

*Н.В. Смолянская*

## Малевич: радикальный романтизм

Определение сущности искусства к концу второй половины XX века зашло в тупик: кризис искусства стал диагнозом современности. Искусство, тем не менее, само находит себе дорогу: скорее, следует говорить о кризисе дискурса, а не искусства. Парадигма нового эстетического дискурса должна отказаться от поисков сущности и перейти к анализу «языка» – «скольжение по поверхности»<sup>1</sup>, возможно, ограничивает пути интерпретаций, но позволяет распознать специфику каждого пути и расставить акценты.

Казимир Малевич, знаковая фигура XX века, стоит у истоков нового дискурса. Являя пример и художника, и теоретика, он наиболее ярко воплотил искания и парадоксы своего времени. Малевич радикально изменил границы допустимой редукции художественного образа, исследовал возможности структурной классификации произведений, но отказ от наследия «старого» искусства был по сути подведением его итоговой черты. В рамках рассматриваемой здесь концепции французского философа Ж.-М. Шаффера<sup>2</sup> творчество Малевича вписывается в контекст «романтической парадигмы» или, иначе говоря, «спекулятивной теории искусства». Романтическую парадигму в данном случае надо понимать гораздо шире, чем стиль в литературе: эстафета переходит от поэтов Но-

валиса и Гельдерлина к философам – Гегелю, Шопенгауэру, Ницше и далее – М. Хайдеггеру и, наконец, к художникам. Творчество Малевича, наряду с Кандинским, Клее, Мондрианом, продолжает эту традицию. Отголоски романтического дискурса мы находим и сегодня, а вплоть до 50-х–60-х гг. прошлого века он определял линию развития многих художников и направлений в искусстве: концептуализм, минимализм, Б. Ньюмен, И. Клейн. . . Нигилистский пафос Малевича может быть понят как «радикальный романтизм». Завершенная недавно публикация его полного собрания сочинений помогает в новом свете увидеть и художественные работы К. Малевича, позволяет проанализировать те составляющие его структурных исследований, которые определяют «дескриптивные» теории искусства, если пользоваться словарем Ж.-М. Шаффера. Наследие Малевича прошло несколько «кругов» возвращения после долгого забвения, а библиография посвященных ему трудов лишь в малой части представляет литературу на русском языке. И сейчас, спустя девять десятилетий после первой выставки, на которой был выставлен «Черный квадрат», творчество Малевича еще во многом Terra Incognita для отечественного зрителя и читателя.

### *Романтическая парадигма*

Малевич был и теоретиком, и практиком искусства. Поэтому многие исследователи испытывают трудности: читая его тексты, не стоит забывать о картинах. Кроме того, Малевич был, по собственному выражению, «бескнижником»: его философские трактаты – записки размышлений автодидакта. Попытки «вписать» Малевича в русло академической философии не очень убедительны. Одно из самых известных исследований – «Малевич и философия» Э. Мартино – приходит к выводу о близости мысли Малевича хайдеггеровской философии. Однако, вслед за Ж.-М. Шаффером можно возразить, что и Малевич, и Хайдеггер вдохновляются общими постулатами «спекулятивной теории искусства». Спекулятивная теория в этом понимании не описывает искусство, а конструирует художественный идеал. Поэтому Новалис и Фридрих Шлегель, Шеллинг и Гегель вынуждены соотносить произведения с коррелятом оценочного идеала для того, чтобы выяснить, достойны ли они

предиката «произведение искусства». В рамках этой теории формируются различные эстетические дискурсы, благодаря которым мы готовы предпочесть один объект другому в качестве «произведения искусства», составить свою шкалу ценностей. Момент смены парадигмы совпадает с моментом «кризиса искусства».

Романтическая парадигма в самом широком смысле основывается на стремлении постичь Абсолют. Несмотря на вариативность других постулатов спекулятивной теории, искусство здесь непременно опосредовано тем, как решается эта задача. Ж.-М. Шаффер отмечает, что, хотя романтики иенской школы и следуют кантовскому вердикту – невозможно для философской дискурсивности достичь Абсолюта, но предполагают, что поэзия и искусство заменят философский дискурс. Искусство в этом контексте наделяется онтологической функцией, оно призвано компенсировать ограниченность рационального мышления, противостоять экспансии бурно развивающейся науки. Начинается сакрализация искусства. Новалис, вдохновленный неоплатонизмом, утверждал, что подлинная реальность постижима лишь в поэтическом экстазе: только поэт одновременно и субъект, и объект своего творчества. Такая позиция вполне укладывается в рамки традиции, где художник и поэт – медиумы божественного, пророки. Потому романтики заимствовали у Канта его теорию гения.

Философы, наследующие романтикам, Шеллинг и Гегель, восстанавливают философию в ее правах. Конечно, невозможно полностью отождествить «спекулятивную теорию искусства» с романтизмом. Специфика последнего определяется двумя положениями: искусство не только надделено онтологической функцией, но является и единственным возможным представлением этой онтологии, спекулятивной метафизики. Именно в данном пункте философы, следующие за романтиками, отступают от основателей теории. И Шеллинг, и Гегель в молодости разделяли романтическую концепцию превосходства искусства над философией, но впоследствии, в «Эстетике» Гегеля искусство превзойдено философией, идеей Абсолютного Духа. Онтологическая функция искусства сохранится, но оно вступит в иные соотношения с философским дискурсом. В свою очередь Шопенгауэр, Ницше и Хайдеггер заново пересмотрят проблему иерархических отношений между искусством и философией. Молодой Ницше опять вернется к позиции романтиков [последнее он-

тологическое откровение зарезервировано за искусством (в его дионисической форме)], тогда как Хайдеггер постулирует диалог между двумя видами деятельности.

