

УДК 130.2+7.038.14

## Х. Ортега-и-Гассет и К. Малевич: «новое искусство» в философской интерпретации

© Вакар И. А.

Государственная Третьяковская галерея, Москва

*Немало общего в суждениях испанского философа Х. Ортега-и-Гассета и русского живописца К. С. Малевича, людей, чьи профессиональные интересы, жизненный опыт, вкусы, образование, политические взгляды были глубоко различными. Сделанные в разных культурных регионах и социальных условиях выводы о природе нового искусства заслуживают того, чтобы расценить их как объективное свидетельство в эволюции пространства культуры. Интересна и некая топографическая симметрия: Россия и Испания – окраины Европы, в начале XX века давшие художественному миру ярчайшие образцы авангардного мышления в культуре. Наряду с П. Пикассо и С. Дали, Х. Ортега-и-Гассет стал одним из тех великих испанцев, кто поразил современников новизной и радикализмом идей и новых представлений в социокультурном пространстве.*

*Автор анализирует общее и различное в мировоззрении двух выдающихся деятелей культуры XX века, проводя сравнительный анализ их художественных систем и мировоззренческих позиций.*

**Ключевые слова:** «новое искусство», авангард, художественное мышление, социокультурное пространство.

(Искусство и культура. — 2012. — № 1(5) . — С. 76-82)

## H. Ortega-and-Gusset and K. Malevich: «new art» in philosophical interpretation

© Vacar I. A.

State Tretyakov Gallery, Moscow

*There is quite a lot in common in the ideas of the Spanish philosopher H. Ortega-and-Gusset and the Russian painter K. S. Malevich, people whose professional interests, life experience, tastes, education and political views were very different. Made in different cultural regions and social conditions, conclusions on the nature of new art deserve considering them as objective testimony in the evolution of the culture space. Some topographical symmetry is also of interest: Russia and Spain – Europe's suburbs which presented the world of art with the brightest examples of vanguard thinking in culture in the early XX century. Along with P. Picasso and S. Dali H. Ortega-and-Gusset became one of those great Spaniards, who astounded the contemporaries with the novelty and radicalism of ideas as well as new understanding in social and cultural space. The author analyses the common and the different in the world outlook of the two outstanding people of culture of the XX century, conducting a comparative analysis of their art systems and world outlook positions.*

**Key words:** «new art», vanguard, artistic thinking, social and cultural space.

(Art and Culture. — 2012. — № 1(5). — P. 76-82).

В 1925 году в испанской газете «El Sol» появилась статья философа Хосе Ортега-и-Гассета «Дегуманизация искусства», ставшая одним из самых емких исследований нового искусства. В 1928-м художник К. С. Малевич начал публикацию серии статей о новой живописи в журналах «Новая генерация» и «Советская архитектура». К. Малевич и Х. Ортега не были знакомы и, вероятнее всего, ничего не знали друг о друге.

Впервые фрагменты «Дегуманизации искусства» были переведены на русский

язык только в 1957 году.

В документах и мемуарах, связанных с К. Малевичем, насколько известно, имя испанского философа вообще не встречается. Нет никаких упоминаний главы русских супрематистов и в работах Х. Ортеги: хотя он имел представление о живописи геометрической абстракции, но не принимал ее, как и беспредметное искусство в целом.

Созданные независимо друг от друга, работы К. Малевича и Х. Ортеги, однако, сходятся по многим позициям.

Цель статьи – выявление соответствий

Адрес для корреспонденции: e-mail: vacar@mail.ru – И. А. Вакар

в философско-художественном мышлении выдающихся представителей европейской культуры.

**Новое искусство в новом европейском мышлении.** Оба автора в названных статьях в какой-то мере подводили итог своему изучению «нового искусства» (оба пользуются именно этим термином). Х. Ортега в начале 1920-х писал на темы новой музыки, живописи, литературы и театра, в том числе о произведениях К. Дебюсси, М. Пруста и импрессионистов. Статьи К. Малевича были основаны на лекциях, которые он читал в предшествующие годы в Гинхуке и Институте истории искусств. Да и сам момент создания этих сочинений – середина-конец 1920-х годов – предопределил их итоговый характер: должно было пройти достаточное время после завершения поступательного периода авангарда, чтобы делать определенные выводы о его сущности и судьбе.

