

нощую в себя экзистенциальное и религиозное измерение опыта. Этот замысел начал осуществлять Гуссерль в “Кризисе”, а исследования Флоренского и Мерло-Понти представляют собой его бесценное продолжение. В результате возникает целостная картина жизни, в которой искусство и наука суть взаимосвязанные измерения, откликающиеся на исторически развивающиеся способы видеть мир.

Florensky P. Reverse Perspective // Beyond Vision: Essays on the Perception of Art. London, 2002.

Husserl E. The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. Evanston, 1970.

Merleau-Ponty M. Eye and Mind // Johnson G. The Merleau-Ponty Aesthetics Reader. Evanston, 1993.

МАЛЕВИЧ И ГУССЕРЛЬ: ПУНКТИР СУПРЕМАТИЧЕСКОЙ ФЕНОМЕНОЛОГИИ

А.А. Курбановский

1. К.С. Малевич (1878–1935) был и радикальным новатором живописи, и теоретиком, остро реагировавшим на *кризис* современной ему духовной жизни. В 1915 г. он писал: “Вся бывшая и современная живопись до супрематизма, скульптура, слово, музыка были закрепощены формой природы и ждут своего освобождения, чтобы говорить на своем собственном языке и *не зависеть от разума, смысла, логики, философии, психологии*, разных законов причинности и технических изменений жизни” [Соч., т. 1, с. 27]. Художник исходил из представления о крахе репрезентативных практик искусства – примерно как Э. Гуссерль (1859–1938) из понимания грозящей философии “гибели от скепсиса, иррационализма и мистицизма” [Кризис, с. 17]. Настроения неуверенности и кризиса выражены на рубеже XIX–XX вв. во многих теоретических областях (литература, религия, эстетика, философия, психоанализ). Это связывается с преодолением “позитивистской редукции идеи науки”, каковое обреталось в том числе с помощью опыта художественного творчества (тексты Ф. Ницше, А. Бергсона, М. Хайдеггера); искусство понималось как важная сфера, куда проецировались актуальные разработки теоретической мысли. *Первая посылка*: при сопоставлении стилей/памятников

искусства с современными им интеллектуальными построениями можно выявить общую сущностную характеристику (*иконология* Э. Панофского, сформулированная между 1924 и 1939 гг.).

2. Малевич выступал как теоретик с 1913 г.: публиковал манифесты, статьи, брошюры. В его риторике и метафорах заметно влияние/переключки с текстами В.С. Соловьева, П.А. Флоренского, М.О. Гершензона, Ф. Ницше, А. Бергсона, с переводами зарубежных теоретиков: манифестами футуристов, книгой А. Глеза и Ж. Метценже “О кубизме”. Принятое в современной науке понятие *интертекстуальности* – “наложение и пересечение семиотических практик” (Ю. Кристева) – позволяет поставить вопрос о родстве мышления Малевича современным ему философским проектам, подчас со сходной творческой генеалогией (*вторая посылка*).

3. В новейшей литературе установлена философская компетентность Малевича – его знакомство с трудами Платона, И. Канта, А. Шопенгауэра (Ф. Ингольд, Т. Андерсен); есть параллели с З. Фрейдом, А. Эйнштейном (Ф. Карл), М. Хайдеггером (Б. Гройс). Однако представляется, что супрематизм нужно соотносить прежде всего с феноменологическим проектом Э. Гуссерля. Как известно, существовало русское издание “Логических исследований” (пер. Э.А. Берштейна под ред. С.Л. Франка, 1909); принято считать, что “Явление и смысл” Г.Г. Шпета (1914) адекватно передает мысль Гуссерля; т.е. – его идеи/имя существовали в русском *текстуальном пространстве*. В России оказалось релевантно прежде всего движение трансцендентальной редукции: выделение базовых, конститутивных структур восприятия. Это и делает Малевич по отношению к *визуальному* восприятию: он выделяет структурообразующие элементы – квадрат, круг, первичные цвета, которые становятся для него формами самоконтроля сознания, критически тренированного на собственной логической работе, а значит, избавленного от ошибок и неопределенности – как эмпирики, так и эстетического опыта (традиции).

4. Модернистская живопись (кубизм, футуризм, супрематизм) строится на проблематизации положительных элементов репрезентации (сходства) и утверждении различий. Это подобно “семиологическому проекту” структурной лингвистики Ф. де Соссюра; также и Г.Г. Шпет писал: “Слово в своих формах, конечно, порождается предметом, но предмет не сковывает его железными обручами и не бросает в мир как бомбу, а в пределах предметных форм мы находим бесконечное богатство отношений значений – и коррелятивно – внутренних форм для этих значений” [Шпет, с. 43]. Малевич писал: “Разве цветок был бы прекраснее, если б не было рядом с ним другой формы и если б в нем самом не бы-

ло разновидности построения? Нет, не был бы. Красота и прекрасное вызываются потому, что природа состоит из *разнообразных знаков*” [Соч., т. 1, с. 155]. Художник осознал искусство как конвенциональную негативную систему, тематизирующую сам принцип *структурности* – таков созданный им “супрематизм как новый беспредметный реализм”.

