

УДК 7.011:316.354

Философские основания теоретического мышления Казимира Малевича: витебский труд мастера

Малей А. В.

Государственное учреждение дополнительного образования «Дворец творчества детей и молодежи», Витебск



В статье обоснована симметрия как методологический принцип исследования архитектуры инфСтатья посвящена осмыслению главного теоретического труда Казимира Малевича «Супрематизм. Мир как беспредметность или Вечный покой», написанного в Витебске. Автор статьи рассматривает мировоззренческую позицию «белого супрематизма» великого художника. Белый супрематизм завершает логику супрематической мысли К. Малевича, поэтому автор утверждает, что его теоретический трактат выражает сущность супрематизма в целом как направления модернистского искусства. Автор статьи полемизирует с другими исследователями (к примеру, с Александрой Шатских) в отношении философских оснований в размышлениях лидера супрематизма. Согласно позиции автора статьи, К. Малевич никогда не был философом, а всегда оставался только художником и только теоретиком искусства. В целях обоснования собственной позиции, исследователь использует характерные высказывания К. Малевича как доказательства правоты своего взгляда.

Ключевые слова: *белый супрематизм, «Бог не скинут», беспредметность, «божественная энергия духа».*

(Искусство и культура. — 2013. — № 4(12). — С. 58-70)

Philosophical Bases for Kasimir Malevich's Theoretical Thinking: Vitebsk Work of the Master

Malei A. V.

State establishment of supplementary education «Children and Youth Creativity Hall», Vitebsk

The article centers round understanding the main theoretical work by Kasimir Malevich «Suprematism. World as Subjectlessness or Eternal Rest», which was written in Vitebsk. The author of the article considers the great artist's world outlook position of «white suprematism». White suprematism finishes the logic of suprematist thought of K. Malevich that is why the author states that his theoretical thesis expresses the gist of suprematism on the whole as a trend in modernist art. The author of the article argues with other researchers (Alexandra Shatskikh, for example) regarding philosophical bases in suprematism leader's thinking. According to the author of the article K. Malevich was never a philosopher but was always an artist only and an art theoretician only. To prove his position the researcher uses typical K. Malevich's statements as the proof of his being right.

Key words: *white suprematism, «God is not overthrown», subjectlessness, «divine energy of spirit».*

(Art and Culture. — 2013. — № 4(12). — P. 58-70)

Трактат К. Малевича в силу философской формы изложения, а также оригинальной позиции относительно экзистенциального существования человека, которое несет в себе следы представления о мире и свойственный тому времени максимализм в подходе к оценке мироустройства

и миропостроения, с нашей точки зрения, уводит исследователей трактата от главного, от того, для чего этот трактат написан, т. е. от искусства. По мнению многих исследователей, в частности А. Шатских, которая в статье «Малевич после живописи» предлагает публикацию трактата Казимира

Адрес для корреспонденции: e-mail: savmaley@mail.ru – А. В. Малей

Севериновича Малевича в 3-м томе собрания сочинений, К. Малевич предстает русским философом, супрематистом-мистиком. А. Шатских приводит также ссылки на зарубежных авторов, которые увязывают происхождение супрематизма с иудейской Каббалой, с мистикой и натурфилософией Я. Бёме, с произведениями А. Шопенгауэра, в частности, с трудом «Мир как воля и представление» и т. д. Нельзя сказать, что К. Малевич не дает почву для таких выводов и определений, но в таком подходе к произведению происходит смещение акцента во вред супрематической истине Казимира Малевича.

Цель статьи – выявление принципов мировоззрения Казимира Малевича как теоретика нового искусства.

С нашей точки зрения, К. Малевич никогда не был философом, а всегда оставался художником и теоретиком искусства. Любой художник-теоретик не может обойтись без философского метода изложения мысли, иначе ему будет сложно объяснить свое мировоззрение относительно его искусства. В оценке трактат с точки зрения принадлежности его к философии соглашусь с самим К. Малевичем, который в письме к Гершензону писал: «... мое писание <...> это деревянный велосипед на фоне шедевров» [1]. Справедливо также замечание голландского профессора М. Григара о том, что «... неполне корректно оценивать статьи Малевича с точки зрения профессионально-философской» [1, с. 10].

«Деревянность» философствования К. Малевича удручает: эклектика, антилогика, бесконечность повторений уже высказанных мыслей и т. д. Но самое главное, нет у него никакой свежей философской мысли, которая могла бы из художника сделать философа. Художник попросту изложил свое мировоззрение как Бог на душу положил, чтобы были понятными теоретические основания его искусства.

Духовная автономия искусства. Акцент на философию в воззрениях К. Малевича уводит в сторону не только от супрематизма. Можно не заметить главного – в трактате К. Малевич обосновал духовную автономию искусства от цивилизации и Религии. Определив искусство как самостоятельную субстанцию, Малевич выводит искусство из человеческих понятий и определений, т. е. лишает искусство имени, утверждая,

что «... супрематизм возможно отнести к линии восхождения искусства как позапредельного начала» [1, с. 111]. Через белый супрематизм автор определяет искусство белой трансцендентной реальности.

Разумеется, подобного рода рассуждения очень сильно провоцируют определить их как философские. Но, чтобы не делать поспешных выводов, необходимо выяснить их природу. Супрематизм К. Малевича возник из логики развития искусства, а не из философских воззрений. Модернистское искусство развивается на собственной основе в отличие от сюжетно-образного и психологического искусства, поэтому приоритетом в его исследовании следует считать теорию искусства, а философия может дополнить теорию, сделав теоретические положения более доказуемыми и логически связанными. В трактате К. Малевич выступает теоретиком искусства, накрепко связанным с собственной практикой художника и практикой его предшественников.

Для подтверждения такой точки зрения необходимо предоставить слово самому К. Малевичу. В статье предложен трактат в сокращенном варианте. Возможно, меня упрекнут в вольном обращении с историческим материалом, однако разве лучше выглядят цитаты из трактата с субъективными комментариями, которые призваны доказывать справедливость мысли того или иного автора?

Сокращения сделаны на основе опубликованного трактата в т. 3 собрания сочинений К. Малевича. Фрагменты пронумерованы страницами из книги. Трактат содержит в себе часть работы «Бог не скинут», опубликованной в т. 1, поэтому выдержки взяты из т. 1 и страницы отмечены звездочкой. В сокращенном варианте есть выдержки из писем К. Малевича к Гершензону, которые обогащают супрематическую мысль.

