



<https://doi.org/10.22363/2313-2302-2023-27-3-726-739>  
EDN: DZHWZZ

Научная статья / Research Article

## Телесно-аффективный аспект феномена в супрематизме Малевича

А.А. Хахалова✉

Социологический институт РАН,  
Российская Федерация, Санкт-Петербург, 190005, ул. 7-я Красноармейская, д. 25  
✉khakhalova@mail.ru

**Аннотация.** Рассматриваются телесно-аффективный аспект супрематической теории восприятия, которые позволяют увидеть структуру феномена в контексте онтологических, социально-исторических и религиозно-мистических рассуждений К. Малевича. Автор ставит задачу представить теорию восприятия Малевича с точки зрения современной теории энактивизма. Точнее, в рамках энактивизма автор обращается к теории социальных аффордансов, которая сегодня активно применяется в дизайне, гейм-индустрии и других практических сферах жизни. Автор опирается на теоретические и социально-политические статьи Малевича и вторичную исследовательскую литературу. Несмотря на изученность супрематизма в искусствоведческом ключе, автор настаивает на необходимости дальнейшего изучения теоретических работ Малевича в контексте современной философии сознания и на актуальности супрематической философии для современной культуры мышления. Автор применяет феноменолого-герменевтический метод для наиболее аутентичного представления мысли Малевича, элементы экологической психологии и энактивизма в философии сознания. В свою очередь, теория аффордансов позволяет сочетать все вышеперечисленные моменты органичным и эффективным образом. Исследование показывает, что идеи Малевича об искусстве и творчестве также имеют непосредственное родство с этой теорией. Более подробно исследуется тезис об ощущении как цели художественного высказывания. Подчеркивается, что Казимир Малевич всегда акцентировал телесно-аффективную составляющую искусства, тем самым участвуя в глобальной культурно-исторической смене представлений об искусстве; теперь искусство перестает быть элитарным, а, напротив, постоянно сопряжено в практической стороне жизни. Так, Малевич говорит о новом искусстве, которое подходит человеку нового мира, советскому гражданину. В этом контексте я связываю идею аффорданса, которая означает создание ощущения-возможности для субъективного действия (агента), с художественным актом, целью которого, согласно Малевичу, является создание эмоционального тела — аффективного ощущения. Теория социальных аффордансов, которая объясняет механизм социальной интеракции, получает свое обоснование в качестве наиболее близкой к супрематизму и адекватной объяснительной модели

© Хахалова А.А., 2023



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

супрематической философии. В результате, основываясь на уже разработанной концепции телесно-аффективной динамики, автор доказывает дальновидность и новаторство идей Малевича, которые по сути предвосхищают теорию социальных, эмоциональных аффордансов общения.

**Ключевые слова:** аффорданс, телесно-аффективная динамика, беспредметность, авангард, теория восприятия, энактивизм

**Информация о финансировании и благодарности.** Исследование выполнено при поддержке Российского научного фонда, проект № 18-18-00134 («Наследие византийской философии в русской и западноевропейской философии XX—XXI вв.»).

**История статьи:**

Статья поступила 16.01.2023

Статья принята к публикации 01.06.2023

**Для цитирования:** *Хахалова А.А.* Телесно-аффективный аспект феномена в супрематизме Малевича // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2023. Т. 27. № 3. С. 726—739. <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2023-27-3-726-739>

## Bodily-Affective Aspects of Phenomen in Malevich's Suprematism

Anna A. Khakhalova✉

Sociological Institute of the RAS,

25 7-ya Krasnoarmejskaja St., 190005, Saint Petersburg, Russian Federation

✉khakhalova@mail.ru

**Abstract.** The study addresses some aspects of Suprematist theory of perception, allowing to investigate the structure of Suprematist phenomenon in the context of ontology, socio-political and religious-mystical works of K. Malevich. The aim of the paper is to present Malevich's theory of perception in the framework of enactivism. Namely, the article focuses on the theory of social affordances, which today is widely used in design, game development and other everyday practices. The author refers to Malevich's theoretical and sociopolitical essays, as well as to the commentary literature. Although Suprematism represents a well-researched tradition in art theory, the author stress the need for a follow-up study of Malevich's theoretical essays in the contemporary context of philosophy of consciousness. The author also emphasizes the relevance of Suprematist philosophy for today's way of thinking. For the most authentic presentation of Malevich's ideas I use the phenomenological and hermeneutical method on a par with elements of the ecological approach in psychology and enactivism in the philosophy of consciousness. Consequently, the theory of affordances an effective and natural unification of all the aspects discussed above. The study shows the affinity of Malevich's ideas to this theory. The author focused on the thesis of feeling as the goal of the expressive act of art. As one could see, Kazemir Malevich always emphasized the bodily-affective dimension of art, and in this sense he participated in a global cultural-historical shift in our conception of the essence of art. Since then, art has ceased to be elitist, but has instead inherited everyday practices. Thus, Malevich speaks of a new art that suits the man of the new world, the Soviet

citizen. In this context, I relate the idea of affordance, which means the creation of a feeling-opportunity for subjective action (agency), to the artistic act whose goal, according to Malevich, is the creation of an emotional body-affective feeling. I defend the theory of social affordances, explaining the mechanism of social interaction, as the most adequate model for explaining Suprematism. As a result, based on the already developed concept of bodily-affective dynamics, I show how visionary and creative Malevich was, and how his ideas contribute to the development of a theory of social, emotional affordances.

