

СЛОВО И ТЕКСТ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

ТОМАШ ГЛАНЦ

“Конечно, это не литература, — иногда меньше, но иногда это и больше литературы: есть в нем вспышки писаний апостолических!”

А. М. Эфрос

Литературное или, скорее, «текстуальное» наследство Казимира Малевича вызывает некоторые вопросы, которые, на мой взгляд, большинство исследователей этой темы даже не затрагивали.

Один из этих вопросов: какую позицию по отношению к своим вербальным текстам занимает их автор? Художники, как правило, занимаются сочинением манифестов, полемических опусов, апологий своего направления или школы; либо комментируют и объясняют собственное творчество, его источники и цели. Известны словесные произведения живописцев, которые с их творчеством как художников связаны лишь личностью автора. Чаще всего живописцы в письменной форме изъясняются лишь в своих автобиографиях, в переписке и мемуарах. Хотя следы всех этих жанров мы находим и у Малевича, ни с одним из них его тексты отождествить нельзя. (Так же трудно определить, какой язык оказал наибольшее воздействие на формирование мышления Малевича).¹

Дело в том, что Малевич не делал различия между кистью и пером (особенно это касается витебского периода 1919—1921 гг.) и писал, замещая этим рисование (подтверждением этому служат и воспоминания его друга Николая Харджиева). Такие словесные тексты обладают особым статусом: они возникают не помимо рисования, не наряду с рисованием, не как описание рисования, а как само рисование, в качестве равноценного средства выражения. Причем это касается не только того, что Малевич «выдавал», продуцировал, но и того, что «принимал» — как импульсы из среды, в которой он творил. Это

точно описывает Джон Голдинг: «Сотрудничество Малевича с литературным авангардом имело для его развития как художника такое же значение, как и его контакты с современной живописью».² Словесные тексты Малевича непосредственно входят в контекст его картин. Если бы каждый из них можно было воспринять в целом и сразу, как полотно, то они на ретроспективных выставках должны были бы висеть среди картин.

Если, однако, мы воспринимаем словесный текст как художественное произведение, по своему значению равноценное картине, то нельзя суживать его до нескольких цитат, которые приводятся в удобных автору искусствоведческих работах. Именно так поступает большинство ученых, интерпретирующих художественный мир Малевича. Дело сводится, таким образом, к урезанию космоса текстов до множества отдельных высказываний, то однозначно понятых, то хаотически перемешанных.

Если мы хотим, чтобы исследования трактатов Малевича соответствовали своему объекту, придется рассматривать последние как единый художественный текст. Но справедливо ли само выражение «трактат»? Согласно определению, речь идет об ученом рассуждении религиозного, философского или тому подобного характера. Определение «ученый» в случае Малевича, однако, не значит, что рассуждение опирается на какие-либо ясно сформулированные концепции, теории или научные дисциплины³ — оно является «лишь» нагромождением дефиниций, предположений, безапелляционных утверждений и выводов, касающихся самых разных тем; издатели комментируют все это заявлениями типа: «Малевич не был систематизирующим теоретиком», его современница Богуславская-Пуни высказалась более откровенно, утверждая что Малевич «графоман».⁴

Определение жанра словом «трактат» не дает представления о существенном, уже упоминавшемся, признаке авторского стиля, каким является некое «блуждание» между разными способами «повествования», от поэтических метафор и постулатов в духе научной риторики до пассажей, напоминающих философские тезисы или религиозные размышления. Дискурсы эти находят себя на различных стилистических уровнях, не оставаясь при этом ни на одном из них, вызывают к разгадыванию, как бы смотря в самих себя.

Несмотря на переплетение различных способов повествования — или благодаря этой особенности, — тексты Малевича противоречат всем жанрам, оперирующим терминами с однозначной семантикой и четко обоснованными критериями. О словесном творчестве Малевича можно сказать то же самое, что он сам писал о пропасти, отделяющей художественное самовыражение от других артикуляционных средств. В трактате «О поэзии» (1919) описывается, например, тип языка, свойственный, казалось бы, лишь футуристической школе «поэтической зауми», как она известна нам из произведений Каменского или Жлебникова, но то же самое можно в равной степени отнести и к стилю Малевича, хотя у него речь идет не о ритме в поэтическом смысле слова, а о внутреннем ритме всего хода мышления, создающем впечатление некоей таинственной значительности произносимого. Джон Голдинг говорит даже, что манифесты Малевича «библейски возвышенны». ⁵ «Есть поэзия, где ради ритма уничтожает поэт предметы, оставляя разорванные клочки неожиданных сопоставлений форм», ибо «ритм и темп создают и берут те звуки, которые рождаются ими и творят новый образ из ничего».

Поэтическое слово ускользает из сферы, контролируемой разумом, между ними проходит нерушимая граница, как показывает Малевич в другой своей работе, в трактате «Человек самое опасное в мире явление». Здесь говорится о двух сторонах человеческой жизни: «Таким образом, человек или жизнь его разделяется на две категории выражения времени, конкретного и абстрактного, и я под конкретным разумею харчевое время, а под абстрактным — Искусство, <это> две разные идеологии: одна предметная, другая беспредметная, трудовая и беструдовая категория времени» (противопоставляя предметной идеологии беспредметную, Малевич пользуется терминологией, которую он применял, исследуя историю искусства, заканчивающуюся супрематизмом как вершиной. Трудовая и беструдовая категории времени напоминают о главном тезисе трактата Малевича «Лень как действительная истина человечества», написанного в 1921 г.)