Сокращенный трактат К. Малевича: основные позиции теории. Сокращенный трактат нельзя рассматривать как логически подправленный текст первоисточника. Вычленена, с нашей точки зрения, центральная, самая важная мысль К. Малевича, которая и является сутью теоретического трактата и супрематизма.

1. Началом и причиной жизни считаю возбуждение, как чистое неосознанное, без числа точности, времени пространства,

абсолютного и относительного состояния [2, с. 218].

2. Возбуждение – горение – наивысшая белая сила, приводящая в волнение мысль. Этим состоянием дорожит человек, ставит его выше над практической экономической жизнью. Возбуждение, как пламя вулканом колышется во внутреннем человеке без цели и смысла [2, с. 219]. Возбуждение – мир, и все проявления человеческие те же в действительности возбуждения, сводящиеся к миру [2, с. 233].

3. Второй ступенью (жизни. – А. М.) считаю мысль, в которой возбуждение принимает состоящие представления и развивается в форму суждения – реализация мира явлений в сознании [2, с. 216]. Мысль <...> стремится к выявлению возбуждения в форму, творя беспредметную и предметную жизнь [2, с. 219].

4. Таковы два состояния считаю наиглавнейшими и высшими в человеке, а равно и во всем, что возбуждено и мыслит и себе [2, с. 218].

5. Под мыслью представляю себе состояние непрерывного сложения представлений и действующих явных и скрытых причин. Если верно мое определение, то вся природа есть мысль, а все явления – формы разгаданных представляемых в мысли причин [2, с. 220].

6. Природа, как натура – организованное возбуждение, рассыпанное во множестве. <...> Природа раскрыта, и человек как бы находящийся внутри ее возбуждения, однако не может достигнуть действительности. Несет свое усилие к познанию, познание его выражается в формах, и все, что он делает, не что иное, как рассказ о природе, это его суждение [2, с. 221].

7. Предметна ли природа? Имеет ли она идею в своем целом стихийном. <...> Полагаю, что в ней как в целом, так и во всех проявлениях нет идеи, есть одни без-идейные действия. И если возникают идеи, то они возникают в самом человеке, собирающемся вечно *идеа*-лизировать не *идеа*-альную, вне идей стоящую природу. <...> Идеальность не существует в природе, это воображение существует в человеке [2, с. 102].

8. Подлинного нет, оно замещается представлением, возникает мир как представление, а мир как представление только маска, только бутафория [2, с. 156].

9. Познание – действие, превращающее неизвестное или беспредметное в предмет познания. Если неизвестное не сделаем предметом, не можем его познать. Все же познанное будет настолько верно, насколько неизвестное обращено в предмет познания исследователей [2, с. 86].

10. Исследовать действительность – значит исследовать то, что не существует, то что непонятно, а непонятное для человека несуществующее, следовательно, исследованию подлежит несуществующее [2, с. 241].

11. Наука как знание есть действие вечного спора за подлинность, и всякий научный опыт – простой спор. Идет речь о доказательствах и обоснованиях, но ни одно обоснование не может поручиться, что оно подлинно, реально, неизменно. Если наука не сможет поручиться за вечность своего обоснования и доказательства, то тем самым *доказует* одно, что природа – беспредметность, вне знаний стоящая, и у нее – один противоположный лозунг: не знать, но действовать [2, с. 90].

12. Практический реализм стремится достигнуть того, что не существует. Для природы не существует катастроф, ибо в ней нет закона идей познания [2, с. 90]. Закон для практического реализма есть конструктивная сила системы, и только через эту силу человек полагает победить все то, что вне закона находится. Закон он нашел в той же природе и тем же законом хочет победить ее организуя в свой новый практический реализм. <...> Ничего этого не знает природа, в ней нет ни большого ни малого [2, с. 90].

13. Заведомо зная, что не существует ни большой ни малой единицы, он (человек. – А.М.) создал в сознании своем различия; отсюда <...> сознание видит перед собой большое и малое. <...> Все, что для нас составляет различие – простые видимости или обстоятельства неизменно беспредметного. <...> Вся нами ощущаемая природа находится в беспредметном, хотя и может быть, состоит из нашего представления, которое само разделяется в практической жизни материальными различиями [2, с. 98].

14. К какому же бытию стремится человек? Стремится к покою, т. е. к *недействию*. Постижение мира как материалистическое бытие или постижение как духовное, это только сочинение Бытия, в котором и нужно совершать постижение [2, с. 257]*.

15. Бог – покой, покой – совершенство [2, с. 259]*.

16. Бог построил совершенство (общезитие), но из чего построил, зачем, все это пытается разобрать человеческое представление. <...> Но как всякое представление не действительность, то и все разбираемое представление не может быть действительностью. <...> Все разбираемое – ничто, то есть Бог, вышедший в покой, и получилось, что ничто было Богом, пройдя через совершенство, стало тем же ничто, ибо и было им [2, с. 264]*.

17. «Ничто» нельзя ни исследовать ни изучать, ибо оно ничто, но в этом «ничто» явилось «что» – человек, но так как «что» ничего не может познать, то тем самым «что» становится «ничто»; существует ли отсюда человек или существует Бог, как «ничто», как беспредметность? И не будет ли одна действительность того, что все то «что» появляется в пространстве нашего представления, есть только «ничто» [2, с. 264]*.

18. <...> Бог построил из ничего Вселенную так же, как человек строит все из ничего своего представления и то, что представлялось ему не знает, что он есть сам творец всего и сотворил Бог то же как представление свое [2, с. 64].

19. Представление о смертном неверно, ибо разрушило бы Бога. Отсюда чтобы разрушить Бога, нужно доказать смерть души или тела как материал, но так как наука и всякие другие попытки доказать последнее не могут, то скинуть Бога нельзя [2, с. 264]*.

20. Человек стал размышлять о всех явлениях в природе и на основании их сил разумных познаний предлагает строить свой мир представлений. Признав Вселенной совершенство – признал – Бога и тем самым признал то в природе, что она не мыслит, мыслит только он, ибо Бог как абсолют совершенство, природа не может больше мыслить. Таким признанием он (человек. – А. М.) выделил себя в мыслящее существо и вывел себя из совершенства Божеского творения <...> как будто соскользнул и выскочил за борт абсолюта [с. 290].

