

Робота Чубар Анни Володимирівни

Супрематизм Казимира Малевича: наявність смислів чи нісенітниця?

Supremus

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. КАЗИМИР МАЛЕВИЧ НА ФОНІ ДОБИ	5
РОЗДІЛ 2. «ЧОРНИЙ КВАДРАТ» МАЛЕВИЧА ЯК ІКОНА СМИСЛІВ СУПРЕМАТИЗМУ	13
ВИСНОВКИ.....	19
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	21

ВСТУП

Актуальність роботи. На перший погляд, супрематичні твори Казимира Малевича здаються загрозою мистецтву і цілковитим безглуздям. Так було на початку ХХ століття, коли вони тільки з'явилися, так в більшості випадків питання постає і тепер. Однак сам художник відзначав в цій «нісенітниці» нескінченну наявність смислів. Глядачам вторять і деякі філософи, і теоретики мистецтва. Ще Г. Гегель у роботі «Хто мислить абстрактно?» задається питанням, чи правомірно судити про речі, не розбираючись у їхній суті [1, с. 388-394]. Мистецтво, подібно філософії, стає таким предметом, в якому можна розібратися, не вивчаючи його цілеспрямовано. У цьому головна проблема неприйняття супрематичного живопису. Тому стає важливим вести розмову про смислове наповнення полотен К. Малевича.

Ступінь наукової розробленості проблеми. Творчість Малевича цікавила дослідників чи не з самого створення напрямки супрематизму. Культурологічне осмислення супрематизму пропонувалося такими авторами як К. Ічин, В. Баришева, В. Желондієвська й іншими. При цьому найвідомішим вітчизняним дослідником творчості Малевича вважається А. Шатських.

Філософське осмислення супрематизму висвітлюється в текстах таких дослідників як М. Голенок, Ю. Гирин, А. Курбановській.

При цьому можливості розгляду філософсько-культурологічного аспекту в творах Малевича не вичерпані. Особливої уваги заслуговує не просто формулювання та уточнення ідей К. Малевича, а й висвітлення їх з точки зору історії філософії.

Мета роботи – виявити особливості супрематичних ідей і творів Казимира Малевича й обґрунтувати супрематизм як філософськи осмислений напрямок мистецтва.

У зв'язку з цим слід вирішити такі завдання:

- розкрити сутність супрематизму в філософсько-культурологічному аспекті;
- простежити формування та затвердження уявлень Малевича про супрематизм;
- розглянути супрематизм з точки зору нової філософії мистецтва;
- виявити особливості філософсько-культурологічного контексту першої половини ХХ століття, його основні ідеї та принципи, що вплинули на формування феномену супрематизму.

Об'єкт дослідження – творча спадщина К. Малевича та культура кінця ХІХ - першої половини ХХ століття.

Предмет дослідження – феномен супрематизму, його сутність і специфіка як основного напрямку мистецтва.

Методи дослідження зумовлені специфікою предмета та складністю поставлених завдань:

- культурно-історичний і порівняльний методи використовуються в першому розділі;
- герменевтичний підхід і методологічний інструментарій герменевтики та наук про дух використовуються в другому розділі.

РОЗДІЛ 1. КАЗИМИР МАЛЕВИЧ НА ФОНІ ДОБИ

З середини XIX століття мистецтво переживало зміни і перетворювалося в абсолютно нові форми та стилі. Для художників цього періоду характерна особлива увага саме до форми мистецтва. Вона стала головним способом відображення реальності, а технології літографії та фотографії допомогли відкрити нові можливості відображення світу [2, с. 112]. У цей період російські авангардисти формують нові методи та підходи до питання стилю. Так, В. Стрежемінський стверджував: «Каждое содержание, каждое специфическое мировоззрение требует своей, только ему присущей формы...Поэтому задача искусства – углубление понятия формы в целях поиска нового содержания» [3, с. 531]. Теоретик мистецтва ясно окреслює свою позицію: форма є первинною, все з неї народжується і вже після знаходить своє відображення в змісті. Саме тому на початку XX століття так зване «змістовне» програє і знижується в своєму статусі до вторинного.

На цій базі К. Малевич розробляє абсолютно новий стиль в мистецтві – супрематизм. Він іде в гостру опозицію з класичним мистецтвом, і навіть багато авангардистів досить різко реагують на появу такого новаторського підходу до художньої діяльності. Однак зараз, після ста років розвитку мистецтва, можемо говорити про принципову важливість супрематизму як художнього і – що важливо – філософського напрямку. Суперечки навколо цієї течії розпалюються досі. Але перш ніж позначити справжню цінність супрематизму в світі мистецтва та філософії, а також дати йому розгорнуту філософську характеристику, варто сказати про особу самого К. Малевича, позначити місце епохи у формуванні художника і значення художника для епохи.