5. Малевич объявил: “Новая сложность современного пути искусства, сознательного приведения к *научным геометрическим средствам*, стала необходимой ясностью в создании системы движения развития новых классических построений, интуитивных движений, связанных общим ходом мирового развития” (1919) [Соч., т. 1, с. 161]. Художник полагал, что его “супрематическая геометрия” являет квинтэссенцию чувственного опыта человека, замещая все потенциальное многообразие визуальных форм – редуцированными “знаками опознанной силы действия утилитарного совершенства наступающего конкретного мира”. Допустимо указать на высокую оценку, которую дал геометрии Гуссерль, записавший: “С помощью аксиом, т.е. первоначальных сущностных законов, *геометрия* оказывается в состоянии чисто дедуктивно выводить *все существующие в пространстве*, т.е. идеально возможные пространственные фигуры и все принадлежащие к ним сущностные отношения...” (1913) [Идеи I, с. 151]. Сравнивая геометрию как “материальную математику” – и феноменологию, “конкретно-эйдетическую дисциплину” – философ заключил, что феноменология может описать и определить в строгих понятиях родовую сущность восприятия, воспоминания, веления и т.д., но не индивидуальность, “эйдетическую единичность”. Здесь он близок *сверхиндивидуальной интенции* Малевича, утверждавшего: “...существо личности вводится в смысл общности единства, становясь рукоятью системы общего действия” (1921) [Соч., т. 1, с. 233].

6. Модернизм обнажает альтернативу репрезентации: 1) живопись, подчиняясь более акту созерцания, чем созерцаемому объекту, деградирует до “общих мест” впечатлений/визуальных эффектов – отказ от мимесиса и переход к чистой декоративности (орнамент, “принцип панно”, заложенный уже в позднем импрессионизме). Или же 2) искусство может сохранять связь с природой, замкнуться в рамках фотографической репродукции контуров и цветов, – отказ от любых претензий, кроме механической транскрипции видимого (натурализм). Выходом из этой альтернативы и является предлагаемый Малевичем супрематизм как творчество *чистой живописи*; это составляет известную параллель решению Гуссерля: “не претендовать ни на что кроме того, что мы способны довести до *ясного усмотрения*, по мере

сущности, в чистой имманентности *самого сознания*” [Идеи I, с. 130]. Можно сказать: в супрематизме исследуются условия возможности/невозможности живописи – как изучается (неопределенная) возможность “фактической науки трансцендентно редуцированных переживаний” в гуссерлианской феноменологии.

7. Гуссерль считал главной философской задачей феноменологии – выделить те структуры опыта и суждения, которые не могут быть подвергнуты сомнению, или поставлены под вопрос даже наиболее скептически настроенным разумом. Это аналогично сформулированной Малевичем *задаче супрематизма*: “конструкции плоскостей, свободных от взаимоотношений как цвета, так и формы” [Соч., т. 1, с. 121], т.е. чистых структурных – по сути, трансцендентальных – принципов/идей, определяемых как “сохранение знака” (Там же).

8. Гуссерль полагал, что единственным основанием познания могла быть позиция, которая ничего не принимает на веру: скрупулезно выискивает и “подвешивает” (или заключает в скобки) все субъективные идеи или допущения, поскольку те могут оказаться плодами заблуждения: “...Ничто не мешает нам *коррелятивно говорить о заключении в скобки* также и тогда, когда необходимо *полагать некую предметность* – все равно, какого региона или какой категории. В этом случае подразумевается, что *следует выключить любой относящийся к этой предметности тезис*, преобразовав таковой в его скобочную модификацию” [Идеи I, с. 72]. В первую очередь “выключается природный мир со всеми его вещами, живыми существами” – это напоминает отказ от репрезентации “зеленого мира мяса и кости” в супрематизме. По Малевичу, эмпирический опыт следует “очистить от лишнего” – “чтобы выразить самое сокровенное своего внутреннего познания, чтобы каждый возникший вопрос был *чистым по форме* ответом, поэтому всякая вещь есть не что иное, как ответ, а само совершенство – исправление ответа” [Соч., т. 1, с. 233].