21. В запрете лежат греховности и несовершенства. <...> Адам преступил границу запрета, и Богу этого было достаточно, чтобы род его весь наказан изгнанием. <...> Благо рая исчезло, а ведь Адам должен был только созерцать вечное прекрасное движение, даже ничто не мыслит, ибо обо всем помыслил Бог [2, с. 292].

22. <...> Неужели в образе наказаний все преследует его мстящий Бог? И не потому ли бежит, чтобы пробежать эту цепь Божеского строя, полосу преступлений и наказаний? Пробежать законы и очутиться в незаконном пути, выйти наконец в страну человечества, где бы перестал самобичевать себя (общезитие) [2, с. 293].

23. Бог его сопровождает сегодня, вчера и завтра и так они вдвоем идут изо дня в день, в труде распыляя вес греховный. И в том, что они идут вместе, творится жизнь. Куда же они идут? Идут к себе, к совершенству, к вечному покою [2, с. 294].

24. Мысль моя пришла к Богу как покою или небытию – к месту, где уже нет совершенств. <...> В совершенстве заключается предел наступающего «ничто» как бездейственный покой. Таков должен быть Бог [2, с. 305].

25. <...> Бог вечный покой <...> Бог как вечный покой существует [2, с. 312].

26. Религия сутью имеет перед собой единство Бога как беспредметность. <...> Бог распадается в различиях обрядности. Обрядность как система становится сутью <более> главной, нежели Бог, из-за того, как идти к Богу или какую нашивку и какую одежду нужно носить. Загораются спор и вражда, в как идти скрывается служение Богу, но не воплощение «служение» в надежде предметного блага воздаяния [2, с. 179].

27. Стремление человека к чему-то другому, высшему, в большинстве случаев относится и принадлежит духовному, но не материальному, под духовным нельзя все же мыслить полную беспредметность. Действия духа подчинены идее практического достижения, я не знаю до сих пор духа вне этого. Как бы ни была высока напряженность духовной силы, все же она сводится к простой практической пользе. Таков всякий святой и герой, уничтожающий себя и проповедующий благо [2, с. 84].

28. Нет ни одной иконы, где бы изображен был бы нуль. Сущность Бога – нуль благ, и в этом в то же время и благо [2, с. 84].

29. <...> Религия, как духовное благо равносильна всему материальному или физическому, благу человека, хотя оба имеют в существе своем беспредметный дух, освобождающий человека от предметного труда, стремящегося освободить себя от связей трудовой заботы, но хотящего все материальные блага получить [2, с. 252].

30. Из всех суждений современности двадцатого века видно, что Религиозная реальность будущего должна отойти, <...> но отойти не значит, что духовная сторона отойдет, он только будет приобщена к новой организационной форме. И, по моим предположениям, по мере возрастания предметно харчевое труда пламя духовного возбуждения поднимется и станет во главе всего предметного мира. Пламя духовное, конечно, не будет иметь в себе Религиозных данных сегодняшних духовных состояний <...> Бог духовный, как и Бог предметный, исчезнут в единстве беспредметного, ибо сущность мира в образе Бога, познанного в этом [2, с. 254].

31. Бог не может быть смыслом, смысл всегда имеет вопрос «чего», следовательно, Бог не может быть и человеческим смыслом, ибо достигая его как конечного смысла, не достигнем Бога, ибо в Боге – предел, или вернее перед Богом стоит предел всех смыслов, но за пределом стоит Бог, в котором нет уже смысла. Итак, в конечном итоге все человеческие смыслы, ведущие к смыслу – Богу, увеличиваются немислием, отсюда Бог – не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте, конечном пределе как беспредметное [2, с. 249]*.

32. Как я раньше говорил о том, что ничего нельзя доказать, определить, изучить, постигнуть, то и все определения остаются недоказанными, ибо если бы было что-либо доказано, было бы, конечно, для Вселенной и самих себя. Отсюда всякое доказательство простая видимость недоказуемого. Всякую видимость человек называет предметом, таким образом, предмета не существует в доказуемом и в недоказуемом [2, с. 265].

33. Исторический путь Искусства мне доказал, что сущность Искусства была поработана <...> и что только в двадцатом веке сущности его удалось выйти к беспредметному и таким образом освободиться. <...> Когда же самоидея Искусства станет сознанием каждого, тогда каждый выйдет за пределы животного. Признак такого Искусства – беспредметность, которая вышла в Супрематическую систему [2, с. 243].

34. <...> религиозное духовное состояние должно было бы дать формы исключительной духовной беспредметности (дух как безвесие), но в действительности она <Религия> создала орудия, через которые достигает-

ся физическое благо. Все духовные достижения Искусства (прежнего искусства. – А.М.) сводятся к тому же. Все последнее считаю неверным, я вижу верность, когда вся культура, или движение человека, будет исключительно беспредметным невесомым духовным целым, когда все блага пойдут на осуществление человеком своей беспредметной человеческой сущности [2, с. 249].

35. Искусство – суть беспредметная, как и все то, что называем природой, но с ним поступили так же, как и с природой. Вся природа для общежития должна быть целесообразна, каждую пядь необходимо приспособить к своему требованию, беспредметность превратить в предметную пользу [2, с. 103].

36. Под Искусством вскрываются другие понятия «здесь» нужно разуместь нечто большее, чем Искусство как мастерство, ремесло как творчество. В нем началась другая жизнь, резко отделяющая себя от «идейной» предметности ремесленной жизни общежития. Под Новым Искусством <...> нужно разуместь чистое *безидейное* безпредметное действие [2, с. 106].

37. Когда... сущность Искусства, тогда видно будет, что оно есть путь самостоятельный, как и оба других («Наука и Религия». – А. М.) с той разницей, что первые два преследуют практический реализм, <Искусство> вне этого [2, с. 82].

38. <...> Это будет тогда, когда формы выйдут из живописных масс, т. е. возникнут так же, как возникли утилитарные формы. Такие формы не будут повторением живущих вещей в жизни, а будут сами живой вещью. Раскрашенная плоскость – есть живая реальная форма. Интуитивное искусство переходит теперь в сознание, больше оно не подсознательное. Даже скорее наоборот, – оно было всегда сознательным, но только художник не мог разобраться в требовании его [2, с. 49].