Перший творчий ривок Казимир Малевич символічно здійснює в 1907 році – на вильоті російської революції. Поки це ще маловідомий художник, що пройшов лише приватну школу живопису І. Рерберга. До 1907 року Малевич

вже відзначився своїм революційним настроєм: в грудні 1905 року він брав участь у барикадних боях в Москві. Саме після цих подій художник переживає своєрідний катарсис, що спіткнув мислителя на ідею протистояння світу природи і промислового світу. Це усвідомлення буде переслідувати творця до самого кінця його творчості.

За час становлення Малевича як художника світ мистецтва швидко прогресує. У Москві проходить ряд виставок авангардного мистецтва («Венок», «Золотое руно»). Тут москвичі могли побачити роботи знаменитих французьких фовістів і кубістів. Російські художники теж прагнули не відставати від своїх європейських колег. Різні форми авангардного живопису впевнено крокують на полотна художників Росії. Малевич і тут не відстає. І хоча він швидко відходить від моди на символізм з елементами імпресіонізму, його полотна про селянське життя відрізняються чистим кольором і формою, як би в наслідування французам. Саме ці картини художник представляє в 1912 році на провокаційній виставці проти «витонченого мистецтва» «Ослиный хвост». Це перша радикальна виставка московських авангардистів і перший публічний протест самого Малевича.

У 1913 році Казимир Малевич вступає в «Союз молодёжи» – петербурзьку організацію художників-авангардистів. Тут починається його шлях реформатора мистецтва. Саме 1913 рік був «всколыхнут треском взорвалей и резьбой пугалей» [4, с. 118] Такий девіз було взято за основу маніфесту, який повідомляє про створення футуристичної опери, де брав участь Малевич, і яка стала відправною точкою для супрематизму.

Російський футуризм закріпився лише за півтора року. І головною його виставкою стала «Последняя футуристическая выставка картин», або «0, 10». Виставка знаменувала собою «вихід за нуль творчості». Вона засуджувала «потворність реальних форм» в художній творчості і визначала прагнення до безпредметного мистецтва. Так, Малевич у своєму маніфесті стверджував, що «преобразился в нуле форм и вышел за 0–1». [5, с. 157.] На виставці Малевич представляє 39 робіт, головна з яких – «Чорний квадрат» – розміщується в

«червоному куті» за аналогією з іконами. Після «0, 10» художник із маловідомого діяча з двома послідовниками стає лідером російського авангарду. Цей етап буде відправною точкою для створення його власного об'єднання «Supremus», яке незабаром переросте в напрямок мистецтва.

«Supremus» стає головним об'єднанням для Малевича, основною реформою, введеною їм у авангарді. Саме завдяки художнику-новатору з'являються основні положення супрематизму як мистецького спрямування. Однак перш ніж говорити про сам феномен супрематизму, варто розібратися в тому, звідки він бере свій початок, і як епоха і оточення вплинули на творця напрямку.

Супрематизм виникає в той момент часу, коли філософське, літературне і культурне життя в цілому вирують ідеями. Це і висунення нових теорій, і пригадування добре забутих старих положень й ідей. Такий процес, безсумнівно, спонукає мислителів до новаторства, але частіше – на основі вже існуючих ідей. Те ж відбувається і з Малевичем, філософія якого поєднує в собі нагромадження, синтез і доопрацювання вже існуючих змістів.

Слід, однак, вказати іншу думку щодо впливу на філософію Малевича ідей мислителів різних років. А. Шатських, наприклад, стверджує, що художник ігнорував будь-які філософські традиції, називаючи себе «безкнижником» [6, с. 11]. У тексті «Разум и природоестество» основоположник супрематизму так формулює свою позицію: «Никогда не нужно думать, что для того, чтобы постигнуть то-то, необходимо учить то-то, что нужно купить себе книг таких-то и таких-то, и тогда я стану мудрым и знающим. Думая так, я забываю, что я сам – мудрейшая книга, и что все книги вышли из меня... поскольку могу творить и строить творческие формы в определенное организованное тело, то я смогу встать в ту творческую мировую систему природы и делать так же, как и она» [7, с. 169-170]. Тоді неможливо міркувати про будь-які філософські впливи на Малевича. А його філософія може відноситися до рангу інноваційних і самобутніх. Однак нам така гіпотеза здається недоцільною. По-перше, формуючи свій світогляд в творчих колах

Росії кінця XIX – початку XX століття, художник не міг уникнути згадок про різні філософські традиції. Так, можливо, що самих текстів мислитель не читав, однак непряме уявлення про них мати міг. Крім того, деякі ідеї, представлені Малевичем, занадто виразно виявляють себе переробкою інших філософських напрямків.

