УДК 7.01

Іванна Павельчук

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ЯК АКТУАЛЬНИЙ МЕТОД ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ АБСТРАКТНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. *Проаналізовано вплив неевклідової геометрії та феноменології на появу абстрактного мистецтва.*
Ключові слова: *неевклідова геометрія, феноменологія, абстрактне мистецтво.*

Аннотация. *Проанализировано влияние неэвклидовой геометрии и феноменологии на возникновение абстрактного искусства.*
Ключевые слова: *неэвклидова геометрия, феноменология, абстрактное искусство.*

Summary. *The innovations at science & philosophy at the end of the 19 — beginning the 20 century as like theory of Abstract Art in culture.*
Key words: *non-Euclidean geometry, phenomenology, abstract art.*

Феноменологічний вектор дослідження впроваджено нами паралельно до класичного образотворчого аналізу, як сучасний і ефективний метод пізнання того, що "феноменологія як наука про феномени свідомості" вперше розглядає "мислення як переживання" і "мислення як досвід", що є симптоматичним для створення абстрактного малярства. Очевидні паралелі між абстрактним живописом і феноменологією зумовлені "однаковим" ставленням до існування "предмета", який в обох випадках розглядають у різноманітності засобів існування, поданого у вигляді спогадів або уявлення про "предмет". Це виявляє спорідненість інтелектуального й візуального актів абстрагування. Процедура абстрагування історично пов'язується з відкриттями в галузі математики.

Після відкриття неевклідової геометрії М. Лобачевським 1826 р. у Європі за чверть століття самостійно прийшли до ідей "неевклідової геометрії" Карл Гаусс, Больяй Янош та Бернард Ріман. Очевидний факт, що девальвацією тривимірної об'ємності "нове мистецтво" та абстракція зобов'язані славнозвісному мемуару Рімана "Про гіпотези, що лежать в основі геометрії" (1854), де доводиться існування простору у двох вимірах: "безмежного", але "скінченного", що, на нашу думку, визначило наперед природу походження "Чорного квадрата" К. Малевича. Від 1860 до 1890 року, у період від імпресіонізму до неоімпресіонізму, в наукових академічних колах починає домінувати неокантіанська теорія пізнання методом "критичного аналізу". Перегляду ролі мистецтва в суспільстві були присвячені праці неокантіанського середовища межі століть: Конрада Фідлера "Сучасний натуралізм і художня істина" (1881), Вільгельма Дільтея "Вступ до наук про дух. Критика історичного розуму" (1883), розробка "Філософії життя" Георгом Зіммелем, праці Генріха Ріккерта "Вступ до трансцендентальної філософії. Предмет пізнання" (1904) та "Філософія культури. Трансцендентальний ідеалізм" (1910), Вільгельма Воррінгера "Абстракція і чуттєве проникнення" (1908) та ін. [1]. Провідні філософи, соціологи та естети проголошували, що "враження творця від натури важливіше, ніж натура", тобто духовне вище за матеріальне. Такі думки суперечили реалістичному світогляду й спрямовували у річище ідеалізму. Пропонуємо розглянути головні постулати неокантіанства, які, на нашу думку, безпосередньо вплинули на створення "нового мистецтва" і згодом абстракції.

Перший постулат неокантіанства проголошував: "Усупереч авторитетним догматам метод пізнання має стати критичним", ми декодуємо його як відмову від попередньої академічної системи відтворення, де теза "має стати критичним" передбачала привнесення у реальність свого ставлення до неї, наслідком чого ставала нетотожність зображення в природі й на картині.

Стає модним "академій" не закінчувати: як відомо, "батько" абстракціонізму В. Кандінський звернувся до мистецької практики у віці 30 років, уже маючи диплом юриста.

За другим постулатом, неокантіанці від-

мовлялися від характерного для матеріалістів "опису побуту", що призвело до відмови від "фотографування" пензлем та сприяло розширенню тематичного діапазону, визначаючи нові міжпланетарні горизонти авангарду.