Искусство и в этом контексте наделялось компенсационными характеристиками: оно призвано было противостоять надвигающемуся миру современной культуры в лице научного знания. Социальная, историческая, повседневная реальность также нуждалась в противовесе: для Новалиса поэзия должна была придать жизни романтическую окраску, Гегель подчеркивает, что искусство выявляет непосредственную форму знания абсолютной идеи, для молодого Ницше, читателя Шопенгауэра, дионисическое искусство разрывает вуаль Майи и освобождает нас от тирании воли. Гегель, Шопенгауэр, Ницше и Хайдеггер адаптируют спекулятивную теорию искусства к своей собственной разработке онтологии, нащупывают возможность согласования тезиса об экстатической природе искусства со своими претензиями, как философов, быть проводниками экстатического знания.

В отличие от философов, художники перехватывают эстафету романтиков, возвышая искусство над философией, наделяя первое способностью медиума сакрального знания, причастного истинной тайне мироздания, недоступной рациональной дискурсивности.

Ж.-М. Шаффер более убедителен, чем Э. Мартино; рассматривая творчество К. Малевича с точки зрения спекулятивной теории искусства, он выявляет общие корни Малевича и Хайдеггера. Поэтому Ж.-М. Шаффер упоминает и Ницше, и Шопенгауэра, и Якоба Бёме: романтическая парадигма спекулятивной теории искусства объединяет этих мыслителей. Художественные теории авангарда *«буквально детерминированы традицией сакрализации искусства до такой степени, что поиск точных источников во многих случаях иллюзорен»*<sup>3</sup>. Кандинский, Клее, Малевич не только работали над созданием художественного языка, они комментировали, обосновывали и подтверждали свои рисунки, приводя рассуждения к знаменателю сокровенной сущности, выраженной графическими формулами с наукообразной точностью.

Ж.-М. Шаффер приводит пять принципов спекулятивной теории искусства, нашедших свое развитие в традициях авангарда. Первый – раскрытие сущности искусства как цели самой художественной деятельности. Не надо путать его с лозунгом «искусство для искусства».

Сущность искусства – в причастности тайн бытия. Малевич пишет: «*В холсте ничего не движно, как только движно во мне; но возможно, что и во мне все тот же холст, в котором нет выявленной реальной подлинности*»<sup>4</sup>. Таким образом, второй принцип как бы следует из первого – это автореференция. Отсюда – особое внимание к проблеме выражения, к структуре живописного «языка», совпавшее по времени со знаменитым «linguistic turn». Это справедливо для многих художников начала XX века, занимавшихся теоретическими разработками: Клее, Кандинского, Мондриана и, конечно, Малевича.

Третий принцип спекулятивной теории искусства также следует из предыдущего: если нет иной реальности, кроме живописной, то настоящая «реальная реальность» проявится на холсте в творении художника. Четвертый принцип – историзма – характерен для всех романтиков. Желание заново пересмотреть историю искусства, расставить свои акценты с тем, чтобы показать, что истинно новое и потому настоящее открывается только на этой странице, свойственно практически всем представителям авангарда. Желая показать последовательность развития современного искусства, Малевич начинает с Сезанна, а затем предлагает и краткий очерк всей истории искусства («О новых системах в искусстве»). Его педагогические и структурно-художественные разработки связаны с изучением смены художественных стилей.

Последний принцип спекулятивной теории искусства, воспринятый авангардом – идея абсолютного синтеза общества и искусства. Ж.-М. Шаффер называет его эсхатологическим: «*Я говорю всем: бросьте любовь, бросьте эстетизм, бросьте чемоданы мудрости, ибо в новой культуре ваша мудрость смешна и ничтожна. Я развязал узлы мудрости и освободил сознание краски*»<sup>5</sup>. Малевич в этой же статье говорит о «формах жизни», а не картины: «новые формы» жизни опосредованы новым языком искусства, в пластическом решении живописной плоскости проявляются картины новой жизни после конца, «нуля форм».

Для подтверждения своей теории Ж.-М. Шаффер, конечно же, подбирает примеры, обходя ненужные рифы. В ряду художников авангарда исключены, например, сюрреалисты и дадаисты, Эйзенштейн, Марсель Дюшан. Среди философов нет Бергсона или Витгенштейна. Последний отдал дань и романтической парадигме, но в общем, безусловно, не вписывается в спекулятивную теорию искусства. Малевич также не

однозначен. Он постулирует своим творчеством принципы и иного подхода и к искусству, и к эстетическому дискурсу.

В то же время романтическая парадигма достигла у Малевича апогея своего выражения. «Самопричина» живописи проявилась в негативном осознании максимума сверки с абсолютом. Целый корпус теоретических сочинений Малевича посвящен обоснованию его онтологии: «Супрематизм», «Мир как беспредметность», «Мир как беспредметность, или Вечный покой»<sup>6</sup>. Онтология Малевича выявляется в этих произведениях как онтология беспредметности.

### *Онтология беспредметности*

Говоря об онтологической функции искусства в романтической парадигме, необходимо подробнее остановиться на самом термине «супремус», изобретенном Малевичем. «Черный квадрат» стал моментом откровения: на нем сфокусированы в наиболее сжатом, максимально выраженном виде все принципы спекулятивной теории искусства. От создания первой супрематической картины отсчитывается Малевичем начало мироосознания: новая форма подтверждает не только творческие поиски художника, но имеет значение новой эпохи, выхода в иное мироздание. Сущность искусства и жизни слились в этом образе «божественного младенца», «лика». Первая выставка супрематических работ сопровождалась декларацией нового искусства «От кубизма к супрематизму»<sup>7</sup>. Супремус, супрематия, супрематкан служат для обозначения наивысшей инстанции (от латинского *supremus*), одного из синонимов «абсолюта».

Новая форма открывает идеальный мир «беспредметности». Само название свидетельствует об особом, художническом философствовании: в трактатах Малевича мы встретим не категории «субъект» и «объект», а «вещь», «предмет», «форму». Эти категории, в отличие от первых, очень осязательные, образные.

