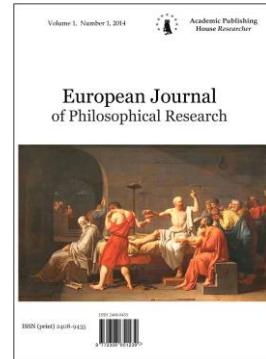


Copyright © 2017 by Academic Publishing House Researcher s.r.o.



Published in the Slovak Republic
European Journal of Philosophical Research
Has been issued since 2014.
ISSN: 2408-9435
E-ISSN: 2413-7286
2017, 4(1): 4-10

DOI: 10.13187/ejpr.2017.1.4
www.ejournal17.com



UDC 18: 7.01

Malevich's Suprematism and Philosophy of Art

Fedor I. Girenok ^{a,*}

^a Lomonosov Moscow State University, Russian Federation

Abstract

The article is devoted to the analysis of a role of K. Malevich in the history and art philosophies. In article the author proceeds from situation that art arises not when there was a word «art», and since a late paleolith, from Lascaux Cave. Art can't be described in terms of evolution, development. Art is always creativity, connection imagined and real. If it goes beyond the limits, stops being art, as in a case with «Ready-made». Distinctive feature of the modern art consists that it addresses for justification of the existence to philosophy. In article the conclusion that art exists is drawn in order that in one case to realize the art tasks, and in this case art exists for art. And in other case its task is such impact on the viewer which would allow to transfer it from one emotional state to another. In article art is opposed to culture. The culture normalizes creativity process. Art breaks the established norms and rules. The author of article emphasizes a revolutionary role of Malevich in the history of art. Revolution consists that the principle of repetition and imitation in art was replaced with it the principle of creativity new.

Keywords: K. Malevich, suprematism, art philosophy, creativity, modern art, Russian vanguard, art history, picture «Black Square», M. Duchamp, anthropology.

Введение

В статье анализируется место Малевича в истории искусства и делается вывод о том, что супрематизм Малевича следует понимать как самоопределение искусства относительно философии. В статье также обсуждается вопрос о смысле искусства и делается вывод о том, что дело искусства – создавать новую реальность. Поскольку искусство – это совершенство, которому не предшествует прогресс, постольку Малевич решил остановить прогресс.

В статье применяется исторический метод вкупе со структурным методом. А также используется метод аутографии, разработанный автором в книге «Аутография языка и сознания» [1].

История искусства

Искусство возникает не в XV веке, не тогда, когда возникло слово «искусство». Оно началось не с «Истории искусств» Вазари, с этой «Истории» началось искусствознание. Искусство начинается с позднего палеолита, с пещеры Ласко и существует без всякого дискурсивного сопровождения до Дишана.

* Corresponding author
E-mail addresses: girenok@list.ru (F.I. Girenok)

Греки думали, что искусство – это изображение прекрасных тел и что чувство прекрасного дано человеку при рождении. Но Филоктет Софокла, герой войны, был ранен. От боли он кричал, вопил, слал проклятия, мешал священным действиям, и его сослали на необитаемый остров. Грек молчит, а варвар кричит, говорит нам Лессинг, комментируя скульптурную группу «Лаокоон». Античный художник понимал: ничто, ни боль, ни гнев не могут лишить тело человека достоинства.

Возрождение научилось изображать тела на плоскости. Оно отсылает нас не к чувству прекрасного, а к мастеру. Мастер убил красоту и легализовал изображение уродства, «живописцев грязи». Греки боялись уродства. Они давали право на иконическую статую только после трех побед на олимпиаде, ведь и чемпион мог быть некрасив. Художник не изображает, как Медея убивает детей. Он изображает момент борьбы чувств у Медеи. А Репин изображает раскаяние Ивана Грозного после убийства своего сына. Лаокоон не открывает рот, не кричит. Кричать можно в поэзии. В живописи это не прилично, ибо крик искажает лицо. У художника он стонет. Зритель воображает, что еще должно произойти, чтобы Лаокоон закричал.