За третім постулатом неокантіанців, "пізнання не могло вийти за межі каявного досвіду" — ось та "пуповина" (термін А. Накова), яка прив'язувала мистецтво до Природи. Художник отримував право змальовувати природу по-своєму, але натура залишалася вихідною константою творчості. Третій неокантіанський постулат "двоїстої дійсності" декларував творчий акт як суму очевидної й суб'єктивної основ. Цей принцип неокантіанського творення поширився на п'ятдесятиріччя від 1860 до 1910 рр. і охопив еволюційні фази розвитку: імпресіонізм, постімпресіонізм, символізм, кубізм, футуризм, фовізм, експресіонізм, кубофутуризм аж до історичного моменту, коли пізнання вийшло за "межі наявного досвіду" 1910 р. у Кандінського і 1915 р. у Малевича, які вперше в історії культури подолали останній "некантіанський бар'єр" і створили новий, не знаний до того досвід неземних цінностей, уже ніяк не пов'язаний зі світом земних закономірностей. Останній постулат неокантіанства проголошував, що "досвід — це не сума фактів, а творіння розуму", тобто творчий акт. Такий висновок знецінював документальне, не пропущене через свідомість фіксування і оптимізував творчу унікальність, сприяючи розвитку авторського стилю.

Неокантіантські ідеї 1860-х — 1890-х років стали широко відомі у першій чверті XX ст. Постулат "чистого" досвіду, що висновується із практики життя, Сезанн впроваджував на підставі емпіричних вражень, і його цікавив матеріалізований результат — картина. Ідея "чистого" досвіду могла бути витлумачена Малевичем, що починав від Сезанна, з апріорнологічного погляду": що чистий досвід — це відсутність досвіду, тобто це нульовий досвід — початок відліку нового досвіду. Ідею супрематизму Малевич осягнув "не руками", як Сезанн, а вирахував її логічно, бо спочатку його не хвилював результат матеріального втілення, а лише ідея. Практикою "внутрішнього" супрематизму стала тривимірна ізометрія простору в опері "Перемога над Сонцем" (1913). Художник уже тоді виношував ідею супрематизму, але знадобились ще півтора року, щоб зрозуміти, яким чином матеріалізувати у предметний світ свій інтелектуальний нуль. Цим пояснюються факти пізніх датувань з назвою "супрематизм" на картинах, створених до 1915 р.: Малевич ставив дату не історичного виконання, а інтелектуального відкриття, що було для нього надправдою.

Проаналізувавши факти еволюції супрематизму, ми прийшли до гіпотези, що проект супрематизму сформувався під впливом усвідомлення феномену Світла. Б. Лівшиць як глядач "Перемоги над Сонцем" описує, що в неосвітленому залі Малевич спрямовував промінь прожектора на Куб і Кулю, після чого вони з'являлися на світ із порожнечі [5, *145*]. Отже, ми повертаємося до концепції Платона, де Світло дає життя предметам.

На другому етапі супрематизму, в момент безпосередньої декларації головного постулату — "Чорного квадрата" (1915), супрематерія Малевича контрадиктує світу предметів і примату земної матеріальності загалом. Однак для радикала, що стверджує себе як творця "першої" картини, Малевич міг би зафарбувати чорною фарбою полотно від краю до краю, але художник обмежує територію своєї супрематерії полем білого світла, яке допомагає виявити супрематичну матеріальність ідеї — тоншу, ніж реальне життя, але щільнішу, ніж матерія Світла. Світло Малевича принципово відрізняється від Світла Платона, бо зароджує ідею, а не предмет, але супрематерія цієї ідеї має свою щільність, що і фіксується межею білого Світла. На останньому, третьому етапі "дематеріалізації" супрематерія стоншується до щільності Світла у "Білому квадраті" (1918): вже занадто тонка і надчутлива матерія супрематизму розчиняється у Світлі й стає його невіддільною субчастиною, а Світло поглинає її.

Від самого початку супрематичний проект розвивався як наукова аксіома, лише апріорно логічним шляхом, тому Малевичу не було потреби їздити "ритуально" (термін А. Накова) до Парижа для отримання власних емпіричних вражень. Винахід Малевича привів до