Задачи, которые ставят Х. Ортега и К. Малевич, различны. Х. Ортега хочет исследовать новое искусство как эстетический феномен: «Отдельные направления нового искусства меня интересуют мало, и, за немногими исключениями, еще меньше меня интересует каждое произведение в отдельности» [1, с. 232]. Малевич, напротив, во всех теоретических работах (начиная с 1915 года) обращается к формальному анализу конкретных течений и отдельных произведений, выстраивая на наглядных примерах последовательную эволюцию авангарда. Но в цикле поздних статей он стремится совместить этот анализ с той же задачей, которую ставит Х. Ортега: с определением сущности и отличительных особенностей нового искусства.

И здесь испанский философ и русский художник приходят к схожим заключениям. Прежде всего, они решительно отделяют новое искусство от ранее существовавшего. К. Малевич даже специально оговаривает это в названиях своих статей: «Новое и изобразительное искусство», «Анализ нового и изобразительного искусства». Но, пытаясь определить разницу между тем и другим, оба сталкиваются с трудностью методологического порядка.

Х. Ортега признается, что не мог найти единого (стилистического или смыслового) критерия, характеризующего разнообразные проявления нового искусства, исходя из его внутренних свойств. Наиболее

точным оказался косвенный признак, относящийся к вопросу его функционирования в обществе. Новое искусство – это нечто непонятное большинству людей: «<...> непопулярности новой музыки соответствует такая же непопулярность и остальных муз. Все молодое искусство непопулярно – и не случайно, а в силу его внутренней судьбы» [1, с. 219]. Речь идет, подчеркивает философ, не просто о непривычности недавно возникшего художественного направления, как это было, например, с романтизмом, который первоначально не был принят публикой, но со временем завоевал популярность: «<...> новое искусство встречает массу, настроенную к нему враждебно, и будет сталкиваться с этим всегда. Оно не народно по самому своему существу; более того, оно антинародно» [1, с. 220]. Для него «характерно именно то, что оно делит публику на два класса людей: тех, которые его понимают, и тех, которые не способны его понять. <...> Отсюда – раздражение в массе» [1, с. 221–222]. Новое искусство непонятно вовсе не потому, что выработало слишком сложную технику исполнения, а в силу специфики своих целей, которые не являются общезначимыми. По поводу новой музыки Х. Ортега замечает, что «средства ее более чем просты, но духовный склад ее творцов диаметрально противоположен складу толпы» [1, с. 166].

Органический характер непонятности нового искусства Х. Ортега передает с помощью сравнения. Отличие нового искусства от традиционного он формулирует как «изменение оптики»: «Чтобы видеть предмет, нужно известным образом приспособить наш зрительный аппарат. <...> пусть читатель вообразит, что в настоящий момент мы смотрим в сад через оконное стекло. <...> видеть сад и видеть оконное стекло – это две несовместимые операции: они исключают друг друга и требуют различной зрительной аккомодации.

Соответственно тот, кто в произведении искусства ищет переживаний за судьбу Хуана и Марии или Тристана и Изольды и приспособливает свое духовное восприятие именно к этому, не увидит художественного произведения как такового. <...> Человек, изображенный на портрете, и сам портрет – вещи совершенно разные: или мы интересуемся одним, или другим» [1, с. 224–225].

К этому выводу К. Малевич пришел уже в 1919 году. В брошюре «О новых системах в искусстве», анализируя «Автопортрет» П. Сезанна, он пишет: «<...> он [Сезанн] не столько видел лицо портрета, сколько вложил в его формы живописное, которое не столько видел, сколько чувствовал. Кто чувствует живопись, тот меньше видит предмет, кто видит предмет, тот меньше чувствует живописное» [2, с. 167].

