



ТЕОРИЯ СУПРЕМАТИЗМА И СОБЫТИЕ: ПОИСК ВОЗМОЖНОСТИ СУБЪЕКТИВНОГО ПРЕОБРАЖЕНИЯ

Наталья Юрьевна Малкова

Дальневосточный федеральный университет, Владивосток, Россия

natalya.malkova@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1954-9365>



Аннотация. В статье переосмыслен исследовательский подход к супрематизму как утопическому футуристическому проекту. Концептуальный анализ текстов К. Малевича, созданных с 1915 по 1922 гг. и посвящённых беспредметности, показал, что теория супрематизма может быть рассмотрена как оригинальный синтез идей четвёртого измерения (Ч. Хинтон) и эволюции сознания человека (П. Успенский). Что, в свою очередь, позволяет рассмотреть изложенные в теории супрематизма принципы сквозь призму понятия «Событие». И хотя данный термин сам К. Малевич не употреблял, идея «нового видения» как «вспышки смысла», открывающей возмож-

ность субъективного преобразования, оказывается созвучны тому, что философские и эзотерические учения обычно понимают под Событием. В статье выдвинут тезис, согласно которому К. Малевич, если и не находился под прямым влиянием указанных учений, то по крайней мере имел возможность «впитывать» их из культурного контекста: атмосфера духовных исканий 1910-х – начала 1920-х гг. была буквально пропитана ими. В качестве одной из площадок творческого взаимодействия, насыщенного новыми подходами и их концептуальным осмыслением, описана постановка К. Малевичем, М. Матюшиным и А. Кручёных оперы «Победа над Солнцем». Здесь чётко прослеживается логический изоморфизм художественной практики создателей оперы, основанной на специфической трактовке времени и идее эволюции сознания, — и тех идей, которые лежали в основе современной им эзотерики. Ещё одним косвенным аргументом в пользу выдвинутого тезиса о как минимум параллелизме теории К. Малевича и концепции События является перформативный характер текстов, написанных автором «Чёрного квадрата». Согласно К. Малевичу, через «преодоление смысла» как «победу над разумом» и «предметностью» в художественном творчестве стирается разрыв между модусом постулирования возможности преобразования и реальным опытом переживания чувства бессмертия, что также объединяет эзотерический проект иррационального «познания» таинственного «нового» с оккультными идеями управления этой сферой. Таким образом,

супрематизм можно интерпретировать как Событие субъективного преобразования, а теорию супрематизма — как инструмент, позволяющий пережить чувство бессмертия, доступное и творцу, и зрителю, развивающих в себе творческую волю к будущему.

Ключевые слова: Малевич, супрематизм, Пётр Успенский, русский футуризм, трансцендентное, четвёртое измерение, чёрный квадрат, новый человек, ничто, событие

Для цитирования: Малкова Н.Ю. Теория супрематизма и Событие: поиск возможности субъективного преобразования // Концепт: философия, религия, культура. — 2022. — Т. 6, № 4. — С. 138–150. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-4-24-138-150>

Philosophical essay

THE THEORY OF SUPREMATISM AND THE EVENT: THE SEARCH FOR THE POSSIBILITY OF TRANSFORMATION

Natalia Yu. Malkova

Far Eastern Federal University, Vladivostok, Russia

natalya.malkova@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1954-9365>

Abstract. This article proposes to revise the established research approach to Suprematism as a utopian futuristic project. The conceptual analysis of the texts created by K. Malevich (1879–1935) in the period from 1915 to 1922 and devoted to pointlessness has shown that the theory of Suprematism can be viewed as a kind of synthesis of ideas of the fourth dimension (Ch. H. Hinton) and the evolution of human consciousness (P. Ouspensky). It makes it possible to regard the principles of the theory of suprematism through the prism of the concept of the Event. Though the term itself was never used by K. Malevich, the idea of a new way of seeing and a flash of the reason that leads to the possibility of subjective transformation are in line with the meaning of the Event, as seen in philosophical and esoteric thought. The article puts forward the thesis according to which K. Malevich was exposed to these ideas in the atmosphere of spiritual quests of the 1910s and early 1920s. K. Malevich, M. Matyushin, and A. Kruchenykh took part in the production of the opera Victory over the Sun which served as a venue of creative interaction and an outlet for creative approaches and conceptual reinterpretation. Here one can clearly see the logical isomorphism of the artistic practice of the opera creators, based on a specific interpretation of time and the idea of the evolution of consciousness, and those ideas that underlay the esotericism of their time. Another indirect argument in favor of the thesis about the presumed parallelism of the theory of K. Malevich and the concept of the Event is the performative nature of the texts written by the author of the Black Square. According to K. Malevich, through overcoming meaning as the victory over reason and objectivity, the gap between the modus of postulating the possibility of transformation and the real experience of the sense of immortality. This also points to the similarity of his ideas and the esoteric project of irrational cognition and control over the mysterious. Thus, Suprematism can be interpreted as the Event of subjective transformation, and the theory of Suprematism can be viewed as a tool that allows one to experience a sense of immortality, accessible to both the creator and the viewer, who develop the creative will for the future.

Keywords: Malevich, suprematism, Peter Ouspensky, russian futurism, transcendent, fourth dimension, black square, new person, nothing, event

For citation: Malkova, N. Yu. (2022) 'The Theory of Suprematism and the Event: The Search for the Possibility of Transformation', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 6(4), pp. 138–150. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-4-24-138-150>

Казимира Малевича (1879–1935) не случайно считают самым пишущим художником в мировой истории. Целеустремлённый самоучка, он не получил систематического образования и тем не менее очень системно записывал свои идеи, фактически создавая новую теорию (а не только практику) живописи. То, что можно назвать *теорией супрематизма*, создавалось им на протяжении достаточно длительного периода: один из первых текстов «От кубизма к супрематизму» датируется 1915 г., а самая известная и центральная его работа «Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой» — 1922 г.