Почати розмову про вплив на Малевича варто з перших років XX століття. Головними філософськими і духовними напрямками в 1900 – 1910-х роках були теософія і антропософія. Перше теософське товариство було засноване О.Блаватською. Саме цей напрям думки надавав особливого значення геометричним формам, їх символіці. Квадрат при цьому ставав символом ідеального духовного життя. У «Тайной доктрине», наприклад, Блаватська розглядає квадрат як проекцію куба, який символізує безсмертне «я» [8, с. 109-111]. Ще одним яскравим символом стає хрест, який також фігурує в супрематичних роботах Казимира Малевича. Тут бачимо перший відгомін філософії, що вплинула на художника. При тому, що вплив цей помітно навіть на формальному і фігуральному рівні. Таку думку висловлює Р.С. Вільямс – дослідник російського авангарду [8, с. 105].

Ще один напрямок думки, який знайшов своє відображення в самому зовнішньому вигляді супрематичних полотен, – антропософія Р. Штайнера. Саме він приділяв особливу увагу не стільки формі, скільки символіці кольору. Це, безумовно, дає свій вплив на супрематизм Малевича. Головними кольорами картин стають білий, червоний, чорний («Червоний квадрат», «Чорний квадрат», «Біле на білому»). Варто відзначити, що саме ці кольори вважаються основними в більшості культур, знаходять особливі смисли. Так, В. Тернер каже: «Каждый из трех цветов имеет в разных культурах множество значений, но определяющие всегда совпадают, т.к. связаны они с человеческим телом, с осознанием сильных физиологических переживаний. Поскольку эти переживания превосходят обыденные, то и воспринимаются они как состояния с избыточной энергией, и им приписывается космическое происхождение и социальное бытие». [9, с. 79]. Для самого Малевича дані кольори означали

наступне: чорний – початок і кінець творчих форм і творчості в цілому; червоний – символ революційного і селянського; білий – «не-смысл». Таким трактуванням кольору можна пояснити вільну відмову від форм без шкоди для сенсу картини. Енергія кольору вже передає людині певні символи.

У відокремленні мистецтва від звичних форм Малевич теж не першопроходець. Першим в Росії, хто заговорив про безуспішність академічного живопису, став Вольдемар Матвій (Володимир Марков). Уже в 1910 – 1913 роках він теоретично обґрунтовує необхідність «звільнити фарбу від «рабських обов'язків», нав'язаних самою природою, - обов'язків представляти навіть не сюжет, але самі матеріальні феномени: небо, рослини і т. д.» [10, с. 19]. Матвій говорив про особливість безпредметності, яка єдина здатна уявити весь світ відразу, не порушуючи при цьому «гладь і тишу поверхні». Уже після 1916 року Малевич остаточно виконує заповіт Матвія, звільняючи полотно від будь-якої фарби («Біле на білому»).

Якщо говорити про вплив вище зазначених осіб на Малевича, варто нагадати про те, що вся ця колірно-формальна філософія виявлялася не тільки в окремих працях російських мислителів, а й в літературі. Так, в 1912 році виходить роман А. Білого, де в першій же главі виникає образ чорної каретки-куба. Куб при цьому так само, як у Блаватської, постає чимось досконалим і особливим [11, с. 21]. А вже в 1915 році з'являється «Чорний квадрат» як символ епохи.

Уже через рік після виходу роману А. Білого молодий Малевич потрапляє в будинок М. Матюшина і О. Гуро. Тут часто можна було почути роздуми про авангардизм і мистецтво в цілому. При цьому Олена Гуро відрізнялася особливим особистим баченням мистецтва. Для неї авангардизм представлявся дорогою до безсмертя: «Победа над временем и пространством как бессмертие. Появились уже люди, видящие глазами ангелов, совмещающие в одном миге пространство и время. Они способствуют спасению» [12, с. 165]. Питання простору і часу також займали теософа і містика П. Успенського. Ґрунтуючись на ідеях містика Ч. Х. Хінтона, філософ представляє геометричні фігури

проекціями досконалих тіл, які перебувають в четвертому вимірі. У свою чергу, саме четвертий вимір – символ абсолютного часу та виходу, відповідно, до безсмертя. Ідея четвертого виміру і його геометричних проекцій дуже прижилася в авангардних колах не тільки Росії, але і всього світу. Отже, зовсім не виключений той факт, що Малевич, перебуваючи в авангардистських колах, цю теорію знав і спробував переосмислити.