39. Дело Искусства для артиста, художника, живописца – выйти к своей Супрематии, не к Искусству передачи явлений <...> Искусство вообще, подобно живописи, должно выйти из Искусства в Искусство Супрематизма, как живопись вышла из живописания в свою сущность или свою Супрематию [2, с. 235].

40. Супрематизм как беспредметность, как освобожденное ничто есть резкое про-

тивопоставление «организованной идейной предметности». Два противоположных учения (слово учение понимаю в беспредметном как обратное – *неучение*, разрушение учения, неученость) – предметно практического реализма и беспредметного. Оно (беспредметное учение) противопоставляет себя учению духовно Религиозному и предметному практическому реализму. <...> Вражда же учения предметного против духовно Религиозного – недоразумение в недомысле друг друга до конца [2, с. 107].

41. <...> Возможно ли считать Супрематизм живописью? <...> Супрематизм возможно отнести к линии восхождения Искусства как позапредельного начала и границы предметного практического реализма. Новое восхождение уже не живописное Искусство Супрематизма, и если возможно сказать, сущность его,двигающаяся в Супрематизме как беспредметность Нового классического порядка отношений форм [2, с. 111].

42. Супрематизм <...> существует вне условий общежития ибо он не отвечает на его вопросы практической бутафории [2, с. 121].

43. Супрематизм изъят не только из предметного Искусства, но и изъят от изображения. В супрематизме нельзя направить сознание, его нет в нем, как нет в природе источника «мудрости» общежития [2, с. 136].

44. Беспредметность живописная может иметь конструктивность эстетическую, так, где идет согласованность цветовая, <но> быть вне эстетического <может> Только Супрематизм, простое действие вне эстетических законов [2, с. 139].

45. Прихожу к беспредметности как «белому Супрематизму» ставившему вместо цели предметных благ – беспредметность [2, с. 179].

46. Супрематическое сознание по отношению к миру проявлений или всей природе является возбуждение и потому все состояния, называемые материалами, вовсе не существуют <...> Супрематизм есть *единоформие*, т. е. тем, в чем предполагаю единство. Все пришло к единому белому <...> В белом наступает момент, когда сознание человека во всех своих движениях через использование всех средств и сил в природе придет к белому; это форма, которая установилась в Супрематизме в виде белого квадрата [2, с. 245].

47. Белый Супрематический мир мыслит в себе чистого человека, или все челове-

ство занято строительством этой системы Супрематического Искусства. Каждый такой человек будет называться белым как чистый смысл. Супрематизм как система не будет средством, выделяющим идею и идеологию ни Государства ни Религии, но их духовного, ибо она будет первенствующей идеей белого человечества [2, с. 243].

48. Итак, в отличие от всех деяний человеческой мудрости, пытаюсь установить противопоставление предметному человеческому строю мысли беспредметное начало, свободное от всех предметных преодолений, границ от попытки что-либо познать, знать, вскрыть, от всего Будущего и Бога как предметных надежд [2, с. 216].

49. Ставлю на площади мировых торжеств белый мир как Супрематическую беспредметность, торжество освобожденного Ничто [2, с. 216].

50. <...> Это форма какого-то нового живого организма. Квадрат сделался живым, дающий новый мир совершенства; я на него совсем смотрю иначе, нежели раньше, это не живопись, это что-то другое. Мне пришло в голову, что если человечество нарисовало образ Божества по своему образу, то, может быть, квадрат черный есть образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала [2, с. 339].

Супрематизм как чистое познание искусством трансцендентного белого мира, как торжество освобожденного Бога. Малевич выносит Бога за предел человеческого смысла и противопоставляет свое определение Бога религиозному, в котором он наделен смыслом достижения духовных благ и поэтому предметен.

Искусство так же, как Бог-Ничто и беспредметная природа есть беспредметная субстанция. С реальными живыми формами вышедшая из прежнего понятия искусства в свою Супрематию так же, как живопись вышла из предметного живописания в живопись как самость.

В трактате К. Малевич сопрягает в *единоформие* Бог – супрематизм – искусство. Сопрягая понятия в Нуль, К. Малевич преподносит супрематизм как чистое познание, как учение на манер восточных религиозных учений, где мистические понятия формулируются как знание. В данном случае чистое познание – это вера-знание божественного. А так как К. Малевич – художник, и его су-

прематизм – это прежде всего картины, то вера К. Малевича есть эстетическое знание божественного. Стал ли К. Малевич от этого мистиком?

Все философствование К. Малевича посвящено одной цели – через мировоззрение объяснить справедливость и логическую закономерность прихода Нового искусства, которое он назвал супрематизмом. Его супрематизм не является новым видением старого мира в новых образах искусства, как это было в предыдущих художественных направлениях. Супрематизм К. Малевича есть эстетическое выражение иной реальности, отличной от физической, но такой же реальной, и супрематизм является воплощением этой реальности. Эта реальность не несет в себе визуальной характеристики. Она есть энергия. Эта энергия не соотносится ни с эзотерическими знаниями тибетских монахов, ни с христианскими ценностями Ветхого и Нового Заветов. Появление супрематизма вызвано не философскими увлечениями К. Малевича, а тем путем искусства, который оно проделало от импрессионизма до беспредметной живописи. Искусство с головокружительной быстротой через стилевые и эстетические деформации сколлапсировало в форму чистого искусства (супрематия), до неузнаваемости изменив свою сущность.

Переход искусства в новую форму произошел и без Казимира Малевича: завершил его Василий Кандинский. Однако К. Малевич интуитивно ощутил, что беспредметное искусство, независимое от предмета, «зависнет» в своем развитии, так как оно теряет духовную платформу, если не обращается к привычной визуально-предметной сущности. А значит, беспредметному искусству мироощущения необходим духовный хребет, посредством которого оно могло бы развиваться дальше. К. Малевич обнаружил эту «ахиллесову пяту» беспредметности. Он вывел «энергию возбуждения» в самостоятельное определение, соотнося ее с «божественной энергией духа». Этим самым он установил *духовное* основание Нового метафизического искусства и нового понимания его сущности, утвердив Бога как реальность, а искусство как Бога.

