

## «ЕСТЕТИЧНА ІДЕОЛОГІЯ» К. МАЛЕВИЧА: СПРОБА ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ

*У статті проаналізовано спробу К. Малевича створити та практично застосувати поняття «естетична ідеологія». Основну увагу зосереджено на можливих варіантах тлумачення терміна, обсязі феноменів можливого поширення. Досліджено його співвідношення з поняттям «ідеологія».*

**Ключові слова:** «естетична ідеологія», ідеологія, авангардне мистецтво, архітектон, безпредметність, міф, конотація.

*В работе анализируется попытка создания и практического применения К. Малевичем понятия «эстетическая идеология». Основное внимание сосредоточено на различных вариантах понимания термина, области феноменов возможного распространения. Исследуется соотношение понятия с понятием «идеология».*

**Ключевые слова:** эстетическая идеология, идеология, авангардное искусство, архитектон, беспредметность, миф, коннотация.

*The article touches the problem of theory of the art. Disclosing the problem the author dwells on, such matters as «aesthetics ideology» in point of view K. Malevitch. The major problems of the text are the following: how the painter understanding this terminus. The author pays special attention to relationship between «aesthetics ideology» and «ideology».*

**The keywords:** «aesthetics ideology», ideology, avant-garde art, architecton, myth, connotation.

Постановка проблеми. Зараз вже є цілком очевидним, що повноцінна картина української культури ХХ ст. буде неповною без врахування досвіду художнього авангарду 1905–1930-х рр. Дослідження останніх років виявили тісний зв'язок авангардного мистецтва з глибинною народною традицією, здатністю по-новому актуалізувати українську колористику, орнамент і навіть певні елементи іконографії. На противагу ідеологічно заангажованим твердженням радянського періоду, цей художній напрям не є чужим нашій культурі.

Серед робіт останнього періоду з цієї проблематики слід назвати такі: А. Біла «Український літературний авангард. Пошуки. Сильові напрямки», О. Карпенко «Використання геометричних знаків-символів у народному декоративному та класичному авангардному мистецтві», М. Юр «Програмні експерименти в безпредметному живописі 1910–1930-х рр.: роль абстрактної форми».

Попри безсумнівну цінність та важливість зазначених робіт однією з їх особливостей є недостатня увага до теоретичної спадщини митців-авангардистів. Відомо, що в низці трактатів такі художники, як К. Малевич, О. Богомазов, О. Архипенко, сформуvalи власне бачення природи художньої творчості, цінності та важливості арт-експерименту, проаналізували основні структурні елементи тексту в мистецтві. Окрім цього, варто відзначити, що однією з важливих тем цих теоретичних

робіт є проблема формування нової мови, нового дискурсу, за допомогою якого є можливим обговорення нової мистецької практики. І безперечно, одним з новаторів у постановці такого роду питань був вже згадуваний К. Малевич. Саме на його теоретичних ідеях, а якщо точніше, на тому, яким чином художнику вдалося сформуванати одне з ключових понять своєї естетичної теорії – «естетична ідеологія», ми б воліли зупинитися в цій роботі.

Виклад основного матеріалу. Теоретична спадщина К. Малевича, його статті, маніфести, листи, лекції досить часто є насиченими різноманітною термінологією. Її характерною особливістю є, по-перше, наповненість авторськими неологізмами («харчологія», «планіти», «архітектони»), а по-друге, використання значної кількості понять, які, на перший погляд, взагалі не мають жодного відношення до філософії та теорії мистецтва. Прикладом останніх можуть слугувати: «калейдоскоп», «базис», «надбудова», «зайвий елемент». Саме до такого роду понять можна віднести поняття «ідеологія».

Це поняття часто трапляється в теоретичних роботах митця, особливо першої половини 20-х рр. Якщо ж взяти такі роботи, як «Супрематизм. Світ як безпредметність» (1924), «Світ як безпредметність (ідеологія архітектури)» (1924), «Світ як безпредметність. Праця та відпочинок» (1923) і «Архітектура як ступінь найбільшого звільнення людини від ваги» (1925), то в них воно взагалі виступає як одне з основних.

