

От последней поэмы к последней картине

Жерар Коньо

Я преобразился в нуле форм

К.Малевич

В манифесте «Супрематическое зеркало», опубликованном в Петрограде в журнале «Жизнь искусства» 23 мая 1923 г., Малевич свел к нулю все человеческое разнообразие. Он вывел окончательное уравнение: «Бог, Душа, Дух, Жизнь, Религия, Техника, Искусство, Наука, Интеллект, Мировоззрения, Труд, Движение, Пространство, Время = 0».

Он произнес литании новой литургии, негативистской и в то же время подводящей итог, сводящей Все к Одному, Множество к Ничто:

«Если религия познала Бога, познала нуль».

«Если наука познала природу, познала нуль».

«Если кто-либо познал “абсолют”, познал нуль»*.

Итак, если объявление «ноля форм» в брошюре, посвященной «черному квадрату на белом фоне»¹, означало с 1915 г. прощание с отображением, то эта первая трансгрессия последовала в 1919 г. и свидетельствовала о более решительном отказе от живописи, цвета, любого пластического изображения независимо от того, относится он или нет к предметному миру.

В каталоге выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» он так объясняет переход к «Белому квадрату на черном фоне»:

«Я прорвал синий абажур цветных ограничений, вышел в белое, за мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну, я установил семафоры супрематизма».

* Малевич К.С. Собр. соч.: В пяти томах. М.: Гилея, 1995-2004. Т.1. С. 273.

¹ Эта брошюра, первое теоретическое сочинение Малевича, была озаглавлена «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм». В ней были описаны первые супрематистские полотна, представленные Малевичем на «Последней футуристической выставке 0,10», организованной его другом Иваном Пуни в Петрограде.

«Я победил подкладку цветного неба, сорвал и в образовавшийся мешок вложил цвета и завязал узлом. Плывите! Белая свободная бездна, бесконечность перед вами»².

Утверждение белого – признак двойной перемены, произошедшей в Малевиче в то время, когда он в Витебске создал УНОВИС [Утвердители нового искусства] и пропагандировал новизну в искусстве в конструктивистском духе. Так же были настроены многие художники ИНХУК'а [Института художественной культуры] в Москве, но УНОВИС идейно ей противостоял. Первые стремились заменить традиционное искусство, т.е. способ созерцания, новыми приемами, направленными на трансформацию «быта», привычного образа жизни. Со своей стороны, Малевич определил белый квадрат как эмблему «чистого действия». Угасание цвета «там, где он исчезает в белом», – это приметапризнак перехода в пятое измерение, которая есть не что иное, как экономия: «Белый квадрат, - пишет Малевич, - кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения, является еще и толчком к обоснованию миростроения как “чистого действия”»³.

Но вместе с тем это означает замену теперь ненужной «растрепанной кисти» на «заостренное перо», единственно способное достигнуть знания. Предпочитая своему собственному языку язык красок, силу слов, Малевич идет по следам того, кто на заре нашего времени первым поставил вопрос о значении белого цвета, – Стефана Малларме.

Это действительно настоящая духовная преемственность, косвенно объединяющая автора белого квадрата с французским поэтом, который писал: «Неслучайно, слово за слово, белое неудержимо возвращается, теперь определено, чтобы подтвердить, что вне его ничего нет и засвидетельствовать подлинность тишины»⁴.

Стало общим местом вспоминать о преобладании в произведениях Малларме белого цвета. У него найдется немного текстов в стихах и в прозе, причем в разные периоды его творчества, – от бодлеровского начала до «Броска костей», - где бы он с неотвязной частотой не обращался к этому цвету. Белый цвет был одновременно внутри и вне цвета, отсутствием и требованием цвета, в одно и то же время его можно считать недостатком и избытком, знаком совокупности и ущербности, эмблемой Всего и Ничего, в любом случае – выходом за установленную границу.

² Малевич К.С. Собр. соч. С. 151.

³ Малевич К.С. Введение в альбом литографий «Супрематизм – 34 рисунка». Витебск, мастерская Уновис. Декабрь 1920 // Малевич К.С. Собр. соч., с. 188)

⁴ Mallarmé S. Le mystère dans les lettres // Mallarmé S. Variations sur un sujet.

Белое у Малларме становится ответом в «вопроснике», который будет сопровождать все современное искусство вообще, а в частности свяжет поэтическое, идейное (в смысле поворота к Идее) рождение Малларме в процессе его гегельянского кризиса в 1866 г. со временем «сочинения» «Иродиады», – но также и с картиной «Белое на белом», показанной Малевичем в 1919 г. на Десятой государственной выставке беспредметного искусства и супрематизма. Эта выставка, состоявшаяся в конце «продуктивистского» периода, поставила точку в российских приключениях так называемой абстрактной живописи⁵. Действительно, «Белый квадрат», который закроет путь, открытый первой супрематистской картиной – знаменитым «Черным квадратом» на последней выставке футуристов «0,10» (1915), представлял собой итог, на который могло претендовать искусство в стремлении достигнуть вневременного, безграничного, в отрицании случайности (contingence), отказе от «реального мира», теологическом утверждении Единого, по существу своему непредставимого, немислимого, непостижимого для мира чувств и слов – кроме предательства и лжи⁶. Эта последняя картина, после которой абстракционизм в России умолк – и это было вдвойне неизбежное молчание⁷, завершила поиски Абсолюта, начавшегося с «Иродиады» – поэмы в полном смысле слова о разрушении иллюзии и поводов к ней, о ложном алиби, поэмы о смерти изображенного, где впервые и отныне навсегда поэзия, как феникс, умирает и порождает самое себя. Это подобно тому, как Иродиада вглядывается в мертвое лицо Иоанна, чтобы родиться в нем и тотчас умереть. «Иродиада» означает также появление критической поэзии, такой, предметом которой является она сама. С этого момента мимесис и семиосис⁸ совпадают, отождествляются. Критика и

⁵ Точнее говоря, действительно последней выставкой абстрактного искусства была та, которую устроили в 1921 г. пять художников-беспредметников после их разрыва с К.С.Малевичем и В.В.Кандинским (А.М.Родченко, А.А.Экстер, Л.С.Попова, В.Ф.Степанова, А.А.Веснин) и которая называлась «5х5=25». Тем самым они драматически сказали «последнее прости» станковой живописи и начали работать для производства. Но X Государственную выставку «Беспредметное творчество и супрематизм» можно считать последней большой коллективной экспозицией «левых» художников (авангарда) перед полным распадом их движения.

⁶ В своем последнем произведении – незаконченной опере «Моисей и Аарон» Арнольд Шёнберг противопоставил эти два принципа, которые издавна боролись друг с другом в творческом акте: с одной стороны, попытка молчать ради верности Абсолюту и чистоте происхождения, с другой – практические императивы общения, которые по определению посягают на эту целостность, измена, загрязнение белого цвета.

⁷ В силу двойного исторического детерминизма – эволюции эстетической и социальной.

⁸ См.: *Riffaterre M. Sémiotique de la poésie*. P.: Le Seuil, 1983. В этой книге дан интересный анализ «Аллегорического сонета о себе» Малларме <...>: текст посвящен «своей собственной конфигурации: представляя собой совершенную форму, сонет целиком необходим и для развития описания, и одновременно для его уничтожения. Мимесис или его оборотная сторона

творчество вступают в союз, живут вместе, чтобы перед лицом Языка прославлять суверенитет Слова, наконец-то свободного, освобожденного... Иродиада, как белый квадрат, есть творение «белое на белом», творение, где белое направляет читателя/зрителя на белое, есть становление чистоты, абсолюта, когда чистота становится самой собой после насилия, познания, инициации (в чем легко узнать гегелевское влияние), после саморефлексии перед взглядом Другого. В этом взгляде становится самим собой и Абсолют, когда он актуализируется для вечности, когда, как писал Малларме, «бесконечность наконец остановилась».

Белый квадрат – последний ответ, который искусство может дать на вопрос об апории, поставленный Малларме в «Иродиаде» (и на который он сам с тех пор пытался ответить с блеском и с таким же отчаянием найти ответ. Там в конечном счете кратко определен смысл искусства и тем самым смысл жизни, *нашей* жизни: смысл, который в действительности есть бессмыслица (non-sens), что силится замаскировать все человеческое лукавство. Тем самым искусству-макияжу, искусству ложных идолов (таких, как Аарон), искусству образов, предлогов, анекдотов, рассказов, сюжетов⁹ как бы противостоит искусство само по себе, «как таковое», но в то же время невозможное, абсурдное. Ибо чистое искусство оголено, демистифицировано, его можно понять, уловить, созерцать только непосредственно, сразу, как Иродиада обретает бытие в смерти Иоанна и через эту смерть, становясь, «наконец, такой, какой сделала ее вечность». Это искусство не может рухнуть само по себе. Искусство, не стремящееся к Абсолюту, может быть лишь искусством, которое «не стоит труда», как сказал об определенном роде музыки М.Равель. На как выразить невыразимое, как приблизиться к Солнцу, не сгорев, как увидеть Абсолют лицом к лицу и не быть уничтоженным, как помыслить немислимое, не умещающееся в сознании, как удариться о стену разума и не сойти с ума¹⁰, не перейти на другую сторону дозволенного предела? Отсюда

и симеосис создаются параллельно с текстом: их создание и есть текст» (р. 32). Таким образом, этот сонет является прекрасным примером того, что формалисты называли «обнажением средства», которое у конструктивистов станет впоследствии «обнажением материала».