Новое направление в художественной среде сразу была встречено неоднозначно. Например, Н. Пунину принадлежит высказывание, что супрематизм — концепт, «куда сошлась мировая живопись, чтобы умереть» [Схейен, 2019: 35, 49]. Да и сам К. Малевич в поздний период творчества вернулся к импрессионизму; сохраняющиеся в колорите его живописи цветовые отношения теперь нацелены передавать уже не беспредметность, а ощущение реального пространства [Вакар, 2022: 42]. Возникает закономерный вопрос: значит ли это, что К. Малевич отказывается от своих взглядов? И насколько в таком случае создание эскиза философской теории супрематизма можно сводить только к борьбе за

лидерство¹, заодно характеризуя её (как и весь авангардизм в целом) как проект не-реализованного «утопического потенциала»²?

Цель данного исследования состоит в том, чтобы, представив корпус текстов, посвящённых беспредметности, как единое целое³, проследить, как от зарождения идеи супрематизма К. Малевич приходит к завершению концепции и создаёт свою версию «точки» (Малевич) перехода к новому состоянию человека и мира, и той «катастрофы» (Малевич), которая соизмерима с концептом «Событие» (это слово, напомним, Малевич не употреблял).

Ключом, способствующим герменевтически корректной интерпретации текстов К. Малевича, является специфический ракурс культурного контекста, и прежде всего бытийствующие на рубеже конца XIX – начала XX вв. общественные настроения. Привлечение методологических установок культурологии в этом случае позволяет анализировать не только артикулированные тезисы автора, но их основания; строить обоснованные догадки об истоках замысла и возможном целеполагании, связанном с поиском «ответов» художника на «запрос» общества.

В концептуальной истории и теории культуры сложилось устойчивое мнение, что в конце XIX в. в обществе усиливаются настроения, выражающие общее для

¹ О том, что теория супрематизма позволила К. Малевичу утвердить своё абсолютное лидерство на пути к новому искусству, пишет Т. Горячева [Горячева, 2020: 3–59].

² И. Чубаров теорию и практику левого авангарда предлагает рассматривать как жизнестроительную, неосуществившуюся утопию [Чубаров, 2016].

³ В их число входит: «От кубизма к футуризму», «От кубизма и футуризма к супрематизму», «Архитектура как пощёчина бетоно-железу», «Футуризм», «Путь искусства без творчества», «Перелом», «Родоначало супрематизма», «Мир мяса и кости ушёл», «Обручение кольцом горизонта», «Ось цвета и объёма», «Супрематизм», «О новых системах в искусстве», «Супрематизм. 34 рисунка», «К вопросу изобразительного искусства», «Бог не скинут», «Extra dry» («Денатурат»), «Супрематическое зеркало», «Живописные законы в проблемах кино», «Форма, цвет и ощущение», «Супрематизм. Мир как беспредметность, или вечный покой».

европейского человека разочарование и скепсис относительно прогресса и материалистической науки [Лосев, 1994: 94; Хоркхаймер, Адорно, 1997: 16–61]. Пессимизм проявлялся как тоска по новым смыслам, запрос на новые формы искусства и «оживление» идеи о сверхчеловеке. Общество ждало и желало перемен и активно демонстрировало эти ожидания, чем подталкивало интеллектуалов и людей искусства на поиски нового, разнообразные по своей формальной и содержательной направленности. Новейшие искания художников начала XX в. были сопряжены с публичными обсуждениями темы «искусства будущего». Постепенно искания новизны в художественном творчестве, как известно, разовьются в самостоятельную общественную силу [Крусанов, 2010: 111–112]. В этой общей ситуации предельно напряжённого поиска смысла человеческого существования теория супрематизма К. Малевича, будучи синтезом идей о будущем преображении человечества и новой философией, также становится одной из форм «ответа» на общественный «запрос».

В понимании К. Малевича супрематизм является формой установления новых «трансформационных отношений» человека и Вселенной. Эти отношения проявляют возможность субъективного преобразования и преобразования жизни; ключевую роль в построении теории такого преобразования играют две идеи — идея четвёртого измерения и идея сверхчеловека. Обе они были усвоены русскими футуристами, кругу которых принадлежал К. Малевич, во многом благодаря книгам П. Успенского, совместившего теорию четвёртого измерения Ч. Хинтона с идеей оккультизма, рассуждавшего об эволюции человеческого сознания.

В частности, теории четвёртого измерения становятся популярными в Европе XIX в., когда в 1880 г. выходит статья британского математика Ч. Хинтона «Что такое четвёртое измерение?». В 1888 г. Ч. Хинтон издаёт книгу «Новая эра мысли», а в 1904 г. — «Четвёртое измерение».

В свою очередь, мысль о необходимости существования того, что *выше* («сверх») человека, проходит через всю историю че-

ловечества. В ситуации общеевропейского духовного кризиса на рубеже XIX–XX вв. этот тезис получил новую интерпретацию в учении Ф. Ницше [Исаченко, 2014]. Сформулированная им идея «сверхчеловека», как известно, оказала значительное влияние на последующие поиски континентальной философии. Однако не все русские интеллектуалы восприняли ницшеанский посыл: К. Малевичу и русским футуристам, несмотря на влияние философии Ф. Ницше, ближе позиция П. Успенского. В отличие от Ф. Ницше, утверждавшего, что сверхчеловек — это парадоксальный результат сверхусилия, которое не дано многим [Ницше, 1996: 146, 151], П. Успенский считал: стать существом «нового вида» может каждый человек, пройдя фазы человеческой жизни от простого сознания в самосознание, «расширив общий взгляд на человеческую жизнь» [Успенский, 2022: 415].