Як свідчить одна з вищенаведених назв («Світ як безпредметність (ідеологія архітектури)»), розуміння того, що таке ідеологія, має бути наповненим достатньо оригінальним авторським значенням, оскільки зі сфери політики воно переноситься в сферу мистецтвознавства й естетики. Націленість теоретика саме на такий напрям підтверджують такі слова: «Розмірковуючи про живопис як про результат творчого обміну діями кольорового буття та відчуттями живописця, я віднайшов, що цей вид діяльності має самостійну природу, *свою ідеологію* (курсив наш. – П. Х.), систему відношень між собою та буттям, і що він виражає це відношення в тих чи інших видах мистецтв» [1, с. 156]. Виникають цілком зрозумілі питання: наскільки К. Малевичу вдалося обґрунтувати саме таке застосування цього поняття, чи може воно мати подальший потенціал, чи дає таке застосування якийсь перетин з іншими областями знання тощо? Але перш ніж спробувати дати відповідь на ці питання, слід коротко зупинитися на тому, що розуміється під цим терміном у політичній філософії.

Відомо, що одним із перших, хто вжив це поняття, був Карл Мангейм, для якого «ідеологія просто та нейтрально позначала будь-який набір переконань та ідей» [2, с. 23]. Незважаючи на досить об'єктивістське, наукове та політично незаангажоване тлумачення в подальшій науковій традиції, таке розуміння ідеології майже не використовувалося. Причиною цього є те, що майже відразу основну конкуренцію йому склало марксістське тлумачення ідеології, згідно з яким під останнім мається на увазі «відчужена, соціально обумовлена та класово зацікавлена свідомість». Саме так розуміли «ідеологію» протягом довгого періоду в західній політичній філософії.

Незважаючи на використання різними мислителями, основна сутність поняття залишилася майже незмінною і певних корекцій зазнали лише часткові моменти.

Саме така думка впливає, якщо ознайомитися з тим, як розуміє «ідеологію» такий послідовник К. Маркса, як Л. Альтюсер. Французький філософ визначає її як «систему уявлень, яка маскує наше істинне ставлення до інших за допомогою конструювання уявних відношень між людьми, а також між людьми та соціальними формаціями» [3, с. 40].

Можливо, сила та вплив саме марксівського розуміння ідеології найбільш сильно проявилася в тому, що її стали використовувати філософи, які, на перший погляд, не мають відношення до проблематики політичної філософії. В цьому випадку ми маємо на увазі вже згаданого нами вище Ролана Барта, один із відомих концептів якого, а саме «міф», має безпосереднє відношення до ідеології. Справа в тому, що саме «міф» дослідник розуміє як «вторинну семіотичну систему», яка має конотативну природу. Надбудовуючись над первинною денотативною знаковою системою, міф протискує в неї додаткові вторинні значення, які мають ідеологічний характер. Таким чином, той, хто має справу зі сприйманням первинної семіотичної системи чи знака, поряд із основним значенням засвоює і ті вторинні, ідеологічні. Як і в марксівському розумінні, ідеологічні означувані Р. Барта також дають спотворений та деформований образ дійсності. «Міф нічого не приховує: його функція – не приховувати а деформувати» [4, с. 247]. Як і в К. Маркса, у Р. Барта цей феномен видає себе або за об'єктивний стан справ, або за певну загальнолюдську норму на кшталт здорового глузду. В ранній період своєї творчості Р. Барт ще мав певні утопічні ілюзії, що світ міфу може бути подолано, якщо пробитися до справжньої «неміфічної» мови, яка говорить не про саму мову, а безпосередньо про речі, але в подальшому він відмовився від таких поглядів.

Незважаючи на достатньо позитивне сприйняття марксівського тлумачення ідеології та його використання великою кількістю науковців та філософів, знаходилися і такі, хто піддав його критиці. Одним із таких є також вже неодноразово згаданий нами М. Фуко. Слід відзначити, що французький філософ безпосередньо не займався дослідженням ідеології, вона зацікавила його тому, що перебувала в тісному контакті з феноменами влади та знання.

Свій аналіз М. Фуко розпочинає зі скептичної оцінки думки про те, що ідеологія завжди спотворює та деформує будь-яке знання про дійсність, оскільки є зацікавленою свідомістю. За такої ситуації певними центрами та осередками істини виступають наука (яка продукує знання) та різноманітні форми критики, які перебувають у маргінесі надбудови, завдяки чому і можуть зрозуміти деформувальний характер ідеології. При цьому той, хто володіє владою, є транслятором певної ідеології і позбавляється позиції того, хто знає (або деформує знання), та того, хто це знання розповсюджує.