⁹ Малларме пишет в «Книге как духовном инструменте»: «У книги нет ни начала, ни конца – в крайнем случае это только кажется». В письме Казалису (Cazalis) (апрель 1864) он предлагает адресату «отчет о том, что я придумал и что я делаю: всегда обрезать начало и конец того, что пишешь. Ни введения, ни финала». Интересно отметить, что Малларме в своей критике сюжета, в отказе от повествования, от рассказа и в ностальгии по произведению без начала и конца сближается с мощным стремлением русской литературы от Л.Н.Толстого и Чехова до конструктивистов и фактуалистов 20-х годов.

¹⁰ Поль Валери в своих воспоминаниях о Малларме рассказывает, что тот, как только закончил «Бросок костей», сказал ему с удивительной улыбкой, казавшейся украшением самой

полезность поводов, иллюзий, мимесиса, лежащих в основе языка-выражения, языка-общения, языка-развлечения в паскалевском смысле слова, тогда как невысказанная, тайная, запретная цель в лучшем случае совсем другая...¹¹ На тяжком одиноком пути, прочерченном Малларме и позднее названном русскими символистами «теургическим» (Вяч. Иванов), – но что может быть более демоническим? – на пути мистического знания белый квадрат был последним зеркалом, в котором, подобно тому как лебедь «без надежд встречает смерть на льдине»¹², искусство может попытаться попасть в ловушку Абсолюта. Понятно, что, подойдя к этому непреодолимому порогу, можно только отступить или замолчать.

Одержимость белым, господствовавшая над половиной столетия, когда звучал вызов, брошенный искусством «здравому смыслу», нельзя считать только лишь одним из многих других вызовов, как полагали прежде, но, скорее, его нужно считать эсхатологическим предчувствием, неотвязно преследующим западную культуру, подошедшую к предельной точке, крайней степени истощения жизненных сил и способности к обновлению¹³.

чистой гордости, которую может внушить человеку его ощущение вселенной: «Вы не считаете это проявлением безумия?»).

¹¹ Вся история искусства вплоть до того, как абстракционизм снял с нее покровы, была лишь развертыванием гигантского обмана, и художественное творчество (в том числе поэтическое) было возможно только благодаря уловке, позволяющей говорить о чем-то другом, но только для того, чтобы говорить о самом себе. Это позволяет сказать, что все в искусстве метафора и что язык, любой язык отождествляется с игрой стилистических фигур, тропов, намеков. Маска и есть лицо, и никто не может сорвать маску, не срывая лица. Возможно, именно таким является один из уроков, и довольно важный, Белого квадрата.

¹² «Лазурь» (пер. М.Талова). Ледник, где был закован лебедь, представляет собой проекцию этого идеала, этого абсолюта, этой синевы, к которым он стремился (ледник с лебедем – вариант замерзшего зеркала Иродиады).

¹³ Или считающую себя таковой. Ибо от «Иродиады» Малларме нас отделяет более столетия, но западная культура еще не умерла. Лучше сказать, что она не закончила умирать. Или после Бодлера красота может расцвести только рядом со смертью, вылупившись из самой смерти, из умирания разлагающейся цивилизации? После Бодлера литература постоянно отождествляется с упадком: «Мир идет к концу,- пишет Бодлер в своих «Дневниках» («*Journaux intimes*»). - Единственная причина его сохранения в том, что он существует. Хрупкость этой причины по сравнению с другими, обосновывающими противоположное, заключается в вопросе: что еще делать этому миру под небом?». Тем, кто на заре нового века упрекал молодых поэтов за «академизм», Андрей Белый отвечал, что эти поэты отсылают обществу свой собственный образ. Поэт, писал он, подобен метеорологу, сейсмографу. Он предсказывает будущие катастрофы, исходя из знаков, увиденных им в мире, в котором он живет. Часто встречающийся в так называемой «декадентской» литературе белый цвет означает сознание упадка общества, обреченного на разрушение (апокалипсис), нетерпеливое ожидание конца и как будто восторг перед ним, но одновременно радостную надежду на духовное обновление (эдем).

Достигнув своего «акме», т.е. одновременно вершины и пропасти, провозглашенных в «Броске костей»¹⁴, приблизившись к узлу истории, ко времени крайнего напряжения между сознанием и миром, «дух» в гегелевском смысле, которому далеко до предвиденного неизбежного синтеза, колеблется между сакрализацией сущего, т.е. утверждением постоянной постыдной жизни (*scandale*), которой является действительность, насущного, давящего и такого *необходимого* «повседневного ничто» и отказом от него, т.е. решением отстраниться, уйти, бросить вечный вызов, созревший в одиночестве подполья.

Современное искусство – это выход из этого разрыва, этого раскола. Пройдя через Гегеля, что было неизбежно, Малларме обратился против Гегеля. Он обличает и опровергает гегелевский рационализм и, избавляясь от ига рационального и реального, провозглашает тотальность иного рода – реконструкцию мира не на основе необходимости, а на основе желания.

Именно при таком выборе человек Достоевского, тот, кто бьется головой об утверждение «дважды два четыре», протягивает руку персонажу Малларме из «Броска костей» в таком же добровольном безумии, в таком же преображении. Белизна у Малларме – это внутреннее согласие, одновременно обобщающее (*totalisant*) и уничтожающее – развеществляющее, как скажут позднее сюрреалисты, – в душе человека, осмеливающегося сказать «нет» всему и против всего, который, как А.Рембо, осмеливается восстать против смерти. С тех пор поэтическое письмо, пластическое или музыкальное, избегает определения формы, приобретающей смысл от референта, каков бы он ни был (субъективным или объективным, прошлым или будущим), она восстает против позитивных образцов и питается пламенем головокружительной негативности. Эта негативность вначале воспринимается с ужасом, но затем свободно впитывается, чтобы превратиться в победное утверждение, в ослепительный триумф нового смысла, чистой крови. В траектории белого заключена эволюция современной живописи –

¹⁴ В «Броске костей» описывается «вид сверху на кораблекрушение», чувствующееся в словах «под мучительной наготой ты...»: белизна постоянно ассоциируется с бездной («кружит над пучиной не опускаясь и не улета, как будто укачивая еще не рожденный символ <...> эту упрямую белизну, слишком ничтожную в противопоставлении небесам <...> в первозданную пену, откуда еще недавно вздымались до небес испуг и ярость, падает обессилено тождественным безразличием пучина» (пер. стихотворения «Тяжелых облаков серей...» Р.Дубровкина). Все эти образы восходят к «побелевшей пропасти» – исходной, первобытной.

безжалостной, ослепляющей цепи «измов»¹⁵, расплотившихся после П.Сезанна, сразу вслед за поэтами бунта и проклятия, шедшими по стопам Малларме; диахронически¹⁶ и концептуально она объединяет все искусства, в равной мере отказавшиеся от изображения. Так, белый цвет, представляющий собой отрицание существующего, объявляющий ложным определение и постыдной необходимостью определения, отражает также стремление к *синтезу*. Ирредентизм у Малларме, о котором верно говорит Жан-Пьер Ришар (Richard), имеет в сущности ту же природу, что и провозглашенный русской религиозной философией, последним пророком которой был Л.Шестов: поэтика Малларме есть не что иное, как отрицательная теология искупления Словом.

Вне и внутри этих метаморфоз, этих частных значений белый цвет не только в поэзии, но и в живописи и даже в музыке (А.Н.Скрябин) станет движущей силой ностальгии (эдем) и местом рождения: он распространит на литературу и разные области искусства начала прошлого века негативистский дух, который заложит основания нового языка – впрочем, уже не обычного языка, а языка, с помощью законов алхимии превратившегося в Слово. Для Малларме Слово было не галлюциногеном, а путем к знанию (путь «Софии»).

Возвещение Слова, которое теперь должно не выражать, не ублажать мир, но искупать, очищать его, Слова, прозрачного для Идеи, открывает современную эпоху. Отныне мы больше не избегаем этой душераздирающей дихотомии, этой двойственности, которая будет печатью новой эстетики, будет проклятием и спасением искусства, тем более славного, чем более решительно изгоняемого. Белизна, преследовавшая Малларме не меньше чем отчаянный и пугающий предпоследний слог, является в то же время знаком верховной власти (как у королевского сына Гобино) и объявлением решительного разрыва между «я» и миром. Но она ни в коем случае не будет ни субъектом ни объектом, а будет порождена этим противоречием, будет самым этим противоречием, изливанием разрыва: взлет – или, скорее, падение – погружение

¹⁵ См.: Arp J., Lissitzki E. *Les Ismes de l'art*. Zürich, 1925 (Арп Х., Лисицкий Э. Измы искусства. Называется также «Кунстизм») Для перечисления всех «измов», возникших после начала столетия, двум авторам понадобилось всего 11 страниц этого типографского шедевра.

¹⁶ От рождения символизма до угасания конструктивизма можно заметить вращение полюсов (м.б., полей, кажется, это - полюс – не слишком точно сказано)) референции (музыка – живопись – скульптура – архитектура), последовательную интеграцию всех средств выражения, пытающихся расплавиться в Синтезе (не очень ясно, почему выше «синтез» с маленькой буквы, а здесь с заглавной. Это все вопросы к Жерару) искусств и объединить искусство и жизнь.

головы Крестителя и последний вздох Иродиады будет солнечным и обледеневшим плодом кровавой свадьбы, соединением противоречий в повороте головы, говорящей «нет», и в складке губ, говорящей «да» перед лицом смерти.

Прежде всего белизну нужно понять как чистое и простое отрицание (до того, как в будущей метаморфозе она станет отрицанием отрицания), как чистый и простой крик бунта, безусловного отказа, чтобы совесть противостояла неприемлемому порядку – порядку практической необходимости, порядку вещей, реальности, нормы. Здесь в основу нравственной непримиримости ложатся эстетические требования. Такова будет, помимо прочего, одна из обобщающих функций белого цвета, который впервые у Малларме лег в основу *своего* порядка, противостоящего мировому порядку. Здесь мы присутствуем при зарождении утопии.

