

Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

*Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия**Институт философии человека, Кафедра теории и истории культуры**Доцент, кандидат культурологии**Ведущий научный сотрудник Центра фундаментальных исследований в сфере культуры**Российского НИИ культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачёва**Herzen State Pedagogical University, St. Petersburg, Russia**Associate Professor, PhD in Cultural Studies**D. S. Likhachev Russian Institute of Cultural and Natural Heritage, Moscow**Center for Basic Studies in the Sphere of Culture, Principal Research Fellow**venkova@mail.ru***ЭСТЕТИКА РЕЦЕПТИВНОГО ОТВЕТА В ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННОМ ИСКУССТВЕ РОССИИ. БЕСПРЕДМЕТНОЕ ТВОРЧЕСТВО, «ЦВЕТОДИНАМОС» И СУПРЕМАТИЧЕСКАЯ МЕЧТА О «ЧИСТОТЕ БЕСПРЕДМЕТНЫХ ОЩУЩЕНИЙ»**

В статье подвергаются критическому рассмотрению теоретические принципы, эстетические установки и художественные приемы в послереволюционном искусстве России 1919–1929 годов. Исследуются принципы моделирования рецептивного ответа в декларациях и художественных текстах участников двух выставок, прошедших в Москве в 1919 году – «Беспредметное творчество и супрематизм» и «Цетодинамос и тектонический примитивизм», – рассматривается рецептивная программа супрематизма. Анализу подвергается как теоретическая программа беспредметного искусства, так и его пластическая система. Показана структура рецептивного ответа зрителя, заложенная в манифестах и декларациях художников, а также воплощенная в конкретных произведениях, создававшихся в этот период. Сознание зрителя тесным образом связано с умонастроением, способом познания, культурными конвенциями, представлениями о красоте, общим строем мироощущения эпохи. Изменение восприятия искусства в контексте рассматриваемых пластических систем должно было повлечь и изменение образа мысли и мировосприятия в целом. Все три очерченные концепции сходны в своем видении идеального зрителя. Свою задачу художники видели в формировании нового типа восприятия, главной чертой которого должна была стать непредвзятость, свобода от

привычного и автоматизированного отношения к искусству, возвращение ему первоначальной чистоты.

Ключевые слова: беспредметное творчество, супрематизм, цетодинамос, тектонический примитивизм, прибавочный элемент, рецепция, манифест, К. Малевич.

THE AESTHETICS OF THE RECEPTIVE RESPONSE IN THE POST-REVOLUTIONARY ART IN RUSSIA. ABSTRACT ART, "CETODYNAMOS" AND SUPREMATISM

The article critically examines the theoretical principles, aesthetic attitudes and artistic techniques in the post-revolutionary art of Russia in 1919–1929. The principles of modeling the receptive response in the declarations and literary texts of the participants of two exhibitions held in Moscow in 1919: "Non-Objective Creativity and Suprematism" and "Cetodynamos and Tectonic Primitivism" are investigated. The receptive program of Suprematism is considered. Both the theoretical program of non-objective art and its artistic system are analyzed. The structure of the viewer's receptive response is shown, embedded in the manifestos and declarations of artists, as well as embodied in specific works created during this period. The viewer's



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

consciousness is closely connected with the mentality, the way of cognition, cultural conventions, ideas about beauty, the general structure of the world perception of the era. A change in the perception of art in the context of the plastic systems under consideration should have resulted in a change in the way of thinking and perception of the world in general. All three outlined programmes are similar in their vision of the ideal

В 1919 году в Москве состоялись две выставки: «Беспредметное творчество и супрематизм»¹ (К. Малевич, Л. Попова, О. Розанова, А. Родченко, М. Меньков, И. Клюн, В. Аграрых) и «Цветодинамос и тектонический примитивизм» (А. Грищенко и А. Шевченко), участников которых объединял сходный взгляд на природу абстрактной живописи. Высшей целью они считали очищение живописи от несвойственных ее природе, посторонних влияний и наслоений, привносимых в искусство из других областей жизни. Искусство, по их мнению, должно было быть лишено всякой эстетической функции и решать проблемы чисто живописные, непосредственно вытекающие из природы живописи как специфического рода деятельности, исходящего из уникальных, только ему присущих законов.