**Keywords:** affordance, bodily-affective dynamics, unobjectivity, avant-guard, theory of perception, enactivism

**Funding and Acknowledgement of Sources.** The work was supported by the Russian Science Foundation (project № 18-18-00134 “The Legacy of Byzantine Philosophy in Russian and Western European Philosophy in the 20th and 21st Centuries”).

#### **Article history:**

The article was submitted on 16.01.2023

The article was accepted on 01.06.2023

**For citation:** Khakhalova AA. Bodily-Affective Aspects of Phenomen in Malevich’s Suprematism. *RUDN Journal of Philosophy*. 2023;27(3):726—739. (In Russian). <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2023-27-3-726-739>

## **Введение**

У художника-новатора Казимира Малевича мы не найдем собственно философских трактатов или стройной философской теории восприятия. Его мысль рождается из самых разных источников вдохновения: истории искусства, теории восприятия, научно-популярной литературы того времени, супрематических озарений, сопряженных с личным почти религиозным опытом, социально-политических рассуждений о месте художника в обществе, мистических философических тезисов о мироустройстве в целом. В этом смысле мысль Малевича холистична и является текстологическим портретом самого художника. Впрочем, точно то же можно было бы сказать о собирательном образе русского интеллигента, революционера-художника того времени, для которого характерна особая интенсификация смысла, вытекающая из его личной мистерии познания и постижения смысла.

Действительно, традиция авангарда начала двадцатого века отличается сильной тенденцией к дополнительному теоретическому, квазинаучному обоснованию художественного высказывания. Поэты, художники, музыканты подразумевают некую концептуальную битву между старым буржуазным миром устойчивых оппозиций, стандартов и новым миром ощущений и состояний, процесса создания смысла художественного высказывания, его переживания. Последнее до сих пор остается главным трендом современного искусства, в котором актуализм и присутствие оказываются решающими факторами создания определенного эффекта в душе реципиента и понимания всей концепции художественного высказывания. Точно также для понимания супрематического высказывания необходимо учитывать эмоциональный контекст, в котором пишет и творит его создатель. Ось времени начала

двадцатого века отличается особенным требованием к деятелям культуры — требованием революционных, иногда по-папуасски смелых решений и артикулированной рефлексии своей речи и роли в тектоническом движении цивилизаций. В молодой стране Советов этот призыв обретает поистине онтологический масштаб, что очень часто становилось для интеллектуалов «старушки Европы» предметом опасливого изумления<sup>1</sup>. Малевич является ярким примером этого парадоксального амбивалентного времени, философские воззрения которого сочетают в себе выше указанные черты. Феномен супрематизма выстраивается на сложном фундаменте социально-политических изменений в стране, личного творческого пути Малевича как художника Нового времени, философских традициях русскоговорящего интеллектуального мира.

Стоит напомнить, что помимо введения новой концепции в живописи, инновационных идей в архитектуре, научно-исследовательской деятельности на протяжении жизни Малевич занимал значимые посты в органах управления по делам просвещения, был ответственным за музейное движение в стране. Вначале своей творческой карьеры он тесно сотрудничал с футуристами и авангардистами, на выставках которых появились первые супрематические работы, в том числе икона супрематизма «Черный квадрат». Тогда же появились манифест супрематизма «От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм», изданный Матюшиным, и другие теоретические работы Малевича. В 1917 г. Малевич стал председателем общества «Бубновый валет», публиковал статьи в журнале «Анархия», где в частности открыто говорил о безгосударственности супрематизма и в целом о независимости искусства от политической позиции. Последнее станет главным критерием в судьбе художников-авангардистов как представителей упаднической и вредоносной идеологии Запада<sup>2</sup>.

Как и многие другие художники того времени, Малевич заражен идеей нового видения мира, соответствующего современному советскому пролетарскому сознанию. Супрематизм, тогда, выходит за рамки чисто внутреннего для искусства направления, представляя собой более общую теорию сознания нового человека и даже идеологию. Действительно, Малевич в духе лидера нации пишет манифесты и декларации, в которых чувствуется его собственная воля к власти. Она распространяется вплоть до онтологических претензий ее носителя. Так, супрематическая живопись получает свое подкрепление в теоретических выкладках Художника о бытии предмета, мира, самого автора в супрематической реальности и о том, как работает восприятие этой реальности, какова структура супрематического феномена.

<sup>1</sup> Характер относительно молодой русской нации обсуждается О. Шпенглером в «Закате Европы», 3. Фрейдом и многими другими [1].

<sup>2</sup> Летом 1926 г. в газете «Ленинградская правда» выходит статья критика Г. Серого «Монастырь на госнабжении», которая стала политическим доносом на институт, в котором работал Малевич, ленинградский Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК), в котором указывалось на контрреволюционную деятельность института. Институт вскоре закрыли. После зарубежных поездок в 1927 г. Малевич подвергался арестам и прошел через несколько заключений по обвинению в шпионаже.