Творчество Малларме означает окончательный разрыв в истории литературы, поскольку оно подрывает основания исторической литературы в смысле связи литературы и истории, поскольку Малларме – первый поэт, разбивший оковы фальшивой позитивности. Он не захотел играть по правилам и перевернул ход времени, перемещая будущее в прошлое, проецируя прошлое в будущее, лелея реакционную¹⁷ мысль, т.е. развивающуюся в противоположном направлении, т.е. революционную – но для человека, который понимает революцию как разрушение течения времени, как увековечение настоящего, преображенного в абсолютное, как единственный способ выполнить свою миссию, которая состоит в верности истокам. Метаморфоза Иродиады, тождественная насилию над белизной через писательство, т.е. становление белизны в писательстве писании, белизны, осознающей самое себя в актуализации в Слове. Эта Драма-аскеза повествует о превращении – посредством чистого поэтического акта; этот акт, разбивая зеркало видимостей и условностей, стремится схватить Идею, с которой наконец сброшена фальшивая маска воплощения¹⁸,

¹⁷ В этимологическом смысле: мысль, решительно отрицающая смысл истории, отказывающаяся от идеи прогресса.

¹⁸ Этот процесс абстракции, развоплощения, деперсонализации «я» особенно ярко чувствуется в метаморфозе Igitur [следовательно], подлинно гегелевской аскезе, посредством которой индивид пытается раствориться во Вселенной, достигнуть Абсолюта.

Он сам, входя в своего рода вечное, вневременное присутствие, проникая сквозь зеркало изображения себя и мира (отсюда отцеживание, *decantation*, языка), зеркалом пространственно-временных, «светских» видимостей:

«Он отделился от неопределенного времени, и он есть! <...> Когда я снова взгляделся в глубину зеркала, то увидел страшного персонажа <...> который протирал стекло до невиданной чистоты – пока он не отделился от абсолютно чистого стекла, как бы охладившись (*Mallarmé S. Œuvres complètes. Paris: La Pléiade. P. 440-441*). Переписка Малларме содержит многочисленные свидетельства его стремления очиститься от субъективности, от рассмотрения

достигнуть Абсолюта, «остановить бесконечность». Благодаря этой алхимии «я», слово сможет смыть с себя шлак субъективности, очиститься от осадков памяти, чтобы оживить наконец отпечаток первоизданного, чтобы безличное начало «отражать абсолютное».

С приходом Малларме литература открывается бесконечному, перестает быть инструментом утешающего обмана, местом блужданий, где все меньшее число проклятых толпой посвященных должны постигать истинную мудрость. Поэт больше не всемогущий маг, обращающийся к будущему и желающий быть проводником народов, а калека, идиот, отверженный (например, Сезанн), «юродивый»* (безумный во Христе), ошупью изобретающий свой язык и отчаянно пытающийся вспомнить утраченный ритуал. Каждый вечер «застывает» перед белым листом бумаги, как актер на пустом пространстве сцены перед черной дырой, ждущей его и вопрошающей: родиться или умереть? Умереть, чтобы родиться. Белая страница будет местом воскресения, сценой Театра мира. Поэтому для Малларме Поэма – это также Драма, Поэма – потому что Драма, Драма – потому что Поэма. Поэтому, чтобы появился этот новый жанр, этот Синтез, ему надо было разрушить законы изображения во всех значениях этого слова¹⁹.

Значение театрального измерения, одновременно драматургического и «теургического»²⁰, будет понятнее, если учесть, что у поэмы Малларме появилось

самого себя и своей жизни с какого-то расстояния. Так, в мае 1867 г. он пишет Лефобюру (Lefébure): «Я создал свои произведения только путем устранения (м.б., оставить «элиминации»?), и добытая истина рождалась только из утраты впечатления, которое, едва вспыхнув, гасло и позволяло мне благодаря своему открывшемуся мраку углубляться в ощущение Абсолютного мрака. Разрушение было моей Беатриче. <...> Я люблю укрываться в безличности, которая представляется мне освящением» (*Mallarmé S. Correspondence*. P. 246) <...>

* В оригинале по-русски.

¹⁹ То есть это одновременно театральная и художественная условность. Та и другая заставляют художника уступать привычкам публики, традиции. Известно, как брехтовское дистанцирование, разрушая иллюзию сцены и увлечение «сюжетом» (ожидание конца), было привито на поиск подлинности, характеризующий современную поэтику и эстетику. Этот выбор в пользу правды, разрушение условностей, свойственные эпическому и «плакатному» (русский конструктивистский театр, «плакатный» театр (иниц.Третьякова) театрам, утратили первоначальную чистоту, став на службу политическим задачам. Слово «плакатный» в оригинале по-русски.

²⁰ Употребление этого термина по отношению к Малларме может показаться неуместным: его извлек из своих работ по эстетике Вячеслав Иванов и обозначил им философскую и религиозную ориентацию русских символистов. Но этот анахронизм я допустил намеренно, чтобы показать связи, существующие, по-моему, между поэзией Малларме и – через посредство Гегеля – творчеством русских поэтов. Как и Малларме, они хотели получить сплав Красоты и Правды и возлагали на Искусство, на Поэзию философскую миссию. Напомним, что Малларме собирался написать драму «Гамлет и ветер» («Hamlet et le vent») (см.: *Richard J.P.*

удаленное во времени продолжение или, во всяком случае, произведение, которое можно считать таковым. Это «Поэма конца» Василия (вообще-то – Василиск, м.б., так и дать? Гнедова, представляющая собой чистый лист, и всю ее допустимо свести к одному названию, без текста. Содержание – если так можно выразиться – поэмы Гнедова сугубо театральное, оно заключается в пантомиме, исполняемой Гнедовым и означающей драму «конца».

Комментируя смысл этого немого манифеста, лидер эгофутуристов (движения, к которому принадлежал Гнедов) Иван Игнатъев²¹ увидел в ней символ Нуля, означавший «смерть сегодняшнего искусства» и возвещающий приход нового искусства, «искусства преодоления границ». Так он писал в предисловии к сборнику поэм Гнедова. Чтобы объяснить и оправдать мизансцену чистой страницы, Игнатъев прибегает к языку, которым мог бы воспользоваться Малларме: здесь «одновременно говорится Все и Ничего». Не это ли лучшее определение, которое можно дать поэзии Малларме?

Когда Гнедов, продолжает Игнатъев, изображал мимикой свою поэму, «он проводил линию, двигая руку справа налево и наоборот, – направленные в разные стороны движения уничтожали друг друга, как математические знаки “больше” и “меньше”».

Нельзя, разумеется, объяснить встречу герметизма²² Малларме с наследниками русского нигилизма заимствованием источников, влиянием и прочими безделушками, которыми обычно питается наивный компаративист, – она объясняется духовным родством. Эта косвенная преемственность отражает малоизвестный парадокс. Если во Франции Малларме считается поэтом без преемников и вопреки некоторым внешним признакам²³ он останется «счастливым случаем», то в России, причем не только в

Op. cit. P. 159-160) и что он всю свою жизнь работал над мистерией «Бракосочетание Иродиады», оставшейся неоконченной.

²¹ Игнатъев Иван (Иван Васильевич Казанский, 1882-1914) – один из самых новаторских поэтов движения эгофутуристов, во главе которого он стал после отъезда из России Игоря Северянина. О Гнедове, Игнатъеве и «Поэме конца» см.: *Markov V. Russian Futurism, a history.* Berkley, 1968. P. 61-117. Игнатъев погиб трагически: он перерезал себе горло во время брачной ночи.

²² Это слово употреблено здесь в его точном смысле – «эзотерическое учение алхимиков», передача оккультного знания – не столько ради того, чтобы защитить от мнения толпы секту посвященных, сколько ради восстановления подлинности утраченного или искаженного послания.

²³ Как часто бывает, законные, официальные наследники во многом способствовали затушевыванию, сокрытию подлинного поэтического опыта Малларме и снимали вопросы, закономерно связанные с этим опытом. Малларме стал посмертной жертвой позитивизма, который он отвергал всем своим творчеством (имеется в виду неоклассическое и социально-идеологическое его толкование приверженцами буржуазного конформизма).

поэзии символизма, но и в самом смелом, радикальном и новаторском течении – футуризме, можно найти его настоящих, хотя и невольных, не сознающих этого последователей.

В творчестве Малларме поэзия впервые покинула успокоительную почву изобразительных и экспрессивных условностей, чтобы стать чистым языком и соответствовать законам диалектики, делающей мерой вещей Ничто. Она устраняет лирическое «я» и ссылки на опыт. Малларме окончательно разъяснил соотношение мимесиса и семиосиса, чем впоследствии широко воспользуется абстрактная живопись. Словесное и пластическое искусство с тех пор перестанет быть выражением, представлением, изображением, чтобы построить свое отношение к жизни через аскетическое стремление к абстракции, решение отойти на какое-то расстояние от самого себя и от других вплоть до какой-то невероятной прозрачности между Словом и Мыслью: чистое слово – чистая мысль. Так что поэзия, где будет настолько же больше мысли, насколько меньше означаемого, настолько же больше смысла, насколько меньше случайности и меньше затемняющей мысль «пакости» («saleté»²⁴).

Разумеется, путь проложил Бодлер, и известно все, чем Малларме обязан автору «Цветов зла». Но бодлеровская поэзия еще слишком запятнана субъективностью: несмотря на мастерскую поэтическую работу его отношение к языку слишком непосредственно, нелюбопытно. Настоящая пропасть разделяет солнечную власть, сознание торжествующего господства, которые придают поэтическому искусству Бодлера уверенность в себе, завершенность («*Je sais l'art d'évoquer les minutes heureuses...*»), и ужасающую тревогу Малларме перед чистым листом бумаги.