В идеальном пространстве Супремуса нет форм, напоминающих реальные, «утилитарные» предметы. Малевич вел полемику с конструктивистами, его формотворчество самоцельно, в то время, как для конструктивизма форма – средство достижения функционального эффекта. Поэтому в пространстве беспредметности нет ничего, напоминающего

бытовую необходимость, нет движения, веса, цели. Космический мир супрематизма, по замыслу Малевича, спроецирован на холсты, как на своеобразные экраны. Будто романтический герой, устремлявшийся раньше в поисках не тронутой цивилизацией природы, в дальние путешествия, теперь отправился на завоевание космоса. Но героя нет. Малевич избегает психологизма. Позднее, когда в конце 20-х гг. Малевич вновь вернулся к фигуре, в большинстве случаев герой лишен каких-либо индивидуальных качеств: он как бы виден с «той» стороны супрематического Зазеркалья. Да и трудно назвать силуэты, часто закрашенные локальными пятнами, «героями». Появление таких фигур, казалось бы, не вписывается в концепцию эволюции собственного творчества у Малевича. Но не противоречит романтической парадигме его произведений, здесь даже наблюдается некоторая последовательность.

Создавая картину мира, недоступного какой бы то ни было субъективности, Малевичу необходимо обосновать собственную супрематическую версию. «Ничто» не поддается описанию. В полном соответствии с концепцией романтической парадигмы многие исследователи указывают на влияние Шопенгауэра: на прямое воспроизведение Малевичем «ничто» Шопенгауэра<sup>8</sup>. Снятие последним противопоставления субъекта и объекта, якобы, было воспринято в трактатах Малевича. Некоторые встречающиеся переклички свидетельствуют скорее о следовании общим установкам романтической теории в целом, а не о полемике с Шопенгауэром. Достаточно сравнить, например у Шопенгауэра: *«То, что всеми принимается как положительное, что мы называем сущим и отрицание чего выражается понятием ничто в самом общем его значении – это и есть мир представления, который выступает объективностью воли, ее зеркалом. . .»*<sup>9</sup>. «Ничто» познается в экстатическом преодолении, отрицании воли, но это, по Шопенгауэру, и исчезновение мира. Для Малевича «ничто» постигается в отказе от субъективности, в понимании целостности, не раскладывающейся на отдельные «представления». *«Мир и его проявление не существовал раньше в сознании, ибо сознания не было, существовали только абстракты. Отсюда мир был мир, т.е. „ничто“. . . кто хочет выявить целостный мир, должен прийти только к этому „ничто“, ибо в „что“ мира не существует»*<sup>10</sup>. Таким образом, онтологическая проблематика разрешается через негативную установку.

При этом философское наполнение подразумевает пластическую интерпретацию.

«Супрематическое зеркало» Малевича – также образ, казалось бы, из Шопенгауэра, но это зеркало, отражающее не представление (или представления мира), а истинную, абсолютную суть мироздания, в перспективе стремящуюся к бесконечности, то есть, к «нулю форм», беспредметности. Интерпретация проблемы отражения через редукцию метафоры «зеркала» свидетельствует скорее о полемике Малевича со «старым» искусством, с символизмом. Радикальность Малевича – методологическая. Подводя минималистский итог всякой метафоричности и обрзанности, он аккумулирует весь предыдущий опыт, при этом использует в своих рассуждениях и работах те же первоначальные принципы. Таким образом, зеркало мира предстает чистым листом – некой «*tabula rasa*», где и свет, и тьма отражены в «ничто» знакового выражения. Там, где возникает «что», возникает субъективность. Разумеется, Малевич не употребляет этот термин, а рассматривает пары «что» и «человек», «что» и «жизнь», показывая, как индифферентность и универсальность «ничто» трансформируется личным опытом.

В понимании мира действительности как иллюзии можно увидеть общее с разными философскими тенденциями, но, скорее всего, Малевич уловил веяния эпохи<sup>11</sup>, создав художественный образ субъективности в виде призмы. «Супрематическая призма» – своеобразный отказ от полемики «представлений». Малевич видел противоречие в названии книги А. Шопенгауэра: если есть мир как представление (субъективное), то он должен выразиться в борьбе представлений. Такая неопределенность не устраивала Малевича, мыслителя и художника, его исследования структурных особенностей живописи основаны на пластической стройности анализа. Малевич предлагает теорию «представлений», предполагающей, что в каждом индивидуальном случае происходит свое преломление через призму света, возникает «что» моего, личного творчества – некое видение «мировой реальности», поэтому и «природа» – такое же «что» одного из преломлений. Модель «супрематической призмы» основана на художественном опыте Малевича.<sup>12</sup> В «Философии калейдоскопа» Малевич прямо противопоставляет белый мир Супремуса, очищенный от навязываемой извне предметности, суете («зlobe») борьбы представлений. *«Злобен мир как воля и представление, но не злобен мир как бес-*



предметность, вне воли и представления».<sup>13</sup> Здесь же возникает некий надличный образ человека, квинтэссенции отражений мира.

Проблемы бытия опосредованы образом человека как вместилища этих отражений. Особое значение придается телесности: Малевич во многих сочинениях говорит о голове, черепе человека.<sup>14</sup> Возникает своеобразная «философия тела». В мозгу человека, как в калейдоскопе, соединяются впечатления видимого и образуют формы, связанные с осознанием практической значимости этих форм.<sup>15</sup> Поскольку практически свет отражается в зеркалах призмы у человека-калейдоскопа согласно трем путям (искусству, науке и религии), то, выбирая путь искусства – живописи, мы оказываемся перед разными живописными направлениями. Здесь же можно обозначить два пути развития теории. Малевич осознал и невозможность достижения максимума художественной выразительности в постижении мира «ничто» и, занимаясь исследованиями «самопричины живописи», сформулировал новые принципы подхода к произведениям искусства.

### *Негативный максимум*

Создавая образ супрематической призмы, Малевич следует за романтиками: по пути скептицизма и разочарования, невозможности достичь подлинной сущности вещей. Малевич доходит до крайней черты – черный квадрат можно рассматривать и как перечеркнутый путь, его конец. Известно, что «Черный квадрат» 1915 г., хранящийся в Третьяковской галерее, скрывает под собой несколько рядов цветных квадратов, перекрытых, видимо, в одночасье одной чертой, настолько радикально перечеркивающей любую аллюзию на естественную, природную форму, что этот факт потряс и самого автора.<sup>16</sup> Супрематическая призма не отражает мира вещей, «Черный квадрат» – своего рода «нет» видимому миру и преграда, вечно стоящая перед нами в виде не поддающегося изображению.