### Онтологический аргумент

В супрематизме мир творится из ничего вещественного начала, из Ничто предметности, вещь возникает благодаря синергии чистых форм и ощущений, и то на время, потому что жизнь, которую обнаруживает супрематист в своем окне (на холсте), по сути является *нулем* цветного и графического восприятия — бесконечной белой энергией, или безгранично черной материей [2. С. 77—78]. Ни форма, ни цвет в своем пределе не являются градообразующими элементами супрематического высказывания, они являются следом «энергии, окрашивающей свое движение» [3. С. 78], или результатом ощущения, живописного впечатления, интуитивного восприятия явления [3. С. 90]. Основа мира остается нетронутой видимым иллюзорным многообразием цветных форм и в этом смысле мир, по Малевичу, пребывает в Парменидовском спокойствии, сущность которого неизменна<sup>3</sup>.

Неизменность подлинного основания мира выражается понятием беспредметность, которая составляет сущность всех явлений в мире. Подобное дуалистическое платоническое решение вопроса о бытии позволяет Малевичу дальше обосновать тезис о независимости мира искусства от других социальных институтов. Искусство больше не служит цели лучшего понимания окружающего привычного мира, не создает иллюзии этого мира, поскольку оно само принадлежит царству иного порядка, нематериальному царству изначального *безвесья*. Целью искусства становится весть об этом изначальном состоянии всего бытия, с чем Малевич связывает революционность и пафос Нового искусства в целом<sup>4</sup>. Отсюда Малевич раскрывает путь развития живописного слога от импрессионистов до супрематизма. Так, история живописи представляет собой процесс постепенного освобождения живописного высказывания от подчинения физико-оптическим закономерностям нашего повседневного восприятия.

В произведениях нового искусства начали исчезать образы, исчез признак изображения предметов, иллюстрация идеологий, отражение быта, — словом, изображения «как таковости» явлений жизни, двинулась новая задача — выражения ощущения сил, развивающихся в психофизиологических областях человеческого существования [3. С. 84].

Из представлений Малевича-искусствоведа становится ясно, что основным достижением импрессионизма он считает движение в сторону большей роли реципиента. Это он должен испытать определенное впечатление от встречи с картиной. *Импрессионисты* создают иллюзию уже другого

<sup>3</sup> Так на обложке книги Шопенгауэра «Мир как воля и представление» Малевич пишет, что мир недвижим вне воли и представления [4].

<sup>4</sup> «Дышит дух и чистое действо, стоя за пределами нового сегодняшнего бытия, криком сильного горла меняет в звуке непонятных слов наши представления и превращает сегодня в завтрашний день. Смещаются точки, установившие реальность вещи. Ищет новые точки переселения мысль — уничтожив упругость материи вещей... Мир вещей исчезнет, и цвет, и звук, и буква, и объем установят свою форму, вяют фактуру, из которой чистый легкий бег ляжет в бесконечности явлением новых реальностей. Катастрофа старого мира неизбежна» [5. С. 101].

порядка — это иллюзия ощущения (например, восприятие света на картинах импрессионистов). Особое место на этом этапе развития живописи Малевич отводит Сезанну как мастеру работы со цветом и созданию определенного ощущения живописными средствами. Следующим значимый шаг Малевичем отводится *кубизму*, в котором нужное ощущение достигается контрастами форм. *Футуризм*, в свою очередь, сделал возможным переживание движения, поскольку «футуристы изображали не движущиеся предметы, а ощущение движения» [3. С. 85]. В этом смысле, супрематизм оказывается вершиной данного процесса, поскольку, сочетая в себе динамизм футуризма и контрастность кубизма, приоткрывает изначальное ничто — беспредметность всякого явления.

Наибольшее место в супрематическом искусстве занимает динамическое ощущение, потом идет супрематический контраст, статический, пространственный, архитектурный и другие... Поэтому супрематизм мы должны не рассматривать, а только ощущать выраженные в нем ощущения динамики, статики и т. д. [3. С. 97].

Супрематический феномен становится ближе к выражению новой реальности как «единственной самоцели» искусства [3. С. 94]. Это сближает пафос супрематизма с христианской иконографией, которая также выражает субстанциальный уровень бытия, приоткрывая мир как он есть на самом деле<sup>5</sup>. Подчеркнем, что художественное высказывание действует прежде всего на телесно-аффективном уровне восприятия.

Малевич подчеркивает расхождение между «оптическими восприятиями» (объективными) и психическими, творческими представлениями (живописными ощущениями), которые возникают в искусстве [3. С. 86]. В том и в другом случае изменение формы и цвета происходит по разным основаниям<sup>6</sup>. «Оптическое восприятие есть рассмотрение явлений, а интуитивное есть ощущение их» [3. С. 90]. Живописные ощущения отражают телесно-аффективные закономерности нашего восприятия. Малевич приводит пример с восприятием пространства при помощи цвета:

«Проведем наблюдение над изменением у человека впечатлений от целого ряда одного размера комнат, выкрашенных в разные тона: коричневый, красный, малиновый, охристый. Мы увидим, что впечатление от их размера будет разное. При перекраске их в белый цвет мы будем иметь одно ощущение. Мы будем их ощущать по размеру гораздо большими, а при других окрасках эти размеры уменьшатся. Следовательно, в этом случае цвет влияет на форму и изменения пространства» [3. С. 88].