Пьянея и ужасаясь, созерцает он самого себя на этой белой поверхности, покрытой значками, смотрит в полное отсутствие означаемого и изображаемого, которое напоминает об огромности бесконечного девственного мира, мира до познания, до «греха», который пока еще бездна, где пребывает Ничто. Это открытие, откровение, снятие покровов могли быть только результатом аскезы: только сверхчеловек, который уже стал человекобогом, как того хотели Кириллов и Ницше, способен на видение вечного, бесконечного. Но может быть, вера в человекобога – только обманчивая сублимация менее захватывающего предчувствия – того, которое возвещает пришествие человекомассы.

²⁴ На конференции в IRCAM (январь 1983 г.) Лучано Берлио (Berio) именно так охарактеризовал определенную часть культурно-исторического наследия и роль памяти в современном музыкальном творчестве. Изгнать означаемое значит стереть весь этот опыт.

Этот двойственный порыв к будущему – а оно, как надеялись и «предвидели», будет лучезарным, но втайне все-таки опасались его ужаса – оборотная сторона и место действия мутации, симптомы которой явно ощутимы в русской культуре начала XX века.

Примечательно, что в явлении, которое принято называть вторым русским символизмом, к восторженному предвидению утренней зари вскоре примешалась боязнь пропасти. И не случайно Андрей Белый (его настоящее имя Борис Бугаев), несомненно самый новаторский писатель из приверженцев мессианского и теургического символизма и единственный поэт (в том числе поэт в прозе), стремившийся, подобно Малларме, путем переплавки лексем трансформировать язык в Слово, решил назвать себя в литературе словом «белый» (здесь псевдоним становится почти крестильным именем, выражая волю к духовной реинкарнации).

Никто лучше Эллиса, друга Белого, не сумел раскрыть все импликации такого выбора. В книге «Русские символисты» Эллис глубоко раскрывает оригинальность, новизну поэзии Белого по сравнению с творчеством предшествующего поколения русских символистов (Бальмонт и Брюсов), слишком заботившегося об эстетической стороне стиха, что привело к своего рода гедонизму формы²⁵.

Показав, что Белый рассматривает свою поэзию²⁶ (язык, переделанный в Слово) не как средство достичь формальной, пластической красоты, а как «религию Истины» (в онтологическом смысле слова), Эллис связывает эту жажду познания Истины с принципом полной свободы, автономии творческого акта, «единственно способного в великом чуде единства применить закон полярности всего существующего», т.е. передать бытию возможность быть.

Последними словами Белого были такие: «Будь другим, но не по причине своих мечтаний, не из-за жажды знаний, но будь другим в Имени». Имя, понимаемое таким образом – через избранный Бугаевым символ, символ *Белого*, есть стремление к Единому, к умиротворению, к синтезу, осуществляемому Словом-искупителем.

«Ссылаясь на это имя, - писал Эллис, - он верил, что его сила безгранична, что оно сможет перечеркнуть все фундаментальные антиномии человеческого бытия,

²⁵ В истории русского символизма принято различать два периода, два направления. Первому поколению, представленному прежде всего В.Брюсовым и К.Бальмонтом (причисление к нему Ф.Сологуба проблематично), противостояли Вячеслав Иванов, Александр Блок и Андрей Белый – сторонники «теургической» поэзии и в определенной степени политически ангажированные (популизм).

²⁶ Отметим, что Белый был гораздо большим новатором (и поэтом) в своих прозаических произведениях, нежели в стихах.

многократно разделявшегося, антиномии между вечным и временным, противоречия между единым и множественным, между Небом и Землей. В этой надежде кроется отличительная черта Белого»²⁷.

Итак, белое ощущается на границе двух веков, на границе между двумя мирами как знак упразднения («отпущения») ²⁸ всех противоречий, как запаивание швов в бытии, оставленных на нем историей, исцеление от унаследованного от предков разрыва – выражения того, что Жан-Пьер Ришар называет – в связи с Малларме – «диалектикой совокупности». Белый цвет – не только признак безграничного неопределенного множества возможностей и предрасположенностей в еще не упорядоченном космическом хаосе, некой материнской пустоты, но он еще означает сосуществование противоположностей, их слияние в становлении, которое само поглощено союзом крайностей в апогее и гипогее, отраженных в Абсолюте, неразделимом с Ничто. В плане индивидуальности белое, являясь одновременно воздержанием и абстракцией, отражает оборону и отступление, отсутствие мира, а в историческом, коллективном плане – осознание конца, утраты, падения, приближения предощущаемого, желанного апокалипсиса.

Ожидание конца хуже, чем конец, и представляется, что вся литература конца века находится под знаком этого тревожного ожидания апокалипсиса и оглашено криком Мессии в Гефсиманском саду.

В тех же «Русских символистах» Эллис пишет:

«Для эсхатолога ненаступление конца оказывается ужаснее самого конца. Для него вселенная распадается в хаос, в гигантский абсурд, ибо все открывается как часть одного великого Живого трупа, когда продолжается бесконечный и бесчеловечный ужас, который зовется “апокалиптическим ужасом” и от которого ничто не может нас спасти. Этот ужас саморазрушения у нас на глазах охватил Владимира Соловьева, последние минуты жизни которого были поистине жуткими».

²⁷ Эллис (его настоящее имя Лев Львович Кобылинский) родился в 1880 г., умер в Швейцарии в 1950 г. Бодлер был для него объектом культового поклонения, он перевел на русский «Цветы зла». Его эссе «Русские символисты», посвященное Брюсову, Бальмонту и Белому, было напечатано в издательстве «Мусагет» в Москве в 1920 г. Впоследствии он перешел в католицизм и вступил в орден иезуитов. Увлекательные воспоминания о нем можно прочитать в книге: *Валентинов Н (Вольский) Два года с символистами*. М., 2000.

²⁸ Характерно, что Малларме часто употреблял лексику с религиозным или нравственным значением в необычном значении – для выражения эстетических понятий. Так происходит, например, со словами «отпущение» (*absolution*), «отпустить» (*absoudre*). В *Igitur* речь идет о «слове, отпускающем грехи (*qui absolute, pezpeshаем*) Полуночи» (*Mallarmé S. Œuvres complètes*. P. 436), в «Схолиях» (*Scolies*) персонаж ставит флакон с Ничто «себе на грудь, отправляясь получить *отпущение греха* за движение» (*Mallarmé S. Œuvres complètes*. P. 445).

Эту страшную агонию, это самоотрицание, в котором зло индивидуального сознания философа, художника и поэта выражает и отражает зло коллективного сознания, состояние, названное Блоком «желать-умереть» всего класса – интеллигенции, обреченной на костер истории, ощутил и пережил Малларме. Сначала в отчаянии и бессилии, потом в опьянении от гегелевского откровения, подтолкнувшего его к магии отрицания: сгнуться, чтобы спастись, излить внутреннее вовне, углубиться в ничто, чтобы достигнуть абсолюта, разрушить ограничения личного «я», чтобы соединиться с душой мира, освободить идею от плоти посредством Слова. «Разрушение было моей Беатриче», – напишет Малларме.

Как показал в своих лекциях об «Иродиаде» Петер Сонди (Szondi), эта поэма, представляющая собой также драму, мистерию, осталась лишь во фрагментах, подобных телу, расчлененному неким умирающим Богом, предвосхитившим невероятную Книгу, о которой Малларме мечтал всю жизнь. Этот Труд, говоря в «алхимическом» смысле, обнажает поэтический акт, в котором разыгрывается трагедия отделенного от мира бытия, прославляется и в то же время уничтожается высшая ценность (*souveraineté*, м.б., так и оставить – «суверенность») самопознания (превращение падения в успех, погружения во взлет, пропасти в обитель чистоты – и конец совмещается с началом, смерть с рождением). В нем неповрежденность (*intégrité*, м.б., целостность?) отождествляется с отказом заключать сделки с «повседневным ничто», с миром видимостей, явлений, с отказом от мирской линейности ради того, чтобы предаться «игре высших сил», которая еще больше, чем прозрачность музыки, чем нематериальность танца, будет «одна лишь способна в своем лапидарном изложении поднять мимолетное и внезапное на уровень Идеи»²⁹.

Иродиада, явившись из зеркала, навсегда сохраняет свою девственность, свою белизну подобно Слову, рожденному из небытия. Она отделяет себя от существования, утверждает себя как вечное преодоление, бесконечное изменение, отказ от ловушек эфемерного и чувственного. Поэтому для поэтического слова, согласно Малларме, самой точной аллегорией будет то, что заключает в себе свое начало и свой конец, – отрицающий и рождающий вихрь пламени.

²⁹ Малларме был большим поклонником Лои Фуллер, вдохновившей его на создание прекрасных сочинений. Его последние заметки говорят о растущем восхищении Танцем. Большинство их собрано в эссе «С карандашом в театре» («Crayonné au theatre») (*Mallarmé S. Œuvres complètes*. P. 291-351), опубликованном Малларме в 1897 г. в сборнике «Бредни» («Divagations»).

