

Л. В. Анучина, кандидат філософських наук, доцент;
В. Г. Грицаненко, заслужений художник України, доцент

ФЕНОМЕН К. МАЛЕВИЧА (КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ПОГЛЯД)

Зроблено спробу з культурологічних позицій проаналізувати творчість К. Малевича та міф його художнього твору «Чорний квадрат». Надана власна оцінка К. Малевичем своєї творчості, розкрито його визначення сутності супрематизму. Визначено ставлення митця до колег-сучасників та художників минулого. Наголошено, що мистецькі проекти К. Малевича, його філософсько-теоретичні позиції більш пов'язані з кінцем культури, аніж з її досягненнями. Автори говорять про те, що «Чорний квадрат» можна оцінити як «мертвовну чорноту великого ніщо».

Ключові слова: культура, міф, «Чорний квадрат», виглядання, простір, симулякр, художнє, час.

Залишки духовного життя психічно травмованої, розгубленої, дезорієнтованої, неметафізичної, часткової, богопокинutoї людини епохи Вселенських катаклізмів, її колективне несвідоме (підсвідоме) завжди потребують зовнішніх маркерів.

У помежів'ях зламу культур, у передчуттях потрясінь, соціально-тектонічних зрушень це несвідоме з реалій чи фантазмів часто-густо мимовільно вибирає відповідну для маркування подію (особу, художній твір, явище), що найбільш виповнено здатна бути репрезентантом означених ситуацій. Зазвичай визначений маркер (особа чи твір) трансформується у форми, які з переважною більшістю своїх характеристик є **міфологічним**, а колективне несвідоме відповідно являє себе зовнішньому світові (маркується в контексті реального, імплементується в дискурс) як **міф**.

Міфологія міфу, його еволюції, трансформації, розгортання в соціумі та інше є проблематикою окремих розвідок, ми зазначимо лише, що творцем міфологічного змісту, який згодом пошириться в масовій свідомості, окрім анонімного загалу може бути і конкретний автор. Його ім'я досить часто настільки «вплітається» в щойно створений міфо-світ, що стає і частиною (фрагментом) загального міфу, і окремішньою, самостійною міфологемою водночас (Шевченківський міф України – Т. Шевченко, міф насиченого драматизму, болісного, «зламаного» пейзажу – Ван Гог тощо).

Отже, за більшістю формальних і змістовних ознак: характер поширення у масовій свідомості; наявність «мета», «мега», «квазі» змістів; елементи риту-

алізованих пошанувань, «священокорівність», «ідеологічний синкретизм», недиференційована, еkleктично-змістовна стихійність, дистанційованість від дискурсів здорового змісту; примітизовано-спрошене мовотворення тощо – маємо підстави сконстатувати таке. І в контекстах так званої масової культури, і в дискурсах рафінованого мистецтвознавства та і не менш рафінованої культурології, і в таких прагматичних сферах людської діяльності, як арт-бізнес «Чорний квадрат» Казимира Малевича та й сам К. Малевич стали свого часу розгортатися, та і сьогодні розгортаються у формі сповненого особливої загартованості та особливого, зрозумілого лише «посвяченим» міфу.

Міф про «Чорний квадрат». Міф про Казимира Малевича. Зрозуміло, що і поняття «супрематизм», як визначення одного з напрямів мистецтва ХХ ст., і мистецько-філософсько-релігійна ідея «супреми» у потрактуваннях самого К. Малевича, забудовані на ілюзіях і оманливих змістах міфологемного кшталту...

Поодинокі неінфіковані токсинами «масовізму» спроби художньо-культурологічної аналітики цього, вже піднесеного до небес та освяченого масовою рефлексією, авторитетами високовчених мистецтвотлумачів означеного феномену, зазвичай сприймаються вірянами-адептами «супреми» і «Чорного квадрату» як святотайнство, інтелектуальний вандалізм, посягання на «вічне», а часто-густо і як особистісна образа. У цьому контексті варто пригадати художню спробу Е. Золя осягти імпресіонізм та його творців «зсередини», як акти драматичних, але земних, «буденних» імпресій (несвіжий запах з-під пахв... «дами з червоною парасолькою» чи її взята напрокат невипрана сукня) призвели до життєвого розриву автора з його друзями-художниками.