Рассуждая об «изменении оптики», Х. Ортега продолжает: «Однако большинство людей не может приспособить свое зрение так, чтобы, имея перед глазами сад, увидеть стекло, то есть ту прозрачность, которая и составляет произведение искусства: вместо этого люди проходят мимо – или сквозь – не задерживаясь, предпочитая со всей страстью ухватиться за человеческую реальность, которая трепещет в произведении. Если им предложат оставить свою добычу и обратить внимание на само произведение искусства, они скажут, что не видят там ничего, поскольку и в самом деле не видят столь привычного им человеческого материала <...>» [1, с. 225]. По Х. Ортеге, «“человеческая” точка зрения – это та, стоя на которой мы “переживаем” ситуации, людей или предметы» [1, с. 231] так, как делаем это в жизни.

К. Малевич в 1928 году исходным посылом также делает психологию восприятия нового искусства и аналогичным образом описывает реакцию зрителя: «<...> в новых живописных произведениях нет той задачи, нет той цели, которая привела бы к изобразительности (беспредметность).

Когда возникли такие произведения, то вся критика и общество, разглядывая их, выискивали либо воспроизведения предметов, либо содержание, но, не обнаружив, говорили, что в этих произведениях нет ничего <...>.

И действительно, разглядывая эти произведения, мы теряем тот объект, по которому мы могли бы определить содержание картины» [3, с. 141].

Как и Х. Ортега, К. Малевич констатирует деление общества на индивидуумов понимающих и непонимающих: «В Сезанне уже жутко видеть невооруженным глазом трещину, которой разделяется связь <...> предмета с Искусством. Таким образом в сезаннизме и общество должно было распаться также на две части <...> это и по-

служило для общества раздражительным фактом, и оно обрушилось на Сезанна и сезаннистов <...>» [4, с. 328].

Является ли это непонимание временным? – задается вопросом К. Малевич. Он не делает столь решительных выводов, как Х. Ортега, и все же признается: «Мы <...> не надеемся на то, чтобы со временем картины Сезанна и подобных ему художников действовали на зрителя так, чтобы он воспринимал их как художественное явление» [3, с. 246].

Новое искусство, таким образом, – это, прежде всего, новое отношение к объекту искусства, отношение как художника, так и зрителя. В этом сходятся оба автора. В принципе безразлично, пишет ли художник фигуративную или беспредметную картину: изображая предмет, он может стремиться к реализации «живописного ощущения» (выражение К. Малевича) и тем самым создать образец нового искусства. Но может сосредоточиться на изобразительной задаче, характеризуя предмет как таковой; в этом случае живопись будет не целью, а средством, целью же будет предметное содержание (К. Малевич), или жизненное «переживание» (Х. Ортега) – не стекло, а сад за окном.

**Сравнительный анализ у философа и у художника.** Для сравнительного анализа старого и нового искусства оба теоретика неслучайно выбирают произведения XIX века: К. Малевич использует картины И. И. Шишкина, Х. Ортега предлагает вспомнить любое полотно 1860 года. Генезис нового искусства оба связывают, прежде всего, с внутривидовыми эволюцией – реакцией на искусство XIX века.

Это два полюса в отношении художника к реальности. «На протяжении XIX века, – пишет Х. Ортега, – художники работали слишком нечисто. Они сводили к минимуму строго эстетические элементы и стремились почти целиком основывать свои произведения на изображении человеческого бытия. <...>

Творения подобного рода лишь отчасти являются произведениями искусства, художественными предметами. Чтобы наслаждаться ими, вовсе не обязательно быть чувствительным к неочевидному и прозрачному, что подразумевает художественная восприимчивость. Достаточно обладать обычной человеческой воспри-

имчивостью и позволить тревогам и радостям ближнего найти отклик в твоей душе. Отсюда понятно, почему искусство XIX века было столь популярным: его подавали массе разбавленным в той пропорции, в какой оно становилось уже не искусством, а частью жизни» [1, с. 225–226].

К. Малевич также отмечает, что «живописное ощущение» присутствовало и в старом искусстве (например, у передвижников), но оно заглушалось предметным видением.