спільного знаменника три визначальні риси XIX ст.: "типове для епохи розвитку техніки — трактування світу як "механізму"; пошук абсолютних законів у XIX ст.; розвиток культури й політики в умовах запеклої боротьби між традиціоналістами та лібералами" [9, *216–217*]. Відкритий постулат супрематизму Малевич сам довів і сам його перевершив. Оскільки аналітична проблема самовичерпалася, далі створювати супрематичні роботи вже не було потреби, тому що будь-яке відкриття (категорія, що раніше застосовувалась тільки в науці) — є лише ланка в безмежності пізнання. У процесі еволюції Малевич тричі змінював виміри матеріальності супрематерії в часі й просторі: від матеріального стану предметів в евклідовому просторі трьох вимірів (протосупрематизм 1913 р.) — до дематеріальної ідеї "Чорного квадрата" в умовах двовимірного часопростору Рімана (1915) — до ідеї про надчутливу позаматеріальну безмежність Світла у єдиному часопросторі Е. Гуссерля (1918). Отже, художник не спростував власний постулат, а виріс із нього. На всіх етапах супрематичного проекту простежується очевидна відмова від домінанти земного й перевага ідеї над матерією, що є симптоматичним для ідеалізму. Інтелектуальний "нуль" Малевича не виріс на порожному місці. В. Турчин "не піддає сумніву" обізнаність Малевича з відкриттям неевклідової геометрії та "системами орієнтаційних уявлень" [10, *315*].

Починаючи з 1890-х років, натуралістична концепція світу, що обирає за зразок природничі науки, почала втрачати позиції, і вже 1900 р. вийшла робота Е. Гуссерля "Логічні дослідження", що знаменувала початок нового етапу у філософській думці — феноменології, 1907 р. з'явилася праця А. Бергсона "Творча еволюція", що презентувала теорію інтуїтивізму. Методом феноменології Е. Гуссерль доводив, що час, який люди вважають "дійсним", є відповідником інтелекту, поза яким не існує, тому реальність Гуссерль порівнював із "круглим квадратом". Якщо застосувати метод "трансцендентальної редукції", то від предметів залишаться тільки уявлення. Через дев'ять років після опублікування у Німеччині "Логічних досліджень" роботу можна було прочитати російською мовою у перекладі Е. Берштейна за редакцією С. Франка. Як зауважує В. Молчанов, російський переклад першого тому Е. Гуссерля був його першим перекладом іноземною мовою у світі [3, *13*].

У передмові "Логическіх изслѣдованій" (1909) Е. Гуссерль курсивом виділяє ідею праці — сутнісне відділення "форми" від "змісту". Цей феноменологічний метод провіщає практику виокремлення твору "Чорний квадрат" із світогляду "супрематизм"; на одинадцятій сторінці Е. Гуссерль використовує термін "архітектонічна гра", в історії авангарду це поняття було застосоване в "Супрематичному архітектоні" (1923) Малевича та "Архітектонічному рельєфі" (1926) Чашника, тобто термін був популярно засвоєним; на дванадцятій сторінці: "необхідні обґрунтування для того, щоб ми могли вийти за межі безпосередньо очевидного", тобто необхідне теоретичне концептування; книга "Логічні дослідження" містила рецептуру й методику, в якій мав потребу, як у вітамінах, "ембріон" авангарду [2, *6, 11, 12*]. На початку XX ст. російською мовою можна було ознайомитися з інтелектуальними новаціями з усього світу в міжнародному щорічнику з філософії культури — журналі "Логосъ". Завдяки неоціненному внеску вчених стало можливим швидке засвоєння досягнень європейської культури зламу віків і саморозвиток європейських новацій на вітчизняному ґрунті. Побачені в Парижі картини Пікассо та скульптури Боччоні констатували, але не пояснювали, а з текстів журналу "Логос" можливо було осягнути теоретичне підґрунтя. Цей факт помітив Гійом Аполлінер у "Хроніці мистецтв" 1912 р.: "Те, що лише метафорично проступало в паризьких майстрів, набуло в Москві теоретичної екстраполяції та послідовного пластичного вираження" [7, *15*]. Теоретичною обізнаністю авангард зобов'язаний ентузіазму тогочасної інтелектуальної еліти, внесок якої до кінця не оцінений сучасниками. О. Курбановський зазначає, що встановлена компетентність Малевича в галузі філософії: Ф. Інгольд та Т. Андерсен підтверджують обізнаність художника з ідеями Платона, І. Канта, А. Шопенгауера; Ф. Карл проводить паралелі з А. Ейнштей-

ном, Б. Гройс — з М. Гайдеґґером" [4, *329*]. У 2006 р. О. Курбановський пропонує революційну гіпотезу, що реформу образотворчого мистецтва Малевича можливо співвіднести з реформою Е. Гуссерля в галузі філософії, дорівнюючи супрематизм К. Малевича до феноменології Е. Гуссерля. Авангардні ідеї Е. Гуссерля про "круглий квадрат" спровокували інтерес суспільства до дискусії про геометричні першоелементи. Стаття російського філософа початку XX ст. В. Сеземана "Раціональне та ірраціональне" з журналу "Логос" (1911) підводить до розуміння суті піфагорійських фігур, які були інакомовними символами, а не мертвою геометрією: "Межа і безмежне — ось відкрита піфагорійцями пара протилежностей, що є першою стадією розвитку понять раціонального та ірраціонального.