*«Мы острой гранью делим время и ставим на первой странице плоскость в виде квадрата, черного как тайна, плоскость глядит на нас темным, как бы скрывая в себе новые страницы будущего. Она будет печатью нашего времени, куда и где бы ни повесили ее, она не затеряет*

лица своего».<sup>17</sup> Не случайно, что эти строки впервые напечатаны были в газете «Анархия»: отказ от какого-либо строительства нового общества, черный квадрат и черный цвет знамени анархистов – все перекликается. Но кроме того, образ квадрата-лика, всюду глядящего на нас, как не выражаемое в изображении всюду сущее божественное. Здесь необходимо вспомнить концепцию французского историка А. Безансона, исследовавшего историю образа в западно-европейской культуре как поиска божественного образа.<sup>18</sup>

С точки зрения А. Безансона абстрактное искусство не новая страница, а последняя в тысячелетней истории иконоборчества. В этом контексте путь Малевича, в отличие от Кандинского, представляет «негативную» версию абстракции. Кандинский считает, что элементы живописных средств (краски, линии) содержат в себе собственную энергию, информацию о мире духовного, невидимого. Тогда как Малевич призывает сначала редуцировать все возможные формы выражения, свести их к «Нулю» форм («Супрематическое зеркало»), откуда открывается путь автономного от мира предметов творчества.

Открыв новый и, одновременно, последний этап истории образа, Малевич предстает и как полностью исчерпавший задачу репрезентации, так и открывший другие пути: комментарий или отказа от образности (например, в концептуальном искусстве)<sup>19</sup>.

В связи с задачей изображения нерепрезентируемого существует два аспекта проблемы: с одной стороны, создание образа подразумевает некую референцию на объект и его интерпретацию, что является символической функцией; с другой – референции подлечит не объект, а нечто, стоящее между объектом и представлением о нем, и указывающее на некое отвлеченное от него качество (например, его белизна). Подразумеваемая создание образа недостижимого максимума дает тот аспект рассмотрения символического, который может пониматься как негативный. Если за символическим стоит значение, не подлежащее прямой транскрипции, то за негативным символическим стоит значение максимума, а *prigoi* не определяемое.

В том случае, когда это значение постулируется как постоянная символическая составляющая образа в искусстве, абстракция максимально воплощает это содержание. Образ, максимально наполненный символически, есть, по Безансону, и его высшее выражение, и момент, откуда

начинается его разрушение. Кандинский и Малевич произвели переворот, но не в смысле полного отказа от представления, а максимально осуществив назначение репрезентации и замкнув, таким образом, круг очерченной изначально возможности. Таким образом, негативное символическое в своем полном выражении стремится к идее максимума, но становится жертвой этого стремления, потому что быстро исчерпывает значение этой идеи в представленной в нем эстетической форме.<sup>20</sup>

Действительно, супрематический период Малевича очень краток. Начавшись в 1915 г. появлением «Черного квадрата» и выставкой «0,10», он заканчивается в 1918 г. «Белым квадратом на белом фоне». В это же время он публикует статьи, которые можно рассматривать не только как манифест нового «Изма», но и комментарий, первое осмысление своего творчества. После этого живопись как станковое искусство должна умереть: *«О живописи в супрематизме не может быть и речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого»*.<sup>21</sup> Малевич полностью отдается исследовательской, преподавательской работе: уезжает в Витебск. Там он создает значительную часть своих теоретических трактатов.

Возврат к живописи происходит в 1927 г., после приезда из Польши и Германии, работы над архитекторами. Точные даты работ, созданных художником после поездки, очень трудно определить. Малевич создает свою собственную «мифологию», сбивает с толку исследователей, датируя произведения более ранним периодом. В 1929–1930 гг. состоялась большая выставка-ретроспектива, где ему необходимо было показать эволюцию творчества. Много работ к тому времени было утеряно, еще больше оставлено для выставки в Германии, где они и сохранялись до 1956 г. Х. Гарингом. Малевич воспроизводит и работы «постимпрессионистского» периода, и новые версии супрематических полотен. Тогда же он создает и серию картин с фигурами крестьян «без лица»: это силуэты с черными, белыми, красными, иногда разделенными цветом овалами, очень условно обозначающими лица. Осенью 1931 г. Малевич пишет украинскому художнику Л. Крамаренко, что вновь приступает к живописи, намереваясь создать *«символические картины»*. Что имеет ввиду Малевич, говоря о «символических» картинах? Это, конечно, не возврат к символизму, дань которому он отдал в 1908 г. под впечатлением от репродукций Одилона Редона, напечатанным в «Весакх». Скорее всего,

символический смысл новых произведений Малевича прочитывается через его собственный комментарий к супрематическим полотнам – тексты Витебского периода.

*Три цвета: белый, красный, черный. . .*

В манифестах супрематизма Малевич, как и полагается, отрекается от прошлого. Вещи, свидетельствующие о предметной реальности, теперь должны исчезнуть «как дым». *«Написанное лицо в картине дает жалкую пародию на жизнь, и этот намек – лишь напоминание о живом. . . Плоскость же живая, она родилась»*<sup>22</sup>. Живая плоскость – черный квадрат – открывает новый этап художественного выражения и закрывает путь к видению абсолютного бесконечного. Негативное символическое в образе черного квадрата маркирует ту сторону супрематической призмы, за которую невозможно проникнуть.