Несмотря на то, что сегодня подобные рассуждения кажутся сами собой разумеющимися, не стоит забывать, что этим мы обязаны всем тем

<sup>5</sup> Этот мотив представлен в анализе супрематизма в контексте Византийского мистического богословия [6; 7].

<sup>6</sup> Интересна заметка Малевича о том, что эстетическая категория вкуса должна пониматься как отражающая определенный *хабитус* субъекта, его отношение к миру, которое в его творческом представлении сформировалось [3. С. 87].

открытиям, которые когда-то впервые были сделаны именно мастерами изобразительного искусства<sup>7</sup>. Начиная с оптических экспериментов эпохи Возрождения художники вместе с учеными приоткрывали завесу тайны восприятия.

Известно, что физические и физиологические открытия природы и закономерностей цветного видения в девятнадцатом веке вдохновляли импрессионистов. С тех пор художники и ученые неминуче сближаются, доводя зрителя до экстремума эстетических стандартов, как это видно по истории авангарда и искусства двадцатого века<sup>8</sup>. Так, будучи лектором Пролеткульта в 1920 году, Малевич смог представить супрематическую теорию цвета. Надо сказать, что для Малевича, так же как и для А.А. Богданова, энергетическая философия Оствальда дала огромный теоретический импульс. Понятия первичной энергии, цвета как средства выражения энергии формы, динамизма и др. были весьма характерны для супрематической философии. В частности, Малевич, подобно Оствальду, развивал социо-энергетическую теорию цвета, где цвет выступал характеристикой определенной социальной группы<sup>9</sup>.

### Супрематические аффордансы восприятия

Супрематическая эстетика провоцирует вопрос о «как» восприятии больше, чем о его «что»: сами по себе сюжеты, будь то иконический лик, космические скорости или обычный натюрморт, являются скорее поводами к тому, чтобы зритель задумался о том, как он видит то, что он видит. Как из геометрических цветных сочетаний возникает ощущение полета или падения. Малевич предоставляет нам лабораторию по созданию определенных

---

<sup>7</sup> Так когда-то художники эпохи Возрождения сумели отвести взор от непосредственного окружения к зеркалу, в котором та же природа, мир, вещи и люди в нем предстали в прямой перспективе, т.е. в своей относительности друг к другу и к смотрящему, а не так как представлял их раньше субстанциальный античный взор.

<sup>8</sup> В эйфории эпохи космических завоеваний и технических прорывов человек стремится ощутить себя «дальше» (себя), становясь Номо Externus (человеком вовне, по ту сторону самого себя). Сегодня в этом направлении развивается трансгуманистическая эстетическая культура, которая подразумевает вынесение психических когнитивных функций вовне субъекта, как например, память и функция внимания, которые мы с легкостью делегируем телефонам и планшетам.

<sup>9</sup> Интересно само движение Пролеткульта, которое вначале Советской эпохи позволяло в рамках официального курса партии на управление массами, оставляло пространство свободы для художников. В его создании сыграла роль необходимость в новой философии, способы осмысления мира которой соответствовали бы новой социальной реальности — пролетарскому миру. Отсюда есть основания полагать, что движение Пролеткульта в меньшей степени было связано с пропагандой идеей социализма. Более того, как считает Ш. Дуглас, концепция пролетарского искусства Богданова мыслилась им как принципиально независимая от политики область деятельности. Здесь мы видим, что его позиция схожа с супрематистами: новая социальная реальность по необходимости творит новые эстетические законы. Так, в работе «Искусство и рабочий класс» (опубликованной в 1918 году) он пишет, что искусство независимо от социальной позиции, которую занимает художник, но при этом оно необходимо структурировано в согласии с социальным классом и его мировоззрением, совпадая с ним на глубинном уровне [8. Р. 83].

ощущений, интуитивных восприятия, живописных впечатлений. Именно в этом он видит смысл художественного высказывания. Художник «формирует ощущение, ибо ощущение определяет цвет и форму» [3. С. 90]. Понятие ощущения, наряду с понятиями интуиции и живописного впечатления, в теоретических заметках Малевича становится основным концептом, определяющим сущность и цель искусства. С одной стороны, «сущность живописного искусства есть связь художника с миром через его ощущения». [3. С. 98], с другой речь идет об ощущении как интуитивном восприятии, возникающем в сознании реципиента, который, тем самым, приобщается к истоку всякого восприятия — чистой беспредметности и «безвесью». «Произведение живописное показывает нам только признаки предмета» [3. С. 92], которые выступают как определенные поводы, триггеры, или аффордансы<sup>10</sup>, соответствующего ощущения: мы можем увидеть лицо в овале только потому, что имеем повседневный опыт встречи с живыми лицами, контуры которых можно фигуративно изобразить в качестве овала.

