

фии) к тому классу, в который она на самом деле входит, и утверждает включенность ее в категорию, к которой она не может быть отнесена на рациональном основании. Метафора улавливает сходство между очень разными классами объектов. Казалось бы, что общего между философией и ностальгией? Какие далекие связи связывают их?

Метафорически философия и есть укоренность, почва под ногами, оседлость, глубина корней, органичность, целостность. Философия призвана зиждить основы, искать точки опоры. В этом смысле понятно, почему Гуссерль требовал, чтобы у мысли была почва. И нет ничего странного в том, что вся рефлексия Хайдеггера о бытии и сущем сближается с землей и территорией. С философствованием человек обретает свои истоки.

Метафора, найденная поэтом и философом Новалисом, удачна. Во всяком случае более удачна, чем его эксцентричный тезис: «Философия начинается с поцелуя».

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Реймон Арон. Избранное: Введение в философию истории. СПб.: Университетская книга, 2000. С. 60.
2. Зиммель Г. Сущность философии. В сб.: Вопросы теории и психологии творчества. Т. VII. Харьков, 1916. С. 253.
3. Виндельбанд В. Избранное: Дух и история. М.: Юрист, 1995. С. 28, 34.
4. Юшкевич П. С. О сущности философии. (К психологии философского мирозерцания). Одесса, 1921. С. 8.
5. Гегель Г. В. Ф. Отношение философии к другим областям. Соч. Т. IX. Лекции по истории философии. М., 1932. С. 88-89.
6. Поппер К. Р. Какой мне видится философия? // Хрестоматия по истории философии: В 3 ч. Ч. 2. М.: Владос, 1997. С. 204.
7. Русоур Р. Histoire et verite. P., 1955. P. 78.
8. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 32.
9. Ортега-и-Гассет Х. Избранные труды. М.: «Весь Мир», 1997. С. 560.
10. Ж. Делез, Ф. Гваттари. Что такое философия? СПб.: Алетейя, 1998. С. 15.

**Марина Георгиевна ЧИСТЯКОВА** —  
доцент кафедры философии,  
кандидат философских наук

УДК 7.01

### **«НУЛЕВАЯ ОНТОЛОГИЯ» К. МАЛЕВИЧА**

**АННОТАЦИЯ.** Одно из самых известных произведений авангардного искусства XX в. — «Черный квадрат» К. Малевича рассматривается в статье в контексте феноменологии Э. Гуссерля и экзистенциализма М. Хайдеггера.

*One of the most well-known works of avant-garde art of the XX-th century — K. Malevich's «Black Square» — is considered in the context of E. Husserl's phenomenology and M. Heidegger's existentialism.*

В начале декабря 1913 г. К. Малевич представил публике свой знаменитый «Черный квадрат». Премьера прошла незамеченной, так как ее совершенно затмило событие, в рамках которого она состоялась: постановка оперы М. Матюшина «Победа над Солнцем» силами первого в мире футуристического театра «Будетлянин». Именно здесь во втором действии, в качестве задника сцены, впервые появляется самое известное произведение искусства авангарда.

Скандал случился позже, в 1915 году, на футуристической выставке «0,10», в экспозиции которой «Черный квадрат» фигурировал уже как самостоятельное художественное произведение. На долгое время ему суждено было смутить покой всех, кто не равнодушен к судьбам искусства. Содержит эта работа какой-нибудь смысл (кроме очевидного для многих глумления над классическим искусством) или проблема смысла не интересует автора вообще? Ответ на этот вопрос требует прояснения ключевых особенностей искусства авангарда.

Трансформации искусства, случившиеся в начале XX в., как в зеркале отразили растерянность и хаос, царящие в сознании человека, внезапно осознавшего, что мир, в котором он жил и в котором был уверен, обманул его, обернувшись миром кризисным.

Первая мировая война продемонстрировала неоднозначность научного прогресса: никогда прежде человек не использовал в таких масштабах достижения науки и техники для уничтожения себе подобных. Пошатнулось все то, что на протяжении столетий служило основой оптимистического мировосприятия западного человека, на чем базировалась созданная им картина мира — авторитет науки, вера в этическую ценность разума и гуманизм уже не казались столь безусловными. Утрата теоретического единства, долгое время базировавшегося на идее Бога; отсутствие универсальных философско-антропологических концепций; неспособность человека быть адекватным слишком сложной для него современности приводят к ощущению потери смысла существования, к распространению в общественном сознании чувства тревоги и неуверенности в завтрашнем дне. XX в. стал для представителей западной культуры веком страха, отчаяния, переживания бессмысленности и бесцельности бытия в отсутствии Абсолюта.