Сьогодні власне на наших очах відбувся акт створення ціннісного нормативу «хорошого тону»: говорити про К. Малевича в культурницьких осередках прийнято лише за вимірами і законами міфотворення, міфобуття, міфопоетики, взагалі за вимірами «високого». Парадоксією є те, що при цьому міфопоетичне імплементується у масову свідомість як щонайреалістичніше **чорне** і в конкретиці квадрату. Тут усе навпаки. Уявімо спробу раціонально-наукового потрактування (з точки зору, наприклад, медичної науки) міфопоетики історії Прометея, його розірваного, розп'ятого тіла, його печінки, яку віками (!) розкльовує орел.

Спробуємо в цій невеличкій розповіді зробити хоча б часткове культурологічне заглиблення в деякі конкретики і особливості міфу про «Чорний квадрат», К. Малевича та «супрему». Зокрема важливим, як нам здається, є звернення до таких питань:

– на які соціокультурні запити, на якому змістовно-сутнісному підґрунті відбулося розгортання цього міфу;

- в яких соціально-культурних парадигмах реалізувалися його змісти, яких культурницьких форм набувала метафізика «чорного нічого» у ХХ ст.;
- що принесла і чим є для модерної, зовсім неметафізичної «масової людини» (визначення О. Шпенглера), для знеособленого, секуляризованого суспільства масової культури ця «метафізика чорного», це програмне-прискіпливе «вдвильяння в чорне».

Ось декілька позицій, важливих для відповіді на ці питання від самого Казимира Малевича. *Supremus* (лат.) – вищий, найголовніший, найперший, в перекладі з польської *supremacja* – зверхність, главенство, звисокість; за К. Малевичем, *suprema* – Бог; те, що найвище. За Малевичем, мистецтво, розпрощавшись зі світом образів і уяви, зробило крок «до пустини, исполненной волнами безпредметных ощущений». Він зазначав, що його охопив «ужас от пропасти», що відкрилася йому, але він зробив крок «в эту бездну». У цьому своєму майже містико-художньому зануренні в безодню всеохоплюючого і всекічного **нічого**, тобто «за нуль бытия», він відчув, що «сущность без-лика, без-предметна, без-образна». Отже «супрематизм есть та новая, безпредметная система отношений ... когда Искусство становится как таковое без-ликое и без-образное (безобразное)».

Наведемо декілька цитат з К. Малевича в цьому ж контексті. «В этом плане изначальный первоэлемент супремы – **черный квадрат на белом фоне** – есть форма, вытекшая из ощущений пустыни небытия». Іншими словами, Малевич виводить живопис «за нуль» у «внехудожественное и внеэстетическое измерение. ... О живописи в супрематизме не может быть и речи. Живопись давно изжита, и сам художник – предрассудок прошлого. ... Мысль моя пришла к Богу как покою или небытию, к наступающему “ничто”. “Ничто” как бездействующий покой. Такой Бог...».

І далі. «Все человеческие смыслы, ведущие к смыслу-Богу, увеличиваются немислимым, отсюда Бог не смысл, а несмысл. Его немислие и нужно видеть в абсолюте, конечном (!!! – Л. А., В. Г.) пределе как безпредметное...» «...Ничто нельзя ни исследовать, ни изучать, ибо оно НИЧТО, но в том НИЧТО явилось ЧТО (людина. – Л. А., В. Г.), но так как ЧТО ничего не может познать, то тем самым ЧТО становится НИЧТО. И всё то ЧТО, что появляется в пространстве нашего представления, есть только НИЧТО. Всё постигаемое – НИЧТО, то есть – БОГ, вышедший в покой. Получилось, что НИЧТО было Богом, пройдя через совершенство, стало тем же НИЧТО, что и было им. ...Сфера человеческой деятельности, возникшая для поддержания жизнедеятельности, в том числе и искусство, есть харчевой сферой». «Харчевая сфера», за думкою К. Малевича, використовує мистецтво «для украшения своей неприглядной сути», а «харчевая наука» існує як теоретичне виправдовування «харчевой жизни», «харчевизма», «харчевности».