Мунк открыл для себя, что, «такая кругом пустота, что хоть криком кричи в мирозданье». Он превратил человека в тело крика. Бэкон без стеснения открывает рот Папе. На картинах Бэкона есть страдание, но нет достоинства человека и красоты.

Современный художник присвоил себе то, что принадлежит Богу: свободу выражения. И лишил зрителя свободы воображения. Реалисты не позволяют зрителю ничего добавить к видимому. Видимое исчерпывает видимость видения. Натурализм убивает воображение. Символисты дают свободу зрителям, они подсказывают, намекают, но прямо не говорят. Зритель может видимое дополнять невидимым.

«Черный квадрат» Малевича убил мастера, но не возродил красоту и не вернул человеку достоинство. Он убрал намеки символистов и сохранил мысль в искусстве, показав, что в «Крике» Мунка еще слишком много человеческого.

Дюшан убил искусство. Его «Обнаженная, спускающаяся по лестнице» еще интересна как попытка представить движение без указания на то, что движется. «Фонтан» уже за пределами творчества. Во-первых, он не сделан руками художника. А это значит, что он совпадает с самим собой. Во-вторых, это простой материальный предмет. Тогда как произведение искусства – это соединение материи и воображаемого. В-третьих, искусство – это не контекст выставки, а сама по себе ценность. Фонтан Дюшана не был допущен на выставку и его выбросили на свалку.

Дюшан превратил свое искусство в событие языка. Между его писсуром и Джокондой непреодолимая дистанция. Они несопоставимы. Их ничто не объединяет. Это не разные искусства. Искусство одно. Оно либо есть, либо его нет. Если оно есть, то оно неотделимо от воображаемого. Фонтан – это не искусство. Это возможность представить человеку согласованную иллюзию в качестве вещи. Дюшан не смог это сделать. А масс-медиа через 30 лет смогли это сделать. «Фонтан» стал примером манипулирования сознанием человека со стороны средств массовой коммуникации. Дюшан поставил искусство в зависимость от дискурса, от именования «искусством», сделав вещь знаком своей мысли о вещи. У человека не оказалось барьеров, защиты от вербальной и визуальной суггестии СМИ. Неразличенность искусства и не искусства стала основой для реди-мейд. Она сделала главной фигурой в искусстве не художника, не зрителя, а эксперта, куратора, искусствоведа, который говорит нам, что следует понимать под словом «искусство», что нужно включать в особый мир предметов искусства, а что не нужно включать.

Для чего существует искусство?

Для чего существует искусство? Искусство нужно для того, чтобы перевести человека из состояния, в которое его привела природа, в состояние, в котором он определяет себя сам [2]. Малевич полагает, что человека надо перевести из состояния утилитарного, приспособительного, в которое его поместила природа, в состояние самоценное, эстетическое, неутилитарное.

Что делает для этого искусство? Если для этого надо рисовать березки, то надо рисовать березки. Если достаточно посмотреть на голубизну неба, то надо смотреть на цветопись. Малевич полагает, что художник – это не врач, не психолог. Он решает свои

задачи: художественные и эстетические. Ему не нужно изображать березку. Он имеет дело не с березкой, а с цветом. С живописной точки зрения, березка – это набор цветов. Вот этим набором цветов и формой и можно воздействовать на человека. Малевич говорит: вот Иван Грозный убивает сына. Здесь есть сюжет, есть рассказ и ужас. Давайте уберем из картины цвет. Что останется? Останется тот же самый ужас. Значит цвет здесь не работает. А если цвет не работает, то не работает и художник. Не работает искусство. Работает что-то другое, но не искусство. Тогда, говорит Малевич, давайте уберем предметность, оставим цвет, раскрашенную форму. Что произойдет в этом случае? У Репина цвет не работает. Никакого ужаса у него не будет. Значит, он мазила, плохой художник. Ошибка самого Малевича состоит в том, что он не замечает существование не редуцируемой конкретности, которая действует не цветом, а самим фактом своего существования.