Мир идеальный не ведает утилитарных целей. В этой перспективе все технические достижения суть этапы «чистого познания». Белый цвет аккумулирует цветные составляющие движения, приходящие к абсолюту «вечного покоя». *«Белый Супрематизм потому белый, что он происходит из вывода естественного развития цветного сознания через центры культуры человека, которые состоят из движения»*<sup>23</sup>. Повторяя главный постулат романтической парадигмы, что только через искусство возможно постижение сакрального пространства «вечного покоя»<sup>24</sup>, Малевич как бы описывает свои будущие картины: *«Пусть все так будет, как на поверхности живописного холста, где человек, в нем изображенный, ничего не видит, где руки его ничего не поднимают, где ум его ничего не постигает, где все, на нем существующее, превращено в плоскость безразличную, беспредметную, бесценную»*. Серия крестьян, стоящих с опущенными руками на белом фоне или, позднее, пейзажа, где большую часть занимает небо, а земля – плоскость, расчерченная параллельными цветными плашками, обживает пространство «вечного покоя».

Триада цветов квадрата – черный, белый, красный, где красный – символ «возбуждения», то есть той энергии, которая активизирует формы, преобразая их в различные структуры, аналогичные неким идеальным «мирам», также сопоставима с тремя основными категориями в тракта-

тах Малевича: Искусство, Наука (Фабрика) и Религия (Церковь). Здесь, конечно, можно рассматривать и аллюзии на мифологичность: три пути, открывающиеся добру молодцу на распутье. Но, без сомнения, много значил и «тройственный образ совершенства» из одноименной книги М.О. Гершензона, которую Малевич высоко ценил.<sup>25</sup>

Возможна и другая интерпретация появления красного цвета в дополнение к противоположным и «равным» в Супремусе белому и черному. В русской традиции красный цвет имел особенную смысловую нагрузку, в некоторых иконах он использовался для создания фона.

Во многих рисунках Малевича после возврата к фигуре на голове и руках прорисованы кресты, что соответствует черному цвету, например, обозначающему лицо в картине «Крестьянка».<sup>26</sup> Эта фигура стоит с опущенными, также черными, руками. Геометрически расчерченный пейзаж напоминает супрематические планы, но легшие на поверхность и расцвеченные. Небо изображено параллельными синими диагоналями, создающими иллюзию движения облаков и взгляда, обращенного вверх.

Вероятно, Малевич стремился использовать супрематический язык для создания новой живописи, но снова и снова возвращался к символизму цвета, провозглашенному в период беспредметности. Впрочем, он старается избегать каких-либо намеков на обыденность каждодневной жизни. В этом новом живописном мире планы образуют перспективу полей и небес, а вертикали крестьян (то, что это именно крестьяне, подчеркивается бородой у мужчин и женской одеждой) монументально и недвижно возвышаются до самых небес. Кроме фигур, в этих пейзажах обретаются прямоугольники белых или красных домов – живописная утопия, не подразумевающая никакой социальной подоплеки.

При этом Малевичу не свойственна та социальная утопичность, о которой обычно говорится в отношении русского авангарда.<sup>27</sup> Малевич, выстраивающий и реконструирующий научно, составляя таблицы и подбирая материал для образцов, исторически прогрессивную линию развития искусства, не видел, не анализировал развитие общественное: оно представлялось апологией утилитарности.

*Основы дескриптивного дискурса в творчестве Малевича*

Не случайно, что многие исследователи говорят о противоречивых ощущениях, возникающих от чтения Малевича. В его текстах переплелись собственно художественный и эстетический дискурс: комментарий к супрематическому «алфавиту» и анализ произведений искусства в выбранной им исторической перспективе. В соответствии с романтической парадигмой Малевич выявляет онтологию «Супремуса». В то же время он разрабатывает аналитические характеристики произведений искусства, составляет таблицы, иллюстрирующие его теорию «прибавочного элемента» в живописи.

Такого рода исследования Малевича можно рассматривать в контексте *дескриптивных* теорий искусства. Дескриптивная теория приходит на смену романтической парадигме, по мнению Ж.-М. Шаффера. Новый эстетический дискурс аналитически исследует факты искусства, а не приспособливает их к некоторым «внешним» постулатам. Искусство уже не будет опосредованным некоей сокровенной сущностью, а предстанет в облике своего выражения: красках, звуках, объектах, словах... К дескриптивным теориям Ж.-М. Шаффер относит, в основном, аналитическую философию искусства – «языки искусства» Н. Гудмена, «интерпретацию поверхности» А. Данто, но также и семиотические разработки Ж. Женетта, и свою концепцию «эстетического поведения». Эти современные теории ставят задачей не выявлять соответствия произведений заранее предусмотренному художественному идеалу, а учиться анализировать их собственные качества. В текстах Малевича можно увидеть элементы такого рода анализа, что и придает им амбивалентность – оба дискурса вплетены в единую канву, обрамляющую референции супрематических и пост-супрематических полотен.

Малевич отмечал много раз, что его изыскания – это «система», а «Черный квадрат» – «демаркационная линия» радикального подведения итогов. *«Наше время является эпохой анализа, результатом всех систем, которые когда-либо были установлены. Это – века, которые принесли знаки нашей демаркационной линии, в которых мы узнаем несовершенства, приводящие к разделению и противоречию. Возможно, что мы возьмем из этого только чистые противоречия для конструирования системы единства»*<sup>28</sup>. «Эпоха анализа» была прелюдией философии

фии языка и структурализма, словом, всех тенденций «языкового поворота» XX века. Редуцируя элементы художественного выражения, Малевич анализирует «языковые» особенности разных видов живописи. В отличие от многих других художников авангарда, комментирующих собственный художественный опыт, Малевич исследует возможности разных направлений искусства как систем организации данных восприятия. Такой подход перекликается с теорией «языков искусства» Н. Гудмена.<sup>29</sup>

В философии американского последователя Р. Карнапа Н. Гудмена существует бесчисленное множество миров – в зависимости от того, по какой системе принятых условных координат составляется описание мира. Отсюда следует и множество языков и миров искусства: мир Моне, мир Баха, мир Пикассо. . . Малевич приходит к подобному выводу, хотя отправная точка его исследований: понятие универсальную взаимосвязь природных и изобразительных форм.