Виходячи з тверджень К. Малевича, всі художники, філософи, мислителі, музиканти, письменники до епохи супрематизму є харчевниками, як він їх презирливо визначив. Звідси «виростають» «філософські категорії», якими користувався Малевич – «харчевологія, харчеучение, харчевая культурная плантация, харчевокухонная классовая деятельность» тощо.

Таким чином, за К. Малевичем, суть «виведеного за нуль» мистецтва у звільненні його від «харчової» функції, від «харчових» змістів, від «харчової залежності». Ця принципова «нехарчовизна», неутилітарність «виведеного за нуль» може бути досягнута лише відмовою від предметності, переходом у виміри метафізичні, у *supreme*. Подібний художній-нехудожній вихід у духовний Космос можливий лише через «організацію простейших, архаїчних, геометричних форм».

На наш погляд, навіть наведених, довільно вибраних, проте промовистих уривочків «філософствування» та «художнього теоретизування» «класики» (зі збереженням орфографії та стилістики автора), а також множинних намагань прискіпливого вдивляння в оте, грубо зафарблене, в мережевах крокелюрів Чорне, і більше – неодноразових, проте безуспішних спроб споглядального медитування над цим квадратом більш чим задосить, щоб дійти висновку: в феномені «чорного квадрату» та його теоретичних потрактуваннях маємо вкрай еkleктичне, суперечливе, неоковирне і, головне, вторинне псевдо-мистецько-наукове явище спекулятивного штибу.

За «Лексиконом художнього апокаліпсису культури» В. Бичкова, філософія К. Малевича є «пістрявою (хоча й емоційною) мішаниною вульгарно-матеріалістичних наукових поглядів, примітивної історіософії, уривків ідей Шопенгауера, Ніцше, буддійської філософії і теософських суджень, примітивного християнства, вчення російських космістів тощо. Додаймо до цього вульгаризовану стилістику і епатажну лозунговість з большевістською соціалізаторською фразеологією та вочевидь відчутну брутальну енергетику цих текстів. Хоча сьогодні є теоретики, ладні покваліфікувати світоглядний еkleктизм Малевича як програмне підґрунтя принципового еkleктизму посткультури.

Йдеться про широке розуміння посткультури в цілому як перехідного періоду від культури до чогось іншого. Тобто йдеться про найхарактерніші риси авангардово-постмодерністських текстів: уривчастість, фрагментарність, дисгармонійність, еkleктизм, інтертекстуальність, епатажність, брутальність. Сьогодні це фактично характеристики (за тим же В. Бичковим) «глобальної системи розхитування, деконструювання, демонтажу культури як потужної цілісності: руйнації храму».

Щодо неоковирності, теоретичної незграбності та суперечливості концепції «супрематизму», досить зазначити доктринальну неузгоду категорій цієї

теорії. Усі спроби раціональних пояснень і сциєнтичних тлумачень сутності супреми самим художником чи його адептами як певної універсальної щонайвищості фактично перекреслюють цю категорію у її художньому вияві. Адже «щонайвищість» передбачає досягнення кінцевої (!) універсалії, кінченного абсолютного значення, яке в силу своєї остаточності іманентно не може мати потрактувань, тобто не може мати безлічі варіативів.

Множинність потрактувань анулює «супремність», позбавляє якості абсолютного і кінченного. Адже «супремація» претендує (як і марксово-ленінське вчення) на істину одну для всіх, претендує на істину Божественну, бо ж, за Малевичем, воно і є Бог...

Особливість же художнього, поза всім, у тому, що один і той самий зміст (текст, предмет, образ, набір фактів) створює у кожного реципієнта (глядача, слухача, читача, спостерігача) інші, інакші, особистісні враження, уявлення, рефлексії, викликає у кожного свої особистісні емоції та почуття. У цьому сенсі «супрема», вочевидь, не може потрактовуватися як явище художнє. Якщо ж вона претендує на художнє, то перестає бути «супремою». Великою мірою чи не вся теорія супрематизму зіткана з подібних доктринальних неузгоджень.