¹ X Государственная выставка «Беспредметное творчество и супрематизм» 1919 г. состоялась через четыре года после первой демонстрации Малевичем супрематических работ на «Последней футуристической выставке» О,10» в Петрограде 1915 г. В 1916 году под руководством Малевича было сформировано общество «Супремус», куда вошли будущие участники выставки «Беспредметное творчество и супрематизм»: Л. С. Попова, И. В. Клюн, М. Н. Меньков, О. В. Розанова. В состав «Супремуса» входили также: Н. А. Удальцова, А. А. Экстер, Н. М. Давыдова, В. Е. Пестель, Алягров (псевдоним Р. О. Якобсона).

viewer. The artists saw their task in the formation of a new type of perception, the main feature of which was to be impartiality, freedom from the habitual and automated attitude to art, the return of its original purity.

Key words: abstract art, suprematism, cetodynamos, tectonic primitivism, additional element, reception, manifesto, K. Malevich.

Открытие этих имманентных живописи законов, демонстрация их функционирования способны придать живописному искусству статус формы жизни, самостоятельной художественной реальности.

Постулат о том, что живопись – это самостоятельная художественная реальность, имеющая свои законы и требующая перестройки механизмов восприятия, (поскольку восприятие, ориентированное на контакт с любой другой реальностью, в том числе повседневной, обыденной жизнью или классическим искусством, не может удовлетворять нуждам заново открытой реальности живописной), разделялся участниками обеих выставок.

Полное обновление живописного языка, предпринятое участниками этих двух выставок, требовало, по их мнению, и обновления сознания и чувств зрителя, который сталкивается с совершенно для него новым явлением – беспредметным искусством, – действующим разрушающе на каналы традиционного восприятия.

Идейным вдохновителем группы участников выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» явился К. Малевич. Можно предположить, что авторитет личности Малевича должен был до некоторой степени повлиять на унификацию творческих поисков про-



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

чих участников выставочного объединения. Это отчасти верно, в отношении, если так можно выразиться, практики, непосредственно живописного эксперимента, однако, в области теории наблюдается несколько иная картина.

К 1919 году основной корпус трудов, теоретически обосновывающих, (особенно с философской точки зрения), систему супрематизма, еще не был создан Казимиром Малевичем (исключения составляют два варианта ключевой декларации: «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм. Пг., 1916 и «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» М. 1916). В 1918 и 1919 годах вышел ряд статей Малевича в газетах «Анархия», «Искусство коммуны», «Изобразительное искусство», «Декларация»-манифест «белого супрематизма, помещенный в «Альманахе» Уновис №1». К 1919 году закончен только один большой труд: «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А» (Витебск 1919), не успевший еще оказать влияния на последователей.

Каталог Десятой государственной выставки «Беспредметное творчество и супрематизм» содержит некоторое количество теоретических выступлений ее участников, в которых выражены различные, (а точнее сказать сходные), взгляды на проблему зрителя и зрительского восприятия. В силу незавершенности системы супрематизма, эти взгляды соратников Малевича интересны как этап, первый проект предвосхищаемой зрительской реакции, носящей во многом практический, лишенный ореола философичности и бытийственности, присущего самому Малевичу, характер.

Интересно обратиться к некоторым мыслям, высказываемым участниками выставки, о природе зрительского восприятия, прежде чем рассмотреть эту проблему в контексте философии и искусства Малевича, стремящегося решить вопросы бытия не в меньшей степени, чем проблемы чисто живописные.

Общий тезис всех участников выставки состоит в провозглашении самодостаточности, самоценности каждого живописного произведения: «Эстетическая ценность беспредметной картины – в полноте ее живописного содержания»² – пишет О. Розанова. Увеличение «удельного веса» живописного содержания в художественном произведении идет за счет уменьшения или полного исключения долей всех прочих содержаний, в частности, литературного и эстетического. Результатом сокращений инородных влияний становится отказ от сюжетности в живописи, несущей на себе черты литературности, повествования, заслоняющих ценности пластических находок. Полностью исключается также идея об «отражении» искусством жизни, лежащая в основе реалистического искусства. По мысли беспредметников, отвергаемый ими принцип подобия, уводит зрителя от углубления в пластические ценности в сторону нежелательного сопоставления искусства с жизнью, в то время как оно само, как уже говорилось выше, есть специфическая форма жизни. Полное исключение форм, способных напомнить о реальности, (позволяющих найти словесный эквивалент визуальному образу), обнажение и абсолюти-

² Десятая государственная выставка «Беспредметное творчество и супрематизм» // Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. Под ред. Маца И.Л. – М.-Л. 1933. – С. 112.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

зация выразительных средств, таких как цвет, форма, сведенная к ее геометрическим составляющим, линия, ритм, фактура создают для зрителя ситуацию некоторой рецептивной растерянности, фрустрации. Отсутствует «узнавание», для эмоционального переживания почвы не возникает, психологическая напряженность не создается, сюжета, отсылающего к историческому или культурному опыту, нет, никакая умпостигаемая идея в первом приближении не прочитывается. Какой же реакция ожидается от зрителя?