Тема «новой реальности», претворенной в искусстве, волновала многих художников авангарда. Дж. Боулт видит в этом наследие символизма<sup>30</sup>, несомненно влияние теософских идей, широко распространенных в это время. Близкий друг Малевича Матюшин, так же, как и Пауль Клее, ищет знакового выражения потаенных сил природы. Малевич, в свою очередь, сопоставляет формы действительности и формы «знаковые». Анализ «действительности» не ограничивается ее органическими формами, а представляет концептуальные рамки рассмотрения, характерные для различных направлений искусства. Эволюционная версия истории искусства Малевича необходимо проходила футуристическую, супрематическую стадии и стадию «академизма». Чтобы логически обосновать изменение художественного языка на этих стадиях, Малевич выдвигает теорию «прибавочного элемента» и эксплицирует ее таблицами, которые с равным успехом могли бы иллюстрировать теорию Н. Гудмена.

Это таблицы «окружения, вдохновляющего футуристов», «окружения, вдохновляющего супрематистов», «окружения, вдохновляющего академистов». Малевич подобрал фотографии таким образом, что в одном комплекте прослеживается единое пластическое решение: динамика композиций, составляющих общий ряд, структурное наполнение, содержательное, ритмическая однородность. Желание развернуть некую наглядную логическую развертку современных художественных направле-

ний соответствовало духу времени. Эпиграфом «наше время – время анализа» открывалась книга Г. Арпа и Л. Лисицкого «Измы в искусстве». Таблицы Малевича не только демонстрируют характеристики рассматриваемых «Измов», но и полагают начало новому принципу анализа искусства: принципу организации видения. Визуальная аналитическая дескрипция каждого из художественных направлений основана на выделении специфики каждого «Изма» как системы знакового выражения. Малевич стремится показать, как формируется художественный язык: в основе лежит выбор системы описания. В этом отношении подход Малевича к анализу произведений искусства сопоставим с некоторыми положениями эстетики Н. Гудмена, спецификой его теории референции.

Философская проблематика референции связана, в частности, с решением вопроса: служат ли знаки, которыми мы пользуемся для обозначения реальности, аспектами этой самой реальности? У Н. Гудмена «языки искусства» не могут быть рассмотрены вне системы или способа описания. Представить вещи с помощью языка – наша задача, она связана с концептуальной структурой языка или «языков». Такого рода структура в концепции Н. Гудмена вырисовывается при соблюдении условия группировки описаний внутри *frame of reference*, то есть концептуальных рамок. Каждая языковая система непротиворечива в своей «системе координат». Наглядным примером теории «языков искусства» могут служить таблицы Малевича. «Действительность» принимает разные формы в разных ракурсах рассмотрения, при этом сами термины «действительности» и «реальности» опять возвращают нас к выбору системы описания.<sup>31</sup> Что касается множества миров у Малевича, то каждая из таблиц характеризует «действительность». Множество «действительностей» художников соответствует множеству «миров» их произведений. Картины «действительности» свидетельствуют не только о художественном видении, зависящем от особой установки сознания, но и отражают «реальность», преображенную индивидуальным сознанием.

Особенно интересен ряд, иллюстрирующий «действительность» супрематическую. Одни фотографии сделаны с высоты полета аэроплана, на других понятно, что объектив направлен вверх, в небо. На белом фоне самолеты выглядят как структуры из черточек, треугольников и четырехугольников. Расчерченная внизу земля пересекается линиями мостов, улиц и рек. Очевидна не только аллюзия на геометрические фор-



мы супрематизма, но и на его смысловое означивание: с такого далекого расстояния конкретность «утилитарных» предметов, конечно, уже не различается. На черно-белом снимке небо такое же белое, как на полотнах «Супремуса»: мировой космос, в котором парят свободные формы. Снимки напоминают карты, планы – не случайно Малевич в текстах часто упоминает о «плоскости» квадрата. В противовес конструктивистским рельефам, отказ от утилитарности Малевич формулирует в утверждении плоскостного решения. Впоследствии (1923 г.) он изобразит супрематические элементы (параллелипипеды) в пространстве. На этом рисунке одна из плоскостей каждой фигуры заштрихована: очевидно, именно таким образом плоскости «проецируются» на поверхность холста.

«Проекции» и «проекты» супрематических конструкций призваны были иллюстрировать философскую утопию Малевича и логически обустроивали романтическое пространство его дискурса. С другой стороны, художник организывает и визуальные, и вербальные описания, исходя из заданных отношений, своеобразного «плана референции».

Малевич очень тщательно разрабатывал отношения соответствия художественного языка выбранной точке зрения на «действительность». Вот, например, как он описывал фотографии, иллюстрирующие его лекции в Берлине в 1927 г.: *«Фотография № 110. Что она изображает собой? Конечно, произведение кубо-супрематического характера. В действительности это дверь с никелевым запором. . . Вы можете просто стоять перед этой дверью и не знать, что это дверь»*. Сами фотографии утеряны, но по описанию Малевича, по представлению о его картинах создается конкретный образ. «Действительность» воспринимается как супрематический холст, потому что в фокусе объектива выделены графически читающиеся фрагменты двери. Дальше: *«Посмотрим еще на фотографии. . . Обратим внимание на одну часть в этом произведении: рядом с кругом висят в крестообразных положениях кругловидные объемы. . . Оказывается, что это лампочки. . .»*<sup>32</sup> Остраняясь от «реальности», Малевич делает акцент на графических составляющих, и только потом дает понять, что речь идет о конкретных окружающих нас вещах. Но наши ощущения зависят от того, через какую «призму» мы смотрим на мир.

У Н. Гудмена концептуальные рамки определены соотношением установочных высказываний. Например: Земля вращается вокруг Солн-

ца. Тогда все остальные высказывания не должны входить в противоречие с первым. При этом можно рассматривать и совершенно противоположное, как основание для построения другого «мира»: Земля неподвижна, в то время как Солнце обращается вокруг нас. Но эти «миры» не пересекаются, а образуют каждый свою версию. У Малевича такую «установку» для формирования новой версии «действительности» дает «прибавочный элемент». В теории «прибавочного элемента» художественные формы развиваются по прообразу бактерий, внедряющихся в организм и изменяющих его. В соответствии с развитием «бактерии» происходит смена парадигм и формирование нового «языка» искусства, нового видения. В результате изменяется исходная «натура».