Однако прежде чем стать с помощью гегелевской игры противоречий творческим полем, огромным материнским пространством, рождающим произведения, которые в будущем, построенные в словесный поток, зазвучат подобно музыке, белизна Малларме свидетельствует о пассивном, горьком, статичном, отчаянном негативизме – негативизме бесплодия и бессилия. Отделение бытия от мира, его хрупкость (*finitude*) переживается как ошибка, возникает чувство, что оно недостойно и трансцендентно, идеал в нем недостижим. Заключенное в случайность, в бытие вне всякой определенности, сущее (*l'étant*) бессильно быть, и поэт воспринимает это бессилие как увядание, изгнание из ироничной лазури, а чистый лист является ее гримасничающим смешным отражением. Самосознание неотделимо от ощущения своей ограниченности и от мучительного чувства недостижимости абсолюта. Будучи пленником абсурдной субъектности (я бы сказала «субъектности»), «я» воспринимает себя как аномалию в недрах вселенной: рефлексия, возвращение к одному и тому же парализуют творца, замораживают брызги непосредственного восприятия, которое становится невозможным, ибо оно лишено смысла. Чистая страница – это зеркало, но тусклое, которое противопоставляет рефлексии сущего самого по себе закрытость, препятствие для бытия. Писание воспринимается как насилие. Гегелевская диалектика станет тем рычагом, который позволит Малларме произвести необходимый, спасительный переворот.

Малларме открывает для себя Гегеля в 1866 г. Он читает его со страстью, как и следует читать философов, не для усвоения знаний, а для решения своих собственных проблем – яростно, как захватчик. Именно в этот момент рождается подлинный Малларме, рождается его поэтическая мысль, которая ляжет в основание современной эстетики и из которой выйдет весь XX век, выйдут Дюшан и Хлебников, Малевич и Татлин. Ее оплодотворил Гегель.

Чтение Гегеля открыло для Малларме новую эру в отношениях поэзии и философии, литературы и лингвистики, а гораздо позднее, как следствие, между искусством и политикой, Словом и Историей. Малларме уже был грамматиком, благодаря Гегелю он становится философом, поэтом-философом грамматики.

Как в операх-мистериях (*un opera initiatique*) («Волшебная флейта», «Парсифаль»), Гегель будет для Малларме проводником, который поможет ему пройти сквозь зеркало, развеять видимости, чтобы заслужить, завоевать правду. Как это отлично понял Ж.-П. Ришар, Малларме в «Иродиаде» перенес в поэзию принцип противоречия, воспринятый из философии Гегеля. Иродиада становится самой собой, достигает бытия, абсолюта

через опыт смерти. «Этот мертвый взгляд, – пишет Ж.-П. Ришар (о взгляде мертвого Иоанна после обезглавливания), – в глубине которого она пытается, как прежде в глубине зеркала, поймать отражение своей внезапной наготы, – не является ли он пресловутым отрицанием отрицания, из которого Гегель намеревался извлечь бытие?»

В этом откровении о себе, возникшем благодаря преображению в зеркале (тусклая замерзшая вода, превратившаяся в живую прозрачную воду), идентичном преображению языка в Слово, Ж.-П. Ришар видит «вспышку отрицания – постигнутую в откровении вспышку девственности». Таким образом, писание стихов определяется через перемену в Иродиаде как преобразующееся динамическое пространство, где происходит переход в то же самое через другое (взгляд мертвого Иоанна): писание раскрывается посредством внезапной наготы Иродиады, оно отождествляется с отрицанием, более не замаскированным, но торжествующим, творческим, освобождающим «я» от его субъективности и проецирующим его в абсолют. Чтобы вернуться к своему источнику, к его девственной поверхности, когда-то эмблеме бесплодия, которое было лишь образом запретного (в знаменитом стихе «на пустом листе, защищенном *белизной*» («sur le vide papier que la *blancheur* défend») бессилие совершенно очевидно оказывается эманацией границы, которую невозможно преступить, неприкосновенной девственностью), Слово должно соединиться с ничто, должно выразить присутствие через отсутствие.

Цитируя Малларме в своем эссе («в моих смутных мечтах я познал наготу» – «Иродиада») и в переписке («увидеть вновь поэму в ее наготе» – письмо Казалису), Петер Сонди отмечает, что благодаря Иродиаде (рефлексия о рефлексии, отрицание отрицания) поэма становится своим собственным сюжетом, сон лишается покровов, происходит освобождение от алиби, предлогов, украшений, служивших в прошлом для обмана, прикрытия бессилия, «привлечения к рыдающей Идее», чтобы самому выйти на сцену. «Иродиада» – это история развоплощения, дематериализации, что соответствует огромной работе по декомпозиции языка, который она сводит к минимальным единицам, чтобы возродить его в исходном единстве, стертом заблуждениями, разрушенном ходом истории. У алхимии Слова нет другой задачи, кроме как вернуть белизне ее первоначальную чистоту, но это будет возможно только в конце истории, когда основания языка будут подвергнуты испытанию, проверены и испытаны – и возвращены в свое исходное состояние. «Лишь позднее, – пишет Ж.-П. Ришар, – Малларме показывает прошлую жизнь, и если он занят поисками девственного состояния, то хочет, чтобы оно было живым, явным, открытым, неверным

(adultéré)... Прimitивный человек имеет ценность, только если он готов отрицать самого себя и броситься в земные приключения. Для Малларме “безупречный” значит “неподвижный”. Подлинная чистота наступит или, скорее, вернется после поражения и контакта».

В этом отношении концепция времени Малларме предвосхищает реминисценции Пруста, и французский поэт оказывается необходимым звеном в цепи, связывающей «Цветы зла» с «Поисками утраченного времени» в некоей идеальной реконструкции, где опыт проецируется через память об эмоциях – поэтическую память: прошлое в этой перспективе всегда перемещается в будущее. Его поиск неотделим от завоевания ранее существовавших свободы и духовной истины, изначальных, но скрытых, замаскированных детерминизмом рассказа, законами изображения, привычными условиями создания реальности, правды, свободы, которые всегда перед нами, но их нужно найти – точнее, обрести снова. Такова отныне цель искусства, поэзии, такова миссия очищенного Слова, освобожденного от шлаков, от «гносностей» памяти, обыденного языка. Нет больше различия между верхом и низом (в «Английских словах» м.б., написать: в учебнике «Англ.слова»? Малларме оказался предшественником Хлебникова с его склонением корней и отмечал этимологические подобие – по его мнению, не случайное – между «heavy» и «heaven»³⁰), между «да» и «нет», но также не существует различия между концом и началом, так как конец есть начало, а потерянный рай – жилище, отдых, ожидающие дух после круга метаморфоз, после выхода из истории, из времени инициации и испытаний. В этом поиске места исхода первоначальное место, *le seul lieu situé* Любича Милоша, уход из мира, из времени, из истории, предпринятый Бодлером и Малларме в их поэтическом творчестве, предшествует прославленной Малевичем лени³¹. Во всяком произведении, достойном так называться, осмелившемся сопоставить себя с абсолютным, вырисовывается путешествие-инициация – разумеется, не достигающее цели – поиск Грааля, по сути своей недостижимого.

Этим объясняется фрагментарный, как будто напоминающий детский лепет характер творчества Малларме, которое словно претывается на пороге слова, страшись, как Иродиада, отправиться, броситься в путь, который должен привести к источнику света,

³⁰ Первым об этом написал Иван Цветов; он обратил внимание на удивительное сходство этимологических изысканий Малларме в «Английских словах» и поэзией Хлебникова, основанной на склонении корней и стремящейся раскрыть принципы универсального языка (*Tsvetov I. Le nombre, la lettre, le mot // Poétique, 1970, N 1*).

³¹ См. трактат Малевича «Лень как действительная истина человечества».

к наконец найденной, завоеванной белизне. Этим объясняется и то, что желание девственности, призыв к ней, к свежести до начала истории («этой скотобойни», говорил Гегель), к чистоте, запятнанной грязью исторического времени, часто ассоциируется с темой крушения («Бросок костей», «тяжелых облаков серей...»). Больше невозможно отделять неотступную мысль о белизне, обращенную, по выражению Ж.-П. Ришара, к надежде и памяти и выражающую ностальгию и утопию, от того, что, может быть, является ключевым словом в поэзии Малларме, – эдем. Напомним фразу, которой Малларме выразил свое недоверие к «научной поэзии» и разрыв с нею Рене Гилью³² и другим представителям этого направления: «нельзя обойтись без эдема». Ее нужно понимать как заявление о непоколебимой верности единственному и великому замыслу – выполнить миссию, возложенную на него человеческим родом («Igitur» - немного о том, что это такое в сноске, иначе в конце с этим понятием возникает загвоздка, недоумение), передать то, что Кандинский назовет «светлым лучом творческого духа», дать почувствовать присутствие тайны. Она привлекает своей отдаленностью, отсутствием, молчанием и заставляет предпринять невероятную попытку поймать отпечаток этой «одной единственной», о которой где-то говорил Малевич, выразить непередаваемое, ухватить след источника, который У. Бенджамин называет «аурой». Отказ Малларме пойти на сделку с веком не противоречит его решению заставить (безоговорочно) замолчать (продажное) слово, передать чистую Идею посредством игры в словесную и графическую материальность, посредством «бессодержательной звуковой безделушки», вызвавшей такую неприязнь Рене Гиля.

Гегелевский негативизм в очень большой степени помог автору «Иродиады» предпринять свои поэтические опыты, обратиться к конкретному, проложить путь, отделяющий «я» от мира, объективное от субъективного, связать противоположное, антиномичное: чтобы достигнуть обители чистоты, к которой можно лишь протянуть руку, нужно броситься в воду, погрузиться в бездну.

³² Рене Гиль (1862 - 1925г.) — французский поэт, теоретик так называемой «научной поэзии», которую он обосновывал в «Трактате о Слове», опубликованном в 1886 г. Подобно А. Рембо, который полагал, что каждый гласный звук в стихотворении представляется имеющим определенный цвет (напр. *a* — черный, *e* — белый, *o* — голубой, и т. п.), Гиль пытался доказать, что и согласные имеют, каждая, свой особый колорит или скрытое значение, что, напр., соединение звуков «р» и «у» заставляет думать о трубах, флейтах, кларнетах, с другой стороны, вызывает представление о нежности, любви и т. п. Поэзия Г. представляет собой попытку представить поэзию как биологический, исторический и философский синтез судьбы человечества. Поэма Гиля. "Geste ingénu" («Наивный жест») вышла с предисловием Малларме. – Прим. ред.