Вот «Черный квадрат». У него цвет черный. Он действует на зрителя своим цветом. У него есть форма – квадрат. Но дело не в этом цвете и не в форме, а в том, что «Черный квадрат» является точкой поворота человека к самому себе. «Черный квадрат» Малевича является результатом одинокого созерцания художника, созерцания, не согласованного с другими. Живопись – это не иллюзия, не повторение одного и того же. «Дерево, пейзаж, горы, вода, облака, животные растворяются и получают новое преображение в живописном уже виде: дерево перестает быть деревом и т.д....» [3, 67]. Так появляется новый реализм вещей, вещей живописных. Человек нуждается, согласно Малевичу, в новом реализме, который изымает его из природы. Любой предмет может выступать как причина для новых видов вещей. Скрипка известна как скрипка Брака, скрипка Пикассо. Скрипка меняется так, что от нее почти ничего не остается.

Художники делятся на тех, кто может, изменяя вещь, творить, и на тех, кто не может, изменяя вещь, творить, и тогда они на полотне передают вещь в натуре. Последние художники понятны массам, но они массам не дают ничего нового. А первые изобретают вещи, в которых нет узнавания, в которых нельзя увидеть привычных вещей. Что это дает? Они требуют от каждого человека доопределения, расширения видимого, в котором содержание искусства будет зависеть уже не от художника, а еще и от зрителя.

Пейзажи Шишкина, говорит Малевич, создают иллюзию. За этой иллюзией стоит действительность, живой пейзаж. Глядя на картины Шишкина, мы переживаем то же состояние, как если бы пребывали на живой природе. «Это, по правде говоря, чудесно, ибо я через картину переношу себя из одного бытия, например пребывания в музее, в живую природу, иногда в то место, где жил художник, и вместе с ним переживаю видение» [4, 148]. Каждая картина переносит зрителя из одного времени в другое. И насколько зритель переживает картину, настолько она и становится для него реальностью. В результате получается, что изображение природы – это иллюзия, а природа – это реальность.

Малевич считает, что картины Сезанна, в отличие от Шишкина, никуда нас не переносят. Зритель застревает на них и переживает реальность картины, а не природы. Новое искусство выражает содержание какого-либо ощущения. За ним нет ничего. Оно есть само. Старое искусство – это картины, которые являются как будто бы калиткой к чему-то, что не является картиной, находится за ней. Старое искусство передавало иллюзию присутствия деревьев, домов, людей. Новое – отсылает к самому себе как к реальности. В любом теле есть силы, но мы не видим эти силы. Скрипка – это скрипка. Изображая скрипку, мы понимаем, что это не скрипка, это образ скрипки, ее тень. Но если мы уберем привычный образ, то увидим, что от скрипки остается груда элементов, вздыбившихся фигур. В скрипке есть силы, которые разрывают ее на части, и эти невидимые силы изображает художник.

Зритель ищет отражение человека, а мы ему, говорит Малевич, показываем скрытый кубический динамизм. «В результате... зритель сказал бы, что «автор дурак в кубе», а еще кто-нибудь – «это художник с мелкобуржуазной идеологией»... медик-психиатр высказал бы мысль о том, что художник болен «шизофренией»... Мы смотрим на произведение иначе» [5, 229].

Что такое искусство?

В статье «Искусство» Малевич исходит из того, что искусство связано с искусством, пленением, вовлечением другого человека в свой мир. Искусство – это построенная

гармония явлений. Дисгармония – это не искусство. «Под Искусством, – пишет Малевич, – мы должны понимать полный покой, т.е. такой момент человеческого существования, в котором прекращается всякая борьба за существование...» [6]. Покой является таким моментом существования человека, в котором природа не может его достать, не может вернуть его себе. В искусстве человек перестает быть животным и выходит из борьбы с природой. Этот «выход» делает человека необратимо эмоциональным. Само искусство Малевич рассматривает как эмоциональное поведение, которое ведет к полному покою, к красоте. Красота не нуждается в не-красоте. Ей противостоит движение. Движение – это диссонанс, дисгармония. В нем нет красоты, но в нем есть время.