В воспоминаниях начала 1930-х годов он описывает, как в молодые годы пришел к этому пониманию, работая в системе импрессионизма: «Я <...> определил, что искусство живописное вообще состоит из двух частей. Одна часть чистая – <...> живописное чистое формирование, другая часть, состоящая из темы предметной, называемой содержанием. Вместе они составляли эклектически искусство, помесь живописи с не живописью. Анализируя свое поведение, я заметил, что, собственно говоря, идет работа над высвобождением живописного элемента из контуров явлений природы и освобождением моей живописной психики от предмета. <...> Я никоим образом не хотел живопись делать средством, но только самосодержанием» [5, с. 125].

Х. Ортега также видит смысл происходящего художественного процесса в очищении искусства от «человеческого» элемента. «Даже если чистое искусство и невозможно, нет сомнения в том, что возможна естественная тенденция к его очищению. <...> в ходе этого процесса наступает такой момент, когда “человеческое” содержание станет настолько скудным, что сделается почти незаметным. Тогда перед нами будет предмет, который может быть воспринят только теми, кто обладает особым даром художественной восприимчивости. Это будет искусство для художников, а не для масс; это будет искусство касты, а не демоса» [1, с. 226].

И К. Малевич, и Х. Ортега активно выступают против ложного представления о случайности, волюнтаристской необязательности возникновения нового искусства. Здесь их мысли очень близки.

Х. Ортега утверждает: тот, кто в современном искусстве видит «лишь причуду, может быть уверен, что ничего не смыслит в искусстве, ни в новом, ни в старом. Ны-

нешнее состояние живописи и искусства в целом – плод непреклонной и неизбежной эволюции» [1, с. 220]. «В искусстве, как и в морали, должное не зависит от нашего произвола; остается подчиниться тому императиву, который диктует нам эпоха» [1, с. 227]. К. Малевич формулирует то же положение в письме А. Н. Бенуа 1916 года: «В искусстве есть обязанность выполнения его необходимых форм. Помимо того люблю я их, или нет. Нравится или не нравится – искусство об этом вас не спрашивает <...>» [6].

По Х. Ортеге, новое художественное чувство характеризуется «совершенной чистотой, строгостью и рациональностью», оно отрицает принцип эмоциональной заразительности. В связи с этим теоретик приводит фразу Малларме: «Toute maitrise jette le froid» («Всякое мастерство бросает в холод»).

Любопытно, что мотив «холода» стал одним из существенных в споре К. Малевича и А. Бенуа о новом искусстве. В рецензии на выставку «0,10» А. Бенуа спрашивал: «Какой же это теплоты не хватает, что так холодно на ярмарке искусства?» И сам отвечал: отрицаемая К. Малевичем «привычка сознания видеть в картинах изображения» составляет «все, что есть на всем свете самого пламенного и возвышенного, самого тайного и радостного. Это весь культ любви земной и небесной, <...> это самая жизнь» [7]. В ответ К. Малевич риторически восклицает: «<...> неужели нельзя творить в холоде и холодное?».

А вот как отвечает Х. Ортега: «Это нечестно, сказал бы нынешний художник. Это значит пользоваться благородной человеческой слабостью <...>. Искусство не может основываться на психическом заражении, – это инстинктивный бессознательный феномен, а искусство должно быть абсолютной проясненностью <...>. Смех и слезы эстетически суть обман, надувательство. <...> Все, что стремится быть духовным, а не механическим, должно обладать разумным <...> характером» [1, с. 238–239]. Сарказмы К. Малевича по поводу «физиологического» воздействия старого искусства и привязанности к нему А. Бенуа («<...> теплота [Венеры] мне не нравится. Уж очень смердит потом цезарей!» [6]) звучат в унисон насмешкам Х. Ортеги: «<...> ошибочно оценивать произведение по тому, насколько оно захватывающе, насколько способно подчи-

нить себе человека. Будь это так, высшими жанрами искусства считались бы щекотка и алкоголь» [1, с. 175].