Не менше сумнівів викликає міра новизни, «інноваційність» авангардово-теоретизування Малевича. На тлі епатажних заяв про «харчовізм» усього домалевичського світу, а також тривіального «харчового» хижацтва самого «майстра пролетарського пензля» особливої виразності набуває його революційне невігластво, хлипка пістрявість, фрагментарність культурно-освітницьких уявлень (зазначимо, що й сам К. Малевич не раз наголошував, що системно він ніде і ніколи не вчився).

Отож, магістральна традиція осмислення і осягнення європейською теологічно-філософсько-культурологічно-математичною думкою щонайскладнішої проблематики універсального суцього безкінечності/кінеччя звільнених від усього почуттєвого, чистих форм, діалектики художнього прозору в абсолюті просторового ніщо і т. п. скоріш за все залишилася революційному ентузіасту і пасіонарію невідомою. А всі ці Августини Блаженні, Франциски Асізькі, Лейбніци, Кеплери, Рімани, Ньютони, усі Канти, Шопенгауери, Ніцше, не говорячи вже про сучасників К. Малевича, всіляких Хайдегерів, Флоренських, Шпенглерів та Бердяєвих у вимірах малевичської доктрини повинні покваліфікуватися як жалюгідні представники «харчеучення», чи як «адепти харчевої культурної плантації».

У цих вимірах і говорити не варто про М. Гоголя, Ф. Достоєвського, К. Леонтєва, Л. Толстого, І. Ільїна, В. Соловйова, В. Розанова, А. Швейцера, М. Волошина, Г. Сковороду, С. Кримського, О. Забужко, Л. Ушкалова і безліч, безліч інших. Дехто зі згаданих мислителів намагався надати сутнісним аспек-

там Божественної математичної інтерпретації, за якої ця метафізика може бути відносно осягнутою лише у межах абстрактно-математичних моделювань. Зрозуміло, йдеться про математичне мислення, а не про прикладно-цифрову математику. Інші наголошували на вірогідності таких осягнень вічного, безкінечного, трансцендентного через «умонепостигаемый», почуттєвий досвід душі (поетичні, музичні, живописні, медіативно-споглядально-інтуїтивні прозріння), неочікувані одкровення. (А якої ж глибини тексти очікують небайдужих до цієї проблематики, до діалектики «чорного» та «білого» у главі «Про білизну китів» в романі Г. Мелвіла «Мобі Дік», у новелі І. Буніна «Ніч», в повісті А. Чехова «Степ»...)

Прикро, прикро, що і художники сьогодення, люди інертні, збайдужілі у світі зла, услід за Малевичем були повірили у «новизну» комісарського мислення, віддалися ідеї «якісно нової реальності», змели в океани маскультур з палуб особистісних корабликів художнього плавання стоси, як їм здається, «філософського сміття», понаписуваного декотрима названими «харчовиками».

Читати інших вони і не збиралися, і не збираються.

Неймовірно, але є навіть такі, хто і перед сном не бере до рук томика Миколи Кузанського, не переглядає вкотре математичні моделювання універсального від Готфріда Лейбніца, його вчення тедіцей як виправдання Божественного.

Варто розглянути, на наш погляд, ще і таку невід'ємну складову малевичського міфу, як вдивляння в чорне, візуальний контакт з чорним, у нашому випадку з «Чорним квадратом на білому тлі», культовим і знаковим на сьогодні архетипом, чи б пак, об'єктом.

На думку Ю. Лотмана, у щонайширших аспектах ідентифікація себе у світі, що навколо, осягнення фізичних (предметних) виявів і змістів цього світу, акти входження в цей світ і впускання його до себе у всіх вимірах та виявах реалізуються людиною в практиках і через механізми вдивляння.

Отож вдивляння... Вдивляння як одна з найпоширеніших практик прагматичної людської дії (вивчення, орієнтація, просторове проектування тощо). Вдивляння як гносеологічно-дидактичні (пізнавальні) практики (наука, навчання та ін.). Вдивляння як гедонізм (насолота ландшафтом в природі, живописним твором чи хореографічною композицією в театрі тощо). Вдивляння як своєрідна культурно-медитативна практика *dolce for niente* (солодке неробство, недія). Вдивляння як сакральна-філософська практика медитування (долучання до істини, входження у «плин», в Безкінечне, позачасне, вічне (світопізнавання, умоглядне проектування)).