Об этом говорят декларации художников: «Представления о красоте большей части публики, воспитанной лжехудожниками на копиях природы, покоятся на понятиях «знакомое», «понятное». И вот когда искусство, на новых началах созданное, вышибает раз навсегда ее (публику) из косного, дремотного состояния раз навсегда установившихся взглядов, этот переход в иное состояние в ней, не подготовившей себя к нему развитием, рождает протест и вражду»³ (О. Розанова). Ситуация зрительской растерянности не только известна художникам, но и до некоторой степени ими прогнозируется. Рецептивный шок, разрушение «горизонта ожидания», сформированного культурным опытом и традициями искусства, составляют некий порог, лишь, переступив который, возможно обрести понимание. Ситуация отсутствия привычного смысла пробуждает в зрителе некоторые дремавшие до определенного момента и неработавшие реакции – интуитивные, бессознательные, или напротив, чисто аналитические.

³ Там же. С. 113.

Процесс творчества расценивается беспредметниками как рациональный акт, близкий научному опыту или эксперименту. «Не синтез двигатель, а изобретение (анализ)» – пишет А. Родченко⁴. Эксперимент идет по линии разработки языка живописи. В частности, Любовь Попова в том же 1919 году определяет для себя границу, за которую ее творческие интересы не заходят. Без внимания остаются уже упоминаемые «не живопись, а изображение действительности», «конструктивность», включающая в себя иллюзорность, литературность, эмоции, узнавание. Основное внимание заостряется на таких составляющих пластического языка как:

1. Архитектоника: а) живописное пространство (кубизм); б) линия; в) цвет (супрематизм); г) энергетика (футуризм); д) фактура.
2. Необходимость трансформации путем пропускания частей формы (начало в кубизме)⁵.

Этот период творчества Любви Поповой характеризуется разработкой так называемых «живописных архитектур», представляющих собой беспредметные композиции, построенные на использовании простых геометрических форм, движения, динамики и цвета. К «живописным архитектурам» 1918 года относятся: «Оранжевая живописная архитектура» (1918, Ярославский краеведческий музей) и «Живописная архитектура» (1918, город Слободской Вятской области). Эти работы являются экспериментом по разработке тектоники живописи, его задача – изучение возможности инобытия традиционных выразительных средств. В бесконечно продолжаю-

⁴ Там же. С. 114.

⁵ Там же. С. 112.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

щемся за пределы холста динамическом подвижном пространстве пребывают во взаимном наложении и проникновении локально окрашенные плоскости геометрических очертаний. Эти живописные холсты отражают, если так можно выразиться, «мысль материала», решение чисто его пластических задач. Ничего не делается специально для зрителя, полностью отсутствует любой намек или указание, так или иначе воспринимать увиденное.

По-видимому, предполагается восприятие в двояком плане: на сенсорном уровне – любование ясностью живописного языка, передачей движения, динамикой, красотой декоративных отношений локальных цветов; и (или) на аналитическом – рациональная оценка пластической идеи. Это не исключает возможности двухфазового восприятия: от бессознательной реакции на пластический строй картины – к аналитической оценке разрешения изобразительной задачи, поставленной перед собой художником.

Аналогичный характер зрительской реакции предвосхищается А. Грищенко и А. Шевченко в выдвинутом ими в 1919 году манифесте «Цветодинамос и тектонический примитивизм», сопровождающем одноименную выставку. Установки «цветодинамоса» и «тектонического примитивизма» очень близки рассмотренным выше идеям беспредметников. «Быт, повествование, просветительский психологизм, мистика нами отбрасываются. Картина, выражение, живописный строй, дух художника, его чувство и такт как начало и конец нашего творчества – вот первородная идея нашего искусства...»⁶.

⁶ Там же. С. 117.

Принцип самодостаточности и автономности живописи, не только от других родов искусства, но и от мира вообще, проводится А. Грищенко и А. Шевченко достаточно последовательно, общий принцип рациональной доминанты, как в творчестве, так и в восприятии, сохраняет свою актуальность.

Для зрителя возможны два пути: проникновение в пластическую идею посредством анализа или восприятие посредством интуитивно улавливаемых ощущений от красочной поверхности холста. М. Меньков так пишет о втором пути: «Не нужно смотреть на картину с заранее поставленной себе целью получить от нее определенное впечатление. Красочная поверхность даст вам зрительное ощущение, которое на первый взгляд едва уловимо, большего требовать нельзя. Когда же изошрите свой вкус к красочной поверхности, тогда наслаждение ею станет для вас более определенным»⁷.