Эти слова являются ключом к наиболее адекватному прочтению словесных текстов Малевича. Значение текстов не снижается до комментария картин, но одновременно такое прочтение радикально ставит под сомнение попытки рассматривать творчество Малевича сквозь при-

митивную призму критики тоталитарной утопии. Хотя ее элементы у Малевича явны, и в некоторых своих проявлениях действительно представляют из себя этическую проблему, — уже начиная с 1913 г., когда, как художник-оформитель, Малевич участвовал в инсценировке оперы «Победа над солнцем».⁶

Позднее Малевич про солнце напишет: поэт обладает правом утверждать то, что разум неприемлет, например, солнце погасло, тогда как оно «всего лишь» зашло, — и касается, таким образом, примера, который, с точки зрения некоторых исследователей (Рольф Клюге) отсылает нас к эпохальному рубежу, а именно к концу миметического принципа в искусстве, который впервые в русской культурной традиции проявился в стихотворении Валерия Брюсова «Творчество» (1895). В стихотворении Брюсова на небе появляются две луны; поэт защищает их необходимость для создания нужного поэтического воздействия. Здесь мы имеем дело с малоисследованной связью между эстетикой авангардизма и искусством Серебряного века;⁷ связь эта вовсе не так однозначна, как могло бы показаться по итоговым документам Первого всероссийского конгресса певцов будущего (поэтов-футуристов), который проходил 20-го июля 1913 г. (организаторами и единственными его участниками были три художника: Алексей Крученых, Михаил Матюшин и Казимир Малевич). В их документах говорится, что необходимо разбить симметрическую логику, о которой грезят в синеватых сумерках символизма. . . Дело в том, что за критическим тоном сегодня видится скорее родственная связь этих двух течений, чем их жесткое разделение.

Общий «миметический скепсис», который впервые проявляет себя в символизме, а в авангарде достигает своих крайних пределов, наглядно выражает цитата «Из книги о абстракции» (1924 г.) К. Малевича: «Ни одно распятие Христа не похоже на действительность, не похоже, потому что является художественным. . . »⁸

В упоминавшемся трактате Малевич формулирует принцип различия между научным реализмом и реализмом художественным, т.е. подсознательным, эстетическим, личным, и четко описывает смысл творческого акта: «Только искусство способно преобразить бытие в образ, воплотить миф, подобно тому, как в религии каждое явление есть отражение Бога». Здесь отметим, что речь у Ма-

Малевича идет о разных подходах к миру, о существовании человека в состоянии принципиальной раздвоенности, — а не о анализе современного состояния научных исследований. Ибо наука, на что обратил внимание, в частности, Дональд Каспит,⁹ именно в первой трети XX-го столетия приходит к тому же, что и абстрактная живопись: она обнаруживает трещину между той реальностью, которую создает своим описанием, и той, которую мы знаем из нашего повседневного опыта.

В том же трактате «Из книги о абстракции», написанном как своеобразная тризна по Ленину (он был окончен через три дня после его смерти в январе 1924 г.), мы находим тот тип рассуждений, на который ссылаются при утверждении о тенденции авангарда поддерживать тоталитаризм на основе собственных эстетических мечтаний. Малевич говорит о том, что сила художника вторгается в область промышленности, чтобы там, посредством своей «печати», стать у власти и подчинить себе техническую сферу. И в других местах Малевич упоминает об аналогиях и взаимном переплетении общественной реальности и художественной практики, например: «Кубизм является высшим моментом культуры живописи, так же как коммунизм — культуры социалистической, с тем лишь различием, что живописный куб уже расплывается в движении, лишается своей предметности <... >» или даже: «Ликвидация собственности является гарантией пути к абстракции».

Я полагаю, что переводить подобные сентенции на язык официальной идеологии (где они легко подвергаются компрометации), — это то же самое, что, например, читать «Божественную комедию» Данте, основываясь лишь на изучении политических обстоятельств. Мы, в таком случае, натолкнемся на ряд пикантных фактов, которые нашли свое отражение в тексте, но останемся далекими от понимания произведения в целом.

Творец художественного текста (в данном случае, поэт Малевич — в том понимании образа поэта, какой описывается в его произведениях) не тождественен апологету одной из версий реальности, как бы ни возмущали нас взгляды, высказываемые им в его произведениях. Они связаны с действительностью лишь опосредованно: «<... > эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта». Поэт ничего не создает, он является

лишь медиумом: «Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло, — средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т.е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он, поэт, закован формой, тем видом, что мы называем человеком. Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в окно. . . » То, что Малевич говорит о поэзии, является действительным и для искусства вообще. Он сам подчеркивает: «То же в живописи и музыке».