Виходячи з усього вище сказаного, варто зауважити, що на початку ХХ століття саме абстракціонізм, будучи найпопулярнішим жанром мистецтва, торкається питань вічності, часу та буття. А от супрематизм, будучи його продовженням, розвиває всі ті ж питання, перебуваючи під впливом все тих же мислителів та ідеологів.

Теоретик мистецтва Д. Гутов відзначає також схожість філософських обґрунтувань супрематизму Малевича із вченням містика Майстра Йоганна Екхарта. Згідно Екхарту, Бог - це безособовий Абсолют, він незбагнений і невимовний. При цьому людина може його пізнати, так як має «іскорку Бога» в собі [13]. Переклад деяких трактатів середньовічного містика був здійснений в Росії в 1914 році, а вже в 1915 публіка бачить «Чорний квадрат», незабаром за яким слідує його теоретичне обґрунтування автором. І дійсно, деякі положення Малевича виразно перегукуються з положеннями Екхарта. Супрематизм закликає звільнити речі від власних упереджень людини. За задумом Малевича, художній напрям повинен був стати втіленням нового некласичного методу пізнання, що апелює до законів буття, які можуть бути виражені за допомогою геометричних форм. Форми в супрематизмі – це космос, який виростає з хаосу смислових характеристик речей. Супрематичний метод укладав в собі занурення в порожнечу хаосу, яка асоціювалася з чистою безпредметністю, зі зникненням світу форм і перемогою світу сутностей. Поступово виникає загострене «почуття» речі як есенціальної форми, що приховує особливу фігуративну справжність. Тобто завдання безпредметного мистецтва – творити нове буття. Ми вважаємо, що ця тяга до інобуття обумовлена соціальними і політичними змінами в світі. Нестабільність світу, усвідомлення людиною ХХ

століття своєї крижкості і хиткого положення змушують шукати способи не те, щоб втечі від реальності, але бажання створити новий, кращий світ. Цей світ, на думку Малевича, повинен створити саме художник. За Гіріним: «[художник] должен был интегрировать искусство и жизнь, преобразить их в некую инобытийность» [14, с. 101]. Вся ідея руйнування старої образної системи – спроба повернутися до хаосу, щоб створити космос. Звідси виникає знаменитий «Чорний квадрат», названий самим художником новою і головною іконою мистецтва. Це головна форма нового «Бога», самого по собі без-ликого і без-образного. Це головний символ не-буття. Квадрат – мистецьки змальований космічний простір.

Всі вище перераховані передумови і можливі впливи на Малевича мають скоріше культурний характер. Однак є в його плинні й чисто філософське обґрунтування. Наприклад, художник неодноразово вказував на потребу поділу досвіду звичайного пізнання від супрематичного. Супрематизм – досвід очищеної, піднесеної практики. Можна сказати, що тут відбувається відхід Малевичем до феноменології і феноменологічної редукції [15], де чиста свідомість суб'єкта відділяється від вторинних нашарувань. Курбановський стверджує: «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», т.е. чистых структурных — по сути, трансцендентальных — принципов/идей, определяемых как «сохранение знака»» [16, с. 334]. Тобто супрематизм стає другим феноменологічним підходом, що закликає до розкриття чистих структур.

Варто також згадати Шопенгауера з ідеями щодо волі і духу, пошуку трансцендентного. Сам Малевич стверджував, що обкладинка книги «Світ як воля і уявлення» дала йому імпульс для деяких власних ідей. Також помітний вплив на Малевича Ніцше із закликами руйнування старого ладу. Крім того, в

ідеях К. Малевича про Бога помітно змішання буддистської філософії, теософських поглядів, християнства і вчення російських космістів. Але найбільше вплинув на Малевича вже згаданий Гусерль. Так, критиці пізнання Гусерля у Малевича відповідає радикальна критика репрезентації; феноменологічному «ув'язненню в дужках» – «світ як безпредметність»; запереченню «психологізму» – прощання з «очима», які Малевич запропонував «сдать в паноптикум как атрибуты средневековья для обзора предметности» [17, с. 127].

Завершуючи короткий огляд впливів на К. Малевича, можна сказати, що саме він став людиною, який з'єднав всі інтелектуальні промені свого століття воедино, побудувавши на цьому нову філософію.

РОЗДІЛ 2. «ЧОРНИЙ КВАДАРАТ» МАЛЕВИЧА ЯК ІКОНА СМИСЛІВ СУПРЕМАТИЗМУ

Авангард, з'явившись в першій половині ХХ століття, трансформував філософський досвід в досвід творчості і навпаки. Його представники прагнули вивести нові форми пізнання світу і універсуму, руйнуючи при цьому звичну раціональну, «класичну» модель філософського і художнього досвіду. Супрематизм не став винятком. Крім того, що вчення Малевича кардинально змінило поняття форми і кольору в мистецтві, так ще і виражало метафізичні основи мистецтва майбутнього, займалося прогнозом буття людини. Так, супрематизм ставав не тільки художнім напрямком, але й філософією.