Таким образом, можно заключить, что для участников двух рассматриваемых выставок зрительское восприятие предполагает двухфазовый характер. Первой фазой общения с абстрактным искусством должна стать интуитивная, когда создается внерациональное восприятие изображения как факта, рождение «ощущения» от холста, реакции простейшей и как можно более нерасчлененной. Вторая фаза – чисто аналитическая, призванная оценить логическую сторону пластического эксперимента или формальной находки. Из приведенных высказываний художников видно, что вопрос «какой должна быть зрительская реак-

⁷ Глебова, Т. Дальнейшее. – Кино-фот. – 1922. – № 5. – С. 115.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

ция?» не получает подробной разработки. Проблемы живописной реальности выходят на передний план и заслоняют проблемы передачи идей и понимания. Две выставки 1919 года можно расценивать как чистый эксперимент внутри искусства, которое не смешивается с жизнью. Однако, исключение проблемы восприятия из сферы интересов художников, оказывало зрителю до некоторой степени добрую услугу. Нонконформизм, нежелание учесть его интересы, побуждали к активности, подвели к поиску новых рецептивных возможностей.

Отдельного рассмотрения заслуживает проект зрительского восприятия Казимира Малевича. Склонный к философичности, широкому охвату явлений, не только искусства, но и жизни, Малевич много внимания уделяет проблеме зрителя и особенностям восприятия в контексте идей супрематизма, который, в свою очередь, предстает как философия бытия.

Пластическая система супрематизма может быть определена как результат изысканий, проводимых К. Малевичем в двух планах. В одном случае – это стремление поставить точку в эволюции живописи «от кубизма и футуризма к супрематизму»⁸, последовательно освобождая искусство от чужеродных влияний с целью обретения им своих «чистых форм». В другом – это поиск «чистых сущностей» явлений окружающего мира, постепенно

⁸ «От кубизма и футуризма к супрематизму» – название третьего издания ключевого манифеста супрематизма. Первое издание под названием «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм» вышло в декабре 1915 (Пг.), Второе, под тем же названием, в 1916 (Москва). Третий вариант манифеста – «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» – вышел в Москве в 1916 году.

складывающийся в комплекс философских идей, составивший теоретическое наследие Малевича⁹.

Прежде чем показать какое место занимает зритель в философии и искусстве супрематизма¹⁰, необходимо очертить некоторые ключевые для понимания данной проблемы положения метафизической теории Малевича, минуя которые невозможно проникнуть в его проект зрительского восприятия, представляющий собой утопическую мечту о господстве «осозательной беспредметности взаимодействий» и «чистого беспредметного контакта чувств с явлениями».

По мнению Малевича, бытие предметного мира как такового, не доступно разуму, поскольку последний оперирует понятиями, которые являются результатом конвенции и, таким образом, фальсифицируют подлинную реальность, имеющую свои собственные законы, отличные от законов разума. Разум руководствуется причинно-следственными связями

⁹ основополагающие труды философской и теоретической системы Малевича: «От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм» (1916), «О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А.» (1919), «Супрематизм. 34 рисунка» (1920), «Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика.» (1920), «Супрематическое зеркало» (1923), «О субъективном и объективном в искусстве и вообще» (1923), «Искусство» (1924), «Живопись» (1927). (Упомянуты только работы, вышедшие на русском языке).

¹⁰ В теоретическом наследии Малевича отсутствуют работы, целиком посвященные проблеме зрительского восприятия, основная часть идей, затрагивающих эту тему, помещена в указанные в сноске 3 сочинения. Особый интерес представляют такие тексты как: «О субъективном и объективном в искусстве или вообще», «Живопись», «Супрематизм» и некоторые другие.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

ми, логическими умозаключениями, правилами речи, в то время как бытие предмета как такового не может быть подчинено содержанию, привносимому в него рассудком, и должно быть воспринято в его самостоятельном существовании, в формах ему присущих.

Форма существования предмета вне смысла, привнесенного в него человеком, и есть его «чистая сущность», подлинная природа. Прикоснуться к ней человек может только отказавшись от привычных способов смыслопорождения, воспринимая мир «таким, какой он есть», без его насильственного очеловечивания.

Исходя из такой посылки, Малевич стремится приблизиться к онтологии предмета как такового, полагая его как «чистую возможность», потенцию, как некий «нуль форм» – состояние любой «вещи» до процесса познания.