«Иродиада» – «Igitur» – «Бросок костей» представляют собой вехи одного и того же блуждания в ночи действительности и истории (три фазы гегелевского перехода к Синтезу), блуждания, начинающегося в момент, когда поэт отказывается от трансценденции, от химеры, от мечты, от парализующего ожидания невозможного непосредственного восприятия и принимает опосредование, переход, случайность, воплощение – необходимые для того, чтобы Абсолют осознал самого себя. Опыт негативности лежит в основе всякого просветления, всякого понимания причины в аванюре поэтического творчества, тщетной и возвышенной (возвышенной, потому что тщетной, обреченной на катастрофу), которую Малларме кратко описывает в письме Казалису (апрель 1866): «Я хочу сыграть перед самим собой спектакль о материи, сознающей свое бытие и в то же время неминуемо устремленной в Мечту, знающей, что ничего этого нет, очаровывающей Душу и подобные ей божественные запечатления, накопленные в нас с первобытных времен, и провозглашая перед Ничто, которое есть истина, эту прославленную ложь!».

Однако эта попытка испытать судьбу, положиться на случай означает не согласие с окончательной утратой эдема, а, напротив, надежду и веру обрести его в конце изгнания и падения. Это испытание, ордалия конкретизируется в материальном акте письма, не марающего чистую бумагу, а охраняющего этот пустынный пляж, его внутреннюю тишину посредством отчуждения слова: Слово будет плодом противоречия между светом и тьмой, словом и молчанием – воплотившаяся белизна, осознающий себя свет, очищенный язык. Двойственности вершины и пропасти, ледника и небесной лазури соответствует обратимость двойственного устремления (postulation) к ничто (rien) и ко всему, к ничтожению (néant) и к абсолюту, принимающего форму, образ в раздвоении поэта на шута и героя: тлеть во славе, валяться в грязи – вот два пути (нижний и высший), два способа (гротескный и возвышенный) разложения «я», «абсолютизации» существования, ощущаемого как заблуждение, как нарушение мирового порядка, как «грех».

Оторванная от своего философского контекста – а это действительно так – гегелевская диалектика позволила Малларме пересечь Ахерон и оказаться на другом берегу, создать сплав искусства и жизни, не отчуждая одно от другого, но деконструируя и реконструируя их через взаимодействие с целью интеграции в новом синтезе, в космическом единстве, в созвездии игральных костей. Это стало прообразом утопий XX столетия.

Комментируя «Бросок костей» в книге «Воображаемая вселенная Малларме» («L'Univers imaginaire de Mallarmé»), Жан-Пьер Ришар пишет:

«Глубина генетически связана с высотой, бездна сочетается с созвездием в жесте одного творца-самоубийцы. И вот наконец произошло это "кораблекрушение с какой-то намеченной высоты, образ которого постоянно преследует мечтательного Малларме» ссылка.

Это крушение начинается в каждом написанном или прочитанном стихотворении. Выразительность является для Малларме самым привычным и самым необходимым отчуждением. Для него язык – разорванная немота: молчание взрывается в словах и внутренне стремится к воссоединению в еще более чистом молчании. Писать значит уничтожать белизну страницы, преобразовывать ее в тысячу черненьких частиц, чтобы посредством этой рассеянной тьмы диалектически и синтетически "проверить", истинная ли ее первоначальная белизна».

Таким образом, белизна – это эмблема негатива, молчания, отрицающего слово, бессодержательности, эмблема ничто, откуда выходят и куда возвращаются: «Я произношу слово, чтобы погрузить его в бессмыслицу». Миссия искусства, поэзии – принять вызов безличной, безучастной, бесконечной вселенной, стереть границы, перегородки, разбить стекла лживой коммуникации, соединить разделенные области сознания и природы, связать признаки, качества конечного мыслящего существа и безмолвного совершенства бесконечного космоса, согласовать дыхание человека с дыханием звезд. Еще не показано достаточно ясно, что великий замысел Малларме, смысл его ухода и заточения заключался в том, что назвали «перестановкой» (transposition): функция поэтического искусства больше не заключается в том, чтобы передавать (traduire) внешний мир и тем более не в том чтобы передавать мир внутренний, но в том, чтобы подчинять мир человека гармонии сфер, заключать его в вечный непреложный порядок, из которого реальный человек – и он знает это – исключен. На границе Ничто и Всего назначением и целью искусства будет сшивание шва, закрытие зияющей раны, нанесенной после начала, после эдема. В противоположность тому, что часто утверждалось, Малларме не опускает занавес перед реальностью, желая видеть только свой внутренний свет, но стремится создать пустоту в себе, освободиться от обманчивой субъективности, исследовать ничто, чтобы услышать ритм космоса. Провозглашая один из важнейших принципов конструктивизма, он ставит перед собой задачу – о чем пишет в письме к Обанелю (Aubanel) летом 1866 г. – не замыкаться в своем внутреннем мире, а воспроизводить

«естественный закон» Вселенной. Позднее так будут действовать Габо (Н.А.Певзнер), Г.Г.Клущис, А.М.Родченко и члены Общества молодых художников (ОБМОХУ), создавая свои конструкции из стекла и металла – произведения экспериментального, так называемого лабораторного искусства, задачей которого станет реорганизация человеческой жизни в соответствии с утопией, где главное – свет, прозрачность, дематериализация. Эта утопия будет последним «может быть», которое порой предчувствует Малларме и которое может спасти его поэзию апории, переходящую от одного и того же к одному и тому же, от белого к белому.

«Белое неудержимо возвращается – ранее неопределенно (*gratuity*, м.б., немотивированно), теперь определено, чтобы подтвердить, что вне его ничего нет и засвидетельствовать подлинность тишины». Так, в «Ограниченном действии» («*L'Action restreinte*») он предлагает видение мира, способное восстановить его единство и чистоту, возродить эдем: «Внешне тревожный гудок путешественник воспринимает как крик пространства: он, несомненно, убежден, что пересекает тоннель – эпоху, – последний длинный, ползущий под центром города перед всемогущим вокзалом в венчающем его девственном центральном дворце. О нетерпеливый, подземелье будет продолжаться еще долго, и только твоя глубокая задумчивость, приутопившая тебя увидеть здание, подобное высокому стакану, позволяет сносить этот отказ увидеть всё в правильном свете.

В известном письме от 27 сентября 1867 г., адресованном Ф.О.М.Вилье (*Villiers de l'isle Adam*), Малларме доверительно говорит о духовном кризисе, в который он впал после того как прекратил читать Гегеля:

«Мое мышление стало мыслить само по себе, и у него больше нет сил помещать в единое Ничто пустоту, проникающую во все поры. Благодаря сильной чувствительности я понял глубокую связь Поэзии со Вселенной и чтобы ее очистить замыслил вывести ее из Мечты и Случайности, чтобы совместить с пониманием Вселенной».

Поэтическая работа Малларме после кризиса 1866 г., о которой свидетельствует «Старая увертюра» в «Иродиаде», имела целью не прославление, не превозношение интуиции, чувствительности, т.е. субъектности, но напротив, очищение своего «я» ради открытости к Идее и соединения с Абсолютным духом. Этот процесс походил на духовные упражнения мистиков.

Во французской литературе Малларме, наряду с Флобером, пошел дальше всех в развенчании сюжета, формы и в том, что конструктивисты называли «оголением

материала». Его работа над языком тоже образец следования принципу, который будет в центре эстетики авангарда 20-х годов XX в. не только в архитектуре (Адольф Лоос) и пластических искусствах, но также в поэзии и музыке (Веберн) – экономия, энергетическая плотность материала. Идея синтеза искусств, которая станет господствующей в тот период, у Малларме еще в зародыше. Она заключается в его стремлении создать произведение, отмеченное знаком тотальности, побуждающее к вечному преодолению, к аскезе, цель которой – соединить верх и низ, абсолют и ничто, вершину и пропасть. Нельзя отрицать платоновскую ностальгию в мечтаниях о конечном соединении двух частей бытия, разделенных с самого начала.

Любопытно, что, начав писать «Иродиаду», Малларме привыкает писать по ночам, жить наоборот, «в негативе». Не является ли почерневшая от письма белая страница противоположностью звездного неба? «Ты заметил, он не пишет светлым на темном поле, алфавитом звезд, в одиночестве, черты буквы или прерываясь, – нет, человек пишет черным по белому»³³.

В этом отношении подлинным последователем Малларме станет Хлебников, который, отнюдь не желая воплощать в «зауми» (звуковом языке) произвол интуиции, доходящей до солипсизма, мечтал построить универсальный язык – «язык звезд».

В этой новой языковой системе отразились три его идеи: положить конец разделению языков и объединить человечество посредством перехода к новой символике; эта языковая символика, сведенная к кратчайшим единицам, к буквенности («слово как таковое» придет на смену «букве как таковой»), не преследует практических целей – она направлена на замещение поэтической функции языка коммуникативной функцией; на финальном этапе задуманного Малларме «перестановки», декристаллизации, дематериализации языка, превращения его в Слово обманчивая отчуждающая коммуникация заменяется интерсубъективной коммуникацией, и тогда будут (вновь) достигнуты совместимость человеческого порядка с порядком вселенной и прозрачность обоих порядков.