**Изменения, происшедшие в искусстве на рубеже XIX–XX веков.** К. Малевич подчеркивает постепенный и незаметный характер художественной эволюции. Х. Ортега объясняет произошедший сдвиг «амплитудой маятника»: движением от предельного реализма и популярности к противоположному полюсу. Возвращаясь к своему сравнению восприятия искусства с двумя формами аккомодации, он утверждает: «Искусство, которое предложило бы нам подобное двойное видение, заставило бы нас окосеть. Деятнадцатый век чрезмерно окосел; поэтому его художественное творчество, далекое от того, чтобы представлять нормальный тип искусства, является, пожалуй, величайшей аномалией в истории вкуса» [1, с. 237]. К. Малевич в поздние годы не столь категоричен в оценках и даже признает прелесть художественной иллюзии [3, с. 148]. Однако он вполне мог бы согласиться с утверждением Х. Ортеги: «<...> сегодня профиль нового искусства почти полностью сложился на основе отрицания старого. <...> Сила атаки находится в непосредственной зависимости от исторической дистанции. Поэтому больше всего современных художников отталкивает именно стиль прошлого века <...>» [1, с. 252].

**Причина появления нового искусства.** Конечно, внутрисухохудожественная эволюция – не единственная причина появления нового искусства. Оба теоретика связывают его возникновение с неким духом времени. Х. Ортега видит в нем вспышку «иконоборчества», признак отвращения и ненависти современного человека к искусству, науке, государству, ко всей предшествующей культуре. К. Малевич, в молодости переживший увлечение политической революцией и надолго связавший с ней свою судьбу, в поздние годы настойчиво проводит мысль о новом искусстве как духовном предвестии масштабного исторического переворота.

В критических оценках русский и испанский теоретики полностью солидарны. Иначе обстоит дело с объяснением того, что представляет собой чисто художественное восприятие, или, возвращаясь к приведенному образу сада и оконного стекла, что можно увидеть, рассматривая «стекло».

Х. Ортега уходит от ответа на этот вопрос; по его высказываниям в других работах можно заключить, что он имеет в виду художественную форму произведения. Что касается К. Малевича, то он видит здесь нечто противоположное – особое, специфическое содержание нового искусства, заключающееся в многообразных ощущениях (см., например, его статью «Форма, цвет и ощущение»).

Вообще там, где речь идет непосредственно о произведениях живописи, позиции К. Малевича и Х. Ортеги не совпадают, что естественно для людей разных профессий. Испанский философ, по собственному признанию, не принадлежит к энтузиастам современного искусства – пределом его понимания является живопись П. Сезанна; он вскользь упоминает «заблуждения и даже мошенничества кубизма», неудачные эксперименты П. Пикассо и дадаистов и т. п. В частности, об экспериментах дадаистов он пишет следующее: «Легко произнести или нарисовать нечто начисто лишенное смысла, невразумительное, никчемное: достаточно пробормотать слова без всякой связи или провести наудачу несколько линий» [1, с. 235].

Пытаясь конкретизировать свою характеристику новой эстетики, Х. Ортега делает это, исходя из европейского (преимущественно французского) искусства первой четверти XX века, но не включая в него такие течения, как международный конструктивизм и русский авангард (вообще, кроме творчества Ф. М. Достоевского, Х. Ортега не слишком хорошо знает русскую культуру). Помимо дегуманизации, важнейшими чертами нового искусства он называет строгое разграничение художественной и жизненной сфер, пристрастие к иронии и игре, утрату патетики и «отсутствие трансцендентного», культ юношества, телесной красоты, спорта и т. п. Эта характеристика представляется более узкой, чем проблематика статьи «Дегуманизация искусства» в целом, и мало соответствующей, а то и прямо противоречащей русским реалиям. Когда Х. Ортега описывает ушедший в прошлое тип художника, невольно вспоминается К. Малевич: «Нужно видеть торжественную позу, которую принимал перед толпой великий поэт или гениальный музыкант, – позу пророка, основателя новой религии; величественную осанку государственного мужа,

ответственного за судьбы мира!

<...> Для современного художника, напротив, нечто собственно художественное начинается тогда, когда он замечает, что в воздухе больше не пахнет серьезностью <...>» [1, с. 256]. Такое утверждение оказывается неприложимым к творческому сознанию отечественных авангардистов.

**Главное расхождение К. Малевича и Х. Ортеги.** Это связано с тем социологическим выводом, который составляет пафос «Дегуманизации искусства» и предвзвешивает идею самой знаменитой работы философа – «Восстание масс» (1929).