Насправді ж, як вважає М. Фуко, «ті, хто володіють владою, володіють також непоганими знаннями; тільки ті, хто за свого бажання або невільно дозволяє владі пронизувати свої тіла та душі, можуть виробляти істину. Таким чином знання розвивається тільки в межах та завдяки владі» [2, с. 23–24]. Іншими словами, у своїй критиці М. Фуко знімає протиставлення, опозицію ідеології (як обману, неістини) і науки (істини). Тільки ті, хто володіють владою і відповідно виробляють певну ідеологію, можуть давати певні знання (продувати істину).

Таким чином, відкидаючи привілейованість істини, М. Фуко діє як послідовний постструктураліст. Відомо, що в межах цієї концепції значення слова не може бути сталим та незмінним. Будь-яка наступна артикуляція може повністю його змінити. Те ж саме і з істиною у М. Фуко. Вона не перебуває у постійному та довічному володінні такої соціальної інституції, як наука. Зміна ситуації, за якої інші інституції отримують владу, призводить до можливості їм також виробляти знання та істину.

Після того як ми зупинилися на основних варіантах розуміння цього поняття, цілком зрозумілими та логічними можуть бути такі питання: чи може бути хоча б якийсь взаємозв'язок цього поняття та естетичної царини; як взагалі можливо застосувати ідеологію в рамках естетики; який новий потенціал розкриває її застосування тощо? В надії отримати хоча б якісь відповіді ми звертаємося до теоретичних робіт К. Малевича.

Для початку слід відзначити, що теоретик, перш ніж почати виклад власної точки зору, починає з критики ситуації, яка склалася з ідеологією мистецтва в часових рамках його сучасності (варто відразу відзначити той факт, що для теоретика поняття «ідеологія мистецтва» та «естетична ідеологія» є синонімами, свідченням цього є контекст їхнього вживання). Таким чином, К. Малевич залишається вірним собі: вводячи майже кожне поняття чи феномен, митець завжди говорить про них як про такі, що існують в певному контекстуальному зв'язку; їхні дефініції або не наводяться, або випливають із зазначеного контексту.

Для художника є очевидним, що «ідеологічна надбудова взагалі повинна складатися з декількох розділів за числом існуючих поглядів, які керують та складають наше життя» [1, с. 156]. Прикладами таких розділів є практика, релігія та мистецтво.

Зараховуючи мистецтво до одного з видів ідеології, К. Малевич зазначає, що ситуація з цією частиною надбудови залишається бути кращою. Причиною такої ситуації є неадекватна оцінка мистецтва, що спричиняє певне ставлення до нього та особливі форми його використання й експлуатації. Як про це говорить сам теоретик: «Надбудова – мистецтво, стала як форма-засіб в обслуговуванні всіх ідеологій як: держави, релігії, так і кожного члена суспільства, але тільки не своєї власної (ідеології мистецтва). За мистецтвом ідеології або світогляду не передбачається» [1, с. 156]. Окрім цього, проблему невизначеності цього виду ідеології поглиблює ситуація, яка склалася в рамках традиційного, неавангардного мистецтва. Проблема в тому що воно, на думку митця, не є спроможним правильно та автентично виразити чи проявити сутність мистецької ідеології. Найголовнішою перепоною в цьому є його застаріла форма. З такого стану існує два варіанти виходу: або залишити стару форму, змінивши при цьому зміст, або спробувати повністю оновити та реформувати ці взаємозалежні елементи. Останній варіант є, звісно ж, для теоретика більш прийнятним і не в останню чергу завдяки тому, що при ньому з'являється можливість тісного контакту та співпраці із ще одним видом ідеології, а саме робітничою ідеологією. «Нове мистецтво, на яке так сильно тисне практичний світогляд, передбачає у своїй ідеології виправлення цієї помилки і намагається створити нову надбудову спокою над динамічним базисом праці. Такою може бути його союз з робітничо-технічною ідеологією» [1, с. 158–159].

Що дають нам ці визначення? По-перше, це те, що К. Малевич формально приймає у своєму розумінні ідеології марксівську модель. Про це може свідчити вживання ним понять «базис» та «надбудова». Відомо, що ідеологія є однією з головних складових саме другого елемента цієї моделі суспільного розвитку. Незважаючи на це, є очевидним достатньо вільне та суб'єктивне тлумачення цього поняття. К. Малевич не пов'язує ідеологію з тим чи іншим соціальним класом, а наголошує на її зв'язку з різними видами теоретичної та практичної діяльності чи формами колективної свідомості (наука, мистецтво, релігія).