Мировоззрение, на котором стоит супрематизм, не может иметь имени. Потому что это – интуиция, а не физиологические и психологические ощущения. Поэтому Бог

К. Малевича, т. е. Ничто, не принадлежит ни верованиям, ни религиозным конфессиям.

Его Бог, оставаясь Богом, сжат в единой форме энергии и искусства. К. Малевич сформировал тем самым искусство как трансцендентную реальность. То, что «энергия» наряду с понятием «время», «движение», «пространство» стало в современном искусстве понятием художественной формы, общеизвестно. Такие определения, как «силовое поле элемента», «стимул» и «резонанс», «временной масштаб», «прошедшее, настоящее и будущее», стали азбукой дизайна. А между тем они не имеют визуальной характеристики, цвета или формы. Энергия ощущения в современном искусстве стала главным эстетическим содержанием, особенно в последних десятилетиях XX века, когда окончательно рухнул культ стиля и направлений, а пластические достижения художников отодвинулись на «вторые роли».

Однако энергия, о которой говорит Казимир Малевич, – это только эстетическая категория, т. к. и вне метафизического аспекта, т. е. сам по себе человек обладает энергией, посредством которой он преобразует действительность. В результате такой деятельности сформировалась ноосфера. В. Вернадский называл такую энергию культурной биогеохимической энергией. Это – свободная энергия, охватывающая биосферу и определяющая в основном всю ее историю. Человек – энергетическое существо. И эта энергия – колоссальна по своей созидательной и разрушающей силе. Если биогеохимическая энергия преобразует природу и формирует новую среду обитания для «живого вещества», то естественно предположить, что в творческой деятельности искусства эта энергия является основополагающей в создании произведения искусства. Точка, линия или пятно, оставленные на холсте, изначально обладают энергией. Вне зависимости от их ритмического или любого иного сочетания. Точка, линия или пятно – это визуальная характеристика мысли, т.к. эти изображенные элементы нанесены на холст с определенной целью, следовательно, со смыслом. Автоматически, бессознательно эти элементы получают заряд биогеохимической энергии человека, т. к. они являются выражением его мысли, ощущения и интуиции.

Культурная биогеохимическая энергия для творчества и искусства есть *первознер-*

гия. Это – условие для последующего формотворчества, которое является чистым действием «энергичного возбуждения» художника.

Искусство, благодаря модернистам став чистым искусством, имеет свои правила и законы развития. Одно из таких правил гласит: современное искусство нельзя исследовать только с позиций искусствоведения, а тем более с позиций философии. Искусствоведение и философия должны обобщать опыт художников и теоретиков искусства. Гносеологически это должно выглядеть так: художник – теоретик искусства – искусствовед – философ. Исследовать модернизм и современное искусство одними только искусствоведческими методами невозможно, т. к. искажается картина понимания состояния современного искусства и формируются псевдонаучные эстетические ценности.

Современная теория искусства возникла вместе с современным искусством. Уже в письмах Поля Гогена и Винсента Ван Гога, в высказываниях Анри Матисса и А. Дерена, теоретических и практических экспериментах Камиля Сёра формировались понятия и исследовалась самость нарождающегося нового искусства. С возникновением кубизма стало очевидным, что «не быть теоретиком живописи – это значит, отказаться от ее понимания» [3]. А. Глез и Ф. Метценже издают в начале века книгу «О кубизме». И в дальнейшем с развитием искусства развивалась и его теория в трактатах самих художников, Пита Мондриана, Василия Кандинского, Павла Филонова и др. Художники, создававшие новое искусство, одновременно были и основоположниками новой науки – теории современного искусства.

Многие считают, что теория модернизма создавалась художниками из-за отсутствия профессиональных теоретиков искусства. Такая позиция не лишена основания. Но в целом ошибочна. Искусство авангарда лаконично в средствах выражения, визуальная его информация сдержанна, а пластические открытия шокируют публику. В то же время это – искусство глубокого размышления и богатого содержания, несущее в себе вселенское мировоззрение. Реальность этого искусство визуально не соотносится с действительностью. В этом искусстве художники открывали новые эстетические законы, которые не были понятны искусствоведам-

современникам. Поэтому сами художники стали писать тексты. Текст стал неотъемлемой частью произведения нового искусства. Текст – это особенность самого искусства, часть творчества, требующая научного анализа в подходе к изучению взаимосвязи систем, которые художники должны были обосновать и, тем самым, доказать логичность и правильность выбранного пути.

Совокупность теории и практики представляла собой единый организм в творчестве модернистов. Декларация к картине и к выставке указывала вектор мышления художника и концептуально структурировала пространство сознания зрителя, помогая ему воспринимать лаконичную форму. Через визуальное восприятие с концептуальной направленностью художественная форма наделялась новым содержанием. Например, геометрические формы в супрематизме, в конструктивизме и в минимализме формировали совершенно разные направления в искусстве только в сочетании с концептуально обоснованными позициями каждое. В XX веке наиболее полно с точки зрения единства теории и практики это реализовалось в концептуальном искусстве.

Теория искусства, рожденная самими художниками, не стала самостоятельной наукой, осталась одним из методов искусствоведения, используемым для доказательства того или иного факта в развитии искусства. Трактаты и декларации зачастую воспринимаются как субъективная позиция личности, а не как вклад в теорию искусства.

Кубизм первым показал, что исследовать кубизм одними только искусствоведческими методами нельзя. Но его и сегодня продолжают исследовать этими методами. Например, общеизвестна точка зрения о влиянии африканских масок на творчество Пабло Пикассо: «Когда в мае 1907 года Пикассо случайно зашел в этнографический музей в Париже в старом Дворце Трокадеро и впервые увидел маски народов Африки, Океании, Карибского бассейна и Америки, на него «снизошло откровение»» [4]. Так считает Бесеат Кифле Селассие – специалист по междисциплинарным исследованиям в статье «Искусство Африки в творчестве Пикассо». Далее он делает вывод о природе происхождения кубизма: «<...> Пикассо удалось сочетать двухмерную перспективу (а разве такая есть? – А. М.), принятую в за-

падной живописи, в третьем измерении, представленным в формах африканской скульптуры. Именно это привело к кубизму. «Авиньонские девицы» ознаменовали начало так называемого «негритянского периода» в творчестве Пикассо».