По мнению Х. Ортеги, новое искусство принципиально антидемократично: «<...> это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта» [1, с. 221], в то время как «добрый буржуа, существо, неспособное к восприятию тайн искусства, слеп и глух к любой бескорыстной красоте» [1, с. 221]. Конфликт этих сил «не может пройти без последствий после сотни лет всеобщего заискивания перед массой и возвеличивания “народа”» [1, с. 221]. Следовательно, новое искусство явилось симптомом общего кризиса идеи демократии: «Под поверхностью всей современной жизни кроется глубочайшая и возмутительнейшая неправда – ложный постулат реального равенства людей» [1, с. 222]. Х. Ортега верит, что этот конфликт разрешится победой аристократии духа: «Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начнет складываться, как должно, в два ордена, или ранга – орден людей выдающихся и орден людей заурядных» [1, с. 222].

Ни К. Малевич, ни другие русские авангардисты никогда не смогли бы разделить подобные взгляды. Ортегианскую критику тупого буржуа еще до некоторой степени можно сблизить с позицией представите-

лей «Мира искусства»; в частности, с положениями статьи Д. Мережковского «Грядущий хам» (1906), которые и А. Бенуа, и сам Д. Мережковский в середине 1910-х годов пытались использовать для дискредитации авангарда. Но и чувствовавшие себя аристократами духа мирискусники никогда не были столь радикальны в своих социальных заключениях и прогнозах.

Вообще для поколений русской интеллигенции, воспитанных на нравственно-утопических доктринах XIX века, разрыв с традицией «возвеличивания “народа”» и практикой его просвещения был абсолютно невозможен. Достаточно привести несколько фраз К. Малевича, в которых он упоминает народ, или массу (Х. Ортега пишет слово «народ» в кавычках, как нечто мифическое, а массу отождествляет с понятием «толпы»), чтобы в этом убедиться: «<...> народ <...> не надо долго учить Искусству, он сам на  $\frac{3}{4}$  находится в Искусстве как таковом» [4, с. 300]; «<...> я не хочу сказать, что Искусство должно принадлежать единицам, <...> ибо Искусство в чистом его виде, может, есть достояние каждого из массы» [4, с. 329].

Здесь заключался источник драматизма во взаимоотношениях русского авангарда с обществом. Трудно охарактеризовать или даже просто перечислить пассажи К. Малевича на эту тему, разбросанные по его сочинениям разных лет; достаточно лишь наметить эволюцию его взглядов. В конфликте искусства и общества он видит несколько причин: консерватизм авторитетов от культуры, косность обывателя и темноту обманутого народа<sup>1</sup>. Но если в 1910-е годы К. Малевич яростно ополчается на противников современного искусства, то в конце жизни уже ясно видит внутреннюю закономерность его непонимания

Остро ощущая необычность положения художника-авангардиста (себя и своих

<sup>1</sup>Малевич пишет в 1918 году: «Толпа не смотрит на день современный, кричит на новаторов, ругает их, иначе она и не может. Ведь целые века шея толпы была привязана все в ту же сторону <...>» (2, с. 98). Пролетарий нового искусства «не знал совсем, ибо раннее утро угоняло его в смрадные заводы, а ночь загоняла в трущобы на койки» (2, с. 99). Но и после революции положение не изменилось: «<...> ни ин-теллигенция, ни пролетарий еще себе не уяснили истинных задач искусства <...>» (2, с. 107). Малевич верит, что «социалисты тоже поднимают гонение <...> против <...> новых выводов в искусстве, <...> лишь потому, что в них живет еще то искусство, которым жило общественное мнение до социалистического времени. С другой стороны, большое влияние имеет разум, привыкший к уюту, который боится, чтобы его не побеспокоили новыми введениями» (2, с. 170). Здесь он близко подходит к ортегианской критике буржуа, когда пишет об обывателе, «у которого <...> душа набита опилками, чувства – как стертые рогожи» (2, с. 119). Малевич уповает скорее на необразованную часть народа, чем на интеллигенцию. С годами, однако, он все больше видит внутреннюю закономерность разрыва искусства и народа: «<...> сам предмет-вещь для рабочего есть не что иное, как выражение функций. Отсюда живописная пластическая сторона ему вовсе не понятна. По этой причине и возникает у нас недоумения между художником и рабочим» (3, с. 173).