9. То, что Гуссерль называл “феноменологической редукцией”, означало попытку отделить основные, конститутивные структуры восприятия от массы неопределенных, “обыденных” субъективных переживаний. Малевич: “Конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, [и она] скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений моих *представлений как познание*” [Соч., т. 1, с. 150]. Супрематические картины представляли “адекватное выражение *ясных данностей*”: белый фон – экран бессознательного, на который островками *сущностей* проецировались умозрительные геометрические формы. Гуссерль в “Начале геометрии” (1936) писал:

“Сначала от образов вещей отделяются плоскости – более или менее *гладкие*, более или менее *совершенные плоскости*; более или менее *грубые края* или в своем роде *ровные*, иными словами, более или менее *чистые линии*; ... из практических причин предпочитают *прямоугольные доски*, ограниченные плоскостями, прямыми, точками... Так в практике начинает играть роль *производство плоскостей* и их усовершенствование” [Гуссерль/Деррида, с. 241]. Супрематическая геометрия Малевича фактически осуществляет переход от эмпирики – к *апперцепции*; его живописная рефлексия заслужила сопоставление с феноменологической.

10. Важную роль у Гуссерля занимает трактовка отношений мысли и языка: феноменология полагает, что между самосознанием (*Selbstgegenwart*) и лингвистическим выражением существует глубокая связь. Малевич чрезвычайно внимательно относился к *языку* – и не доверял *слову*; он иллюстрировал поэтические книги, сам писал “заумные” стихи. “Все слова есть только отличительные знаки и только. Но если я слышу стон – я в нем не вижу и не слышу никакой определенной формы. Я принимаю боль, у которой свой язык – стон, и в стоне не слышу слова” [Соч., т. 1, с. 143]. Это напоминает введенное Гуссерлем различие между указательным (индикативным) и выразительным (экспрессивным) видами знака. Гуссерль и Малевич отдавали первенство экспрессивному знаку: только тот наделялся значением (*Bedeutung*) в гуссерлианском смысле, ибо он маркирован интенциональной силой, “оживляющей” язык. Ж. Деррида, позднее рассматривая лингвистические идеи Гуссерля, указывал: “...если из-за своего языка, через язык, истина страдает некоторой непрочностью, то ее закат будет, скорее, нисхождением внутрь языка, чем впадением в язык” [Гуссерль/Деррида, с. 116]. Нисхождение истины в живописную форму, по Малевичу, рождает “неузнаваемый вид”, где “тайна – творение знака, а *знак реальный вид* тайны, в котором постигаются таинства нового” [Соч., т. 1, с. 147].

11. Гуссерль упоминает классический памятник, гравюру Дюрера “Рыцарь, Смерть и Дьявол” (1513), вводя свою *трехступенчатую* концепцию образа. Философ выделяет: “вещь, гравюрный лист” (материальное облечение образа); “перцептивное сознание”, в котором “являются проведенные черными линиями и неокрашенные фигурки”; и – “отображающий образ-объект” – последний суть посредник, с помощью которого предметы, замысленные художником, обретают репрезентацию. “*Отображающий образ-объект* – он не пребывает перед нами *ни как сущий, ни как не-сущий*, ни в какой либо *иной модальности* пола-

гания, или же лучше сказать, он сознается как сущий, но только как как-бы-сущий в модификации нейтральности бытия” [Идеи I, с. 240]. Это близко к рассуждениям Малевича: “Как же назвать все последние проявления того *живописного тела* или организма, когда выявляются цвета одного ⟨цвета⟩ лично, независимо от соседства и ⟨цветов⟩, не имеющих никаких взаимоотношений между собою? Такое явление я назвал *Супрематизмом*, но не живописью. ⟨...⟩ ...Не нужно смешивать с живописью *идею ее*, которая приняла новую форму в Супрематизме. Отсюда можно заключить, что Супрематизм происходит от идеи, принявшей до него живописный вид, как новая конструктивная система *беспредметного начала*, которую возможно выделить как вполне самостоятельную систему и учение” [Соч., т. 5, с. 277–278]. Таким образом: *живопись* есть материальная практика (облечение идеи); *беспредметность* апеллирует к перцептивному сознанию; супрематическое же произведение (например, “Черный квадрат”) есть “как-бы-сущий”: отображающий образ-объект (*Bildobject*) совпадает с образом-сюжетом (*Bildsujet*). Квадрат исчерпывается своими представленными на картине свойствами, т.е. не противоречит действительности опыта.

12. Наконец, Гуссерль прибегает к *живописным метафорам*, анализируя “ноэтически-ноэматический слой Логоса”. «...Если только мы *подумали* или *высказали* “Это – белое” – вместе с тем возник новый слой, нераздельный с “подразумеваемым как таковым” чисто по мере восприятия» [Идеи I, с. 269]. Деррида, анализируя проблему метафоры в философском тексте, пишет: “...Метафора опасна и чужда, если касается *интуиции* (видения или контакта), *концепции* (схватывания, или должного присутствия означаемого), а также *сознания* (близости, или само-присутствия), но она – *в сродстве* с тем, чему она угрожает, необходима ему в той степени, в какой об-ход суть также при-ход, управляемый функцией сходства (*mimēsis* или *homoiōsis*), по закону подобия” [Margins, p. 270]. Поэтому не исключена возможность *сродства*, “пересечения семантических практик” феноменологии – с “редуцирующим” живописным, супрематическим дискурсом.