В свете этих идей, мечта Малевича «выйти за нуль форм» представляется не только попыткой исчерпать выразительные возможности живописи, но и стремлением освободить предмет от шелухи привнесенных разумом значений, скрывающих его подлинную сущность.

Аналогичной направленностью отмечены искания Д.Хармса, также стремящегося приблизиться к «чистому бытию предметного мира». В тексте 1927 года «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом» поэт выделяет четыре «рабочих значения» предмета и пятое, характеризующее им как «сущее». «Первые четыре суть: 1) начертательное значение (геометрическое), 2) целевое значение (утилитарное), 3) значение эмоционального воздействия на человека, 4) значение

эстетического воздействия на человека»¹¹. О пятом, «сущем» значении он пишет: «Оно вне связи предмета с человеком и служит самому предмету. Пятое значение – есть свободная воля предмета»¹².

Четыре первых значения, как видно, связаны с человеком и выражают качество объекта для субъекта, пятое значение предмета выражает его самостоятельность, свободу, независимость от человека и «определяется самим фактом существования предмета»¹³.

Таким образом у Хармса, как и у Малевича, с одной стороны, имеет место представление человека о предмете, определяемое свойствами, выражающими ценность предмета для человека (его «эмоциональное», «эстетическое», «утилитарное» значения). При этом, все эти качества *приписываются* (т.е. привносятся извне, являясь чем-то чужеродным) предмету человеком. С другой стороны, открывается бытие предметного мира не связанное с человеком, где предмет теряет свои «рабочие значения» и предстает в «онтологической полноте»: «Любой ряд предметов, нарушающий связь их рабочих значений, сохраняет связь значений сущих и по счету пятых. Такого рода ряд есть ряд не человеческий и есть мысль предметного мира»¹⁴.

Стремление от «мысли человеческой» перейти к «мысли предметного мира» приводит и Хармса, и Малевича к поиску самостоятельной художественной реальности, в кото-

¹¹ Хармс, Д. Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом // Хармс, Д. О явлениях и существованиях. – СПб: Азбука, 2000. – С. 296.

¹² Там же. С. 296–297.

¹³ Там же. С. 296.

¹⁴ Там же. С. 298.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

рой любой предмет пребывает в значении «сущем» и «по счету пятом». Хармс открывает «свободную волю слова», которая в языке и поэзии равна «свободной воле предмета», поэтому «свобода, возвращенная словам, должна позволить по-настоящему приблизиться к реальному миру»¹⁵. Для Малевича отражением, а точнее формой бытования «мира чистых сущностей» предметов и явлений, становится пластическая система супрематизма, выразительный язык которой определяется как «супремус» – высший, – соединяющий чистоту живописного содержания с «чистотой» бытия предметного мира.

Насколько это удалось, можно судить по опытам супрематической живописи 1910-х годов. Изучение «статики», «динамики» и «энергетики» форм получило отражение в трех периодах развития супрематизма этих лет. Основной идеей «статического супрематизма» середины 1910-х годов, к которому относятся «Черный квадрат» (1915, Москва, Третьяковская галерея), «Четыре квадрата» (1915, Саратовский государственный музей им. А. И. Радищева), «Красный квадрат» (1915, СПб, ГРМ), «Супрематизм с синим и черным прямоугольником» (1915, Городской музей, Амстердам) является демонстрация самостоятельности и состоятельности простейших геометрических форм, которым придается статус точки отсчета, первооснов пластического языка. Чаще всего это квадраты (любовь к квадрату, как к наиболее ясной и «надежной» форме наблюдается у Малевича еще в раннем творче-

стве¹⁶), реже – прямоугольники, еще реже – треугольники, равномерно окрашенные в локальные цвета, парящие, а лучше сказать «пребывающие», в белом невесомом пространстве, способном восприниматься и как плоскость, и как метафора бесконечности. Статика выражается и в отсутствии видимого движения, покое и подавлении времени. Форма словно бы лишена становления и трактуется как данность, существующая в настоящем, так же как в прошлом и будущем. Вневременной характер, представленность и «предстояние» (мотив предстояния, близкий Малевичу на протяжении всего творчества, особенно ясно обозначается во «втором крестьянском цикле» 1928–1932 годов), статика составляют основные характеристики формы, лишенной сиюминутности и случайности, формы, пребывающей в ее «чистом виде» или «пятом», «сущем» значении.

«Динамический супрематизм» 1915–1916 годов («Супрематизм» 1916, Городской музей, Амстердам), «Динамический супрематизм № 57» (1916, Галерея Тейт, Лондон) и др. выражает уже идею динамики, движения, но равным образом в ее «чистом виде». Простейшие геометрические формы медленно движутся относительно друг друга в том же белом пространстве, символизирующем невесомость и бесконечность.