Ось лише крихітна дрібочка культурницької конкретики прикладів візуально-просторового осягнення образів світу та екзистенційної просторовості людської думки, промовистих для складання контекстів нашої розвідки, хоча насправді феномен просторового переживання-мислення є чи не найбільш виповненою характеристикою універсальї людського буття і так чи інакше складає зміст усіх людських емоцій, рефлексій, рецепцій... Темпоральні (часові) характеристики буття є лише наслідком ландшафтної (просторової) почуттєвості.

Якоюсь мірою можна констатувати, що змісто-образи буття збудовуються на основі незупинної «подвижности» (категорія О. Шпенглера) філософічного вдивляння, а не на зупиненому чорному ніщо. Варто в цьому контексті пригадати гедоністичні медитативно-споглядальні практики вглядання та вдивляння і в далину, і в чорне та біле, зокрема в ніч. Серед них можна виокремити українські етнічні практики, які відрізняють козаків, чумаків, селян на польових роботах – спання на возах під небом, піврічне спання на дворі тощо. Їхнє відбиття легко прослідкувати в художніх творах. Так, М. Гоголь задається питанням, чи знає його читач українську ніч, та вдивляється в її безкінечне, вічне, відтворюючи її незбагненність у незабутих творах «Майська ніч», «Ніч перед Різдом» та ін. Вдивляння в українську ніч О. Пушкіна втілено в його неперевершених віршах: «Тиха украинская ночь, прозрачно небо, звёзды блещут...». А вдивляння в ніч українців народило таке її бачення: «Ніч така місячна...», «Дивлюсь я на небо...» тощо.

Інше вдивляння в ніч бачимо в практиці мореплавців – «смотрящих» моряків в нічних вахтах, «смотрящих» на китобійних суднах, виглядання маяків та ін.

Філософією білого та чорного сповнений твір Г. Мелвіла «Білий кит», особливо глава «Про білизну китів», де художні образи білого жеребця-альбіноса, білого шквалу в темряві «ревучих сорокових», білого привида, «летючого голландця» в темряві тропічної ночі відбивають його вдивляння в багатство світу білого та чорного. Не менш вражають вдивляння в ніч (чорне та біле) ілюстрації Р. Кента до «Білого кита» Г. Мелвіла: його людина в ночі («Нічна варта», «Людина на щоглі», «Людина на бушприті», «Людина в човні» та ін.).

Не можна обійти увагою той факт, що практики вдивляння, вглядання, прозирань у вічне, зустрічі з Богом найповніше з'явлені в біблійній історії. Мойсей двічі входив на гору Сінай, де отримав скрижалі, на гору Нево з Аароном, де узрів ханаан з Ісусом Навіним. Ісус Христос сховався на гору Преображення (Фавор), Спокуси, Блаженств, Олійну. Сходіння на кожному з цих гір було визначальним для виявлення його Божественності як Сина Бога-Отця.

У культурних практиках європейців сьогодні ми також зустрічаємося з традицією вдивляння в світ, яка пов'язана з практикою сходження на гори

і вершини. Це відбивається у філософії сприйняття країни, Батьківщини як безкінечної далечини, безкінечного світу та прагнення осягнення цього. Відбиттям цього стало формування та розвиток в Європі індустрії сходження на гори (виробництво та розповсюдження спеціального одягу, палиць, взуття, атрибутики, топографіки тощо).

Вдивляння, нарешті, є предметом філософських розвідок. Наприклад, Ф. Ніцше осмислив досвід життя в Альпах в крихітному селищі Сільс-Марія, М. Хайдеггер – в гірській хижі в Тотнауберзі в горах Шварцвальду, а Й. В. Гете – вглядався в ночі Сицилії, Неаполя, Рима. Картини вдивляння та для вдивляння поширені в живописі (П. Сезанн, К. Д. Фрідріх та ін.).