Искусство Малевич противопоставляет культуре. Содержанием искусства является само искусство. Культура паразит. Она захватывает некультурное и выдает его за культуру. Искусство существует вне культурного прогресса. Оно, на его взгляд, не имеет времени, исторического развития. Конечно, картины Рубенса совершениее, чем крестьянские орнаменты. Но между ними нет прогресса, их не связывает единая линия истории.

Жизнь в обществе делится на городскую и деревенскую. Культура может быть городской и деревенской. Но искусство не может быть ни городским, ни деревенским. Для искусства нет ни богатых, ни бедных.

Малевич писал в заметке об универсальном человеке: «Если мною руководят силы природы, то она должна была бы предугадать и создать меня таким, чтобы я был вездесущ; этого не было предусмотрено, я должен постигнуть все сам и быть там и тем, чем не наградила меня природа» [7, 74].

Природа сделала свое дело. Она привела человека к ситуации абсурда и оставила его наедине с собой. Чтобы человеку не было скучно, она дала ему сон, смех и грезы. «Теперь ты сам», – сказала она ему. И человек остался один на один со своими сновидениями, недоумевая, что значит реальность для того, кто грезит? То ли реальность это и есть греза, то ли это то, что мешает осуществляться грезе. И что значит быть самому? Значит ли это быть в момент, когда ты грезишь? Или, напротив, это значит пробуждение в тебе того, что действует как простая сила природы?

«Я освобожу тебя от непосредственного бытия сновидений, – сказал человеку язык, – я твоя реальность». Сказал и заменил образ словом. «Теперь ты будешь жить, согласовывая свои видения с другими людьми», – сказал человеку социум. «Но я не люблю другого. Я люблю одиночество», – пытался возразить человек. «Не волнуйся. Я дам тебе то, чего у тебя нет. Я дам тебе «бытие вместе», и ты забудешь о себе и своей самости», – настаивало общество, закрывая выход из клетки социума.

«Верните мне мою непосредственность. Я не хочу быть опосредованным другим, – взывал человек, – я художник. Я должен творить свое существование». «Да, ты художник, но художник никогда не совпадет с самим собой. Мы же дадим тебе идентичность, и ты совпадешь с собой в языке и в обществе. Правда, ты перестанешь быть художником. Но это не страшно. Ты освоишь ремесло, и продукт твоего труда получит признание в обществе. Ты получишь много денег. В коммуникации с другим ты найдешь забвение своей первобытной сущности, своей принадлежности к миру грез. Ты забудешь себя в коллективе». Так успокаивало художника общество.

Прошло время, и люди забыли о том, что они художники. Путешествие в мир грез стало для многих профессией. В сумерках просвещения очень трудно различить истоки художественного творчества, которое коренится в том, что у человека всегда есть образы, за которые отвечает он сам, а не природа. Их создает продуктивное воображение априори. Малевич писал, что для человека ничего не существует, кроме того, что создалось в его воображении. «Разве все люди не артисты, стремящиеся представить в образах те или другие ощущения?» [7, 117]. И эти образы остаются, даже если исчезнут все предметы, весь мир. И пока они существуют, сохраняются причины для того, чтобы было искусство. Искусство – это не столько изображения предметов, сколько актуализация внутренних образов. Искусство заставляет переживать не только реальность природы, не только реальность картины, впечатлений от природы, но и реальность видений, открывших себя художнику.

Остановите прогресс

Чем ближе человек к первобытности, тем больше у него искусства и меньше культуры. Однажды, говорит Малевич, древний человек встал и побежал. И бежит все быстрее, бежит

до сих пор, бежит от искусства к культуре, а желанного блага нет. Смысл искусства им постепенно был утрачен. У предмета искусства не оказалось такого признака, который бы указывал на то, что он относится к искусству, а не к чему-то иному. Но отсюда не следует, что предмет искусства – это то, что художник назовет искусством. Малевич захотел вернуть искусству утраченный смысл, полагая, что всякое чистое произведение искусства будет контактным с чувствами вообще. Нет контакта с чувствами, нет искусства.