При цьому до теперішнього часу навіть в філософських і культурологічних колах не вщухає суперечка про культурну цінність супрематизму та його ікони – «Чорного квадрата». Існують дві полярні точки зору. Перша стверджує, що супрематизм Малевича – криза мистецтва, тотальна нісенітниця, що зуміла вдало себе поставити (В. Арсланов). Друга зазначає: напрямок, виведений Малевичем, – феномен, що знаменує народження нового в мистецтві, важлива віха його розвитку, яка розробила нові смисли й образи (А. Шатських, Д. Гутов).

Головним аргументом ідеологів першого напрямку стає питання художності. Тут заводиться розмова про естетичну цінність полотен супрематизму, а також розглядається ідея того, що намалювати той же «Чорний квадрат» здатен будь-хто. Але в ХХ столітті чистота естетичного, живопис як цінність – не основне в художньому мистецтві: «О живописи в супрематизме не может быть речи, живопись давно изжита, и сам художник предрассудок прошлого», - говорить сам Малевич [18, с. 80]. У супрематизмі художник всього лише продовжує ідею відокремлення зображуваного від полотна, що бере початок ще з Відродження. Так, в ХІV столітті Тіціан за допомогою грубого пензля та грубого фактурного полотна підкреслює роздвоєння

зображеного і місця його зображення. Потім Рембрандт надає фактуру вже самій фарбі, яка «виходить» за полотно, також окреслюючи тенденцію виходу зображеного з предмета, на якому воно зображено. Продовжують цю тенденцію ван Гог і Пікассо. В останнього – повний розпад зображення, за фактом глядач бачить саме полотно, замазане фарбою, а зображене виступає окремо. І Малевич тут просто продовжує усталену традицію. Далі за ним – тільки редімейд Дюшана, де полотна зовсім немає, зображуване повністю відокремилася і нарешті «випало» з картини. Можна звинуватити і Малевича, і Дюшана, що в цьому мало художнього. Але це не так: творчість Малевича – це все ще художня діяльність, головний принцип якої, – торкнутися розуму глядачів. Саме художник використовує універсальні засоби, зрозумілі всім людям, незалежно від мови і культурних особливостей. Це спроба універсалізації мистецтва, про яку Малевич неодноразово згадує в своїх текстах. Це перший спосіб введення універсальних методів художнього, які зараз відображаються в появі нових форм мистецтва на кшталт перформансів та інсталяцій.

Але не можна сказати, що К. Малевич несе в мистецтво тотальну деструкцію. Руйнування старого для нього – повернення до первісного хаосу, пізнання сутності якого призводить до усвідомлення вищої ідеї світу. Це той самий «твірний» хаос, з якого все виходить.

Формальність супрематизму, конкретність використовуваних об'єктів говорить про головну ідею напрямку – безпредметність. Це основне досягнення Малевича. Будь-який сенс, переданий за допомогою художньої діяльності, тепер знаходив вираз через систему знаків, і тільки через неї. Тут немає місця реальним зображенням, буквальному сприйняттю зображеного. Нам здається, що така прихильність суворим рамкам знаків дала можливість створення особливої мови. Супрематизм розробляє власну письмову систему, щось на зразок клинопису. І ця писемність міцно входить в мистецтво, відбиваючись згодом не тільки в живописі, а й в дизайні та архітектурі. Наприклад, згадаємо архітектурні рішення З. Хадід [19, с. 10].

Нова знакова система прагне знищити індивідуалістичний початок мистецтва, вона схиляється до універсалізації [20, с. 6], яка також згодом приведе до трансцендентного. Поняття речі в концепції Малевича протиставляється поняттю порожнечі. А завдання супрематизму – стирання рамок між предметом і порожнечею. Звідси і виникає безпредметність. Геометрія зі своїми чіткими формами, але з відсутністю сенсу, що позиціонується через річ, символізує якраз поглинання цієї речовності світу абсолютним, трансцендентним нулем. Це первісний хаос. Безпредметність акцентує увагу на пошуку нової предметної форми, тим самим окреслюючи унікальність мистецтва. Адже саме воно дає можливість знайти ту саму нову, особливу форму. Тому, в безпредметності супрематизму принцип мимесиса знищується. В цьому плані початковий першоелемент Супреми – чорний квадрат на білому тлі – є форма, що витекла з відчуттів пустелі небуття [21, с. 25].