Напомним: П. Успенский (1887–1947) — журналист; эзотерик, интересовавшийся оккультизмом; путешественник и писатель. В результате испытанного им разочарования в официальной науке и религии стал интересоваться теософией, оккультизмом и метафизическими теориями четвёртого измерения, мечтал, подобно Е. Блаватской, о синтезе мистических и точных знаний, который позволил бы найти смысл жизни. Опираясь на фундаментальные кантовские идеи о «вещи в себе» («мы совсем не можем познать мир правильно путём чувственного восприятия, <...> а вещь сама в себе нам неизвестна и не может нами быть познана» [Успенский, 2022: 15]); и о «расширенном мышлении» как смысле человеческой жизни (если мы преодолеем «страх пустоты», то «систематизирование того, чего мы не знаем, может дать нам больше для правильного понимания мира и себя» [Успенский, 2022: 21]), П. Успенский видит выход из тупика, в котором оказался человек на рубеже XIX–XX вв., в развитии умения мыслить вещи в других категориях («таким образом мы приведём наш ум в соприкосновение с природой» [Успенский, 2022: 28]). Он считает, что поставленную И. Кантом проблему успешно разрешает Ч. Хинтон, который призывал развивать «чувство пространства» с помощью специ-

альных упражнений с цветными кубами, составляя из них четырёхмерный тессеракт [Успенский, 2022: 136].

Согласно П. Успенскому, в качестве познавательной процедуры измерение представляет разные грани реальности. Рациональную реальность, в которой мы живём, можно увидеть как длину, высоту и глубину всех объектов Вселенной. Одномерные объекты существуют только в рамках понятия длина. Второе измерение, благодаря которому можно получить двумерный объект, — это высота. Идеальным примером третьего измерения будет куб, так как глубина придаёт всем объектом понятие площади и поперечного сечения. Четвёртым измерением считается время, которое сообщает усложнение пространственно-временному континууму. Для того, чтобы мы могли определить положение объекта во Вселенной, необходимо знать его позицию во времени. Если первые три измерения человек воспринимает относительно легко благодаря наличию в психическом аппарате ощущения, восприятия и представления, то четвёртое делает реальность такой, какой мы её не знаем. Для его восприятия необходимо обладать «расширенным мышлением», требующим особого обучения. Для этого, по П. Успенскому, и нужно искусство. Идущее в авангарде психической жизни, оно предугадывает будущие формы. Более того, новое искусство уже осуществило «первые опыты языка интуиции» (языка будущего). Новый язык рождается в искусстве в результате сочетания высокого напряжения чувства и мысли. В нём заключены сильные средства познания мира причин: «Передача эмоциональных переживаний и эмоционального понимания составляет цель *искусства* (здесь и далее курсив П. Успенского). <...> Сочетание чувства и мысли высокого напряжения приводит к *интуиции*, т.е. к высшей форме сознания» [Успенский, 2022: 98]. Четвёртое измерение П. Успенским переосмысливается как цель, к которой стремится человеческое сознание, оно посте-

пенно должно превратиться в сверхсознание или, по П. Успенскому, в «космическое сознание» [Успенский, 2022: 66]. «Космическое сознание» — способность человека к самосознанию, возможность сознавать себя отдельным от всей остальной Вселенной существом, обращаться со своим душевным состоянием как объектами сознания, что означает развитие способности переноситься в новый план бытия — по сути, переживать чувство бессмертия [Успенский, 2022: 414]. Усваивая новый язык, человек получает ключ, который позволит ему открыть двери *мира причин*⁴ без страха, признать неизвестные ему ранее общие свойства, которые представлены разными предметами, приблизиться к пониманию общего имени, выраженному понятием (ноуменом) [Успенский, 2022: 342, 344]. Так, по П. Успенскому, создаётся новый «бытийственный континуум», в котором реальность приобретает трансцендентное измерение. Благодаря искусству, в рамках которого художники создают новый язык, человек получает возможность «непосредственно воспринимать» «переход в новую реальность».

Что же позволяет П. Успенскому утверждать, что преимуществом в процессе создания нового мира обладают именно люди искусства? Ответ на этот вопрос состоит в следующем: художники и поэты, развивая «чувство пространства и времени», создают новые формы искусства, благодаря чему через интеллект и эмоции обретают «космическое сознание». Они способны почувствовать «скрытый смысл» и «скрытую функцию» вещи, а именно — как ноумен отражается в феномене. Созерцание «трансцендентальных принципов» и «их энергии» доступны художественному видению в форме интуитивного постижения времени и пространства. Благодаря созерцанию самого себя и своих внутренних состояний художник может преобразовывать доступное в феномене в чувство бессмертного. В то же время, изменяясь сам, он способен подвергнуть переменам

⁴ Здесь и далее курсив П. Успенского.

почитателей своего искусства в сторону будущего: «Тайна жизни заключается в том, что нумен, то есть скрытый смысл и скрытая функция вещи, открываются в её феномене. Отражение нумена в феномене может понять и почувствовать только тот тонкий аппарат, который называется душой художника. Оккультизм — скрытую сторону жизни, нужно изучать в искусстве» [Успенский, 2022: 106].