¹⁶ Достаточно вспомнить хотя бы тяжеловесные кубовидные формы девушек с ранних холстов Малевича: «Цветочница» (1903), «Бульвар» (1903), «Девушка без службы» (1904). Особой любовью Малевича пользуется также квадратный формат, в него komponуются и портреты («Автопортрет» 1910), и натюрморты («Натюрморт» 1910), и «жанровые сцены» («На бульваре» 1911).

¹⁵ Жаккар, Ж.-Ф Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб. 1995. – С. 104.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, “Cetodynamos” and Suprematism |

«Белый супрематизм» 1917–1918 годов («Супрематизм» 1917–1918, «Супрематизм» 1918, (оба – Городской музей, Амстердам) и др.) наиболее мистичен, по сравнению с предыдущими двумя, и исследует «духовные» возможности формы, ее энергию, существующую в виде потенции. Форма в «белом супрематизме» теряет свой цвет, (как приобретенное, не присущее изначально свойство), свои границы, ее плотность как бы растворяется, образуя след, первообраз будущего предмета, формы. Склонность Малевича к космизму, в этом третьем, наиболее позднем периоде супрематизма, проявляется наиболее открыто и определенно.

Три периода супрематизма являются своеобразным экспериментом по поиску самостоятельной художественной реальности, «чистых форм», пребывающих на уровне идеи, где отпадают «рабочие значения» предмета и остается лишь «мысль предметного мира».

Однако, как было отмечено выше, четыре «рабочих значения» так или иначе связаны с человеком, с воспринимающим субъектом, лишь с их помощью возможно познание, (равно как и опознание), предмета, придание ему смысла. Как представляет Малевич восприятие зрителем «мира чистых форм», отказывая в чисто человеческом понимании предметов и явлений окружающего мира и искусства?

В первом приближении, при непосредственном восприятии супрематических работ, зритель оказывается все в том же состоянии рецептивной растерянности: отсутствие сюжета, повествования, ясно прочитываемой идеи, форм, которые можно было бы соотнести с предметами окружающей действительности,

да и просто актуальная для того времени новизна беспредметности, создают для зрителя невозможность понимания и истолкования данных работ в привычном смысле. Как можно было заметить на примере других художников-беспредметников, ситуация рецептивной фрустрации зрителя хорошо известна авторам, что безусловно можно сказать и в отношении К. Малевича. Наряду с обновлением языка живописи и поиском нераскрытой реальности «чистых форм», он предполагал обновить также восприятие искусства, и даже шире, – самой жизни, – с помощью своего проекта новых воспринимающих возможностей человека. Этот проект зрительского восприятия, созданный Малевичем, отличается не меньшей метафизичностью, чем сама идея супрематизма.

Художник исходит из уже затрагиваемого тезиса о том, что человеческий разум искажает реальность, создавая систему понятий, подменяющую подлинное бытие предметов и явлений. Процесс познания он рассматривает как отступление от изначальной природной простоты. Человек, по его мнению, не получает реального представления о вещах, так как заменяет их понятиями, имея, таким образом, дело не с миром, как он есть, а со своим, подчас неверным, представлением о нем. В этом, по Малевичу, коренится ошибка познания, мешающая чистоте процесса восприятия. Очистить восприятие от чужеродных элементов, не позволяющих воспринять «мир чистых сущностей», возможно, как считает художник, только через устранение указанной ошибки познания.

Вернуть восприятию первоначальную чистоту он предполагает, отказавшись от познания и заменив его «чистым беспредметным



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

контактом чувств с явлениями», считая чувства и ощущения наиболее правдивыми способами получения представлений о мире. «Искусство по своему существу никогда не было рационально и никогда ничего не могло выражать кроме чистого беспредметного контакта чувств с явлениями...»¹⁷. «Супрематизм выводит искусство к самому себе, т.е. искусству как таковому, не рассматривающему мир, ощущающему, не к осознанию и осязанию, но к чувствованию и ощущению»¹⁸.

С этих позиций Малевич предлагает подходить и к оценке супрематической живописи. Он также против «эстетических красот», «переживаний», «настроений», мешающих чистоте ощущений, супрематизм для него является «системой твердой, холодной, без улыбки, приводимой в движение философской мыслью»¹⁹. Таковыми являются описанные выше «статический», «динамический» и «белый» супрематизмы. В супрематических опытах этих лет Малевич пытается реализовать свою мечту о чистом искусстве, «вышедшем за нуль форм», как в области смысла, так и формы, в прямом значении этого слова, а также внедрить свой проект «чистоты ощущений», в котором зритель должен оказаться способным не понять, но непосредственно воспринять «мысль предметного мира», приблизиться к

«пятому», «сущему» значению предметов и явлений.