По-друге, треба засвідчити нез'ясованість питання, чому традиційне мистецтво є неспроможним проявити естетичну ідеологію. Невже лише застарілі форми вираження є причиною цього? Чи означає це нерозривний зв'язок ідеології з певними засобами фіксації художньої думки, художньою семіотикою?

Третьою особливістю у визначенні є певна суперечність, що виникає під час викладу проблеми заангажованості мистецтва, його використання іншими видами ідеологій. З одного боку, теоретик говорить про негативні наслідки використання мистецтва як допоміжного засобу, яке призводить до гальмування розвитку виключно мистецької, естетичної ідеології. Але з іншого, для К. Малевича є цілком зрозумілим та органічним союз нового, авангардного живопису та робітничо-технічної ідеології.

Нарешті, вкрай важливими є питання: мистецтво – це і є ідеологія чи цей феномен треба мислити окремо, як щось на кшталт мистецтвознавства чи естетики; якщо це різні феномени, якою є природа та характер їхнього взаємозв'язку?

На нашу думку, незважаючи на заплутаність цього питання, причиною чого є почасти певна нелогічність, непослідовність думки теоретика, відсутність чітких дефініцій, одна з ліній розуміння того, як естетична ідеологія може бути виявлена. Згідно з нею, на роль такої ідеології претендують теоретичні трактати, статті, маніфести та виступи, які нерідко супроводжують практичну художню діяльність і які в основному пишуть самі митці. Саме в них розкриваються особливі завдання нового мистецтва, саме в них дається певне розуміння того, як потрібно «читати» ці достатньо складні для непідготовленого реципієнта художні тексти, саме вони і підводять певну філософсько-естетичну базу під них. Безпосередньо саме ж мистецтво виступає тут як певний невербальний супутник та ілюстратор теорії, виразник ідеї.

Для таких мистецьких напрямів, як реалізм, романтизм чи навіть модернізм, існування такого типу теоретичних текстів не є обов'язковим, навіть незважаючи на те, що їхня художня мова не може бути зведеною до, наприклад, простої візуальної наочності чи первинних словесних значень. Але саме ці компоненти і відповідають за те, що хоча б елементарний семантичний пласт художніх текстів був зчитаний безпроблемно.

Кардинально іншою видається ситуація в авангарді, який максимально спрямований на творення та вираження авторської художньої мови. Майже всі елементи такої мови повністю закриті та незрозумілі для реципієнта. Без спроби пояснити особливості такої художньої мови тут не обійтися (зауважимо, що це є певною відповіддю на питання, чому традиційне мистецтво є неспроможним виявити естетичну ідеологію, хоча не може відповісти на питання, чому авангардне мистецтво

---

повинно входити у союз з робітничо-технічною ідеологією).

Певним підтвердженням сказаного виступає і сама творчість К. Малевича, що проходила в двох вимірах: практичному та теоретичному. При цьому яскравим підтвердженням теорії як ідеології виступають такі тексти, як «1/40 Живописний досвід», «Філософія калейдоскопа», «Світло і колір», «Про нові системи в мистецтві», «Живопис» та ін. Практичну ж частину становлять як живопис, так і архітектурні композиції, так звані архітектони.

Архітектони взагалі суттєво відрізнялися від того, що, як правило, розуміють під поняттям архітектури. Вони становили об'ємні предмети різноманітних геометричних форм, з'єднаних між собою на основі певної симетричності та доцільності. Зовні ці конструкції мали вигляд архітектурних проектів, матеріалізованих в невеликих масштабах. Щоправда, від самого проекту архітектони відрізнялися повною відсутністю практичного виміру: в майбутньому ці моделі не мали бути реалізованими у формі житлових чи громадських будівель.

Саме в так зрозумілій архітектурі для К. Малевича чи не найповніше втілювалися ідеї нової мистецької, естетичної ідеології. Ось як він говорить про це в одній зі своїх теоретичних робіт: «Безцільність, безпредметність архітектури є дія, у якій немає ані цілі, ані практичних призначень; безцільність архітектури як безпредметно-безсуттєвий спокій, що ніколи нічого не долає та не оформлює, і тому будь-яке порушення матеріовидів в природі за рахунок утворення матеріалів, продиктованих ідеєю, буде лише порушенням видовим, матерія порушеною не буде, вона є безпредметною, а рухомим залишається тільки вид, що перевтілюється у свою чергу в новий вид» [1, с. 161].