Параллельно влиянию на теоретические поиски К. Малевича идей П. Успенского прослеживается воздействие духовных исканий его творческого окружения. Так, в 1913 г. была поставлена футуристическая опера «Победа над Солнцем». Музыка для оперы писал М. Матюшин, либретто — А. Кручёных, а художником стал К. Малевич. Отметим: тема солнца в культуре начала XX в. исследователями давно рассматривается как общее место [Глазова, 2021: 81]. В то же время, как минимум со времён философии Платона Солнце символически связывают с разумом, а в интерпретации создателей оперы Разум — высшая космическая сила. «Победу» над ним, в контексте критики рационализма, можно, таким образом, истолковать как окончательный разрыв с «буржуазной рациональностью». И в самом деле, постановка оперы «Победа над Солнцем» предстаёт как оккультный и одновременно научный эксперимент, задача которого — помочь человечеству сделать решительный шаг в сторону нового будущего. Одним из свидетельств наличия у авторов и постановщиков этой задачи можно считать тот факт, что действие оперы разворачивается в четвёртом измерении. Нет смысла останавливаться на содержании оперы, оно достаточно подробно приводится в книге Б. Фаликова «Величина качества. Оккультизм, религии Востока и искусство XX века» [Фаликов, 2017: 88–92]. Для нас важно лишь то, что в четвёртое измерение (в пространство новой эры) можно попасть, только победив Свет Разума — Солнце. Русские футуристы считали, что продолжают прокладывать «путь в иную реальность», следуя практикам французских кубистов, которые подошли к изображению всех сторон предмета симультанно. Согласно М. Матюшину, кубисты «почув-

ствовали», что наше сознание «переходит» из трёхмерного мира в четырёхмерный. Художники, будучи «пророками пространства», всегда учили и продолжают учить людей видеть скрытое, потаённое, поэтому могут способствовать обретению современниками «четвёртой единицы — высшей интуиции (которой и служит искусство)» [Успенский, 2022: 99].

В свою очередь, раскрывающаяся в оперной постановке, новация русских поэтов-футуристов состояла в открытии художественного значения неправильно построенных предложений. Такая синтаксическая конструкция порождала новое — подвижное — восприятие мира, что выражалось в том числе в странных «бессмысленных» сочетаниях слов и букв — «заумь». «Заумь» футуристов преследовала эстетические, психологические и эсхатологические цели. Эсхатологическая надежда заключалась в том, что победа над Солнцем — это не только конец старого мира, но и рождение нового. Этот новый мир и создавался на сцене — благодаря абстрактным формам и заумным словам, освобождённый от диктата буржуазной рациональности [Фальков, 2017: 84].

Работая над оперой, К. Малевич оказался в сложной ситуации: надо было найти визуальный аналог идеи сверхчеловека, который в интерпретации П. Успенского стал проводником нового сознания, способствующего эволюции человека. Существуют исследовательские работы, в которых установлена прямая аллюзия квадрата К. Малевича на тессеракт, придуманный Ч. Хинтоном [Henderson, 2013]. Тессеракт — четырёхмерный гиперкуб, аналог трёхмерного куба в четырёхмерном пространстве. Его невозможно построить в качестве физического предмета в трёхмерном пространстве и сложно визуализировать. В ремарке ко второму действию оперы, разворачивающемуся в четвёртом измерении, А. Кручёных указал, что в сценографии должны присутствовать изображения домов наружными стенами, с множеством окон, идущими внутрь и странно похожими на просверленные трубы. Созданный К. Малевичем эскиз, на котором один из домов напоминал популярное изо-

бражение четырёхмерного куба, можно рассматривать как отсылку к упражнению Ч. Хинтона [Henderson, 2013: 411]. Так квадрат, олицетворяющий в опере принцип победы, стал для К. Малевича началом всему [Снейен, 2020: 49].

Когда приступаешь к знакомству с ранними текстами К. Малевича, посвящёнными беспредметности, складывается впечатление, что читаешь не статьи, а воззвания, призывы к активности, в которой «слово» равно «дело». Перформативные высказывания становятся следствием переживаемой ситуации: «Скован творческий дух» [Малевич, 2018: 60], «Дух угасал в тисках щелей чурбана» [Малевич, 2018: 70], «Высказать себя на страницах не могли» [Малевич, 2018: 71]. С этой ситуацией уже нельзя мириться, её можно только разрушить. Но это «разрушить» возможно только в связке с «созидать»: «В разрушении рождаются новые формы», «Необходимо строить творчество, сжигая всё на своем пути» [Малевич, 2018: 74], «Мы пришли, чтобы очистить личность от академической утвари, выжечь в мозгу плесень прошлого и восстановить время, пространство, темп и ритм, движение, основы нашего сегодняшнего дня» [Малевич, 2018: 79]. Здесь и сейчас имеет место такое событие, в котором невозможно повторение, а только уничтожение мира традиции — результата этого повторения, превращение его в *tabula rasa*. Здесь и сейчас ситуация, в которой свободное человеческое творчество призвано проявить себя в полной мере, ибо: «Человек — разум земли. Одно из ценных сокровищ» [Малевич, 2018: 69]. Грядёт новый человек, но наступлению нового *надо способствовать* с помощью нового искусства, художник, наделённый особыми способностями, знает каким путём идти: «Художник, поэт, музыкант — любовники земли. Земля — любовница их. Обручённых кольцом горизонта, богатством творчества, земля обольстила любовников» [Малевич, 2018: 69].

Стоит отметить: хотя в своих текстах К. Малевич никогда ни на кого не ссылался и не цитировал прямо, описанные выше установки П. Успенского и русских футуристов можно обнаружить в них в качестве

аллюзий, параллелей и не прямых отсылок, что позволяет предположить: в творческой лаборатории, породившей теорию супрематизма, эти идеи буквально витали в воздухе. «Образы» четвёртого измерения и эволюции человека, описанные П. Успенским, параллельны теоретическим постулатам супрематизма: согласно К. Малевичу, художнику доступна абсолютная истина; он «дал обет», поэтому ощущает «возбуждение Вселенной», «ритм и темп», которые доступны ему благодаря высшему чувству — Интуиции. Приближая новый мир, художник создаёт «квадрат» / «знак» / «точку» / «выход» (термины К. Малевича), открывая перед современниками эзотерическую Возможную — распознать новую знаково-символическую реальность, осуществить переход в новое бытие, несуществующее в виде феноменального предмета-вещи («беспредметность»). Тем самым функция супрематизма может быть интерпретирована как сопровождение человечества к «точке-выходу» (Малевич) в новое пространство — границе-возможности выражения смысла: «Всё творчество, как для природы, так для художника и вообще творящего человека, — задача построить орудие преодоления бесконечного нашего продвижения, и только через изображение знаков нашего творчества мы продвигаем себя и отделяем от вчерашнего дня» [Малевич, 2018: 98].