Итак, мы определили трактаты Малевича как жанр литературы, хотя Малевич не был писателем. Но когда мы говорим о его текстах, недостаточно сказать, что он был художником. Скорее всего, для Малевича подходит термин Мишеля Фуко «создатель дискурсивности»,¹⁰ то есть автор, который, кроме собственных текстов, продуцирует возможность и для создания иных текстов, для трансформаций, переосмысления собственных понятий и творческих импульсов.

Таким образом, наряду с живописью, Малевич творил тексты, которые мы называем трактатами. Оба способа самовыражения по отношению друг к другу можно считать аналогичными. Стиль письма Малевича колеблется между разными вариантами «высказывания», но, если использовать для определения критерий самого автора, никогда не покидает поля художественного текста. Именно это обстоятельство обеспечивает иммунитет к этическим претензиям, которые по отношению к жанру, выработанному Малевичем, необоснованны. Этические проблемы, связанные с творчеством Малевича, этим, разумеется, не исчерпываются. Даже приняв во внимание различие между автором как физической личностью и автором как субъектом текста,¹¹ мы не можем достигнуть «чистого, совершенного чтения». Нам остается лишь чужой язык рецепции (плывущий по языку «оригинала», если использовать метафору Ролана Барта), с помощью которого мы пытаемся приблизиться к смыслу произведения.

Критик Дональд Джадд в своей статье «Малевич, независимая форма, цвет, плоскость» пишет, что художественная практика и споры о ней до сих пор проходят внутри того контекста, границы которого очертил Малевич. Это утверждение спорно; оно, однако, подтверждает тот тезис, что Казимир Малевич сыграл в культуре двадцатого столетия роль «основателя дискурсивности». Его творчество

стало предметом множества разного рода манипуляций, с определенной частью его наследства мы знакомимся лишь сегодня, и этот процесс далеко не окончен. Может быть, поэтому мы и склонны заново перечитывать ("relecture") трактаты Малевича.

ПРИМЕЧАНИЯ

1 «Малевичевское слово выросло на пересечении множества языковых, понятийных, и лексических пластов. В религиозной семье польских патриотов господствовала родная речь, и на слуху была латынь, язык вероисповедания; внесемейное общение Малевича в детстве протекало на украинском — русский воспринимался мальчиком как другой, чужой язык: первые художники-профессионалы, встреченные им, говорили на русском языке» (Шатских А. Казимир Малевич: Теоретическое и литературное наследие // Малевич К. Живопись, теория, искусство. — М., 1993. — С. 179).

2 Golding J. The Black Square // Studio International. — 1975. — March/April. — P. 96–106.

3 Некоторые исследователи стараются ввести тексты Малевича в русло самых различных философских и религиозных течений: находят в них элементы каббалы (Бирнхольц), учения йоги и других индийских учений (Дуглас), влияние Шопенгауэра (Андерсен), Ницше, эмпириокритицизма, теории вчувствования, учения о высшей нервной деятельности (Григар), находят в них связь с Хайдеггером (Мартину), Бердяевым (Шатских), с методом исихастов (Жан Клод и Валентин Маркадэ), с философией Гегеля.

Неоспоримой, однако, является лишь связь с философией Михаила Гершензона (А. Шатских) и с основными положениями книги Рихарда Авенариуса "Philosophie als Denken der Welt gemäss dem Prinzip des kleinsten Kraftmasses" (Голдинг). Бесспорным является тот факт, что Малевич вообще избегает цитат и каких-либо ссылок, что, по мнению Григара, указывает на особую литературную или риторическую позицию, формирующую у читателя представление о том, что идеи являются порождением исключительно самого автора. Но Малевич был самоучка, не получил, в сущности, никакого образования.

4 Ćepan O. Vecné a bibliografické poznámky // Malevič. O nepredmetnom svete. — Bratislava, 1968. — S. 210.

5 Golding J. The Black Square // Studio International. — 1975. — March/April. — P. 96–106.

- 6 Музыка М. Матюшина, текст А. Крученых, пролог В. Хлебникова, декорации К. Малевича. Премьера состоялась в декабре 1913 г. в петербургском театре «Лунапарк». Печатное издание 1916 г.
- 7 Здесь я хотел бы упомянуть об одной интересной статье Дмитрия Сарабьянова, знатока Малевича, «Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли», которая была напечатана в 1-ом номере журнала «Вопросы искусствознания» за 1993 г.
- 8 Текст этот был переведен на немецкий язык и появился в июле 1924 г. в 10-ом номере журнала «Кунстблатт». Переиздано в кн.: Штахельхайн Х. Казимир Малевич. — 1989. — С. 187. Мне не известно, был ли этот текст когда-нибудь опубликован по-русски. Я исхожу из рукописи чешского перевода, где автор не указан. Не исключено, что этот перевод был сделан с немецкого.
- 9 Kus p i t D. Malevich's quest for unconditioned creativity, part 1 // Artforum. — 1974. — June. — P. 53–58.
- 10 F o u s a u l t M. Diskurs, autor, genealogie. — Praha, 1994.
- 11 Я здесь имею в виду 10-ую главу (Заключительные замечания) из работы Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике» (см.: Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975).