Так, одна з головних дослідників феномена «Чорного квадрата» А. Шатських пише: «Черный квадрат – это форма, которую может нарисовать любой человек от первобытного общества – это имперсональная форма, но она имеет автора. Два полюса: анонимность и индивидуальность... В нем два цвета. Белый – всецвет, черный – отсутствие цвета. Все, что в мире, вмещается в эти скобки. Это не прямая и не обратная перспектива, непонятная глубина, космическая бездна. Квадрат – абсолютно равноправная фигура... Он дает свободу» [22, с. 402].

Таким чином, «Чорний квадрат» як основна робота супрематизму робить рух в сторону універсалізації світу. Ця картина про все і ні про що. Вона вміщує в собі всі точки часу, від самої появи людини – з уже згаданого хаосу первісності – до сучасності. Квадрат – ідеальна форма з рівними сторонами, що дає якесь нове уявлення про поняття простору. А чорний колір – всепоглинаючий, колір космічної безодні. Він вміщує всі образи, які тільки відомі людині, при цьому знищуючи їх, для кращої концентрації на трансцендентній сутності мистецтва.

«Чорний квадрат», як і інші твори супрематизму, позбавлений звичної символіки. Він заперечує всю філософську традицію осмислення знаків і символів. Але для того, щоб позначити новаторство Малевича, варто для початку розібратися з поняттям символу.

Для Малевича символ – це «ніщо», яке вказує на Ніщо. Тут йому вторять Мамардашвілі та П'ятигорський: «В рамках любого сознательного опыта сознание всегда, как минимум, на один порядок выше, чем порядок содержания, составляющего этот опыт сознания... Если сознание всегда на один порядок выше порядка элементов содержания, составляющего опыт сознания, то у нас нет другого способа говорить об этом более высоком порядке, как говорить о нем косвенно, символически»[23, с. 81-82]. Тобто символ стає негативним. Він показує ніщо, і при цьому привертає увагу до невидимого.

Продовжуючи питання про невидиме Ніщо, варто сказати, що для Малевича мистецтво – шлях до Бога [24, с. 12]. Тоді безпредметність стає і метою, і засобом мистецтва. «Искусство ушло вверх, - пишет художник, - на вершину горы, для того, чтобы с него постепенно спали предметы как лживые понятия воли и представления с образа. Исчезли формы, которые видим, и в которых заключены образы тех или других ощущений»[25, с. 107].

Таким чином, приходимо до висновку, що «Чорний квадрат», будучи іконою супрематизму, є чистим символом, який зводить людину на вершину гори, де залишається тільки чисте безпредметне відчуття. Творець «Чорним квадратом» нагадав, що автор твору – це другорядний фактор, адже кожен може намалювати чорний квадрат. Тут автор полотна не цікавий, тому що він – лише засіб наближення до Бога. «Чорний квадрат», будучи символом, приймає роль «провідника» до дійсності, що стоїть за речами. Він вимагає від людини активності, його сенс в тому, щоб «приводити» людину до дії. У цьому полягає функція «зведення» як окремого супрематичного полотна, так і напрямка в цілому. Малевич говорить про безглуздість створення образів, які нібито передають свехраціональне – вони тільки віддаляють людину від останнього.

Так, супрематизм – не нісенітниця, тому що заперечує старі форми. Це, по-перше, нова релігія, а по-друге, практика психологізму. Тільки такі форми дозволяють відмовитися від старої символіки, відключити розум і задіяти інтуїцію, що працює не за законами «просвітницького» розуму. Малевич стверджує: «В Боге предел, или, вернее, перед Богом стоит предел всех смыслов, но за пределом стоит Бог, в котором нет уже смысла. Бог – не смысл, а несмысл. Его несмыслие и нужно видеть в абсолюте, конечном пределе как беспредметном. Достижение конечного – достижение беспредметного» [18, с. 189]. Отже, безпредметність – це не просто гра з формами і кольором, майстерно завуальована під філософію, яка на ділі не несе в собі смислів. Як і безпредметність – досягнення межі, так і нісенітниця – досягнення межі сенсу. СENS – за межею нісенітниці. Зведення художньої нісенітниці до абсолютної межі – вищий сENS: «Мысль оканчивает свою физическую работу, и начинается царство немыслящее, наступает покой, т. е. Бог, освобожденный от своего творения, находящийся в абсолютном покое» [18, с. 189]. Так і сENS, знак, його звичне оформлення в класичних картинах – тільки форми нісенітниці. Тоді відхід від звичної символіки до нісенітниці – більш короткий шлях до усвідомлення, в той час як предметність – довший шлях до безпредметного.