*«Все нормы установленных систем суть порядок предыдущих взаимоотношений воздействий друг на друга прибавочных элементов, обрзовавших собою новый прибавочный элемент, норма которого может нарушить другую норму»<sup>33</sup>. Если биологическая наукообразность теории Малевича довольно наивна, то структурные исследования, подтвержденные в таблицах, убедительны и оригинальны. Прибавочный элемент – графический прообраз *frame of reference* Н. Гудмена, пластический ориентир воспринимающего сознания. «Под знаком прибавочного элемента кроется целая культура действия, которую можно определить типичным или характерным состоянием прямых или кривых. От введения прибавочного элемента (новых норм) кривой волокнисто-образной Сезанна поведение живописца будет другое, чем от серповидной кубизма или прямой супрематизма»<sup>34</sup>. На иллюстрациях, приведенных Малевичем для обоснования теории, читатель видит, как «натура» изменяется под действием прибавочного элемента. «Кривая» Сезанна преобразует деревья в изогнутые, тревожные формы. Не только линии, но и цветовые пятна приобретают другие характеристики в зависимости от трансформации прибавочного элемента.*

Исследования Малевича касаются и того, что понимать под «нормой» в искусстве, и живописной поверхности, структуры цвета и контраста, динамики и пространственных отношений. Теория «прибавочного элемента» позволяет рассмотреть элементы художественного выражения в рамках различных способов организации «действительности». Анализ «поверхности» произведений у Малевича предвосхищает дескриптивные теории искусства, приходящие на смену романтической парадигме,

по Ж.-М. Шафферу. Малевич не был последователен: в статье «Эстетика» в традициях романтической парадигмы он сверяет свой художественный идеал с теми произведениями, которые могут быть удостоены предикаата «художественные». Только точка отсчета здесь обратная: важен не психологизм, а решение художественных задач (т.е. света, цвета, силуэта и т.д.).

Художественные искания авангарда первой трети XX века шквалом обрушились на тихую заводь декадентства. Набежавшие за ним волны уже, казалось бы, ничего не могли разрушить. Но волнующаяся стихия бушевала все в том же море романтизма, а камни, выброшенные на песок, складываются уже на отмели. Малевич стал символом русского авангарда, радикально завершив поиски непостижимого максимума, оставив негативный след «Черного квадрата». Желая понять «самопричину живописи», Малевич ушел далеко вперед своего времени. Его идеи, таблицы, исследования художественного языка могут обогатить дескриптивные теории современности.

---

<sup>1</sup>Используется термин А. Данто «поверхностная интерпретация» из статьи: Arthur Danto. Deep Interpretation // The Philosophical Disenfranchisement of Art. Columbia U.P., 1986. P. 47 sqq.

<sup>2</sup>Schaeffer, Jean-Marie. L'art de l'âge moderne (L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours). Gallimard, 1992.

<sup>3</sup>Schaeffer J.-M. Op. cit. P. 352.

<sup>4</sup>Малевич К. 1/42. Беспредметность // Малевич К. Собр. соч. Москва, «Гилея», 1995–2005. Т. 4. С. 89.

<sup>5</sup>Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм (Москва, 1915 г.; изд. в 1916 г. // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 55.

<sup>6</sup>Трактат «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» был написан К. Малевичем в Витебске в 1922 г. Кроме этого текста, также существуют «дробные» версии, по мнению А.С. Шатских, дополняющие и продолжающие это сочинение. Первый трактат опубликован в 3 т. собрания сочинений Малевича, версии с дробями – в 4-м. Во 2 т. опубликованы варианты «Мира как беспредметности», постулирующие теорию «прибавочного элемента» Малевича, впервые напечатанные в Германии в 1927 г.

<sup>7</sup>Выставка «0,10» состоялась в 1915 г. Тогда же был подготовлен манифест «От кубизма к супрематизму», впоследствии дополненный. В третьем издании 1916 г. он называется «От кубизма и футуризма к супрематизму».

<sup>8</sup>Это утверждение инспирировано публикацией текстов Малевича Т. Андерсоном и его гипотезой, что все версии «Мира как беспредметность», обозначенные дробями (1/42, 1/40, 1/41, 1/46, 1/47, 1/48, 1/49), следует понимать как интерпретацию соответствующих параграфов в первой книге Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Но как указывает в предисловии к четвертому тому сочинений Малевича А.С. Шатских, более правомерно сопоставить первую часть и нумерацию параграфов к ней, пропущенных, начиная с 40. То есть предположительно трактаты с дробями являются громадными блоками-вставками. О книге Шопенгауэра Малевич пишет М.О. Гершензону в 1924 г., то есть, тогда, когда уже появилось его собственное сочинение, что он не читал «Мир как воля и представление», но полемизировал с заглавием.

<sup>9</sup>А. Шопенгауэр. Мир как воля и представление / Пер. Ю. Айхенвальда. Кн. 3, §71.

<sup>10</sup>Малевич К. 1/42. Беспредметность // Малевич К. Собр. соч. Т. 4. С. 69–89.

<sup>11</sup>Как и сейчас, «узок круг этих людей»: Малевич хорошо знал Хлебникова, Якобсона, Филонова, не считая ближайших сподвижников – Матюшина, Лисицкого. В то же время он был связан и с «противоположным» лагерем – об свидетельствует его переписка с М.О. Гершензоном, его соратницей по Уновису была премияница Н. Бердяева Н. Давыдова. Несмотря на ожесточенную полемику с А. Бенуа, очевидно, что у Малевича и «мирикусов» и «символистов» были общие знакомые. Теософские идеи в то время в Москве и Петербурге «вита́ли» в воздухе, они повлияли не только на символистов, но и на Матюшина, Кандинского.

<sup>12</sup>Малевич К. 1/42. Беспредметность // Малевич К. Собр. соч. Т. 4.