Подобное мироощущение ясно свидетельствовало о радикальном сдвиге человеческой экзистенции, являющемся первым и несомненным признаком культурного кризиса. Внутреннее самоощущение человека — наиболее очевидный критерий устойчивости культуры. В период стабильности общественного сознания поколения людей жизненно инертны, имеют готовую картину мира и избавлены от бремени ее осмысления: в стабильную эпоху мир прозрачен. В период кризиса человек деморализован, растерян, не знает, на что ему опереться в тех или иных обстоятельствах. Былые ценности теряют свою актуальность, путь к новым — долог и тернист. Кризис — это время острого ощущения человеком своей неабсолютности, нецельности. Это время тоски и отчаяния, ужаса в отсутствии Абсолюта.

Поиски устойчивости, необратимости, того, на что человек мог бы опереться, актуализировали проблему бытия, долгое время находящуюся на периферии философских предпочтений. Новая постановка онтологической проблемы предполагала как возвращение «разбитому» миру целостности бытия, так и восстановление целостности человека. Задача установления поисков первоисточков бытия, его «перво-смыслов» повлекла за собой пристальное внимание к проблеме человеческого сознания, к поискам его оснований (ибо мир дан человеку только в формах его субъективности). Понятие «чистое сознание» приобретает особую актуальность не только в философии, но и в искусстве.

В истории философской мысли это понятие обнаруживает крайнюю неоднозначность, что связано с различным пониманием сознания: основанием для той или иной его интерпретации являются различные антропологические модели. Рационалистическое понимание «чистого сознания» как чистоты внутреннего света человеческого разума (Декарт, Гоббс и др.) предполагает введение человеческого сознания, его мыслительной деятельности в строгие рамки гносеологической четкости, логической обоснованности с целью отыскания определенного порядка бытия. Пантеистические религиозно-философские традиции, очищая сознание, стремятся к развоплощению, освобождению от индивидуально-личностного начала, обнаружению самотождества единственного центра бытия.



Особый путь очищения сознания представляет феноменологическая редукция Э. Гуссерля, целью своей имеющая выделение чистого, допредметного досимволического сознания, обнаружение окончательной субъективности, ведущей свою скрытую деятельность. Феноменологическая редукция «естественной установки» эпохе предполагает процедуру заключения в скобки опытного мира, а затем, на этапе трансцендентальной редукции, нашего собственного сознания, вследствие чего мы достигаем, по мысли Гуссерля, анонимного сознания, содержащего в себе элементы и основания нашего опытного познания. Феноменолог как человек заключен в скобки — его «Я» становится феноменом «трансцендентального Я», которое и обнаруживается в качестве названной окончательной субъективности. Коррелятом трансцендентальной субъективности становится «жизненный мир», очевидная всем основа всякого объективного знания и всякой действительной и возможной практики. «Жизненный мир» наполнен смыслами, через которые мы воспринимаем объекты окружающего мира: исследуя вторичные образования жизненного мира, мы можем полагать, что изучаем первичное бытие вне сознания. «Чистое сознание», по мысли Э. Гуссерля, представляет определенные сущностные структуры, внутренние механизмы сознания; оно конструирует мир, внося в него смыслы.

В авангардистском проекте конструирования средствами искусства «нового человека» понятию «чистое сознание» принадлежит особое место. Только максимально очистив сознание, вернувшись к истокам становления культуры, человек сможет исправить свои ошибки, установить новые, более совершенные, взаимоотношения с миром и с другими людьми. Художник-авангардист работает не с обманчивыми формами внешнего мира, а со своим собственным сознанием, бесконечно трансформируя его. В XX в., как уже говорилось, сознание становится главным объектом изучения не только философии, но и искусства. Не будет преувеличением сказать, что о радикальности того или иного течения можно судить по величине того, что это течение пытается оставить «за скобками». В этом отношении показателен супрематизм К. Малевича, в поисках первооснов бытия оставивший за скобками и предметное, и культурное.