Супрематизм, как и традиция авангарда в целом, выходят за рамки искусства как социального института, выполняя работу по формированию нового типа восприятия, как и новой картины мира. В этом трансцендентальном усилии супрематизм разворачивает феноменологию «живописных впечатлений», которые позволяют зрителю ощутить изменения в восприятии пространства и времени. Малевич в этом смысле предвосхищает современные анализы аффорданциального пространства субъекта, которые применяются в дизайне компьютерных игр. Так, он приводит размышление о том, как разные геометрические формы «дадут изменение их пространств при условии разных их окрасок и, наоборот, будут вызывать известный цвет» [3. С. 86]. Точно также разницу в восприятии создают масштаб и направление линий — то, что затем, в двадцатом веке, было доказано различными психологическими экспериментами и наблюдениями.

Например, две одинаковые линии дадут разные впечатления в своей величине, если к концам их протянуть в правую и в левую стороны две наклонные линии (небольшие линии вроде вилок), в одном случае — вовнутрь, в другом — вперед... Черный треугольник будет нам казаться по масштабу другим, если его на белом квадрате поместить не в центре, а в углу [3. С. 86].

Следует подчеркнуть, что в контексте художественного высказывания взаимодействие реципиента с предметом искусства выражается в не просто в физическом преображении аффорданциального пространства субъекта, но в его телесно-аффективной эмоциональной трансформации. Идея аффорданса приобретает смысл интересубъективного телесно-аффективного взаимодействия между картиной и зрителем, или художником и холстом с красками<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Идея *аффорданса*, изначально введенная в экологической психологии, означает изначальное энактивное системное единство организма и его ближайшего окружения [9].

<sup>11</sup> Ранее мы уже рассматривали некоторые аффективные аффордансы в творчестве Малевича в контексте Византийской богословской традиции, где указали на три основных сюжета: кенозис, Бог и обожение [7].

Несмотря на расхождение между чисто физическими и психическими элементами восприятия, живописное ощущение все же не избегает определенной детерминации со стороны физиологии. Так, Малевич рассуждает о том, что структура, фактура, живопись, форма образа, «приложение к образу тех или других наук» зависит от субъективного решения, «в каком из центров своего организма оформить вырисовывающийся образ» [3. С. 87—88].

В целом, супрематизм близко подходит к современной энактивной теории сознания, согласно которой бытие понимается как системно-динамическое единство субъекта и его окружения. Быть, значит быть в активном взаимодействии со своим ближайшим окружением. Идея аффорданса выражает результат этого взаимодействия<sup>12</sup>. Малевич также видел в супрематизме задачу преобразования восприятия через формирование ощущения.

Чисто, казалось бы, теоретические рассуждения художника о восприятии насквозь пропитаны личным религиозным опытным измерением. Супрематическая оптика взгляда не может быть просто пересказана научным словом, она спаяна с личностью, тем, кто смотрит. Супрематическая онтология — это исповедь, или дневник художника, который описывает опыт своего личного преобразования (обожения), путь от Я к нулю восприятия. Эта онтология есть феноменология экзистенции самого автора<sup>13</sup>. Как кажется, для Малевича эстетика как таковая заключает в себе мистику:

«...художественные произведения и их изменения, отнесем к душевным или психическим изменениям, в силу чего восприятия явлений мира преломляются в эстетический или мистический вид» [3. С. 89].

Преобразование происходит благодаря тому, что человек приобщается к беспредметности — началу всякого цветового и формального мира, к истоку, Богу, к Ничто. Помимо уже указанного христианско-мистического источника мысли Малевича<sup>14</sup>, можно заметить в его письмах типично романтический пафос, свойственный буржуазной философии конца XIX века. Так, в диалоге с его постоянным собеседником М.О. Гершензоном, Малевич выстраивает вполне знакомую онтологическую иерархию, вполне знакомую психоаналитически образованному читателю. Согласно ей началом всего бытия полагается «возбуждение, проявляющееся во всевозможных формах как чистое, неосознанное, необъяснимое, никогда ничем не доказанное, что действительно оно существует <...>» [13. С. 145].

Дальнейшие уровни бытия оказываются тем или иным изменением этого изначального импульса. Всякое осмысление, мысль являет собой «процесс или состояние возбуждения, представляющееся в виде реального и натурального действия» [13. С. 145]. При этом возбуждение в себе иногда маркируется Малевичем как внутреннее, или духовное, состояние бытия [13. С. 147],

<sup>12</sup> О теории аффективных аффордансов в контексте энактивизма [10]. Об энактивизме см. [11].

<sup>13</sup> Этот мотив был нами раскрыт в статье «Византийские мотивы в аффективных аффордансах супрематизма (Казимир Малевич)» [7].

<sup>14</sup> О неявной преемственности Малевичем средневековой католической традицией в лице Я. Беме и М. Экхарта см. [12].

а мысль — как внешнее, или как мертвая форма [13. С.148]<sup>15</sup>. Переход от возбуждения к мысли и есть творческий процесс, который неизбежно заканчивается омертвлением изначальной жизни (жизненного порыва). Сам творческий процесс выстраивается согласно ритму — «ритму всех человеческих явлений», первому и главному закону жизни, на котором основаны все последующие дифференциации мыслительного процесса (наука, техника, искусство и т.д.) [13. С. 146].