У публічній лекції на закритті виставки «0, 10» Малевич назвав квадрат «живим царственным немовлям, дитям четвертого виміру і повсталим Христом». Пізніше, вже в 1920 році будуть написані філософські обґрунтування супрематизму. У них художник створює нову релігійну філософію: «Квадрат черный есть образ Бога как существа его совершенства в новом пути сегодняшнего начала» [18, с. 438-439]. Малевич створює новий філософсько-естетичний напрям, направлений на зруйнування старих норм, але відродження при цьому духовності. Художник вибирає радикальну відмову від будь-яких художніх і взагалі культурних традицій, що не скасовує можливості в цій відмові переосмислити духовні пошуки свого часу.

Говорячи про естетичну цінність «Чорного квадрату» та інших супрематичних робіт, теж варто зауважити, що для Малевича «Чорний квадрат»

стає іконою краси свого часу. Це не глузування над усім попереднім мистецтвом: «Нет одной вечной красоты. Были разные красоты, праздники и торжества: Перуну, Купале и был Колизей греков и римлян, но у нас новые торжества и новое искусство – торжество депо» [18, с. 423-424]. «Чорний квадрат» при цьому навіть не «торжество депо», він вище, поза часом і естетичними поглядами. Це універсальний символ перемоги духовного над часом.

У дослідженні Панофського «Idea. До історії поняття в теоріях мистецтва від античності до класицизму» сказано, що історія мистецтв відзначає миті, в яких твори мистецтва стають суворою художньою конструкцією. Цю мить Панофський характеризує як пік абсолютної свободи мистецтва, яка і робить ситуацію найближчого майбутнього «хиткою». Такою миттю, на думку Панофського, став Ренесанс. Примітно, що для автора цей конфлікт неминуче відновлюється і створює умови для самопізнання мистецтва [26, с. 62-63]. Наступною такою миттю і міг стати супрематизм, що проголошує абсолютну свободу мистецтва від старого, похитує художні устої.

В цілому, супрематичний метод через призму художньої творчості несе потужний філософський посил. Супрематизм, починаючи як просто художній напрям, дає нове осмислення поняття трансцендентного, Бога і буттєвої картини світу. Без контексту «Чорний квадрат» і в цілому супрематизм Малевича – нісенітниця. Але якщо глядач знає ідею напрямку, спирається на філософські погляди і обґрунтування самого автора цієї течії, неминуче приходить усвідомлення цінності творів супрематизму для культури. Малевич створює власне онтологічне знання, при цьому підкріплюючи його «наочним матеріалом» у вигляді картин, які покликані достукатися до свідомості кожного глядача. Ідеї художника збирають воєдино традиції думки кількох століть. При цьому супрематизм стає максимально сучасною та своєчасною філософією. І якщо як художній напрям супрематизм пройшов всі стадії розвитку та пішов в минуле, то з точки зору філософії він актуальний досі.

ВИСНОВКИ

За Г. Гегелем: «абстрактное само по себе ни хорошо, ни плохо, оно может выражать и ум, и глупость. В одном случае оно оказывается формой понимания вещей, а в другом - средством умерщвления интеллекта» [1, с. 394]. Супрематизм, як відгомін абстрактного, так само ні поганий і ні хороший. Для тих, хто намагається осягнути цю форму думки, він стає провідником до розуміння речей. Ті ж, хто не мають бажання в ньому розібратися, заперечують супрематизм на формальному рівні, не бачать в ньому нічого, крім спроби умиртвіння інтелекту.

Казимир Малевич, увібравши в свій напрямок філософію різної напрямків і віянь, представляє синтез філософських і культурних поглядів своєї епохи. Так, помічаємо вплив О. Гуро і М. Матюшина, О. Блаватської і Р. Штайнера, Е. Гуссерля і А. Шопенгауера. Особливе місце в цьому списку займають філософи-містики. Так, бачимо захоплення питанням четвертого виміру як виходу до безсмертя Ч.Х. Хінтона, роздуми про абсолют і безпредметне, подібно І. Екхарту. В цілому можна сказати, що містична складова займає чи не більшу частину філософського обґрунтування напрямку Малевича. Це помітно в самих онтологічних висновках щодо буття, які йдуть в розріз з усталеними релігійними уявленнями.

Супрематизм стає продовженням тенденції мистецтва до зміни, відділенню зображуваного від місця зображення. І саме цей напрямок дає імпульс для подальшого розвитку художніх течій сучасності. Напрямок стає піком переваги художньої форми, який – за Панофським – відбувається кожні кілька століть.