Малевич ставит своей целью путь к феноменологической первозданности, что предполагает заключение в скобки предметного мира и достижение «дереализации реальности», с помощью которой художник стремится обнаружить в сознании нечто нередуцируемое, неуничтожимое. Метод очищения сознания в творчестве К. Малевича является определенным аналогом феноменологической редукции Э. Гуссерля.

Целью художника является не просто чистота сознания и культурного пространства, а чистота радикальная, носящая характер абсолютности. По словам К. Малевича, это есть «стремление воплотиться во вселенскую мысль как чистую мысль, чтобы стать на троне единой мысли как абсолютном совершенстве» [1, 244].

Практически все направления искусства авангарда, как и супрематизм К. Малевича, пытались очистить сознание от «гнета культуры». Стремление «выхода из культуры», характерное для всех течений авангарда, связано, прежде всего, с идеей о том, что западная культура, основанная на принципах рациональности, оказалась несостоятельной в раскрытии сущностных сил человека, вследствие чего все ее завоевания подлежали дискредитации. Восстание против предшествующей культуры, частью которой авангардисты себя уже не считали, начинается с бунта против регламентирующей роли разума, что находит отражение и в принципиальной идиотичности дадаизма, и в алогичной зауми русских поэтов-футуристов, и в иррациональности сюрреализма, утверждающего в качестве единственно истинной реальности не разум, но бессознательное и т. д.

Любая рационализация рассматривалась как деятельность, искажающая истину бытия, отрывающая человека от бытия, вынуждающая его к подмене мира некоей, созданной им же самим «картиной мира» (вторичной, и, следовательно, искажаю-



щей действительность). Истина бытия утрачена человеком, но можно попытаться вернуть ее, отказавшись от всех завоеваний культуры, основанной на принципах рационализма: разума; морали; особенностей психики, сложившихся в условиях именно этой культуры; «мира банальных форм», навязанных миру предвзятым человеческим разумом — прорыв к бытию идет через полное отвержение многообразия видимого. Цель Малевича состоит в максимальном приближении к иррефлексивным слоям сознания, отождествляющимся с истиной самого бытия. Но художник не останавливается на этом. Он до конца идет в реализации своего метода, столь сходного с методом феноменологической редукции Э. Гуссерля и на этапе, аналогичном трансцендентальной редукции, заключает в скобки свое собственное сознание. Итогом деятельности творчества такого рода становится «Черный квадрат». «Я преобразился в нуле форм», — пишет художник [2, с. 34]. Что же открылось художнику в изображении двух, вписанных друг в друга, квадратов — черного и белого?

Малевич так описывает «нулевую онтологию» своего творчества: «1) Науке, искусству нет границ, потому что то, что познается — безгранично, бесчисленно, а бесчисленность и безграничность равны нулю; 2) Если творения мира — пути Бога, а «пути его неисповедимы», то он и путь равны нулю; 3) Если мир — творение науки, знания и труда, а творение их бесконечно, то оно равно нулю; 4) Если религия познала Бога, познала нуль; 5) Если наука познала природу — познала нуль; 6) Если искусство познало гармонию, ритм, красоту — познало нуль; 7) Если кто-то познал абсолют, познал нуль; 8) Нет бытия ни во мне, ни вне меня, ничто ничего изменить не может, так как нет того, что могло бы измениться, и нет того, что могло бы быть изменяемо» [4, с. 273]. Сознание, очищаясь слой за слоем, оказывается, по словам самого художника, перед лицом некоего нуля. Но означает ли это, что искусство авангарда своим итогом и результатом имеет только нуль и более ничего?

Понятие нуля конституирует действительно принципиально важный для искусства авангарда момент. Не случайно оно появляется в названиях групп художников-авангардистов: группа «Зеро» в Германии, «Нуль-группа» в Голландии. Здесь же можно вспомнить «Поэму конца» В. Гнедова, пьесу Дж. Кейджа «4. 33», экспозицию пустоты И. Кляйна и т. д.

Но «нулевость» может быть разной и ей могут быть имплицитны разные значения. Ее можно понимать и как «чистое отсутствие», и как предел, и как пустоту, и как Ничто. В письме М. Матюшину Малевич объясняет идею «Черного квадрата» следующим образом: «Черный квадрат» — зародыш всех возможностей... принимает при своем развитии страшную силу» [3, с. 105]. Это Ничто, обладающее мощным творческим потенциалом, иначе говоря, это Все, ставшее ничем, или Ничто, ставшее Всем.

