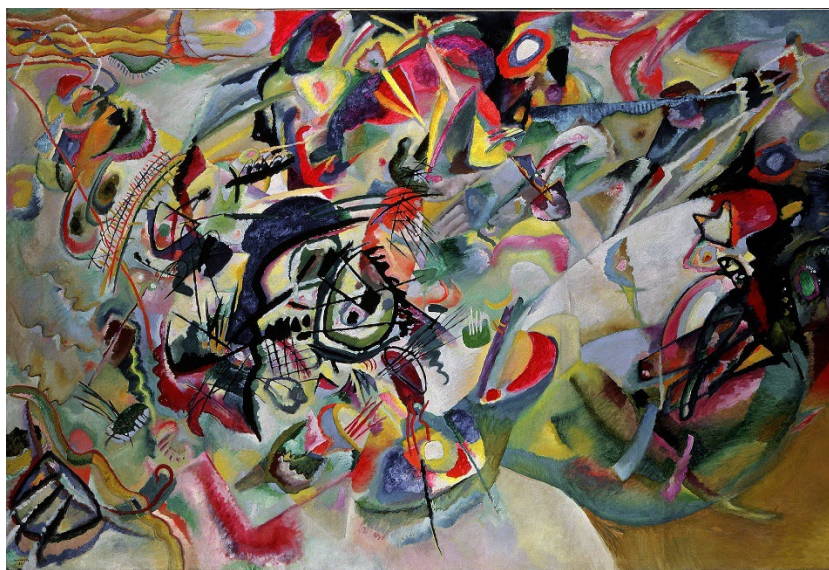


Рисунок 11.8. В. Кандинский, «Композиция VII»

Это надо рассмотреть. Не торопитесь, надо рассмотреть. Видно все? Я только лишь хотел сказать, и вы можете оспорить, но его ранние работы мне нравятся. Но *Кандинский не художник. Он мыслитель.* Конечно это не *Соловьев*, не *Флоренский*, он не мыслит понятиями, он мыслит образами. Я так скажу, он мыслит даже композициями. И этим он отличается от *американского авангарда*, который не думает, а чувствует. Что такое композиция? Я бы сказал, что это **клип**. *Синтез живописи и музыки*. Но я не буду

так говорить. Композиции состоят именно из элементов. Что такое элементы? Это части, которые не отсылают к целому. Пожалуйста, задержитесь на этой формуле. **Это часть, не отсылающая к целому.** Обычно есть часть, а за ее спиной стоит целое. А это часть, за спиной которой не стоит целое. Но это и не части, которые не отсылают к другой части, как знак отсылает к знаку, как вещь отсылает к вещи. Нет, это часть, которая не отсылает к другой части. На язык это все не похоже. Слово к слову. Знак к знаку. Нет. Это **часть, отсылающая к самой себе.** И в этом смысле, Кандинский будто называет этот *базовый элемент мира*. Эта часть, отсылающая к самой себе, и составляет **алфавит – базовый элемент мира**. И его нужно найти. Он так думал. Это его мысль. Если мы его найдем, получим весь мир, он родится у нас на ладони.

Что делает человек прежде всего? «Он,- говорит Кандинский,- *эмоционально раскрашивает мир*». То есть эмоции – это *раскраска*. Эмоционально потому, что мы *видим в цвете*. Чем эмоциональный человек отличается от неэмоционального? Без цвета. Их мир без цвета, ну как у *Джадда*. Как коробки. Как решетки *Мондриана*. А мы, то есть **аффектирующие**, мы *видим мир в цвете и форме, в звуке*. Что он делает? Он наделяет цветом эмоции. Он находит базовые элементы цветовой, формы, и наделяет их эмоциями. Я буду говорить за него, могу ошибиться, и тогда поправлюсь сразу же. Как звучит, например, горизонталь? Как звучат коробки Джадда? Как звучит решетка? Что скажет Кандинский? Холодно и минорно. Это минор (есть минор в музыке, удивительный минор). А диагональ как звучит? А вертикаль? Тепло. А диагональ? Смотрите, как много диагоналей. А *диагональ соединяет тепло и холод*. А острые углы? А острые углы являются желтыми, теплыми и активными. А прямой угол? Холодный, красный и сдержанный. Вот посмотрите на картине.

Так вот, я вооружился указкой. Вон угол какой *черный*, у него прямые углы холодные, *красные*, сдержанные. *Зеленый* цвет уравнивает и звучит как скрипка. Я не слышал, может, вы слышите зеленый цвет как скрипка. *Синий* цвет – это орган. *Красный* – барабан. *Голубой* – флейта. *Желтый* поднимает все выше и выше до высоты, невыносимой для глаз. А синий – опускает в бездонное.