13. Согласно феноменологу М. Мерло-Понти, в эпоху Ренессанса живопись постулировала идеального субъекта, который помещался в вершину “визуальной пирамиды” (перспектива как математическая абстракция). Импрессионисты заменили абстрактного субъекта – *телесным*, находящимся у поверхности их картин: его сетчатка должна воспринимать оптические эффекты живописи. Динамика кубизма и футуризма атакует тело/сознание субъекта; супрематизм же Малевича разрушает “перспективный

клинообразный путь”, при этом заменяет телесное зрение – умозрением, *чистым созерцанием* “энергийных сил вещей” [Соч., т. 1, с. 180]. “Черный квадрат” – продукт абстрактного созерцания, умозрительная фигура, способная возникнуть в акте чистого сознания (как автора, так и зрителя). Вывод: живопись Малевича предполагает субъекта, но – субъекта трансцендентного.

14. Супрематическое “умозрение на плоскости” нужно понимать как сознательное *закрытие визуальности*; поэтому самым радикальным произведением Малевича следует считать серию “Белое на белом” (1918–1919): конец искусства, оно сменяется апокалипсической утопией. Далее: декларативный переход от живописи к преобразованию действительности, *жизнестроению* – черта, выделяемая исследователями (П. Бюржер, Х. Фостер) и в европейском авангарде. Специфика исторической ситуации в СССР вынудила Малевича в позднем творчестве ставить сугубо педагогические задачи; но объясняя ученикам, как “производятся” стили в искусстве, он тем самым подчеркивал конвенциональный характер *любой* репрезентации.

Малевич К.С. Собрание сочинений: В 5-и т. М.: Гилея, 1995–2004 (Соч., с указ. тома и стр.).

Гройс Б. Малевич и Хайдеггер // Wiener Slawistischer Almanach. 1982, N 9. S. 355–366.

Ингольд Ф.Ф. Искусство как “искусство”, искусство как “жизнь”. Десять параграфов об эстетике супрематизма Казимира Малевича // Собрание Ленца Шёнберг. Европейское движение в изобразительном искусстве... (Каталог выставки). Stuttgart: Edition Cantz, 1989.

Тупицын В. “Возбуждение и мысль”: тексты Малевича // Искусствознание. 2002. № 1. С. 445–461.

Andersen T. Preface // Malevich K.S. The World as Non-Objectivity. Unpublished Writings, 1922–1925. Trans. X. Glowacki-Prus; E.T. Little. Copenhagen: Borgen, 1976. Vol. III.

Karl F. Modern and Modernism: The Sovereignty of the Artist 1885–1925. N.Y.: Atheneum, 1988.

Milner J. Malevich and the Art of Geometry. New Haven; London: Yale University Press, 1996.

Simmons S. Kazimir Malevich’s *Black Square* and the Genesis of Suprematism, 1907–1915. N.Y., London: Garland Publishing, 1981.

Гуссерль Э. Логические исследования / Разреш. авт. пер. Э.А. Берштейн под ред. С.Л. Франка. Ч. I. Прологомены к чистой логике. СПб.: Образование, 1909.

Гуссерль Э. Начало геометрии. Введение Жака Деррида / Пер. М. Маяцкого. М.: Ad Marginem, 1996 (*Гуссерль/ Деррида*, с указ. стр.).

Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Пер. А.В. Михайлова. Т. I. Общее введение в чистую феноменологию. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999 (Идеи I, с указ. стр.);

Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: Введение в феноменологическую философию / Пер. Д.В. Складнева. СПб.: “Владимир Даль”, 2004 (Кризис, с указ. стр.).

- Деррида Ж.* Голос и феномен и другие работы по теории знака Гуссерля: Пер. с англ. и франц. СПб.: Алетейя, 1999.
- Хаардт А.* Образное сознание и эстетический опыт у Гуссерля // Логос. 1996. № 8. С. 69–77.
- Шнем Г.Г.* Явление и смысл: Феноменология как основная наука и ее проблемы. М.: Гермес, 1914.
- Шнем Г.Г.* Язык и смысл (окончание) // Логос. 1998. № 1. С. 9–52 (Шпет, с указ. стр.).
- Derrida J.* Margins of Philosophy (Form and Meaning: a Note on the Phenomenology of Language. P. 155–173; White Mythology: Metaphor in the Text of Philosophy. P. 207–271) / Trans. A. Bass Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1982 (Margins, с указ. стр.).
- Merleau-Ponty M.* Le Visible et l'Invisible [suivi de notes de travail]. P.: Gallimard, 1964.