Искреннюю преданность К. Малевича делу приближения нового мира удачно, на наш взгляд, передаёт концепт Событие. Под Событием в данном случае понимается та самая Возможность, «точка-выход», где происходит субъективное преобразование. Теория супрематизма как теургический инструмент субъективного преобразования сознания направлена на развитие воли к Событию как таковому, на то, что произойдет, потому что оно произойдет, таков закон Природы и Жизни. Эзотерические, равно как и оккультные мотивы подобного утверждения не вызывают сомнений, что подтверждает наличие как минимум аллюзий на идеи, описанные выше.

Кроме того, на протяжении всего периода обоснования беспредметного искусства К. Малевич в своих текстах постоянно апел-

лирует к противопоставлению утилитарного разума, здравого смысла и интуиции, основной составляющей художественного видения («высшего чувства»). Дихотомия Разум/Интуиция организует ценностное пространство восприятия «истинного творчества» и «истинного искусства», которые противопоставлены предметному, «харчевому» («животному в человеке»), а значит, ложному. Цель искусства в теории супрематизма подчинена цели трансформации сознания. Выражение сущности беспредметных явлений доступны художнику в ощущениях динамики, статики и скорости, этих современных смыслов творчества, искусства и жизни: «Искусство — это умение создать конструкцию, вытекающую не из взаимоотношения форм и цвета и не на основании эстетического вкуса красоты композиции построения, а на основании веса, скорости и напряжении движения» [Малевич, 2018: 18]. Поскольку интуитивное чувство проявится там, где формы бессознательны, «стремление художественных сил направлять искусство по пути разума давала ноль творчества» [Малевич, 2018: 32]. Сущность живописного искусства открывается художнику через нематериальные основы «Природы» и «Жизни», поэтому связь художника с миром обнаруживается через его ощущение, «энергичное действие». Искусство устанавливает такие отношения, в которых проявляющееся «энергичное действие» отводит взгляд человека от «харчевого», направляя его на созерцание сущего. Так К. Малевич связывает *истинное искусство* с возможностью субъективного преобразования. В заданной системе координат он находится на стороне *истинного творчества*. Новый язык такого творчества, язык будущего — супрематизм — это «Возможность», элемент наличной структуры законов «Природы» и «Жизни», открывшаяся художнику в том, что, исходя из призмы современной философии, может быть названо Событием.

В теоретическом обосновании супрематизма у К. Малевича, как и у П. Успенского, Интуиция, «заложенная внутри организма художника», занимает центральное место. Это «Высшее чувство», которое путём пере-

хода в сознание становится средством построения и развития в сторону нового искусства. Оно должно «разрывать» дорогу в художнике, «интуиция толкает волю к творческому началу» [Малевич, 2018: 106]. Позднее, говоря о соответствии не только художника, но и любого человека закону Природы и Жизни, К. Малевич будет настаивать, что в основании «жизни общечеловеческого человека» лежат чувство возбуждения и мысль: «Началом и причиной того, что мы называем в общечеловеческой жизни, считается возбуждение, проявляющееся во всевозможных формах, — как чистое, неосознанное и необходимое, никогда ничем не доказанное, что действительно оно существует, без числа, точности времени, пространства, абсолютного и относительного состояния» [Малевич, 2018: 159]. «Возбуждение» — космическое пламя, оно живёт беспредметным, им «как духовным внутренним дорожит человек и превыше всего ставит его в жизни» [Малевич, 2018: 162]. Беспричинное возбуждение Вселенной распространяется на состояние реального и натурального, в результате диффузии появляется наиглавнейший закон всего проявляющегося в жизни — ритм. В этом контексте понимание Природы и Жизни выступает в единстве космического и человеческого: «череп человека» равен Вселенной. Именно единство космического и человеческого, а также развитая воля к Событию, позволяющая закону, проявляющемуся в жизни как ритм, быть «схваченным» преображённым сознанием, осуществиться Событию как Возможности.

В то же время Событие как Возможность увидеть точку-выход в четвёртое измерение требует особого настроя зрения. Особенность человека заключена в его «потребности к совершенству»: человек в отличие от природы мыслит, им движет истина, он стремится за новым смыслом, стремится передать действительность своего возбуждения. Если чувство возбуждения — это «первая ступень», то мысль — это «вторая ступень жизни»: «Мысль — процесс или состояние возбуждения, представляющееся в идее реального или натурального действия» [Малевич, 2018: 159]. В итоге человек стремится найти от-

веты на стоящие перед ним вопросы. К их решению каждый идёт своим путём, поэтому ответов существует множество. Но чаще всего все они сводятся только к практической стороне, к действию «по целеполезному пути», к обретению благ. В своём поиске человек забывает ставить другой — метафизический — вопрос: действительно ли в стремлении обеспечить «харчевое» благополучие достигается совершенство? «Призрак» человека находится вне предметной жизни, он может проявиться, только если в нём спит животное, потому что человеческое — это внеположное животному и предметному.