### **Онтотеологический контекст супрематической оптики.**

Закономерно, сам человек оказывается определенной сборкой изначального безграничного возбуждения. «Все проекты совершенств существуют в нем. Эпоха за эпохой, культура за культурой появляются и исчезают в его бесконечном пространстве» [13. С. 153].

Человек оказывается отпавшей от изначального совершенства мыслью, Адамом, само-изгнанным из рая без-мыслия. В качестве отпавшей от бытия мысли человек оказывается агентом самого Ничто, задача которого заключается в постоянном ничтожении собственного усилия, поскольку ни одно познание никогда не совпадает с познаваемой действительностью. Любой предмет как устойчивая форма растворяется в потоке бесконечных трансформаций.

«Само представление мерцает как звезда, и нет возможности за мерцанием установить ее действительность, установить предмет» [13. С. 154].

В этом смысле, человеческое усилие по установлению существующего порядка вещей сталкивается с собственным бессилием. В результате человеческое сознание озаряется откровением о Боге как «Творце непостижимых бесконечных явлений» [13. С. 164]. «Постижение Бога или постижение вселенной как совершенного стало его первенствующей задачей» [13. С. 157].

Очевидно, что, разбирая теологические построения Малевича, мы неизбежно сталкиваемся с разного рода омонимиями. Так, понятие Бога оказывается, скорее, расхожим интуитивным комплексом представлений о том, что такое Бог, чем строгим и четким концептом. Все же аккуратно мы может сказать, что Малевичу близка апофатическая риторика о Боге. Бог, будучи совершенством, не может быть схвачен через какой-либо ограниченный способ постижения, будь то форма, вес или мысль. «...перед Богом стоит предел всех смыслов, но за пределом стоит Бог, в котором нет уже смысла» [13. С. 167].

Апофатичность данного представления о Боге вполне вписывается в общую русскую интеллектуальную традицию, о чем мы уже писали в контексте философии Николая Бердяева [14]. Мы также обращали внимание на психоаналитически настроенную интуицию Малевича, которая прочитывается в

<sup>15</sup> «Возбуждение, космическое пламя, живет беспредметным и только в черепае мысли охлаждает свое состояние в реальных представлениях своей неизмеримости, и мысль как известная степень действия возбуждения, раскаленная его пламенем, движется все дальше и дальше, внедряясь в бесконечное, творя по-за собою миры вселенной» [13. С. 149].

его тео- и онтологических рассуждениях. Так, Малевич высказывает сильный тезис о небытии, понимая под последним то, что познающий человеческий разум уразумел по поводу происходящего. Поскольку постижению, особенно рациональному подлечит только некое подобие реальной действительности, «ибо постигнуть действительность нельзя», все постигнутое, бытие оказывается сконструированным тем, кто его постиг. Другими словами, бытие постигается как «свое собственное сочинение, как представляемость несуществующего» [13. С. 180].

Подобный субъективизм в представлении о бытии характеризует «новую онтологию», онтологию постклассического периода, когда вопрос о бытии или небытии зависит от личного участия спрашивающего. Этот софистический принцип, который лег в основу многих онтологических проектов двадцатого века, ярко звучит в мысли Малевича, который открыто называет человеческое усилие осмысления бытия небытием. Для лучшего понимания такого софистического жеста можно обратиться к известной формуле «Я мыслю там, где не существую, и существую там, где не мыслю» [15].

Сфера подлинного бытия, Реального является ничто бытия помысленного, в то время как мысль оказывается ничто самого бытия. Таким противопоставлением классическому новоевропейскому принципу — «одно и то же предназначено для бытия и мышления» (Парменид); «Я мыслю, следовательно, существую» (Декарт) — новая онтология определяет статус субъекта как принципиального чуждого бытию, анормальной субстанции, суть которой заключается в парадоксальной само коллапсирующей деятельности — рефлексии. Мыслящая, рефлексирующая субстанция, будучи источником бытийного беспокойства, несет в себе пустоту, которую не в силах залатать. В этом смысле психоаналитическая идея нехватки как онтологической черты субъекта идет в солидарности с хайдеггеровским концептом *Dasein*, который определяется принципиальной нецелостностью [16. С. 100]. Воспринимающий в супрематической оптике Малевича оказывается субъектом бытийной драмы, разворачивающейся на постклассической сцене.