Очарование дальним богом, призыв к трансценденции, попытка допрыгнуть до небесной лазури могли привести лишь к страданиям шута, к жестокому и смешному разочарованию. Как раз в тот день, когда благодаря Гегелю Малларме освободился из ловушки дуализма, когда он осознал недостаточность принципа тождества, его поэзия зазвучала как откровение. Приключение современного искусства, которое разными

³³ *Mallarmé S. Quant aux livres. – L'Action restreinte // Mallarmé S. Œuvres complètes. P. 370.*

путями ищет Единое, искупающее тотальность человека и мира, природы и духа, начинается с двусмысленной связи, установленной Малларме между микрокосмом исписанной страницы и универсальным макрокосмом ослепительной театральной постановки «Броска костей».

Поль Валери очень верно понял и передал разрыв в космической поэзии, произведенный этим опытом – самым смелым из всех когда-либо предпринимавшихся: «Пространство здесь поистине говорит, мечтает, порождает земные формы», т.е. проекцию питающего материнского пространства – создателя законов времени, которые Хлебников попытается открыть снова, вырвав тайну Чисел. Валери – пусть даже он не внушает доверия как ученик – точно уловил чрезмерность этих попыток, которые сам Малларме назвал безумными («Вы не находите, что это припадок сумасшествия?») – изощренным вызовом, брошенным Поэтом огромному миру, который его отрицает, мятежом, скрытым в кажущемся подчинении закону поэзии, продиктованному звездами:

«В провале этой ночи между репликами нашего разговора я размышлял о чудесной попытке: какой образец, какое наставление свыше! Там, где Кант – может быть, довольно наивно – поверил, что видит Нравственный закон, Малларме, несомненно, заметил Императив поэзии, Поэтику... Думаю, он попытался придать странице могущество звездного неба»³⁴.

Это единстве не означает победы иррациональности и метафизики – оно неизменно от Гегеля до Гуссерля основано на разуме. Негативный – или, точнее, негативистский – принцип, восстанавливающий современное искусство против непереносимой действительности, отчужденной и отчуждающей, разорванной и разрывающей, – это принцип самой жизни: «Жизнь, – написал Гегель в Эстетике, – движется к отрицанию. То, что изначально утвердительно и остается таковым, чуждо жизни».

В своей (критической) апологии Гегеля Адорно убедительно показал, что гегелевская рациональность не направлена на утверждение реальности в ее бытии, но получает смысл в непрерывном преодолении границ познания. Искусство пришло на смену философии в борьбе, которую разум ведет против иррациональности реального, лукавство которой заключается в том, что она выдает себя за разум. То, что выдается за бессилие, за ограниченность разума, относится не к разуму, а к тому обстоятельству,

³⁴ Автор *La Pléiade* // автор *Œuvres complètes*, p. 1582.

что практическая необходимость, соотношение сил выдают себя за язык разума. (Чтобы в этом убедиться, достаточно почитать газеты.)

«Разум, – пишет Адорно, – бывает бессилён понять реальность не по причине собственного бессилия, а потому, что реальность не есть разум». Он не поэт, не художник, достойный своей миссии после Малларме, великого основоположника, не имевшего нереальных намерений, которые тот же Адорно приписывает философии Гегеля следующим образом:

«В той мере, в какой Гегель продолжает трансцендентальную философию критики чистого разума, следуя тезису о тождественности разума тому, что есть, в критике того, что есть, и в критике всякого рода позитивности, он в то же время разоблачает мир, вследствие чего его программа представляет собой теодицею во всей ее тотальности, во всей стройности – стройности, основанной на заблуждении»³⁵.

Урок, который современное искусство сможет благодаря изысканиям Малларме извлечь из философии Гегеля, заключается в неудовлетворенности разума миром – таким, каков он есть. Пролит свет на примат отрицания, Адорно демистифицировал обвинения в насилии и несправедливости, обычно адресуемые разуму по причине его грубого смешения с практическим, здравым, пошлым смыслом, т.е. с соображениями не самыми верными, но самыми убедительными, присущими большинству людей (основа демократической глупости). «В тождественности понятия и вещи, – пишет Адорно в «Трёх этюдах о Гегеле», – обнаруживается нетождественность: вещь и понятие не одно и то же. Диалектика благодаря соответствию каждого элемента реальности понятию о нем в его рациональности направляет полемический задор против иррациональности повседневного существования. Поскольку реальность не рациональна» (Малларме сказал бы «не свободна от грехов». – Ж.К.), она представляется диалектике обреченной на смерть».

Но если основания гегелевской философии до сих пор сохраняют свое значение, то ее первоначальные выводы уже неприемлемы. Культ тотальности, подавляющий единичное во имя всеобщего, должен быть отброшен, как и прославление коллективного в ущерб индивидуальному, обожествление государства, перед которым индивидуум должен преклоняться и отказываться от своих прав. В этом Гегель становится апостолом монументальной культуры и прообразом холодного чудовища государственного тоталитаризма.

³⁵ Adorno T. *Trois études sur Hegel*. P.: Payot. 1979. P. 39.

Осуждая ограниченность Гегеля, Адорно предлагает способ преодоления ошибочных утверждений, когда-то названных завершением диалектики. Он проделывает отверстие в логической стене, вовсе не означающей победу духа и конец его становления, и устраняет ее из окаменевшего общества. Тем самым он приветствует обратную перспективу, т.е. преобразование знака, которое сможет осуществить непрерывно развивающееся художественное творчество, в поиск Истины – философию на последнем дыхании.

«Сила тотальности, которую мобилизует гегелевская философия, – фикция не духа, а всеобщего объективного ослепления, в котором заперто все единичное. Луч, освещающий Все во всех его проявлениях и показывающей, что оно не-истина, есть не что иное как утопия – утопия окончательной истины, которую предстоит найти».

Создание этой утопии – задача современной эстетики, которая, идя по стопам Малларме, стремится завершить негативную тотальность, становления света, который, как в «Белом квадрате» Малевича, сложит, включит в себя совокупность цветов спектра – тотальность, противостоящую той, что провозглашает философия Гегеля. Не тотальность всеобщего, размывающую частное во имя фиктивной истины (некоего Всего, выдаваемого за истинное), но тотальность Всего, которое истинно и еще должно родиться, сложиться, Всего, которое будет по-прежнему страстно разоблачать лживость и несправедливость действительности. В «Эстетике» Гегель намеревался доказать истощение искусства, отдавал философии абсолютное преимущество в поисках знания и мудрости, строил свою теологическую систему, которая, заменяя религию, позиционировала себя как последний и окончательный синтез. Но будущее опровергло эти предвидения – произошла «передача полномочий», слабеющая философия была свергнута с престола, задача воссоединения человека и мира, примирения духа и природы была доверена искусству (в самом широком смысле этого слова).

Красота и Истина стали теперь едины.

В письме Казалису от 15 июля 1866 г. Малларме ассоциирует с Красотой понятия, связанные с девственной белизной Иродиады и объединяющие признаки рационального познания и познания путем духовной аскезы. «Действительно, я путешествую, но по незнакомым странам. И если, чтобы убежать от палящей реальности, мне нравится создавать холодные образы, то скажу тебе, что уже месяц я нахожусь на самых чистых ледниках Эстетики, что после того, как я нашел Ничто, я

нашел Красоту – и ты даже не можешь себе представить, до каких светлых вершин я рискнул добраться».

Комментируя эти строки, П.Сонди замечает: «Можно упрекнуть поэтов-символистов за их чрезмерную приверженность красоте, ошибочно принимать их за эстетов. Восхваление Красоты следует понимать в метафизическом контексте, в связи с ее источником, близком к нигилизму и искусству для искусства. <...> Малларме говорит о бегстве от палящей реальности (не только от жары), он говорит о ледниках Эстетики, о Красоте, о светлых вершинах. “Светлый” – это свойство разума – и ледника. Слово в Сцене относится к метафорической вселенной зеркала в Сцене, где лед – средство познания самого себя. Красота включает отрицание Бытия, предстающего как Ничто, преодолевая Ничто, но не становясь утверждением. Она утверждает только самое себя. Она изолирована, абстрактна, замкнута в себе. Красота становится конкретной не потому, что отворачивается от реального мира, она конкретизируется только через отрицание мира, она примиряется со своей изменчивостью, говорил Гегель, через отрицание. <...> Значит, событие, к которому сводится история Иродиады, – не только повод, так как оно формирует подлинный сюжет поэмы. Красота представляет собой ответ, обращенный поэтом-символистом к Ничто, который стал для него реальностью, и его поэзия отворачивается от имитации и устремляется к созиданию»³⁶.

Но не освещает ли этот свет, любопытным образом исходящий от красоты, также и ложь человеческого существования, не разоблачает ли фиктивную кажимость мира, в котором мы живем, мир прилипающих к нам вещей (Маяковский это называет «шелухой суеты»). Красота впервые отождествляется с Истиной, входившей до сих пор в область чисто философского познания.

Выйдя из-под влияния Гегеля и повернувшись к ледяному зеркалу, в котором рассматривает и отвергает себя Иродиада, Малларме обращается к белизне, которая уже и есть «заумь», появляющаяся прежде письма, потому что, по его собственному признанию, в Иродиаде его привлекает не столько ее история, сколько музыка ее имени. Через этот символ тотальности в ее становлении Малларме преобразовывает смысл, совершает настоящую революцию, которая – как позднее Сезанн – прокладывает путь эстетике дематериализации, развоплощения, т.е. эстетике рациональной и духовной истины.

³⁶ Szondi P. Sept leçons sur Hérodiade // Это сборник или Сонди? Poésie et poétique de la modernité. Lille: PUF, 1982. P.123.