В достижении единого практического целого мир стал дифференцированным, разделённым на профессии, направленным на предмет. Здесь утрачено единство целого. Человек забывает, что всё является результатом только представления, а ответы на вопросы лежат вне практического предметного мира. Вещь — это только «признаки возбуждения», которое существует в них как «беспредметное состояние». Мир техники, культуры, практического действия творится по нужде, необходимости, он ориентирован на животное в человеке. В таком мире возможно только изобретение всевозможных ухищрений, а не творение. Наука, религия, техника, экономическая политика бессильны в своём стремлении до конца развить и реализовать на практике предметного практического реализма человека, им посылно лишь «изловить беспредметное и заключить в свои физические объятия» [Малевич, 2018: 235]. Реализм подлинных вещей на поверку оказывается ложью, так как создается то, чего нет: «беспредметное всегда останется беспредметным». Человек, изменяя свою «полезность», не меняется в своей природе. «Беспредметность — единственная человеческая сущность действия, освобождающая от смысла практичности предмета как ложной подлинности» [Малевич, 2018: 326]. В попытке осознать мир под вечным вопросом «что?» человек в воображении создал нагромождение всевозможных представлений, нуждается в освобождении, поскольку наше знание не исчерпывается реализмом подлинных вещей.

При этом воля человека движется тремя путями: Религии, Науки и Искусства. Религиозный путь «умерщвляет» волю на каждом пути к Богу, Наука её подчиняет «фабричному практическому действию к цели». Кроме того, Религия и Наука построены на различиях и неравенстве, поэтому «общежитие» человека стало несовершенным. Существующее несовершенство — результат неравенства, которое грозит катастрофой. В то время как в третьем пути общежития — беспредметном Искусстве воля человека будет «самовыявляться», так как не зависит от «харчевых» форм жизни, «разложения предметного мира», поэтому «вскроет» действительное духа, а значит у человека есть возможность не жить в вечной тревоге ожидания смерти: «Перед Искусством живописи мир стоит как беспредметное равенство — мир вне всяких различий живописного беспредметного равенства» [Малевич, 2018: 254].

Природа не знает различий, в ней существует только беспредметное перемещение не уничтожающих друг друга равенств. Художник подобен Природе. Ему и Искусству мир предметности чужд. Супрематизму как новому искусству предметное действие нежелательно, поэтому супрематизм «безыдеен». Пройдя путь революции в искусстве, художники-супрематисты смогли приобщиться к вселенскому закону Природы. Природа может быть хорошим учителем человека. Необходимо стремиться к развитию «единого», которое достигается в супрематизме как «единоформие». Дух, душа, материя — это тёмные различия тёмного беспредметного. Сделать мир ясным невозможно. Но если очистить разум от предметных загромождений, начать слышать вечное возбуждение как ритм Вселенной бесконечности динамического молчания, станет возможно человеческое проявление.

Культура подобна Вавилонской башне, строители которой так и не достигли неба. «В супрематизме как освобожденном “ничто” нужно понимать как освобождение человека от вопроса “что?”» [Малевич, 2018: 264]. «Ничто» вне разума слышится как ритм Вселенной, предстает носителем продуктивного творчества. Характерный

для текстов К. Малевича перформативный модус показывает, что искусство как один из путей движения воли человека может устанавливать отношения развития подлинности человека вне физического, чего не могут себе позволить ни Наука, ни Религия. В «Ничто» как чистой потенции ничего не существует, поскольку все «существует» в представлении. По К. Малевичу, и новый человек, и новая форма бытия возникают из нематериальной основы «Ничто»: «Ставлю на площади мировых торжеств белый мир как супрематическую беспредметность, торжество освобожденного Ничто» [Малевич, 2018: 389].

Но почему же в теории супрематизма К. Малевича именно «Ничто» освобождает от вопроса «Что»? Ведь лик Ничто невыносим для человека. Ничто — это Пустота, которая обнажает пределы бытия, вызывает чувства Ужаса и Страха, в неё человек боится сделать прыжок, поскольку невозможность её восприятия порождает чувство бессилия.

Рационализм Нового времени «расколдовал мир», отбросив наряду с магией и волшебством всё потустороннее, сверхъестественное и надприродное, лишил тем самым человека трансцендентного, «Бог умер». Бог, потусторонняя опора была утрачена, и на его место встало Ничто. Но утрата трансцендентной вертикали, Бога, не отменило человеческое стремление «жить бессмертно» (Аристотель). Быть человеком — это значит не ограничиваться лишь своей животной природой, а выходить за границы исключительно животного состояния, стремиться постигать трансцендентное. Преодоление Страха Пустоты позволяет обрести «расширенное мышление», открывающее новую форму трансцендентности (И. Кант, П. Успенский). В этом случае Ничто — Пустота, пугающая Бездна, может стать Просветом, Событием. По А. Бадью, Событие не является созданием реальности, оно только указывает, открывает, заставляет проявиться Возможности, которая была невидимой или немислимой [Бадью, 2016: 17]. Только преодолевая Страх Ничто, обретая «расширенное мышление», человек может воспринять ситуацию, увидеть заложен-

ные в ней неожиданности, различить во множестве элементов наличную структуру, создать новую практику. Введённый в живопись чуждый ей прежде элемент — время, позволяет художнику задать новую форму эстетическим отношениям между изображением и способом его восприятия. Введённый элемент времени важен ещё и потому, что, по И. Канту, время есть не что иное, как форма внутреннего чувства (интуиции), то есть созерцания нас самих и нашего внутреннего состояния [Кант, 2006: 74]. Именно благодаря подобному созерцанию (тренировки воли) любой человек может обрести «расширенное» или «космическое сознание».