<sup>13</sup>«Представления, создавшие мир как волю и представление, направляют их на борьбу со стихией, т.е. борются со своими представлениями и волей и стремятся ее обезвредить обращением воли в материал, согласно познанию формы (цель которой и будет в техническом сохранении всех ее образов, представляемых в свою очередь). Материя злобна и опасна – стихийна. . . » (Малевич К. 1/41. Философия калейдоскопа // Малевич К. Собр. соч. Т. 4. С. 62).

<sup>14</sup>«Череп человека представляет собою ту же бесконечность для движения представлений, он равен Вселенной, ибо в нем помещается все то, что видит в ней; в нем проходят также солнце, все звездное небо комет и солнца, и так же они блещут и движутся, как в природе, так же кометы в нем появляются и, по мере своего исчезновения в природе, исчезают и в нем, все проекты совершенств существуют в нем» (Малевич К. Бог не скинут. Искусство, Церковь, Фабрика (1922 г.) // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 240–241).

<sup>15</sup>«Калейдоскоп есть трубка с зеркалом, в которой насыпаны несколько

цветных стекол разной величины, переворачивающихся всегда в беспорядке, а в нашем глазу видится, что все орнаментируется, устанавливается порядок, „жрасота“; отражения стали равно воздействовать на окружающие (их) обстоятельства, создавая форму, поглотив действительность, хаос. Однако этой формы нет. Может быть, мозг человека и есть зеркало, в котором существуют только отражения, а действительность остается в своем неизменном состоянии, и только присоединении отражения с действительностью мы получаем закон формы, без этого нет формы, как нет орнамента в зеркалах калейдоскопа, когда удалена действительность. . . Отсюда человек – это особенный зеркальный аппарат и тело из особых соединений и действия, в котором отражается бытие физическое. В человеке есть только отражения бытия, которые обращаются в новые физические формы, или же он соединяет отражения и бытие. . . » (Там же. С. 60).

<sup>16</sup>Известны свидетельства близких ему людей, что Малевич был настолько потрясен рождением «Черного квадрата», что не мог ни есть, ни пить некоторое время. А.С. Шатских приводит в подтверждение силы его экстатического переживания белые стихи, сопровождавшие супрематический этап его биографии: «Я нахожусь в 17 верстах от Москвы // Сейчас 3 минуты первого 11 июля 1-ый час 1918 // три минуты закончило время нашего быстрого дня во мне. Мчались миллионы полос. Тупилось // зрение и осязать не могло лучами места. // Я перестал видеть. Глаз потух в новых проблесках. . . » (Малевич К. Собр. соч. Т. 3. С. 8).

<sup>17</sup>Малевич К. Родоначало супрематизма (Анархия. № 81, 1918 г.) // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 112.

<sup>18</sup>Безансон А. Запретный образ (Интеллектуальная история иконоборчества) / Пер. М. Розанова. М.: «МИК», 1999.

<sup>19</sup>Ж.-М. Шаффер считает, что минимализм и концептуализм – «завершения этого движения (*романтической парадигмы*) – в форме или сведения произведения к объектному отношению, предполагаемому не подлежащему большей редукции (минимализм), или его распыления в теоретической конструкции, чей феноменальный объект будет лишь смутно зашифрован (концептуальное искусство)» (Schaeffer J.-M. L'art de l'âge moderne. P. 15).

<sup>20</sup>Ráol J.-M. L'absolu pictural // Pratiques abstraites. Paris, PUF. P. 156.

<sup>21</sup>Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка (Витебск, Уновис, 1920) // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 189.

<sup>22</sup>Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 53.

<sup>23</sup>Малевич К. Супрематизм как чистое познание // Малевич К. Собр. соч. Т. 3. С. 179.

<sup>24</sup>«Только Искусство, освобождаясь от утилитарного предметного использования, пришло к беспредметному» (Там же. С. 166).

<sup>25</sup> «Появление беспредметности приводит меня к заключению, что развитие всей практической культуры (человека) было заключено триединством. Лик его культуры состоял из Науки, или техники производства, Религии и Искусства. . . » (Там же. С. 145).

<sup>26</sup> «Крестьянка» (1929–1930?), Русский Музей.

<sup>27</sup> В предисловии к 3 т. Собр. соч. Малевича это подтверждает А.С. Шатских: «Особо следует отметить антиутопичность социально-общественных идей Малевича-философа; принципиально прогрессистское мировоззрение заставляло его резко протестовать против идеологии и культивирования „Будущего как предметной надежды“, которые практиковались „вождями предметного блага“».

<sup>28</sup> Малевич К. Собр. соч. Т. 2. С. 30 (эти слова Малевича открывали книгу «Измы искусства» Э. Лисицкого, Г. Арпа).

<sup>29</sup> Н. Гудмен (1906–1998) – американский философ, в книге «Языки искусства» (Languages of Art, 1968) предложил проект «единой системы символов», включающей в себя на основе символизации и искусство, и науку, и обыденный язык.

<sup>30</sup> «Основополагающие утверждения теософии – что мир представляет собой иерархически организованную целостность разных уровней сознания (минеральный, растительный, животный, человеческий), когда все стремятся к перемещению на более высокий план; что мы всего лишь примитивные механизмы восприятия у порога космического сокровенного знания – подобные утверждения были частью философских концепций многих писателей и художников. . . Подобные идеи были важной составной частью символистского мировоззрения в целом» (Боулт Д. Органическая культура и наследие символизма // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. М., 2000).

<sup>31</sup> «Если я спрашиваю о мире, вы можете предложить мне рассказать, каков он в одной или многих системах координат; но если я настаиваю, чтобы вы сообщили мне, каким он является вне всех систем координат, то что вы можете сказать?» (Гудман Н. Способы создания миров / Пер. М.В. Лебедева. М.: Праксис, Логос, Идея-Пресс, 2001. С. 119–120).

<sup>32</sup> Фотографии прилагались к варианту «Мир как беспредметность», напечатанному в 1927 г. в Германии (Малевич К. Собр.соч. Т. 2. С. 326).

<sup>33</sup> Малевич К. Мир как беспредметность. Ч. 1. Введение в теорию прибавочного элемента в живописи // Малевич К. Собр. соч. Т. 2. С. 57.

<sup>34</sup> Там же. С. 66.