Проблема єдності протилежностей є визначальною тезою всієї античної філософії, але точного логічного формулювання набуває у вченні родоначальника ідеалізму Платона [8, *93–95*]. Автор вказує на світоглядну відмінність античного та сучасного, яка полягає в тому, що античність на перший план висувала відмінність, а не синтез "єдності протилежностей", сучасність, навпаки, наголошує на їх нерозривності. Квадрат уособлював метафору граничної, раціональної й визначальної основ, тоді як коло — безмежне, ірраціональне й визначуване. Описана концепція геометричних тіл пізніше викладалася в міжнародній школі сучасного мистецтва — Баухаузі. В. Турчин зазначає, що наприкінці 1911 р., на Другому всеросійському з'їзді художників Кандінський демонстрував схематичну таблицю геометричних фігур — кола, трикутника й квадрата — і "вважав, що він випередив Малевича з його "Чорним" і "Червоним" квадратами [10, *296*].

У праці "Кандінський. Досвід різних років" (2008) В. Турчин висловлює гіпотезу, згідно з якою абстрактний експресіонізм Кандінського і супрематизм Малевича по суті є образотворчою формою теософії Блаватської, а проблему походження геометричних фігур супрематизму пов'язано з концепцією "Платонових тіл" [10, *297*]. Ми зауважили, що після виходу в світ книги А. Накова "Російський авангард" (1991), де надруковане документальне фото "Чорного квадрата" в іконному "червоному кутку", метафоричне значення твору як символічної ікони сучасного мистецтва переглядається в останнє двадцятиліття як неспростовне свідчення теософських засад супрематизму і аргумент від мистецтва перероджується в категорію факту. Сучасне прагнення "піднести" досконалий неоідеал ми вважаємо виявом неоідеалізму, в геометричній прогресії. Дозволимо висловити припущення, що художник керувався міркуваннями іншого плану. Усвідомлення Малевичем факту, що "Чорний квадрат" — це презентація не картини, а ідеї досконалої творчості, зобов'язувало експонувати "Квадрат" по-іншому. Логічніше було б демонструвати таку "річ" де завгодно: на стелі, за вікном і т. ін., але тільки не на міщанській стіні, що безвідмовно дала притулок усій досупрематичній Культурі. Місце між двома стінами було найпростішим вирішенням аксіоми.

Реформи Кандінського та Малевича не обмежились рамками естетичного: художники стали реформаторами етичного. Презентація ідеї не передбачала економічної винагороди, творчий процес нічого не чекав навзаєм, оскільки ідею неможливо придбати. Постає природне питання: чому Малевич реалізував свою нематеріальну ідею в тілі фізично наявної картини? Художник міг обмежитися лише інтелектуальними висновками, до чого згодом і прийшов. Коментарі Г. Шпета пояснюють, чому ідея Малевича була зобов'язана набути образної подоби: "…німці навчили нас приставляти до "ідеї" слівце "тільки", щоб виразом "тільки ідея" сказати: "ніщо". Але якщо вона дійсна ідея, вона не "тільки ідея", а "вигляд", видимий образ [11, *191*]. Це твердження Г. Шпета ґрунтується на фундаментальному знанні грецької мови й культури, де поняття "ейдос" (вигляд) було фактичним еквівалентом з погляду семантики до поняття ідеї — виду. Інакше кажучи, за відсутності зовнішнього не будуть шукати внутрішнє.

"Маніфест футуристів" Ф. Марінетті, перекладений у Москві В. Шершеневичем, спровокував атаку критики, і головним закидом сучасників була "відсутність обличчя" у футу-

ристів: нема обличчя сучасного мистецтва — нема сучасного мистецтва. Ця дискусія передувала народженню "Чорного квадрата" (1915) і підказала Малевичу думку, що навіть ідея потребує наявного вигляду. Через століття супрематизм ще сприймається як "абстрактний живопис", хоча автор наполягав за життя, що це не живопис. Власне, живопис Малевич робив систематично: й до, і після "супрематизму", що теж не засвоїлося донині. Супрематизм став моментом істини — "додатковим елементом" до всієї творчості, але життя дається не для щоденного відкриття нових істин, а для осягнення вже наявних закономірностей. Г. Шпет, що наполягав на тому, що "зовнішнє" є виявом "внутрішнього", недооцінив, що внутрішнє зламу віків давно змінилося і йому не тотожне "старе обличчя" [11, *188–192*].