Нагадаємо, що візантійська традиція моделювання архітектурного простору і просторової метафізики ікон стимулювала розвиток рефлексійно-рецептивної, богословсько-філософської, літературно-художньої, культурницької думки, на фундаменті якої у ХІХ–ХХ ст. створено те, що сьогодні називаємо російською теургічною естетикою. Вона сповнена якоюсь фантастичною мислительсько-боготворчою і людинотворчою енергетикою. Вона втілює ідею гармонізації людських бачень світу, людських моделей буття з універсаліями, зі спонтанним порядком світу, з універсальним задумом щодо людини (Ф. Достоєвський, М. Бердяєв, С. Булгаков, М. Волошин та ін.).

Скрізь, де звернений у далину і глибину погляд виокремлюється від структуровано-усталеного, логічно сконструйованого і, впадаючи у візіонерство, пронизує довкілля, відчуваючи його реалії не просто об'єктами, а прафеноменами, відбувається велика драма про-зріння, коли прозори метафізичного починають переживатися як акти вознесіння, піднесення до світу позачасових абсолютів, до істинного, дійсного прозріння.

Існує невимовний жах і, водночас, невимовна радість, нірвана, ейфорія, насолода простору, візуального «протягування» себе у невимовну далину, у безкінеччя, у вічне, яке переповнене бажаннями бути узрітим і яке можливо узріють декотрі з найбільш прозорливих із наших прозорливців...

Які ж результати нашого вдивляння в «Чорний квадрат» К. Малевича? Спроба багаторічного, прискіпливого вглядання, вдивляння і в оригінал, і в репродукції геометричної архаїки Малевича (зокрема, його чисельних квадратів) надає підставу стверджувати: наш погляд наштовхується на грубо зафарбовану чорну площину, на фізику тріщин і крокелюрів, непрозорість і закритість, на якусь лячно-інфернальну, грубу непроникність і відсутність третього виміру, зупиненість, остаточну безвихідь. «Колосальна музика сфер», вселенські оркестри, що хочуть бути почутими, зіштовхуються з отим чорним, обриваються на півдорозі, конають в агоніях дисгармонії, зникають назавжди.

Тому оцінити це чорне можна виключно як мертовну чорноту великого ніщо.

Якщо культура визначається у вимірах, у взаємодіях, координаціях людини між дійсністю і моделями цієї дійсності, а дійсність – це оточуюча людину природа, Всесвіт, дане у спонтанних порядках як Задум щодо людини, то моделі цього світу вибудовані самою людиною, є задумом людини про світ. Сучасна людина поза містом продовжує моделювати дійсність, переживати її, координуючи своє із безпосередніми спонтанними порядками, але в містах переважна більшість людей знаходиться в матрицях вже створеного іншими, вже довільних, заданих моделей. У цих обставинах людина вже не суб'єкт, а об'єкт моделювання. Свою дійсність, діяльність вона координує не зі спонтанними порядками світу, не зі світом, а з нав'язаними порядками вже кимось створених моделей.

У культурології подібні координації (розгортання діяльності і життя) тяжіють до «квазі» й, врешті-решт, стають контркультурою. У цьому контексті чи не є матриця «чорного квадрату» такою нав'язаною нам моделлю, що виросла не з взаємодії з власне світом, а є вторинним квазіпродуктом.

І далі. У культурології визначено, що в матриці контркультури соціум, спільноти, споріднені й об'єднані раніше логіками та почуттями «єдиної родини», розпадаються, атомізуються, дезінтегруються, перетворюються у сукупність «квазі-людей». Це і є кінець культури.

Отже, «Чорний квадрат», за нашою думкою, є ідеєю-симулякром, орієнтованим на міщанина (жителя міста) епохи пост-культури, сповідника урбаністичного світобачення та раціоналістичного світовідчуття, що розгортається в контексті масових істерій, у контекстах інспірованих псі-факторів і колективних абсурдів. Це повністю одискретнене, дистанційоване виокремлення від почуттєвого життя, відчужене від часу і простору; двовимірне мертовне, розраховане на часткову людину. Також це феномен, а точніше об'єкт, що вже не є продуктом споглядання, але є продуктом осягненого інтелектом (розумом), є продуктом раціонального розуміння і чистого мислення.