Причастность африканского искусства к логике происхождения кубизма, высказанная однажды, кочует из одного десятилетия в другое. Те же африканские маски я нахожу в монографии о творчестве П. Пикассо Ричарда Лесли, датированной 1996-м годом издания. Вышеупомянутый Б. К. Селассие считает, что кубизм под «арабо-мусульманским влиянием», и не соглашается с тем, что другие исследователи увязывают пластику «Авиньонских девиц» с «Пятью купальщицами» Поля Сезанна, а по колориту с некоторыми работами Матисса и Гогена [4].

Другой исследователь кубизма Роланд Пенроуз расценивает происхождение художественной формы некоторых кубистических произведений Пикассо как искажение человеческих форм под влиянием на творчество Пикассо его личной жизни. В статье «Прекрасное и уродливое» Р. Пенроуз пишет: «В течение нескольких лет он (П. Пикассо. – А. М.) находился под сильнейшим эмоциональным стрессом после развода со своей первой женой Ольгой в 1934 году. Покорность, с которой он принимал все ее яростные нападки <...>, вылилась в том гнев, который нашел свое отражение во всех его работах. Искажение человеческих форм приобретает гротесковый и устрашающий характер» [4].

Окружающая жизнь, культура и искусство соседних стран всегда сказываются на творчестве художников. Художника может вдохновить всё. Например, огромная грязная лужа возле дома, но стоит ли из этого делать выводы о художественной форме и возникновении такого глобального в своем влиянии на развитие искусства направления как кубизм?

Сравним с предыдущими высказываниями взгляд на кубизм Ульриха Кремпела: «То, чему было положено начало Маре, то, что вынуждало Сезанна под драгоценным покровом его живописи лезть из кожи вон, то, что отчетливо высветил Дерен и Анри Руссо, и то, что Пикассо и Брак, наконец, смело и последовательно продемонстрировали в чистом и оголенном виде, – этот принцип

формообразования с его абсолютной закономерностью и трансцендентным пространственным порядком является фатальческим протестом против абсолютно материалистического восприятия мира» [3].

Теория искусства исследует сущность явления, а не скользит по поверхности пластического изображения.

В начале XX века были заложены фундаментальные основы для теории искусства как самостоятельной науки не только в виде теоретических статей и трактатов, но также и утилитарно в виде инфраструктуры витебского УНОВИСа, ленинградского ГИНХУКа и немецкого Баухауза. Это были прообразы научно-исследовательских институтов современного искусства. Но они рухнули под политическим гнетом тоталитарных режимов в 1922, 1926, 1932 годах. Они никогда больше не возродились. Теория искусства потеряла базовую основу и ассимилировалась с искусствоведением.

Один только искусствоведческий подход к изучению творчества К. Малевича также не сослужил ему хорошую службу. «Супрематизм. Мир как беспредметность ил Вечный покой» расценивают как философское обоснование супрематизма. Трактат не увязывают или плохо увязывают с саморазвитием современного искусства и его теорией. Как бы ни был философичен трактат, он имеет прежде всего отношение к искусству, а не к восточной нирване. Беспредметность, о которой все время говорит Малевич, наделяя этим определением природу, вселенную, материю и Бога, не вытекает из восточных учений, а есть результат саморазвития искусства. Искусство, став беспредметным и утратив всякую визуальную связь с объективной действительностью, требовала теоретического обоснования его эстетических законов и духовной сущности. Сначала такую попытку сделал Василий Кандинский в теоретической работе «О духовном в искусстве». Затем – Казимир Малевич.

У художников теория никогда не идет впереди практики. Он может взяться за перо только после того, как напишет картину. К. Малевич отказывает миру объектов и вещей в реальности, т. к. объекты и вещи наделяются человеческим смыслом. С такой же позиции он не принимает и религиозное определение Бога как смысловое определение. Малевич выносит Бога «за скоб-

ки» физической реальности как иллюзию человеческого смысла и определяет его нейтральным понятием «Ничто» или «Вечным покоем», без действия, без смысла, без определения. Мир вечного покоя – это безвременная трансцендентная реальность совершенства, но она так же реальна, как и физический мир. Взаимосвязь между двумя мирами происходит благодаря возбуждению – духовной энергии. Искусство отождествляется с вечным покоем как освобожденное Ничто (освобожденное от имени. – А. М.) и выражается Белым супрематизмом. Белый супрематизм – эстетическое выражение трансцендентного начала, мир Абсолюта. Художественная форма выражения – белый квадрат или чистый холст в точку соединено три понятия: Абсолют, Искусство, Энергия. С точки зрения развития искусства это означает, что Энергия, а не стиливая или фигуративная пластика, в формообразовании есть первоформа.

Определение Бога через понятие Ничто нельзя соотносит с вероучением. Разумеется, что такое соотношение можно сделать, а затем подвергнуть автора критике, назвав его мистиком, а то и того хуже – еретиком, но нужно ли? К. Малевич создал собственную супрематическую религию без привязки к существующим вероучениям. Его мировоззрение скорее можно отнести к «философской вере», но и здесь есть свои нюансы. Например, трансцендентный мир, в существование которого верят философы, у Казимира Малевича есть точка, некое сингулярное состояние. А феноменальный мир начинается с возбуждения этого состояния. К. Малевич противопоставляет свое учение церкви. Его теорию можно обвинить в родстве с восточными вероучениями, но стоит ли покупать на дразнящие положения и обороты теоретика и не подумать о главном, о том, что супрематическая религия К. Малевича – это учение художника об искусстве. Это – учение самоценно. Но главное в нем – это утверждение в искусстве его божественной сущности.

Проблема изображения как центральная проблема современного искусства. В трактате Казимир Малевич утверждает, что «супрематизм (читай: искусство. – А. М.) изъят не только из предметного искусства, но и изъят от изображения», т. е. сущность искусства не соотносится с понятием «изображение».

Проблема изображения – центральная проблема современного изобразительного искусства. Решить ее – значит, разрешить кризисное состояние изоискусства, именно изобразительного, т. е. того искусства, в котором художник создает рукотворные произведениями красками на холсте или бумаге. Растерянность художников перед этой проблемой столь велика, что они не могут полноценно творить, а искусствоведы – анализировать. Все было, все сказано и все исчезло в пророческой черноте «Квадрата» Казимира Малевича.