«Черный квадрат» есть попытка изобразить Ничто, открывающее человеку его бытие в максимальной освобожденности от фактического наполнения этого бытия. Но интерпретация этой философской категории К. Малевичем явно опередила свое время. Спустя десятилетие нечто подобное мы прочтем у М. Хайдеггера в работе «Что такое метафизика»: «Человеческое бытие... выдвинуто в Ничто» [7, с. 26]. Ничто и для Малевича не есть простое отсутствие бытия или, скажем, физическая пустота, и оно не есть только лишь отрицание. Как и у Хайдеггера, Ничто Малевича не тождественно небытию. Его с равным успехом можно заменить словом «все»: «Все Что есть только Ничто», — писал художник [1, с. 259]. Но и у Хайдеггера Ничто можно с равным успехом заменить словом «Все». Японский собеседник философа говорит: «У нас «пустое» есть высшее наименование того, что вы назвали бы «бытием» [6, с. 283]. Это Ничто особого рода, Ничто, имеющее колоссальный креативный потенциал, посредством трансцендирования обеспечивающее бытию развитие, творчество, свободу. Не случайно Малевич не ограничивается изображением простого черного квадрата, а вписывает его в белый, имеющий большие размеры. Эта взаимосвязь бытия и Ничто, зафиксированная художником, сродни взаимосвязи



бытия и Ничто в философии Хайдеггера, чье несогласие с классической метафизикой (рассматривающей Ничто в качестве антонима сущего), как раз и относится к проблеме взаимоотношений этих категорий. Для Хайдеггера это категории не отрицающие друг друга, но взаимосвязанные, взаимопринадлежащие.

Ничто и бытие взаимообусловлены — эта мысль прочитывается у Малевича столь же четко, как и у Хайдеггера: в том и другом случае мы видим попытку прорыва к «чистому Ничто», выступающему в качестве изначального источника бытия.

Э. Сурио сказал когда-то: «Некий свет зари трогает сперва вершины искусства, прежде чем осветить всю глубину философской долины... часто революция человеческого разума ясно и отчетливо разворачивается на художественном уровне, прежде чем волна, таким образом обозначившаяся, возникнет в философской области *stricto sensu* (лат. — строгой мыслью)» [5, с. 108]. Поиски Малевича, как видим, велись практически в унисон с лучшими философскими умами XX в. и в чем-то даже предвосхитили их открытия.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич К. Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика // Малевич К. Соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические соч. и др. работы. 1913-1929. М.: Гилея, 1995.
2. Малевич К. От кубизма к супрематизму // Малевич К. Соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические соч. и др. работы. 1913-1929. М.: Гилея, 1995.
3. Малевич К. Письмо к М. В. Матюшину. 12 ноября 1916 г. Цит. по изд.: К. Малевич: художник и теоретик. М.: Советский художник, 1990.
4. Малевич К. Супрематическое зеркало // Малевич К. Соч.: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические соч. и др. работы. 1913-1929. М.: Гилея, 1995.
5. Сурио Э. Искусство и философия // Вопросы философии. 1994. № 7-8.
6. Хайдеггер М. Из диалога о языке между японцем и спрашивающим // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.
7. Хайдеггер М. Что такое метафизика // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993.

*Михаил Николаевич ЩЕРБИНИН —  
заведующий кафедрой философии,  
доктор философских наук, профессор;  
Алексей Игоревич ПАВЛОВСКИЙ —  
ассистент кафедры философии*

УДК 1+73

### **АРИСТОКРАТИЧЕСКОЕ И НАРОДНОЕ ИСКУССТВА В КЛАССИЧЕСКОЙ ГРЕЦИИ**

*АННОТАЦИЯ. В статье рассказывается о динамическом противостоянии в культуре классической Греции смыслообразующего и смыслоразрушающего искусства. Делается попытка описать условия и пределы существования этих искусств. По мнению авторов именно это диалектическое противоречие двух диаметрально противоположных выражений человеческого духа и послужило механизмом развития культуры Греции того периода.*

*The author concentrates upon the dynamic conflict of the sense-constructing and sense-ruining art in the culture of classic Greece. An attempt to describe the existential conditions and limits of these arts is made. The author supposes that due to this contradiction of the opposite ways of expressing human spirit the Greek culture developed.*