Исследователи часто отмечали апофатический характер философии современного искусства, проявляющийся в предпочтении тишины, отсутствия, «необъективности», в сведении материального мира к его основным структурным составляющим, в поиске основ. Не напоминает ли Белый квадрат Малевича бога (м.б., из книги Зогар (?)), имя которого запрещено произносить, бога, к которому никто не может приблизиться и прикоснуться? Как один из главных источников супрематизма Малевича называют «*Tertium organum*» философа-неоплатоника Петра Успенского, описывающего пространство за пределами третьего измерения:

«Нет ничего, что имеет форму, цвет или запах. Ничего, что обладает свойствами физического тела. <...> Всякая вещь есть всё. Даже всякая отдельная пылинка, не говоря уже о всякой отдельной жизни и всяком человеческом сознании, проживает единственную жизнь вместе со всеми вещами и заключает в себе всё. <...> Бытие не противостоит там Ничему. <...> Этот мир и наш мир – не два разных мира. Мир един. То, что мы называем нашим миром, есть не что иное, как отображение мира».

Прочитав в своем комментарии к «Белому квадрату» этот фрагмент произведения, оказавшего решающее влияние и на русскую религиозную философию, и на эстетику авангарда начала века (и особенно на «заумь» Хлебникова), Ж.-К. Маркаде наряду со ссылками на Успенского и – через него – на Малевича напоминает определение Дао, которого основатель супрематизма не мог не знать: «Дао – это большой квадрат без углов, громкий звук, который нельзя услышать, большое изображение, не имеющее формы»³⁷.

Все современное искусство вдохновлено возвращением к священному, непреодолимой ностальгией по «ауре», и Белый квадрат Малевича является не эстетическим манифестом, не философией, но провозглашением некоей теологии, возвращением отрицания (лживой жизни) посредством воплощения платоновского Синтеза (Красоты, Истины и Добра) и обещанием нового мира, который засияет в своей безграничной множественности и космической широте. Он выйдет из центрифуги Бытия, из этого порождающего начала, задуманного в своей Единственности как первичное движение. Малевич скажет: «В начале было возбуждение».

³⁷ *Marcadé Jean-Claude. Qu'est-ce que le suprématisme? Introduction au quatrième tome des Écrits de Malévitch // автор?La lumière et la couleur. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1981. P. 15.*

Это начало совпадает с концом, концом искусства и культуры. Красота разрушается, застывает в тот самый момент, когда рождается, когда раскрывается в своей наготе, когда готовится очистить мир, воскресить его в Абсолюте.

Бердяев в «Смысле творчества» увидел у П.Пикассо «волю разрушительного ветра», последнее слово нигилизма и заявление о смерти западной культуры. А Елена Гуро³⁸ в одном из своих последних сочинений – поэме в прозе «Скрипка Пикассо», напротив, восхваляет – в каком-то мире на границе тишины – своего рода духовную зарю, издающую «белую музыку», а именно, рождение красоты, содержащейся отныне не во внешнем облике вещей, в изображении, а в их сущности, красоты, которая не останавливается на материи, а извлекает и отделяет от нее Идею. Оба они видят в живописи Пикассо разложение форм, но если философ оплакивает утерянную гармонию, Гуро восхищается найденным, наконец, согласием между природой и духом, она распознает в кубистской (де)композиции откровение онтологической истины, неслышную песнь, стирающую, как песнь Орфея, границу между «я» и миром и создающую новый град («страну с белыми стенами»). Этот град – символ того солнечного горения, того дионисийского слияния (ничто, переходящего в абсолют), к которому в то время устремлялись музыкальные четверти и трети, преодолевшие тональный порог, хроматические волны сонат и поэм позднего Скрябина:

«В гениальной извилистости скрипки звучит чарующий секрет духа и страны с белыми стенами, в ней поднялся туман белой музыки и все потонуло в мире без слов, очарованном вещами».

Вопреки всем разделениям и дроблениям на множество течений («измов») русский авангард начала века представляется – с оговорками – спаянным единым замыслом: построить тотальное искусство, которое бы стало суммой всех искусств, и перестроить «быт»*, повседневную жизнь, отчужденную буржуазным меркантилизмом, узницу вещей, осуществив то, что Маяковский и его друзья называли в 1918 г. «революцией духа». Эти темы, унаследованные от немецкого романтизма, лежат в основе всего поэтического опыта Малларме (об этом свидетельствуют и его произведения и переписка) – поиск предощущаемой Красоты, угаданной как Лицо без лица Абсолюта.

³⁸ Гуро Елена Генриховна (1877-1913). Поэт и художник, член ассоциации «Союз молодежи», затем «Гилей» – первого объединения русских футуристов. Вместе со своим мужем композитором и художником М.В. Матюшиным играла большую роль в формировании движения авангарда, в частности наряду с другими деятелями искусства финансировала первые издания поэтов-«будетлян». В ее поэзии содержатся первые опыты «зауми» – фонического «сверхразумного» языка, систематизированного впоследствии Хлебниковым и А.Крученых.

* В оригинале по-русски.

Этот поиск Бесконечного сопряжен – как было пронизательно замечено – с каким-то разрушительным сладострастием саморазрушения, с жаждой катастрофы, стремлением к уничтожению. Во всяком случае, подобный замысел походил на добровольно избранное поэтом сумасшествие и в то же время на знак избранности, когда проклятие вдруг оказывается благодатью. Задолго до русских футуристов Малларме объявил войну обществу, которое тогда называли «буржуазным» вследствие наивного отождествления временной власти одного класса с общей логикой господства. И это господство осуществляется всем обществом в его развитии к инертной серой тотальности количественных единиц – безразличных, уравненных, «эгалитарных», чья конечная цель – слащавая нирвана коллективного бессознательного.

В одном из писем, адресованных Вилье, Малларме с гордостью «сына короля» (Гобино) говорит о своей ненависти к буржуазным вульгарности и конформизму. Как прежде Флобер разоблачал ложь окружающего мира в «Лексиконе прописных истин» – настоящей энциклопедии глупости, Малларме задумал «Эстетику буржуа, или Общую теорию гнусности», о чем он так писал адресату:

«Это просто символика буржуа или то, что он есть по отношению к Абсолюту. Показать ему, что он не существует независимо от Вселенной – а он считает, что отделен от нее, – но что он одна из ее функций и одна из самых низких и что он представляет собой в Развитии. Если он это поймет, его радость будет отравлена навсегда»³⁹.

Под этими словами могли бы подписаться русские художники и поэты – модернисты, сражавшиеся против «быта», т.е. действительности, подчиняющейся принципу господства, отчужденному от практической необходимости, миру, лишившемуся «ауры», опустошенному «белым лучом творческого духа»⁴⁰.

Несмотря на их порой антиномичные различия футуризм, супрематизм, конструктивизм вынашивали одну и ту же утопию о транспарентности Одного и Всего, проявляли одну и ту же волю к сопротивлению тусклому государственному тоталитаризму. Количественной тотализации они противопоставляли мечту о тотальности строительства под знаком Красоты и Истины, которые могли бы

³⁹ Письмо Вилье от 30 сентября 1867 г. из Иль-Адама // *Mallarmé S. Correspondance*. P.: Gallimard. P. 261.

⁴⁰ *Кандинский В.В.* Раздел «К вопросу о форме» в статье «Альманах "Синий всадник"». («Вот позитивное, это творческое. Это добро. Это белоснежный оплодотворяющий луч. Этот белоснежный луч ведет к эволюции, к подъему. Так за материей в материи таится дух» (*Кандинский В.В.* Избр. труды по теории искусства: В 2-х т. М.: Гилея, 2008. Т. 1. С. 231).

примирить реальность и разум. Именно тогда творческий акт, сущность которого наконец раскрыта, познаёт, что наступил момент истины, он отрешается от посюсторонности. Соединение верха и низа, начала и конца, вершины и пропасти, о котором мечтал Малларме, находит свое историческое завершение в богоявлении, эпифании (эпифании негативной, перевернутой – осмелюсь сказать, явления Бога, присутствующего в отсутствии и через отсутствие) Белого квадрата. Это будет преобразование негативности, ее переход с пустой белой страницы в негативность в многомерном пространстве, т.е. Белый квадрат располагается в точке пересечения, которая есть точка разрыва между эстетической и социальной эволюцией: она завершает историю искусства, является высшим достижением, которое подытоживает тотальность форм и одновременно объявляет об их бессодержательности. Открывая искусство самому себе, впервые устраняя из него всякий обман – в принципе, возвращая его к неотъемлемой единственности, эта точка пересечения выносит искусству смертный приговор.

Но этот приговор, вытекающий из апории, скрытой в самой природе искусства, и останавливающий, запирающий его становление, совпадает с волей общества, недоступного теперь для действия духа. Время, когда искусство овладевает собой и познает себя в своем суверенитете, – это время его разрушения.

1919 год – год «последней картины» Малевича⁴¹ был также последним годом компромисса между новым режимом и авангардом, годом последнего шанса перед разрывом между искусством и политикой, поэзией и реальностью.

Утопия творцов будет окончательно подавлена победившим отчуждением, и последние верные ей художники – последователи тех, кого Бодлер называл «эти удивительные мирмидоны» («ces prodigieux myrmidons»)⁴² – будут вынуждены зарыться в катакомбы, чтобы сохранить воспоминания о павшем царстве, следы «искры божьей» – бледный слабый огонек Сознания, освещающий ночь Igitur – нужный просто для жизни, достойной человека.

Пер. с фр. А.Д.Бакулова

⁴¹ Белый квадрат нужно считать последней картиной Малевича, если, разумеется, не принимать во внимание фигуративные картины, которые он решил написать в последние годы жизни под давлением обстоятельств.

⁴² «Денди» в работе «Художник современной жизни» (автор. *Œuvres complètes*, p. 1180: «Прилив демократии, захватывающий и уравнивающий всё, день за днем топит этих последних представителей человеческой гордости и покрывает волнами забвения следы этих удивительных мирмидонов».)