Художники изобразительного искусства быстро сдали свои позиции, отказавшись сначала от лидирующей роли живописи, а потом и от картины. С нашей точки зрения такое состояние объясняется тем, что ставка была сделана на изображение, а изобразительное искусство не может быть «изобразительным», т. к. объект, предмет или вещь на самом деле нельзя изобразить. Между объектом (объективной реальностью) и сознанием находится пространство феномена – мир, воспринимаемый через ощущения и переживания. То, что мы называем предметом, это – наше представление об объекте или вещи посредством сознания. Феноменальный мир – и есть та реальность, которая окружает нас. Феноменальный мир и есть та реальность, которая нас окружает. Созерцаемые нами горы или горы, представляемые нами по памяти, – одинаково реальны для нас. Феномен – это то, что стоит между нами и объектом; то, что отделяет нас от объекта.

Рассмотрим цепочку: объект – феномен – сознание – изображение. Объект или вещь-в-себе при созерцании предстает в сознании визуальной информацией (субъективной информацией). Именно эта информация и есть феномен. А затем то, что мы представили, т. е. феномен, изображается на холсте. Что же изобразил художник? Объект или феномен? Конечно, то, что было в его сознании, т. е. феномен. Нарисованный феномен не может быть изображением самого объекта, это – всего лишь виртуальная интерпретация объективной реальности. Любое изображение – это всегда изображение через посредника, т. е. через феномен субъективного сознания, а поэтому – псевдоизображение. Феномен у каждого свой. Отсюда, изображаемая нами реальность – иллюзорная реальность. Изображать предмет с визуаль-

ной достоверностью бессмысленно. Следовательно, само рисование в качестве изображения объективной реальности с целью ее постижения через визуальный опыт не имеет под собой никакого основания. Объекты не поддаются изображению. Поэтому искусство в своей сущности всегда было беспредметным. Реально изображенный предмет есть только созерцаемая абстракция физического объекта, т. к. изображение всегда абстрактно, вне зависимости от его изобразительной формы (фигуративная она или это только цветное пятно как ощущение предмета). Значит, реалистическая форма изображения и абстрактная форма изображения не противоречат друг другу.

Фактически искусство никогда не было изобразительным, т. к. оно никогда и ничего не изображало. Изображение в искусстве – это визуализация феноменальных ощущений. Художник достает из своего сознания феномен и *его* кладет на холст. Таким образом, на холсте создается еще один феномен – объект-феномен. Он является объектом-феноменом потому, что в отличие от феномена в сознании художника, он – материальная реальность (холст, краски, камень, глина и пр.). И тем самым художник творит новую реальность.

Эта реальность есть объект, феномен и предмет. Она существует в виде третьего измерения относительно первоначального объекта, т. е. вещи-в-себе.

Эта реальность имеет свою инфраструктуру: музеи, галереи, ландшафты, парки и пр.

Искусство – часть ноосферы. Искусство реально, как физически, так и феноменально. И строится эта реальность на основе энергии человека. Эту реальность человек творит сам, она выходит из его души и сознания. То, что он сотворил, существует независимо от него, но снова возвращается к нему, проходит через душу и сознание. Это процесс постоянен и бесконечен.

Нет изображения объекта, значит, нет и изображения формы его. Что такое эстетическая форма? Форма через феномен принадлежит сознанию и предстает в виде визуального пластического рисунка через предметное мировосприятие. Если материальная молекула есть объект, то через феномен она становится предметом «шар». Шар также и геометрическая фигура, категория пространства физического мира. Шар также

и сфера, идеальная форма категории эстетики [5]. Все перечисленные нами определения существуют одновременно раздельно и в точке. Раздельно они существуют только в сознании человека. Мы не можем их представить в точке. Точка – запредельное понятие данных определений. Это – нуль, ничто, которое мы не можем представить, но можем понять. Форма шара обретает визуальные очертания и определения благодаря сознанию, разделению на понятия через энергию действия мысли человека. Первоформа, из которой формируются понятия, – здесь точка, бесконечность, нулевая, безыдейная, безвременная позиция вне сознания человека. Через интуицию – энергийную субстанцию между ничто и человеком – предметы феномена наделяются в сознании эстетической формой. Первоформа – это энергия, находящаяся в покое бесконечности, затем через сознание она преобразуется в художественную форму. Визуальная же и материальная форма – «ложная форма», красивый кафтан, надетый на подлинную сущность формы. Сущность искусства, говорит Малевич, это – не форма, изображение или стиль, а бесконечное ничто, «белая сила», отождествленная с трансцендентным миром вечного покоя Бога.

Напрашивается евангелистская аналогия: в начале было слово, и слово было у Бога, и слово было Бог. По Малевичу следует прочесть: в начале было искусство, и искусство было у Бога, и искусство было Бог.

Нулевая, беспространственно-временная и беспредметная основа происхождения формы делает противостояние между фигуративным и беспредметным искусством не имеющим смысла. Изображенный реалистически или кубистически уют одинаково абстрактен и беспредметен.

К. Малевич, возможно, сам того не подозревая, разворачивает искусство на 180 градусов и открывает спиралевидность его развития. Супрематизм, утверждая энергийную сущность искусства, тем самым смещает акценты в отношении понятий изображения, формы, стиля и пластики. Форма и стиль низвергнуты с пьедестала основной эстетической ценности и образно-пластической выразительности. Погоня за формой и стилем как открытием завершена еще в начале XX века. Формообразование и пластические достоинства изображения стали

сугубо индивидуальным средством изображения у художников.

Изменение соотношения эстетических ценностей позволяет развиваться изображению искусству, не закликаясь на средствах изображения. Трехмерное устройство нашего психического аппарата представляет довольно скудный набор визуальных выразительных средств – точка, линия, плоскость, пятно, цвет и объем. Если сделать эти атрибуты изображения центральным эстетическим содержанием, то развиваться в этих рамках искусства не может долго. Рано или поздно оно будет «арестовано» и вынуждено двигаться по кругу, как арестанты в известной картине Ван Гога. Эта фатальная неизбежность и повергла художников образительного искусства в депрессию.