Сколько базовых элементов! *Флоренский* говорил, что базовых элементов девять. **Точка, линия, спираль, круг, треугольник, овал**, и так далее. У Кандинского их бесконечно много. Искусство Кандинского антропологизирует геометрию мира. В его композициях *нет человека*. Вот что мне не нравится, он разъят, остались фрагменты, и непонятно, они его предвосхищают, или они его оставляют в прошлом. Ведь что такое картина? *Картина нуждается во взгляде на картину*. Она ищет этот взгляд. Она только вместе с ним, так я думаю, становится тем, что она есть. Картина ищет глаз человека. Здесь глаз, там центр мира. В картинах Кандинского нет центра, все есть периферия, все самостоятельно. Но и в картинах *Мане* вы не найдете центр, везде периферия. **Импрессионизм** убрал глаз. И у него все, как у *Гераклита*, потекло. У Кандинского

вместо глаза как будто работает камера, которая может видеть то, что не видит глаз. У него *мир не течет, он у него взрывается как галлюцинация*. Или замирает в свободном падении. Следующим шагом Кандинского нужно было (там в самом верху глаз – обратите внимание) ввести несколько камер, комбинация которых дала бы не **кубизм**, не множество взглядов на один предмет, а *зеркальное множество картин в картине*. Его композиции мы можем вращать вокруг своей оси потому, что *значение цвета не изменится*. Желтое все равно будет тянуть нас вверх, а квадрат как был красным, так и останется красным, не порозовеет.

В композициях Кандинского нет ни верха, ни низа, ни левого, ни правого, ни ближнего, ни дальнего. Им нужен какой-нибудь там бозон, если я правильно говорю, который бы придал им некую *материальность*, наверное, если я правильно понимаю. В композициях Кандинского мы сталкиваемся с **формами чистого бытия**, у него нет ни тут-бытия, ни там-бытия, как у *Хайдеггера*. А что такое чистое бытие? Это не то, что все думают. Это не существование. Это не то, что можно изобразить, выразить, презентировать. **Чистое бытие** – это то, что само себя раскрывает в своем существовании. И в этом смысле, композиции Кандинского – иллюстрация к простой мысли о том, что **бытие и мысль о бытии суть одно и то же**. Это бытие, для которого не может быть зрителя и наблюдателя. Поэтому *все, что происходит в голове зрителя, не имеет никакого отношения к тому, что происходит на картинах Кандинского* или, если так можно сказать, в голове у Кандинского. Ведь что такое основные элементы мира? Ну что такое точка, линия, плоскость и тому подобное? Это то, чего нет, это галлюцинации.

У Кандинского есть такие знаменитые рассуждения о треугольнике в работе «О духовном в искусстве». Там он придумал такой треугольник. К примеру, верхняя часть треугольника, вернее точка – это *место художника*, как думал Кандинский. Я добавлю, что это *место* также *философа* и *святого*. Что это значит? Я открою тайну, что человек впервые появляется не как охотник, и не рыболов, а как художник, философ и святой. Эта мысль кажется безумной, но для Кандинского, впрочем, как и для *Ницше*, на вершине стоит художник, а я добавил философа и святого.

Так вот, как и для Ницше, эта мысль обладает самой очевидностью. Все, что Кандинский сказал о духовном росте толпы, которая занимает основание треугольника – это то, что требует просвещения, какого-то *роста духовного*. В чем состоит этот духовный рост? В том, что место, которое занимает один, не могут занимать миллионы. Может занимать только один. И я с ним согласен. Кандинский думал, что *в треугольнике есть движение* и те, кто был внизу, всей своей массой поднимаются наверх в ту точку, в которой находится художник. «Так происходит, - говорил он, - **духовный рост**». Вот за счет этого подъема. Полагал, что так осуществляется **прогресс**.

Хотя я могу сказать сегодня, что никакого духовного прогресса не было и не будет. Но это не важно. *Прогресс оказывается техническим*. Но это такое техническое, сущность которого совсем не техническая. В треугольнике вообще нет движения. треугольник сам по себе не может поменять цвет. Но даже если он его поменял, то этот цвет был бы цветом деградации. Кандинский не знал, что не прогресс, не точка роста играет важную роль в жизни человека, а **точка соприкосновения двух конусов**.

Представьте два конуса, ну два треугольника, которые соединены в этой точке. Точке **абсурда**. Вот она важна. Здесь все происходит. Здесь мир рождается у нас. В двух треугольниках, обращенных острием друг к другу. Это *точка встречи*. Это точка абсурда. Это точка превращения, средоточия логического. И что иногда не хватает Кандинскому? **Абсурда, чувства абсурда, алогизма**. Кандинский наивно думал, что если нет духа, нет чувства тонкой материи, то ищут поддержку в толстой, твердой материи. Но Кандинскому нужно было добавить, что тогда получается не искусство рождающее мир, а искусство приспособления к миру.

И сейчас смотрим на любимую мной вещь – «Композицию VII». В ней я не вижу никакого апокалипсиса, никакой борьбы света и тьмы, Бога и сатаны я не вижу здесь. Абстрактная живопись может быть либо умной, либо глупой. Там, где существуют точки, линии, плоскости, не может быть ни ангелов, ни святых, ни добра, ни зла. Абстрактная живопись не может быть красивой. Это точка, в которой только все еще начинается. Может начинаться. И вот Кандинский проникал в эту точку. Я называю это точкой слепых бросков. Затем я соединил результаты в галлюцинозе. Затем я сказал о встрече двух треугольников в острие, где все шиворот-навыворот. Все другое. Поэтому, если мы существуем, то существуем в нашей шиворот-навыворот вселенной, грубо говоря.



ФИЛОСОФСКИЙ
ФАКУЛЬТЕТ
МГУ ИМЕНИ
М.В. ЛОМОНОСОВА

teach-in
ЛЕКЦИИ УЧЕНЫХ МГУ