Кандінський і Малевич уперше в історії ввели практику "концептування". Новий підхід до "споживання" мистецтва передбачав, що картина — це зачинені двері, і, щоб їх відкрити й осягнути зміст, необхідно ознайомитися з концепцією авторського світогляду. В практиці абстрактної репрезентації Кандінського та Малевича виявляється характерне для феноменології розмежування "естетичного предмета" (картини) від "конститутивного акту" (світогляду), тобто "Чорного квадрата" від супрематизму [6, *6–7*]. Ця процедура бере початок від розмежування ідеального — апріорного та реального — емпіричного. Тобто, емпірично споглядаючи неідеальний світ, художник в уяві, методом редукції, створює ідеально очищений образ.

Ми дійшли висновку, що створення абстракції передбачає три необхідні категорії, що відповідає методології Гуссерля: I. Зміст: осягнення а) емпіричне (Кандінський, Богомазов); б) індуктивне (Сезанн); в) апріорне (Малевич, Мондріан). II. Акт: творення а) "феноменологічна редукція" Гуссерля (Малевич); б) інтуїтивізм Бергсона (Кандінський). III. Предмет: відтворення (картина). Працю абстракціоніста можна дорівняти до праці людини на комп'ютері. Для обох об'єкт дослідження — це база даних, яку необхідно "обробити" та "адаптувати" для "споживання". Досвід виокремлення "змісту" від "предмета" нас оточує щодня: працюючи за ноутбуком, ми маємо справу тільки з інформацією про предмет, а не з фізичним предметом; купуємо "корисну" хімічну їжу не тому, що вона викликає апетит своїми емпіричними властивостями, нас цікавить склад корисних елементів. Адже до себе ми також ставимося як до біологічного "механізму", що потребує "палива". Таким сучасним розумінням Людство завдячує феноменологу Е. Гуссерлю і абстракціоністу К. Малевичу, що на століття випередили відокремлення "інформації" від "етикетки" та "калорійної вартості". Не змінивши Світ, вони змінили ставлення Людини до Середовища і до себе, заклавши підґрунтя сучасної культури.

Література:

1. Abstraktion und Einfühlung. — München, 1908.
2. *Гуссерль Э.* Логическія изслѣдованія. Часть первая. Прологомены къ чистой логикѣ / Э. Гуссерль. — СПБ.: "Образованіе", 1909.
3. *Гуссерль Э.* Собрание сочинений. Т. III (1). Логические исследования / Э. Гуссерль. — М.: Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001.
4. *Курбановский А.* Малевич и Гуссерль: пунктир супрематической феноменологии / А. Курбановский // Историко-философский ежегодник. — Ин-т философии РАН. — М.: Наука, 2006.
5. *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Воспоминания / Б. Лившиц. — М.: Худож. лит-ра, 1991.
6. *Молчанов В.* Одиночество сознания и коммуникативность знака / В. Молчанов // Логос. — 1997. — № 9.
7. Цит. за: *Наков А.* Русский Авангард / Наков А. [ред. Т. Моисеева]. — М.: СП. "Офсет" Принт Москва", 1991.
8. *Сеземанъ В.* Раціональное и ирраціональное въ системѣ философии / В. Сеземанъ // Логосъ. Международній Ежегодникъ по Філософии Культуры. Русское издание, выходит при постоянномъ участии С. Гессена, Э. Метнера, Ф. Степуна и Б. Яковенко. — М.: "Мусагетъ", 1911.
9. *Татаркевич В.* Історія філософії: т. 3: Філософія XIX століття і новітня / В. Татаркевич. — Львів: Свічадо, 1999.
10. *Турчин В.* Кандинский. Опыты разных лет. Сумма искусств. Художник в России и в Германии / Валерий Турчин. — М.: ЛАН, 2008.
11. *Шпет Г.* Распад и новое рождение / Г. Шпет // *Г. Шпет.* Искусство как вид знания. Избранные труды по философии культуры. — М.: "Российская полит. энциклопедия", 2006.