### Заключение

Супрематическая феноменология, амбициозный проект авангарда, сочетающий в себе увлекательную эзотерику и еретический мистицизм, ярко выразил тенденцию всего двадцатого века в своем стремлении к универсальной теории всего. В теории всего Малевича можно выделить еще одну краеугольную оппозицию, наряду с оппозициями «предмет — беспредметность», «вес — безвесье», «цвет/форма — ощущение», «возбуждение — мысль» — это оппозиция «предел-беспредельное». Интуитивно-мистическое представление о беспредельном изначальном состоянии мира сопряжено с образом предела как неизбежно ошибке или грехе, которая/ый составляет сущность природы человека как Творца, того, кто отпал от изначального совершенства, чтобы потом в своем творческом порыве возвращаться назад к Богу, к изначальному Ничто [13. С. 161—165]. Культура понимается им как определенные

традиции и привычки распределения веса в мире, будь то Церковь или Фабрика, религиозные или светские пути своего преображения. Почти невозможная задача по обретению изначального безвесья выражается в супрематическом письме через диалектику формы и цвета. Для Малевича супрематическое высказывание — это акт творения, мистерия первого предела и его же преодоление. Зритель должен уметь совершать этот апофатический жест по ничтожению увиденного смысла через определенное сочетание цвета и формы всякий раз при встрече с картиной, чтобы ощутить исток этого смысла и самому стать Богом, чистой беспредметностью, чистым возбуждением. В пределе, через такую работу с собственным восприятием, человек научается жить в этом новом мире, проживая эту мистирию в повседневности. Дизайн аффективного аффорданциального пространства — эта та универсальная цель, которая сближает супрематизм в контексте всей традиции авангарда с терапевтической составляющей любых других социальных практик, так или иначе учитывающих телесно-аффективные привычки и закономерности человека.

Логика супрематического высказывания становится ясной, когда мы обращаемся к онтологическому аргументу Малевича о небытии. Согласно этому аргументу истинная существующая реальность, бытие невозможно изобразить, также, как и помыслить. Бытие оказывается принципиально неявленным. В этом смысле супрематическая композиция лжет, изображает несуществующее, т.е. небытие. Однако целью художественного высказывания оказывается не изображение реальности, а продуцирование аффекта, создание условий для определенного переживания в душе реципиента. Это переживание, помимо, собственно, уникального ощущения, которое можно получить от просмотра какой-либо одной определенной картины, позволяет зрителю прикоснуться к истинной неявленной реальности. В этом смысле художественное высказывание оказывается более истинным, чем другие формы смыслотворчества человека. Так, через ложное явленное человек переживает истинное неявленное бытие. Здесь можно заметить механизм двойного ничтожения, работу которого Малевич вскрывает в человеко-размерной деятельности. Поскольку само бытие оказывается неявленным, любая законченная, явленная форма его познания может выступать только в роли определенного аффорданса к настоящему пониманию бытия, которое все же лежит в горизонте телесно-аффективного переживания, а не мысли. С одной стороны, бытие не может быть схвачено человекоразмерной формой и в этом смысле оно является ничем человеческого понимания, с другой — все, что существует в качестве предмета, образа или мысли по сути является ничем истинной реальности, оно ничтожится в самой своей основе. Так, все, что человек достигает на пути познания, — это эффект двойного ничтожения, благодаря которому он может испытать аффект чистого беспредметного, безвесного неявленного мира.

### Список литературы

- [1] *Фрейд З.* Фрейд и русские: упоминания русских персоналий в трудах и письмах Зигмунда Фрейда / пер. с нем. М.М. Бочкаревой. ERGO, 2015.
- [2] *Малевич К.С.* Супрематизм. 34 Рисунка // Черный квадрат. СПб. : Азбука, 2001. С. 75—81.
- [3] *Малевич К.С.* Форма, цвет, ощущение // Черный квадрат. СПб. : Азбука, 2001. С. 84—100.
- [4] *Малевич К.С.* Архив Малевича в Стеделийк Музеуме. Инв. № 32 (блокнот III, 1924 года). Амстердам, 1924.
- [5] *Малевич К.С.* Декларация I // Собрание сочинений в пяти томах. Т. 5. Произведения разных лет. Статьи, трактаты, манифесты и декларации. Проекты. Лекции. Записи и заметки. Поэзия. Составление, публикация, вступительная и заключительная статьи. М. : Гилея, 2004. С. 101—103.
- [6] *Mudrak M.M.* Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity // Betancourt R., Taroutina M., editors. Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity; 2015. P. 37—73. Режим доступа: [https://brill.com/display/book/edcoll/9789004300019/B9789004300019\\_004.xml](https://brill.com/display/book/edcoll/9789004300019/B9789004300019_004.xml) (дата обращения: 09.01.2023).
- [7] *Хахалова А.А.* Византийские мотивы в аффективных аффордансах супрематизма (Казимир Малевич) // Византия, Европа, Россия: социальные практики и взаимосвязь духовных традиций. Выпуск 1: материалы международной научной конференции; Октябрь 1—2, 2021; Санкт-Петербург / отв. ред. О.Н. Ноговицин. СПб. : Издательство РХГА, 2021. С. 195—207.
- [8] *Douglas Ch.* Energetic abstraction // Clarke Br., Henderson L.D., editors. From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature. Stanford University Press, 2002 P. 76—94.
- [9] *Гибсон Дж.* Экологический подход к анализу зрительного восприятия / пер. с англ. Т.М. Соколовой. М. : Прогресс, 1988.
- [10] *Khakhalova A.* Bodily-Affective Attunement in Social Interaction // HORIZON. Studies in Phenomenology. 2021. Vol. 10. N 1. P. 77—95. <https://doi.org/10.21638/2226-5260-2021-10-1-77-95>
- [11] *Князева Е.* Энактивизм. Новая форма конструктивизма в эпистемологии. Квадрига : Humanitas, 2014.
- [12] *Левина Т.В.* «Освобожденное Ничто»: Экхарт авангарда // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». 2019. № 4. С. 34—47. <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2019-4-34-47>
- [13] *Малевич К.С.* Гершензоновская глава из сочинения «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой» // Черный квадрат. СПб. : Азбука, 2001. С. 145—211.
- [14] *Хахалова А.А.* Страсть русской души в контексте философии Николая Бердяева // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2020. Т. 24. № 4. С. 609—619. <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2020-24-4-609-619>
- [15] *Лакан Ж.* Функция и поле речи и языка в психоанализе. М. : Гнозис, 1995.
- [16] *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем. В.В. Библихина. Харьков : Фолио, 2003.