Под «чистым ощущением» Малевич понимал нерасчлененный акт восприятия, в котором эмоции, анализ, интуиция не приобретают самостоятельности, а содержатся монолитным целым. При этом, интуиции художник доверяет больше, чем разуму, полагая в нем причину большинства человеческих бед. «Интуиция – зерно бесконечности, в ней рассыпает себя все видимое на нашем земном шаре», «а разум человеческий устраивает государственные огороды на культурно-гуманно-экономических харчевых выводах...»²⁰.

Мечта Малевича о «чистоте ощущений», как все творчество художника, в русле присущего русскому авангарду миссионерства, направлена не только на реформирование восприятия, но и на создание нового мироощущения. Концепция восприятия беспредметной живописи тесным образом связывается с общим строем сознания воспринимающего субъекта. Новая художественная форма (пластическая система супрематизма) через формирование нового сознания должна была, по мысли автора, создать потребность нового взгляда на действительность и новый способ постижения реальности.

Тесная зависимость восприятия от особенностей сознания и форм мышления получила концептуальное оформление в теории прибавочного элемента, созданной Малевичем в 1925 году. Каждая эпоха, по его мнению, исходя из своего способа мировосприятия, «при-

¹⁷ Малевич, К. С. Статьи, манифесты, записи и заметки // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. – М.: Искусство. 1993. – С. 332–333.

¹⁸ Там же. С. 347.

¹⁹ Десятая государственная выставка «Беспредметное творчество и супрематизм» // Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. Под ред. Маца И.Л. – М.-Л. 1933. – С. 115.

²⁰ Малевич К. С. Статьи, манифесты, записи и заметки // Сарабьянов, Д., Шатских, А. Казимир Малевич. Живопись. Теория. – М.: Искусство. 1993. – С. 219.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

бавляет» к пластической системе искусства предыдущих эпох некий элемент, являющийся квинтэссенцией, своеобразным материализованным знаком умонастроения того или иного времени²¹. Для XX века прибавочными элементами современных Малевичу систем являются: пятно и свободная линия фовизма, «волокнуистая линия» сезаннизма, «серповидная линия» и прямой угол кубизма и т.д. С изменением сознания и способа восприятия действительности меняется и прибавочный элемент в искусстве, что позволяет проследить динамику стилей в ее зависимости от способа мироощущения. «Каждый прибавочный элемент указывает на точный состав содержания произведения, которое рассматривается (...) как поведение живописца, находящегося в том или другом настроении душевных переживаний. Например: романтик, лирик, мистик, меланхолик, реалист, натуралист, экспрессионист, кубист, футурист, динамик, статик, – все эти различия есть те формы, в которых преломилась действительность»²². Прибавочным элементом своей современности Малевич называл прямую линию супрематизма.

Таким образом, сознание зрителя как воспринимающего субъекта, тесным образом связано с умонастроением, способом познания, культурными конвенциями, представлениями о красоте, общим строем мироощущения эпо-

хи. Изменение восприятия, по мысли Малевича, должно повлечь и изменение образа мысли и мировосприятия в целом. Его мечта о возвращении к «первобытной стадии чистого ощущения», о придании восприятию первоначальной чистоты предстает как утопический проект способности человека понять мир в его целостности, а зрителя – приобщиться к миру «чистых сущностей», «мысли предметного мира», пластическим эквивалентом которой, для Малевича выступал супрематизм. Свою задачу он видел в том, чтобы через обновление системы восприятия и приобщение зрителя к «миру чистых сущностей», выработать новое, совершенное, по его мнению, мироощущение.

Как видно, проект Малевича в отношении идеального зрителя, отличается свойственным всему русскому авангарду утопизмом, а также предельной идеалистичностью, метафизичностью и отвлеченностью. Супрематический зритель видится не как реально существующая фигура, а как футурологический человек нового мира. Непосредственность реакций, простота ощущений, непредвзятость, своеобразная детская свобода от выработанного опыта отношения к искусству, требуемые от зрителя другими участниками выставки «Беспредметное творчество и супрематизм», оборачиваются у Малевича «осозательной беспредметностью взаимодействий» и «чистым беспредметным контактом чувств с явлениями» – характеристиками зрительского восприятия, перешедшего из реального плана в идеальный. Все это требует восприятия супрематической системы искусства не снаружи, точки зрения внешнего зрителя, а изнутри, через призму мировоззрения, философии и мироощущения его создателя. Роль авторства,

²¹ В теории прибавочного элемента Малевич ближе всего подошел к осознанию связи восприятия действительности с общей картиной мира той или иной эпохи или отдельного автора. Краткой визуальной формой этого видения является для Малевича прибавочный элемент.