В этом его желании проявились симптомы скрытого недовольства цивилизацией. В искусстве Малевич захотел избавиться от языка и от социума. Социум перестал давать человеку «бытие вместе», а язык, убедивший всех в том, что без слов ничего не может существовать, оказался переполнен пустыми словами. Поэтому сегодня перестали верить, что человек существует только потому, что существует слово «человек». Язык отнял у нас право на галлюцинации. Теперь каждый видит свой сон. У каждого из нас свое бессознательное. Все наши желания, любое чувство удовольствия опосредованы речью. Люди утомились жизнью в цивилизованном обществе. Гонка за прогрессом измотала нас. Люди вновь захотели вернуться к простым первобытным чувствам. «Идите и останавливайте культуру», – сказал Малевич одному из своих учеников. «Идите и останавливайте прогресс», – написал он в книге, подаренной Хармсу. «Запад победил», – говорил Малевич Хармсу. Запад – это Фальк, Кончаловский, Машков. Восток – это Малевич, Ларионов, Гончарова.

Совершенство недостижимо. Прогресс невыносим, если он не ведет к совершенству. Мысль всегда неполна. Она с изъяном и поэтому требует постоянного пересмотра. Любая целерациональность предстает как движение от одного недомыслия к другому. Любые практики основаны на лжи. Бог не практик. Что хотел сказать Бог, создавая лошадь? – спрашивает Малевич и отвечает: ничего. У него нет третьего плана.

При высоких скоростях жизни в цивилизации человек не успевает увидеть смысл в быстрой смене одного события другим. Он не успевает его учредить. И поэтому принужден жить в обществе не учрежденных смыслов. Он перестал понимать мир, в котором живет. В силу неустранимой раздвоенности человеку непременно нужно понимать мир, чтобы быть в нем, ибо это понимание еще как-то склеивает нас с ним в одно целое. Понять – значит придать смысл бессмысленному. Но этого человек как раз и не может сделать. В его жизни что-то никак не может склеиться. Поэтому он боится. Его страх носит не физический характер, а мировоззренческий [8]. Человек страдает от непонимания. Что это значит? Это значит, что он страдает от избытка слов, от тоталитаризма языка, от недостатка грез, от дефицита галлюцинаций, от нехватки иллюзий. Он чувствует себя не на своем месте. Человек рассеян. И его нужно собирать. Человек становится больным от страха быть больным. Он болеет от страха непонимания. Страх помещает в наши головы мысли и образы, которые мы не можем контролировать. Человек переполнен разными метафизическими фобиями. Он боится самого себя в своей не тождественности с собой.

Люди вновь захотели вернуться в то состояние, которое психоаналитики называют инфантальным. Они хотят вернуться в состояние, в котором нет речи, нет языка, нет социума. Они хотят быть художниками в первобытном смысле этого слова [9]. Все классическое искусство держится на усилии, которое соединяет воображенное и реальное. Искусство – это творчество. «Между искусством творить и искусством повторить – большая разница», – писал Малевич в 1915 году [10, 40]. Эта идея определяет и его понимание современного искусства.

Литература

1. Гиренок Ф.И. Аутография языка и сознания. М.: Проспект, 2017. 256 с.
2. Новое в науках о человеке: к 85-летию со дня рождения академика И.Т. Фролова / Российская акад. наук, Ин-т философии; отв. ред. Г. Л. Белкина; ред. сост. М.И. Фролова. М.: URSS: ЛЕНАНД. 429 с.
3. Малевич К. Мир как беспредметность. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 2. М.: Гилея, 1998. С. 55-123.
4. Малевич К. Анализ нового и изобразительного искусства (Поль Сезанн). Собрание сочинений в 5 тт. Т. 2. М.: Гилея, 1998. С. 141-153.