У свій час сучасник К. Малевича, відомий російський релігійний філософ В. Ерн писав, що для справжнього мислителя завжди є радісною надія зробити ту велику справу, яку вчинили євангельські волхви. Не філософом твориться істина, і немає у нього сили та покликання докорінно змінити світ. Світ, що лежить у злі. Але може філософ, якщо він є вірним своєму шляху, побачити, «прозріти у темряві» зла зірку на Сході, прийти вклонитися істині, що народилася, народжується, народиться у світі. І прийти не з пустими руками, а з дарами: золотом своєї вірності, смирною своїх споглядань, запашним ладаном своїх всесвітніх надій та очікувань. Скільки не вглядалися ми у темряву

Квадрата, зорю Віфлеємську не вигляділи. Скільки не вишукували у цій картинці золота вірного, не знайшли. Скільки не винюхували пахощі ладана, не внюхали.

Хоча, чи ж є ми тими, кому дано узріти? Чи є ми тими, кому, на відміну від К. Малевича, не дано узріти? І ким був Малевич – брутальним революціонерствующим, комісарствующим у малярстві, який вибивав «харчову» пайку свого комісарства (про це є спогади) у «передбаннику» наркома А. Луначарського, чи божевільним романтиком, «королем Ліром», що серед бурхливих катаклізмів століття волав до небес, громів і блискавиць, прозираючи «щось» у чорноті світу, чи, може, він просто зручний формальний привід для нас, інтелектуальних, для розгортання дискурсів, такого собі «пересипання бісеру» у часи війни, чи є ми тими, хто може надати оцінку всьому цьому?

ЛІТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Русская теургическая эстетика / В. В. Бычков. – М., 2007.
2. Бычков В. Художественный апокалипсис культуры Строматы XX века. Книга 1, 2 / В. Бычков. – М., 2008.
3. Вакар И. Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика : в 2 т. / И. Вакар, Т. Михненко. – М., 2004.
4. Малевич К. Собрание сочинений : в 5 т. / К. Малевич. – М., 2004.
5. Сарабьянов Д. Казимир Малевич / Д. Сарабьянов, А. Шатских. – М., 1993.

ФЕНОМЕН К. МАЛЕВИЧА (КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ ВЗГЛЯД)

Анучина Л. В., Грицаненко В. Г.

В статье сделана попытка с культурологических позиций проанализировать творчество К. Малевича и миф его художественного произведения «Черный квадрат». Обращено внимание на оценку своего творчества самим К. Малевичем, раскрыто его определение сущности супрематизма. Приведены примеры отношения художника к своим коллегам-современникам и художникам прошлых эпох. Обращено внимание на то, что художественные проекты К. Малевича, его философско-теоретические позиции, скорее всего, связаны с концом культуры, а не с ее достижениями. Авторы говорят, что «Черный квадрат» можно оценивать как мертвую черноту огромного ничто.

Ключевые слова: культура, миф, «Черный квадрат», всматривание, симулякр, художественное, пространство, время.

THE PHENOMENON OF MALEVICH (CULTURAL OPINION)

Anuchina L. V., Gritsanenko V. G.

The paper attempts to analyze creativity Kazimir Malevich with cultural positions. The authors say the creation of the myth of the work of Malevich and his painting «Black Square». The concept «Suprematism» and the phenomenon of Suprematism in the works of Malevich. Revealed last assessment of his work and creativity progenitor artists. It is emphasized that the phenomenon of «Black Square», its many theoretical interpretations eclectic, contradictory. They coincide with the characteristic of avant-garde post-modern texts: discontinuity, fragmentation, disharmony, eclectic, outrageous, etc. Many culturologists it is regarded as «undermining» deconstruction, dismantling the culture, its integrity. According to the authors, «Black Square» by the idea-a simulacrum. It is focused on the resident of the era post-culture. This discrete, distanced separation from the sensual life, the alienation of time and space, two-dimensional dead, designed for the private person. «Black Square» – not contemplation, but a product of understanding the intellect (mind), the rational understanding of the product and «pure thought.» In it lost something that is characteristic of art: the same content of a work of art creates in everyone who sees it, different, other; special experiences, ideas, causes their personal emotions and feelings.

Key words: *culture, myth, «Black Square», scrutinizing, simulacrum, art, space, time.*