В альманахе «Малевич. Классический авангард. Витебск» украинский исследователь Д. Горбачев опубликовал фрагмент трактата А. Богомазова «Живопись и элементы», сопроводив его статьей «Импрессионизм вечного, или как материя превращается в энергию» [6]. Трактат написан в 1914 году, но опубликован только в 1996 году. Трактат А. Богомазова – научная работа по теории искусства в классическом варианте. И очень жаль, что в силу поздней публикации работа не смогла оказать должного влияния на развитие искусства в начале века. Работа Александра Богомазова свидетельствует о направлении теоретической мысли авангарда. А некоторые ее положения современны и сейчас.

Развивая мысль о взаимосвязи объекта, картины и сознания А. Богомазов, возможно, впервые для того времени и, без сомнения, актуально для сегодняшнего дня, приходит к понятию о единстве объекта, картины и зрителя как синтезированного мировосприятия объективной действительности и искусства. А. Богомазов включает в структуру «живописной мысли» зрителя, а не замыкается на соотношении художник – картина. Схема богомазовского «иногo порядка» такова: «Живописная Разность – Ритм – Картинная Плоскость – Зритель – Искусство живописи» [6]. А. Богомазов предвосхищает дальнейшее развитие соотношения: «зритель – картина».

Соотношение «Зритель – Картина» в искусстве XX века было радикально изменено в сравнении с классическим их взаимодействием. Первым ввел зрителя в картину кубизм.

Кубизм заставил зрителя самого соединять в единый образ расчлененные предметы и пространство. Начиная с поп-арта, из картины материальные предметы стали выходят в трехмерную среду (они были скотчированны с плоскостью картины (Р. Раушенберг)). Таким образом, они соединили физический и трансцендентный миры и вовлекали зрителя в новую реальность. Д. Бартлетт положил объекты на пол как материальную форму, а на стене тут же находилась картина с изображением этих объектов. Фр. Инфантэ в своих артефактах соединил в единое целое физическую среду ландшафта и трансцендентный эстетический мир.

Произведения Д. Бартлетта и Фр. Инфантэ лишили зрителя позиции наблюдателя. Зритель целиком стал частью пространственной структуры произведений этих авторов.

К. Малевич свел объект, сознание, форму – в ноль. Точка – нулевое условие Супрематизма. В этой белой невизуальной точке Малевич застыл в невесомости, предоставив потомкам возможность выйти из нее и обрести новый вес. Интуиция подвигала великого теоретика в верном направлении – следует возвратиться обратно: между белым безмолвием, безвесием супрематизма и началом Нового искусства должна находиться некая промежуточная ступень, имеющая вес и реальную основу, т. к. от безвесия нельзя оттолкнуться. Этой основой может стать «Обратная Информация», факт осознания как единого целого трансцендентной и физической реальностей.

Возможность выхода за Ноль формы: перспективы. Белый чистый холст и человек – нулевой момент для формирования новой структуры реальности. Объект – ноль, сознание – ноль, изображение – ноль. Если взять супрематизм как конец старого и начало развития Нового искусства за отправную точку, то для того, чтобы выйти из нулевого состояния, следует:

1. Представить плоскость холста как супрематическую плоскость в качестве белого невизуального трансцендентного пространства. При этом материальная плоскость холста сохраняется. Холст тогда приобретает две плоскости: виртуальную и физическую. Обе плоскости – материальный холст + силовое поле духовной энергии человека – образуют пространственную структуру трансцендентной и физической реальности.

2. Как только на холсте появляется элемент, он «расчленяется» на два элемента (причем совершенно не обязательно изображать его на холсте дважды). На виртуальную плоскость он попадет в сознании, и мы его представляем. На материальной он присутствует визуально и мы его *видим*. Таким образом, за нарисованным элементом находится обратная информация его сущности (обратная потому, что мы смотрим на элемент и с трансцендентной, и с физической стороны одновременно). За точкой находится точка, за линией – линия, за плоскостью – плоскость, за кругом – круг, за объемом – объем и т. д. Обратная информация в данном контексте – это мнимая реальность как физический факт, выраженный в математике мнимыми цифрами и мнимой геометрией. П. Флоренский утверждал, что «<...> все пространство мы можем представить двойным, составленным из действительности и из совпадения с ней мнимых гауссовых координатных поверхностей, но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через *разлом* пространства и через выворачивание тела через «самого себя» [7]. Эта мысль подтверждает справедливость наших рассуждений математикой. Каждое тело имеет мнимую характеристику. И, как подчеркивает П. Флоренский, «мнимости параметров тела должны пониматься не как признак его ирреальности» [7].

3. Элемент в двойном пространстве расчленяется на два эстетических события. Причленении «одного на два» плоскость и эле-

мент утрачивают эстетическую смысловую нагрузку и уступают место невизуальной художественной форме. Разламывая в сознании пространственно-временной континуума плоскости картины, художник делает зрителя частью произведения, а не просто его наблюдателем. Форма, стиль и пластика, став средствами изображения, обретают новую жизнь, возвращая изобразительному искусству визуально-пластическую форму.

Заключение. Трансцендентный мир относится к непознаваемому. Супрематизм опровергает это утверждение. Через искусство трансцендентный мир не только визуален, но в нем можно присутствовать, а, следовательно, познавать: «Познай самого себя» – это сократовское утверждение является принципиально возможным и необходимым в области трансцендентного. В концепции К. Малевича это утверждение преобразовано в концепцию: не ищи трансцендентный мир нигде, как только в самом себе. И помни, что этот мир связан с белым миром освобожденного Ничто.

ЛИТЕРАТУРА

1. Малевич, К. Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 2000. – Т. 3. – С. 345.
2. Малевич, К. Собр. соч.: в 5 т. / К. Малевич. – М.: Гилея, 1995. – Т. 1.
3. Бурлюк, Д. Кубизм / Д. Бурлюк // Кубизм. Каталог выставки «Ганновер-Москва». – М., 2003.
4. Курьер ЮНЕСКО. – № 1. – 1981. – С. 30.
5. Малей, А. Формула бытия // Малевич. Классический авангард. Витебск. – М.: Гилея, 1996.
6. Богомазов, А. Ритм / А. Богомазов // Малевич. Классический авангард. Витебск. – М.: Гилея, 2003. – С. 126–161.
7. Флоренский, П. Мнимости в геометрии / П. Флоренский. – М.: Гнозис, 1991. – С. 50–51.

Поступила в редакцию 13.09.2013 г.