Супрематизм – це нова релігійна система, а «Чорний квадрат» – ікона напряму. Вона характеризує хаос і космос, все і Ніщо, буття і не-буття. Супрематизм заперечує старі форми і смисли, але тільки для того, щоб створити нові – універсальні і позачасові. Малевич заводить розмову про буття

і можливості вираження його сторін і смислів в мистецтві. Саме він перевіряє живопис на предмет стійкості до змін і здатності пізнання філософських законів життя. За допомогою «Чорного квадрата» художник представляє буття як нескінченність смислів. Всі ці знання він зображує на полотні за допомогою простих і зрозумілих художніх знаків. Як стверджував М. Мамардашвілі, твір мистецтва – механізм, за допомогою якого людина починає бачити світ інакше. І без мистецтва цей процес неможливий [27, с. 20-21]. К. Малевич стає автором одного з таких творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Гегель. Работы разных лет. В двух томах /Гулыга А. - М.: Мысль, 1972. - Т. 1. - 668 с.
2. Желондиевская Л.В., Барышева В.Е. Уроки Малевича //Дизайн-ревью. – Казань: «Дизайн-квартал», 2011. - № 3-4. - С. 57-61.
3. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика. – М.: РА, 2004. – Т.2. – 680 с.
4. Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932. - Т. 1. – СПб.: Новое литературное обозрение, 1996. – 320 с.
5. Ковтун Е. Ф. Путь Малевича //Казимир Малевич. 1878–1935: Каталог выставки / [Государственный Русский музей, Ленинград; Государственная Третьяковская галерея, Москва; Стеделийк-музей, Амстердам]. - Амстердам: Стеделийк-музей, 1988. – 143 с.
6. Шатских А. Казимир Малевич – литератор и мыслитель //Черный квадрат. - СПб.: Азбука, 2001. – С. 3-15.
7. Малевич К. Разум и природоестество / Собрание соч. в 5 т. – М.: Гилея, 2003 – Т.5. – 600 с.
8. Williams R. C. Artists in Revolution. Portraits of the Russian Avant-Garde. 1905–1925. - Bloomington & London: Indiana University Press, 1977. – 242 p.
9. Тернер В. Проблема цветовой классификации в примитивных культурах //Семиотика и искусствометрия /под ред. Ю. Лотмана. - М.: 1972. – 112 с.
10. Андреева Е. Всё и Ничто: Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. - 359 с.
11. Белый А. Петербург. - СПб.: Наука, 2004. – 710 с.
12. Бобринская Е. А. Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро //Вопросы искусствознания. - М.: Государственный институт искусствознания, 1997. - № 2. – С. 159-178.

13. Экхарт М. Духовные проповеди и рассуждения: Репринтное воспроизведение издания 1912 года. — М.: Политиздат, 1991. — 192 с.
14. Гири́н Ю.Н. Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат //Авангард в культуре XX в.: Теория. История. Поэтика. - Кн. 1 - М., 2010. – 120 с.
15. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. - М.: Академический проект, 2009. – 486 с.
16. Курбановский А.А. Малевич и Гуссерль: Пунктир супрематической феноменологии //Историко-философский ежегодник. - М.: Ин-т философии РАН, 2006. – 340 с.
17. Гуссерль Э. Логические исследования, ч. I: пролегомены к чистой логике. – М.: Академический проект, 2011. – 813 с.
18. Малевич К.С. Трактаты и лекции первой половины 1920-х годов/К. Малевич. Собрание сочинений в пяти томах. - Т. 4. – М.: Гилея, 2003. – 364 с.
19. Тектоника и диссимметрия архитектурной композиции /Под ред. Власова В.Г. //Архитектон: Известия вузов. – Екатеринбург, 2016. - № 4 (56). – С. 3-22.
20. Голенок М.П. Философия супрематизма Казимира Малевича / Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – Киров, 2015. - № 3. - С.6-9.
21. Малевич К.С. Мир как беспредметность //Собрание сочинений в пяти томах.– М.: Гилея, 1998. – Т. 3. - 389 с.
22. Шатских А. С. Казимир Малевич и общество Супремус. — М.: Три квадрата, 2009. — 464 с.
23. Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М. Символ и сознание. - М.: Прогресс-Традиция. – 85 с.
24. Малевич К.С. Черный квадрат. - Спб.: Азбука, 2012. - 288 с.
25. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму //Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913–1929. - М.: Гилея, 1995. – 392 с.

26. Панофский Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. - СПб.: Андрей Наследников, 2002. – 237 с.
27. Мамардашвили М. Психологическая топология пути: М. Пруст. «В поисках утраченного времени». – СПб.: Русский Христианский гуманитарный институт, 1997. – 473 с.