5. Малевич К. Футуризм динамический и кинетический. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 2. М.: Гилея, 1998. С. 226-237.
6. Малевич К. Искусство. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kazimirmalevich.ru/bsp251> (дата обращения 03.04.2017).
7. Малевич К. Заметка об универсальности человеческой природы. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 5. М.: Гилея, 2004. С. 74-75.
8. Ростова Н.Н. Концепт антропологического хаоса в двух философских манифестах России 20 века//Философия хозяйства, № 4, 2012. С. 253-266.
9. Философия наивности/ Сост. А.С. Мигунов. М.: Изд-во МГУ, 2001. 384 с.
10. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Собрание сочинений в 5 тт. Т. 1. М.: Гилея, 1995. С. 35-55.

References

1. Girenok F.I. Autografiya yazyka i soznaniya. M.: Prospekt, 2017. 256 s.
2. Novoe v naukakh o cheloveke: k 85-letiyu so dnya rozhdeniya akademika I.T. Frolova / Rossiiskaya akad. nauk, In-t filosofii; otv. red. G. L. Belkina; red. sost. M.I. Frolova. M.: URSS: LENAND. 429 s.
3. Malevich K. Mir kak bespredmetnost'. Sobranie sochinenii v 5 tt. T. 2. M.: Gileya, 1998. S. 55-123.
4. Malevich K. Analiz novogo i izobrazitel'nogo iskusstva (Pol' Sezann). Sobranie sochinenii v 5 tt. T. 2. M.: Gileya, 1998. S. 141-153.
5. Malevich K. Futurizm dinamicheskii i kineticheskii/ Malevich K. Sobranie sochinenii v 5 tt. T. 2. M.: Gileya, 1998. S. 226-237.
6. Malevich K. Iskusstvo. [Elektronnyi resurs]. Rezhim dostupa: <http://kazimirmalevich.ru/bsp251> (data obrashcheniya 03.04.2017).
7. Malevich K. Zametka ob universal'nosti chelovecheskoi prirody. Sobranie sochinenii v 5 tt. T. 5. M.: Gileya, 2004. S. 74-75.
8. Rostova N.N. Kontsept antropologicheskogo khaosa v dvukh filosofskikh manifestakh Rossii 20 veka//Filosofiya khozyaistva, № 4, 2012. S. 253-266.
9. Filosofiya naivnosti/ Sost. A.S. Migunov. M.: Izd-vo MGU, 2001. 384 s.
10. Malevich K. Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Sobranie sochinenii v 5 tt. T. 1. M.: Gileya, 1995. S. 35-55.

УДК 18: 7.01

Супрематизм Малевича и философия искусства

Федор Иванович Гиренок ^{a,*}

^a Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена анализу роли К.Малевича в истории и философии искусства. В статье автор исходит из положения о том, что искусство возникает не тогда, когда возникло слово «искусство», а с позднего палеолита, с пещеры Ласко. Искусство нельзя описывать в терминах эволюции, развития. Искусство всегда есть творчество, соединение воображаемого и реального. Если оно выходит за свои пределы, то перестает быть искусством, как в случае с «Ready-made». Отличительная особенность современного искусства состоит в том, что оно обращается за обоснованием своего существования к философии. В статье делается вывод о том, что искусство существует для того, чтобы в одном случае реализовать свои художественные задачи, и в этом случае искусство существует для искусства. А в другом случае его задачей является такое воздействие на своего зрителя, которое бы позволяло перевести его из одного эмоционального состояния в другое. В статье искусство

* Корреспондирующий автор
Адреса электронной почты: girenok@list.ru (Ф.И. Гиренок)

противопоставляется культуре. Культура нормирует процесс творчества. Искусство нарушает установленные нормы и правила. Автор статьи подчеркивает революционную роль Малевича в истории искусства. Революционность состоит в том, что принцип повторения и подражания в искусстве был заменен им принципом творчества нового.

Ключевые слова: К. Малевич, супрематизм, философия искусства, творчество, современное искусство, русский авангард, история искусства, картина «Черный квадрат», М. Дюшан, антропология.