К. Малевич полагал также, что благодаря четвёртому измерению достигается преемственность между беспредметностью и иконописью [Схейен, 2019: 263–264]. Отказ от подражания способствовал возвращению в искусство диалогических отношений между зрителем и изображением, в которых созерцание произведения — это не что иное, как Возможность пережить трансформацию, субъективно преобразиться, освободиться от вопроса «Что». Диалогические эстетические отношения позволили зрителю, осознав свою трансцендентную человеческую природу, переживать чувство бессмертия. Когда зритель участвует в диалоге с произведением, у него формируется осознанное отношение к себе, своей человеческой природе и законам жизни, ему открываются видение своего места во Вселенной. Тогда человек «внутренне» преобразуется. *Каждый* волен настроить своё зрение так, что при созерцании произведения искусства сможет обращаться со своими душевными состояниями как объектами сознания, а значить сделать шаг в Пустоту — Возможность, точку-выход в новое пространство. Таким образом, Пустота «Ничто» может привести к тому, что может быть Событием выражено: явит себя новый человек, новая форма жизни и субъективности, откроется трансцендентное. Человек ищет Бога и Будущего, ищет совершенства, бытия и подлинности: «Сознание человека ожидает катастрофы, своего конца, ожидает смерти. И то же сознание сосредоточило в одном

месте бессмертие, или вечность, назвав его Богом. Это одна единица не смертна, свободна от катастрофы. Таким образом, в ней была признана беспредметная сущность, не принадлежащая катастрофе. Так, катастрофичным было то, что умерло, — а умер ум-разум, предмет и весь практический мир, умерло пространство, время. Умерло то, что называлось материей, умерли все имена определения, все это оказалось не существующим в Боге. И поэтому он свободен от смерти» [Малевич, 2018: 255].

Так супрематизм — новое направление в искусстве может стать «прологом», с которого «наступит освобождение человека, ибо свободное “ничто” должно быть свободно» [Малевич, 2018: 302, 303]. Быть действительностью, то есть быть возбуждением, быть бытием — это стремление, которым охвачено новое искусство. Согласно К. Малевичу, только в XX в. сущности искусства удалось освободиться от Государства и Религии, выйти к беспредметному. «В данный момент на этой точке нового реализма Искусства стоит супрематизм как самоидея истинной формы человечества в достижении им действительного и истинного пути, который не приведет его ни к каким благам, как только сущности беспредметного действия, — оно будет бытием» [Малевич, 2018: 413].

Но парадокс События заключается в том, оно *не может быть настоящим*, поскольку, как отмечает Ж. Делёз, оно «всегда либо то, что уже произошло, либо то, что вот-вот произойдет», то есть — это Пустота, точка, в которой Событие вспыхивает как смысл [Делёз, 2015: 180]. Вспышка смысла происходит внутри человека. Пустота

как отсутствие и будет условием События. Событие возможно только в своей бестелесности, когда человек вдруг начинает видеть. Только так можно удержать недостижимое. Так стирается разрыв между модусом утверждения возможности преобразования и реальным опытом переживания чувства бессмертия. Поэтому супрематизм, по К. Малевичу, и будет направлением, провозглашающим первенство цвета над вещью, искусством чистого смысла за пределами предмета. Это «новый живописный реализм цвета, но не неба, горы, птиц и всякой вещи» [Малевич, 2018: 54].

Если вернуться к вопросу о том, что выражает теория супрематизма К. Малевича, ответ будет выглядеть на первый взгляд тривиальным — новую форму эстетических отношений. Однако раскрытие этого положения показывает отнюдь нетривиальные аспекты супрематизма, тесно связанные с современным пониманием специфики познания в искусстве, связанной со свободой творчества и его преобразующей силой. Введённый в живопись элемент времени (четвёртое измерение) превращает искусство в инструмент творческого диалога между художественным произведением и зрителем. Так открывается возможность субъективного преобразования, переживания чувства бессмертия. Так супрематизм как беспредметность становится новым манифестом культуры — искусством чистого смысла, возможностью События, вбирающей в себя свободные «вибрации» смысла в компилятивном единстве духовных практик, интеллектуальных эскерсисов и художественного творчества.

Список литературы:

- Бадью А. Философия и событие. Беседы с кратким введением в философию Алена Бадью. — Москва: Институт Общегуманитарных исследований, 2016. — 193 с.
- Вакар И. От традиции импрессионизма в живописи русского авангарда // Люди и измы: к истории авангарда. — Москва: Новое литературное обозрение, 2022. — С. 10-24.
- Глазова Е. От философии к прозе. Ранний Пастернак. — Москва: Новое литературное обозрение, 2021. — 345 с.
- Горячева Т.В. Теория и практика русского авангарда: Казимир Малевич и его школа. — Москва: АСТ, Времена, 2020. — 237 с.

- Делез Ж. Логика смысла. — Москва: Академический проект, 2015. — 470 с.
- Исаченко Н.Н. Идея «сверхчеловека» в философском дискурсе // *Фундаментальные исследования*. — 2014. — №11–9. — С. 2086–2089.
- Кант И. Критика чистого разума. — Москва: Эксмо, 2006. — 734 с.
- Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932: исторический обзор: в 3 т. Т. 1. Кн. 1: Боевое десятилетие. — Москва: Новое литературное обозрение, 2010. — 770 с.
- Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. — Киев: Collegium; Киевская Академия Евробизнеса, 1994. — 285 с.
- Малевич К.С. Чёрный квадрат. — Москва: АСТ, 2018. — 509 с.
- Ницше Ф. Так говорил Заратустра // *Сочинения*: в 2 т. Т.2. — Москва: Издательство «Мысль», 1996. — С. 5–237.
- Схейн Ш. Авангардисты: Русская революция в искусстве. 1917–1935. — Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2019. — 511 с.
- Успенский П.Д. *Tertium organum*. Ключ к загадкам мира. — Москва; Санкт-Петербург: Т8 Издательские технологии; Пальмира, 2022. — 451 с.
- Фаликов Б.З. Величина качества. Оккультизм, религии Востока и искусство XX века. — Москва: Новое литературное обозрение, 2017. — 254 с.
- Хоркхаймер М., Адорно Т.В. Диалектика Просвещения. Философские фрагменты. — Москва; Санкт-Петербург: Медиум; Ювента, 1997. — 312 с.
- Чубаров И.М. Коллективная чувственность. Теория и практика левого авангарда. — Москва: Национальный исследовательский университет "Высшая школа экономики", 2016. — 344 с.
- Henderson L.D. *The Fourth and Non-Euclidean geometry in Modern Art*. — Cambridge: MIT Press, 2013. — XXVII, 729 p.