### References

- [1] Freud Z. *Freud and the Russians: References to Russian Personalities in the Works and Letters of Sigmund Freud*. Bochkareva M, transl. ERGO publ.; 2015. (In Russian).
- [2] Malevich KS. *Form, Color, Sensation*. In: *Black Square*. Saint Petersburg: Azbuka publ.; 2001. P. 75—81. (In Russian).

- [3] Malevich KS. *Suprematism. 34 Paintings*. In: *Black Square*. Saint Petersburg: Azbuka publ. 2001. P. 84—100. (In Russian).
- [4] Malevich KS. *Malevich's Archiv in Stedelijk Museum. Inv. № 32 (notebook III, 1924)*. Amsterdam; 1924. (In Russian).
- [5] Malevich KS. *Declaration I*. In: *Collected works in five volumes. Vol. 5. Works of different years. Articles, treatises, manifestos and declarations. Projects. Lectures. Recordings and notes. Poetry. Compilation, publication, introductory and final articles*. Moscow: Gileja publ., 2004. P. 101—103. (In Russian).
- [6] Mudrak MM. *Kazimir Malevich and the Liturgical Tradition of Eastern Christianity*. In: Betancourt R, Taroutina M, editors. *Byzantium/Modernism: The Byzantine as Method in Modernity*; 2015. P. 37—73. Available from: [https://brill.com/display/book/edcoll/9789004300019/B9789004300019\\_004.xml](https://brill.com/display/book/edcoll/9789004300019/B9789004300019_004.xml) (accessed: 09.01.2023).
- [7] Khakhalova A. Byzantine Aspects in Suprematist Affective Affordances (Kazimir Malevich). In: Nogovitsin HE, editor. *Byzantium, Europe, Russia: social practices and the relationship of spiritual traditions*. Issue 1: materials of the international scientific conference; 2021 Oct 1—2; Saint Petersburg. Saint Petersburg: RKHGA Publishing House; 2021. P. 195—207.
- [8] Douglas Ch. *Energetic abstraction*. In: Clarke Br, Henderson LD, editors. *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*. Stanford University Press; 2002. P. 76—94.
- [9] Gibson J. *Ecological Approach to Visual Perception*. New York: Psychology Press. Behavioral Sciences publ.; 2014. (In Russian).
- [10] Khakhalova A. Bodily-Affective Attunement in Social Interaction. *HORIZON. Studies in Phenomenology*. 2021;10(1):77—95. <https://doi.org/10.21638/2226-5260-2021-10-1-77-95>
- [11] Knjazeva E. *Enactivism. The New Form of Constructivism in Epistemology*. Kvadriga: Humanitas publ.; 2014. (In Russian).
- [12] Levina TV. “Liberated Nothingness”. Eckhart of avant-guard. *RSUH/RGGU Bulletin. “Philosophy. Sociology. Art Studies” Series*. 2019;(4):34—47. (In Russian). <https://doi.org/10.28995/2073-6401-2019-4-34-47>
- [13] Malevich KS. *A Gershenzon's Chapter in “Suprematism. The World as Nonobjectivity, or The Eternal Peace”*. In: *Black Square*. Saint Petersburg: Azbuka publ.; 2001. P. 145—211. (In Russian).
- [14] Khakhalova AA. A Passion of Russian Soul in the Context of Nikolai Berdyaev's Philosophy. *RUDN Journal of Philosophy*. 2020;24(4):609—619. (In Russian). <https://doi.org/10.22363/2313-2302-2020-24-4-609-619>
- [15] Lacan J. *Function and Field of Speech and Language in Psychoanalysis*. Moscow: Gnosis publ.; 1995. (In Russian).
- [16] Heidegger M. *Being and Time*. Bibikhin VV, transl. Kharkov: Folio publ.; 2003. (In Russian).

#### Сведения об авторе:

Хахалова Анна Алексеевна — кандидат философских наук, научный сотрудник, Социологический институт РАН, Филиал Федерального Научно-исследовательского социологического центра Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия (e-mail: khakhalova@mail.ru).

#### About the author:

Khakhalova Anna A. — Candidate in Philosophy, Researcher, Sociological Institute of the RAS, Branch of the Federal Center of Theoretical and Applied Sociology of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia (e-mail: khakhalova@mail.ru).