²² Малевич, К.С. О теории прибавочного элемента // Декоративное искусство СССР. – 1988. – № 11. – С. 34.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, "Cetodynamos" and Suprematism |

авторитета и магнетизма личности изобретателя супрематизма в данном случае очень велики, и если Малевич отвергает вчувствование (эмпатию, как противоположность абстрагированию по В. Воррингеру²³) как способ восприятия беспредметности супрематизма, то вчувствование и вслушивание в изменение авторской мысли, по-видимому, является желательной и предпочтительной стратегией поведения зрителя.

Все три очерченные концепции сходны в своем видении идеального зрителя. Этого конструируемого зрителя на момент рождения теории и практики беспредметного искусства еще не существовало. Свою задачу художники видели в формировании нового типа восприятия, главной чертой которого должна была стать непредвзятость, свобода от выработанного и устоявшегося отношения к искусству, возвращение ему первоначальной чистоты.

Первой фазой общения с абстрактным искусством должна была стать интуитивная, когда создается внерациональное восприятие изображения как факта, рождение ощущения от холста, реакции прямой и как можно более нерасчлененной. Вторая фаза, чисто аналитическая, призвана оценить логическую сторону пластического эксперимента, формальной находки.

Беспредметное искусство в этом варианте не рассчитывало на многозначность, сложность или интимность переживания, не прогнозировалась и тонкость эмоций, что очень ценилось такими мастерами абстракции как В. Кандинский и П. Клее. За скобками

оставались живописный лиризм, психологизм, ассоциативность. Художники делали ставку на способность зрителя непосредственно реагировать на чистые формы и идти в своей оценке наиболее прямым и очевидным путем.

Список литературы

1. Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике. М. 1957. С. 459–475.
2. Глебова Т. Дальнейшее. Кино-фот № 5. 1922.
3. Десятая государственная выставка «Беспредметное творчество и супрематизм» // Советское искусство за 15 лет. Материалы и документы. Под ред. Маца И.Л. М.-Л. 1933. С. 110–116.
4. Жаккар Ж.-Ф Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб. 1995. 471 с.
5. Малевич К.С. О теории прибавочного элемента // Декоративное искусство СССР. 1988. № 11. С. 33–41.
6. Малевич К.С. Статьи, манифесты, записи и заметки. // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория, М.: Искусство. 1993. С. 191–367.
7. Хармс С. Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом // Хармс Д. О явлениях и существованиях. СПб: Азбука, 2000. С. 296–298.

References

- Vorringer V. *Abstraktsiya i odukhotvoreniye* // *Sovremennaya kniga po estetike*. M. 1957. S. 459–475. Glebova T. *Dal'neysheye*. Kino-fot № 5. 1922. (In Russian)
- *Desyataya gosudarstvennaya vystavka «Bespredmetnoye tvorchestvo i suprematizm»* // *Sovetskoye iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumenty*. Pod red. Matsa I.L. M.-L. 1933. S. 110–116. (In Russian)

²³ Воррингер В. Абстракция и одухотворение // Современная книга по эстетике. – М. 1957. – С. 459–475.



Алина Владимировна ВЕНКОВА / Alina V. VENKOVA

| Эстетика рецептивного ответа в послереволюционном искусстве России. Беспредметное творчество, «цветодинамос» и супрематическая мечта о «чистоте беспредметных ощущений» / The Aesthetics of the Receptive Response in the Post-Revolutionary Art in Russia. Abstract Art, “Cetodynamos” and Suprematism |

- Zhakkar ZH.-F *Daniil Kharms i konets russkogo avangarda*. SPb. 1995. 471 s. (In Russian)
- Malevich K.S. *O teorii pribavochnogo elementa // Dekorativnoye iskusstvo SSSR*. 1988. № 11. S. 33–41. (In Russian)
- Malevich K.S. *Stat'i, manifesty, zapisi i zametki. // Sarab'yanov D., Shatskikh A. Kazimir Malevich. Zhivopis'. Teoriya, M.: Iskusstvo*. 1993. S. 191–367. (In Russian)
- Kharms S. *Predmety i figury, otkrytyye Daniilom Ivanovichem Kharmsom // Kharms D. O yavleniyakh i sushchestvovaniyakh*. SPb: Azbuka, 2000. S. 296–298. (In Russian).