друзей он в молодые годы называл «выродками времени»), К. Малевич стремился преодолеть социальную изоляцию, но не сливаясь с массой, а побеждая ее. Если сделать поправку на невозможное для него отождествление себя с элитой, то он, вероятно, согласился бы с такой программой Х. Ортеги: «<...> новое искусство содействует тому, чтобы “лучшие” познавали самих себя, узнавали друг друга среди серой толпы и учились понимать свое предназначение быть в меньшинстве и сражаться с большинством» [1, с. 221–222].

А это требовало от художников стойкости убеждений: «Меньшинству приходится всегда оставаться при особом мнении» [2, с. 171], – писал К. Малевич в 1918 году. Осенью того же года в ГСХМ В. Татлиным был устроен митинг под лозунгом «Меньшинство в искусстве». Собственно, понятие «авангард», которым охотно пользовался К. Малевич в эти годы, включало в себя именно этот смысловой оттенок.

Но авангард, как известно, не столько сражается, сколько ведет за собой армию. И К. Малевич на протяжении многих лет продолжал настойчиво объяснять и популяризировать новое искусство, как бы не желая видеть фатальности его разрыва с обществом. Его усилия объясняются утопической верой в преобразование жизни на основах искусства, суть которого составляет беспредметность, т. е., согласно позднему К. Малевичу, бескорыстное и свободное творчество. «Наша современность должна уяснить себе, что не жизнь будет содержанием искусства, а содержанием жизни должно быть искусство, ибо только с этим условием жизнь может быть прекрасной» [3, с. 140].

**Заключение.** Как видим, общественные «проекты» Х. Ортеги и К. Малевича различны в содержательном плане, но их сближает одна особенность: оба мыслителя выводят свои социальные теории из опыта нового искусства; художественный авангард указывает им пути преобразования общества. Малевич по праву занимает место в ряду крупнейших художников-новаторов XX столетия. Но тот факт, что его теоретические положения перекликаются с суждениями одного из самых блестящих европейских умов, заставляет немного по-новому взглянуть и на К. Малевича не только как на художника, но и как на искусствоведа и философа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ортега-и-Гассет, Хосе. Эстетика. Философия культуры / Хосе Ортега-и-Гассет; вступ. ст. Г. М. Фридендера; сост. В. Е. Багно. – М., 1991.
2. Малевич, К. Собрание сочинений: в 5 т. / К. Малевич; общ. ред., вступ. ст., сост., подготовка текстов и коммент. А. С. Шатских. Раздел «Статьи в газете “Анархия” (1918)»: публикация, сост., подготовка текстов и коммент. – А. Д. Сарабьянов. – Т. 1. – М.: Гилея, 1995.
3. Малевич, К. Собрание сочинений: в 5 т. / К. Малевич; сост., пред., ред. пер., коммент. Г. Л. Демосфенова; науч. ред. А. С. Шатских / Казимир Малевич. – Т. 2. – М.: Гилея, 1998.
4. Цит. по изд.: Сарабьянов, Д. А. Казимир Малевич. Живопись. Теория / Д. Сарабьянов, А. Шатских. – М.: Искусство, 1993. – С. 328. Публ. А. С. Шатских.
5. Малевич, К. Главы из автобиографии художника / К. Малевич // Харджиев, Н. И.. Статьи об авангарде: в 2 т. / сост.: Р. В. Дуганов, Ю. А. Арпишкин, А. Д. Сарабьянов. – М.: «РА», 1997. – Т. 1.
6. Малевич, К. Письмо к А. Н. Бенуа / К. Малевич // ОР ГРМ. – Фонд 137. – Д. 1186.
7. Бенуа, А. Н. Последняя футуристская выставка / А. Н. Бенуа // Речь. Пг. – 1916. – 9 янв.

Поступила в редакцию 11.05.2011 г.