Безцільність та безпредметність можуть претендувати на те, щоб бути одними з основних ознак та властивостей і авторського архітектурного мистецтва, і, відповідно, нової ідеології. Певне пояснення, що саме має на увазі К. Малевич під цими двома визначеннями, дає попередня критика традиційного, міметичного мистецтва, яке спирається на відтворення та зображення зовнішнього світу. Стосовно авангарду саме така настанова вже є неприйнятною. Безцільність та безпредметність позначають вже не кантівську незацікавленість як суттєву характеристику мистецтва, а саме спробу виходу за межі предмета, межі зображення зовнішнього світу. Набагато важливішим є залишитися в рамках суто мистецьких: фарби, лінії, об'єми, форми, пропорції тощо.

Потрібно відзначити, що так зрозуміла естетична ідеологія формально, в певних моментах, перетинається зі згаданою вище концепцією міфу Р. Барта (зрозуміло, що про впливи та запозичення з боку французького семіотика не може бути і мови, оскільки переважна частина теоретичних робіт К. Малевича не була опублікована навіть мовою оригіналу). Саме до схожих моментів тут слід віднести, перш за все, саму функцію обох систем: наділяти знак значенням. Окрім цього, це, звісно ж, і певний конотативний характер і здатність слугувати в ролі метамови.

Відносно ж відмінностей, то це те, що на противагу ідеології К. Малевича міф Р. Барта проявляє досить агресивну та «загарбницьку» позицію відносно первинних значень мови-об'єкта. Однією з причин цього є, звісно ж, інший статус та положення художнього тексту як знакової системи, позбавленої первинних значень. Окрім цього,

до відмінностей слід віднести також і позбавленість естетичної ідеології інтенції до спотворення та деформації образу дійсності, інтенції, яка саме в міфі присутня.

Окрім цього своєрідного перетину з майбутнім, варто також відзначити, що своїм розумінням естетичної ідеології К. Малевич певною мірою передбачив стратегію та тенденцію, що мала місце в розвитку одного з головних напрямів постмодерного мистецтва – концептуалізмі. За визначенням одного з дослідників Є. Бобринської, концептуалізм – це «напрямок, що об'єднує процес творчості та процес її дослідження» [5, с. 4]. Одним із головних завдань цього напрямку є дослідження самих умов естетичного сприйняття, але зробити це потрібно за допомогою «засобів мистецтва, звівши в єдине ціле теорію та практику, творчість та критичну рефлексію» [5, с. 4]. Таким чином, у концептуалізмі сам художній об'єкт, текст не може існувати ізольовано від теоретичного, який його осмислює, хоча при цьому завжди потрібно пам'ятати, що їхнє ізольоване існування можливо лише мислити абстраговано і насправді вони перебувають в об'єднаному стані. У К. Малевича все, звісно, не так. Для нього існує окремо художній текст і окремо теоретичний трактат, але головне, що він задав саму тенденцію, допустив їх паралельне існування.

Так зрозуміла естетична ідеологія ставить К. Малевича в «авангард авангарду». Напевно, основне, особливо для наступних художніх пошуків, що дала така позиція, це те, що теоретик дійсно чітко показав: без теоретичної частини, яка б пояснила сенс та значення художніх текстів, митець авангардного спрямування вже обійтися не може. Це проголошення часу авторських текстів, із закритою для профана семантикою. Естетична ідеологія є своєрідною метамовою, основними функціями якої є і пояснення певного конкретного художнього тексту, і робота системи нового мистецтва взагалі.

#### Література:

1. Малевич К. Супрематизм. Мир как беспредметность / К. Малевич // Малевич К. Собрание сочинений в 5 т. / К. Малевич. – М. : Гилея, 2003. – Т. 4. – С. 156–199.
2. Дикон Р. А. Производство субъективности / Р. А. Дикон // Логос. – 2008. – № 2. – С. 21–65.
3. Филипс Л. Дискурс-анализ. Теория и метод / Л. Филипс, Л. Йоргенсен. – Х. : Гуманитарный центр, 2008 – 350 с.
4. Барт Р. Мифологии / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 2004. – 320 с.
5. Бобринская Е. Концептуализм / Е. Бобринская. – М. : Гилея, 1994. – 27 с.