References:

- Badiou, A. (2010) *La philosophie et l'événement*. Paris: Germina. (Russ. ed.: (2016) *Filosofija i sobytie. Besedy s kratkim vvedeniem v filosofiju Alain Badiou*. Moscow: Institut obshchestvennyh issledovanij Publ.).
- Chubarov, I. M. (2016) *Kollektivnaja chuvstvennost'. Teorija i praktika levogo avangarda [The Kollektive Sensibility. Theories and Practices of the Left Avant-Garde]*. Moscow: Natsional'nyy issledovatel'skiy universitet Vysshaya shkola ekonomiki Publ. (In Russian).
- Deleuze, G. (1969) *Logique du sens*. Paris: Les Editions de Minuit. (Russ. ed.: (2015) *Logika smysla*. Moscow: Akademicheskii proekt Publ.).
- Falikov, B. Z. (2017) *Velichina kachestva. Okkul'tizm, religija Vostoka i iskusstvo XX veka [Magnitude of quality. Occultism, Religion of The East and Art of XX Century]*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. (In Russian).
- Glazov-Corrigan, E. (2013) *Art after philosophy: Boris Pasternak's early prose*. Columbus: Ohio State University Press. (Russ. ed.: (2021) *Ot filosofii k proze. Ranniy Pasternak*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ.).
- Goryacheva, T. V (2020) *Teorija i praktika rasskogo avangarda: Kaimir Malevich i ego shkola [Theory and Practika of the Russian Avant-Garde Kazimir Malevich and His School]*. Moscow: AST, Vremena Publ. (In Russian).
- Henderson, L. D. (2013) *The Fourth and Non-Euclidean geometry in Modern Art*. Cambridge: MIT Press.
- Horkheimer, M. and Adorno, T. W. (1944) *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*. Amsterdam: Querido. (Russ. ed.: (1997) *Dialektika Prosveshcheniya. Filosofskije fragmenty*. Moscow; Saint Petersburg: Medium; Juventa Publ.).
- Isachenko, N. N. (2014) 'The Idea of «Superman» in Philosophical Discourse', *Fundamental research*, (11–9), pp. 2086–2089. (In Russian).
- Kant, I. (1781) *Kritik der reinen Vernunft*. Riga: Verlegts Johann Friedrich Hartknoch. (Russ. ed.: (2006) *Kritika chistogo razuma*. Moscow: Exmo Publ.).

Krusanov, A. V. (2010) *Russkiy avangard: 1907–1932: istoricheskiy obzor: v 3 t. T. 1. Kn. 1: Boyevoye desyatiletie [Russian avant-garde: 1907–1932: a historical review: in 3 vol. Vol. 1. Book 1: Combat Decade]*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ. (In Russian).

Losev, A. F. (1994) *Problema hudozhestvennogo stilja [Art Style Problem]*. Kiev: Collegium; Kievskaja akademija evrobiznesa Publ. (In Russian).

Malevich, K. S. (2018) *Chernyj kvadrat [Black Square]*. Moscow: AST Publ. (In Russian).

Nietzsche, F. (1883) *Also sprach Zarathustra*. Leipzig: Fritzsche. (Russ. ed.: (1996) 'Tak govoril Zarathustra', in *Sochinenia: v 2 t. T. 2*. Moscow: Mysl' Publ., p. 5–237).

Ouspensky, P. D. (2022) *Tertium organum. Kljuch k zagadrfmi mira [Tertium organum. The Key to The Mysteries of The Wold]*. Moscow; Saint Petersburg: T8 Izdatel'skie tehnologii; Pal'mira Publ. (In Russian).

Scheijen, S. (2019) *De avant-gardisten. De Russische Revolutie in de kunst, 1917-1935*. Amsterdam: Prometheus. (Russ. ed.: (2019) *Avangardisty russkaja revoljucija v iskusstve. 1917–1935*. Moscow: Kolibri: Azbuka-Attikus Publ.).

Vakar, I. (2020) 'Dissolution of the Object: Impressionist Traditions in the Russian Avant-Garde', in *Impressionism in Russia. Dawn of the AvantGarde*. Munich; London; New York: PRESTEL, pp. 74–85. (Russ. ed.: (2022) 'Ot tradicii impressionizma v zhivopisi russkogo avangarda', in *Lyudi i izmy: k istorii avangarga*. Moscow: Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., pp. 10–24.).

Информация об авторе

Наталья Юрьевна Малкова — кандидат философских наук, доцент, доцент Департамента философии Дальневосточного федерального университета, 690922, г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, д.10 (Россия).

Член Российского философского общества (Дальневосточное отделение).

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author

Natalia Yu. Malkova — PhD in Philosophy, Docent, Associate Professor at the Department of Philosophy, Far Eastern Federal University, FEFU Campus, 10 Ajax Bay, Russky Island Vladivostok, Russia, 690922 (Russia).

Membership of the Russian Philosophical Society.

Conflicts of interest. The author declares absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 15.09.2022; одобрена после рецензирования 10.10.2022; принята к публикации 14.11.2022.

The article was submitted 5.10.2022; approved after reviewing 10.10.2022; accepted for publication 14.11.2022.