
«Совершенно темное пятно»: супрематическая пангеометрия и проблема (не)видения

© 2020 г. Ли Чжи Ен¹, Н.Ю. Грякалова^{2**}

¹ *Институт российских исследований при Университете иностранных языков Хангук, Республика Корея, Сеул, 02450, Дондэун-гу, Иmun-ро, 107.*

² *Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, 199034, набережная Макарова, д. 4.*

* E-mail: einsof8232@gmail.com

** E-mail: natura3@yandex.ru

Поступила 02.05.2020

В статье анализируется религиозно-философская составляющая супрематической живописи К. Малевича и ее революционность на фоне обсуждения теоретических понятий и концепций ближайшего и отдаленного контекста: «пангеометрия» Н. Лобачевского и аксонометрия Эля Лисицкого, четвертое измерение П. Успенского, обратная перспектива П. Флоренского, влечение к смерти З. Фрейда, символическое и реальное Ж. Лакана, абсолютное присутствие Бога посредством невидения в религиозной философии Ж.-Л. Мариона. Прослеживаются этапы концептуализации супрематизма: от эскиза сценических декораций в опере «Победа над Солнцем» (1913), где впервые появилось изображение предшественника «Черного квадрата», к аксонометрической проекции и, наконец, к полному разрушению геометрических фигур. Тотальное невидение, будучи методом негативной теологии, становится условием рождения супрематических икон «Черный квадрат» и «Белое на белом» (1917–1918). Они являются не регрессией к живописной плоскости, а наоборот – своего рода кульминационной формой-абсолютом аксонометрического изображения, феноменом невидения как совокупности всех видений. Полное отрицание каких бы то ни было геометрических изображений – тупик, предел, «совершенно темное пятно», но именно оно становится вместилищем Бытия, местом «наличия» абсолютной художественной формы, которая наделяется высшим сакральным смыслом. Революционность супрематизма в этом смысле не в его утопическом содержании. Напротив, она присутствует в отрицающем даже самого себя «нуле форм», в тусклом пределе, раскрывающем себя только на руинах знаков и в созерцании этой пустоты как трансцендентной полноты.

Ключевые слова: русский авангард, супрематизм, К. Малевич, «Черный квадрат», аксонометрическая проекция, перспектива, четвертое измерение, Ж.-Л. Марион, икона, феноменология, видение.

DOI: 10.21146/0042–8744–2020–12-81-92

Цитирование: Ли Чжи Ен, Грякалова Н.Ю. «Совершенно темное пятно»: супрематическая пангеометрия и проблема (не)видения // Вопросы философии. 2020. № 12. С. 81–92.

“Utterly Dark Spot”: Suprematistic Pangeometry and Seeing the Invisible

© 2020 Lee Ji Yeon¹, Nataliya Ju. Gryakalova^{2*}

¹ Institute of Russian Studies, Hankuk University of Foreign Studies,
107 Imun-ro, Dongdaemun-gu, Seoul, 02450, Republic of Korea.

² Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom), Russian Academy of Sciences,
4, Makarov embankment, St. Petersburg, 199034, Russian Federation.

* E-mail: einsof8232@gmail.com

** E-mail: natura3@yandex.ru

Received 02.05.2020

The article examines the religious and philosophical components of K. Malevich's Suprematist paintings and the origin of their revolutionariness in the wide context of theoretical works: N. Lobachevsky's "pangeometry", El Lissitzky's axonometry, P. Ouspensky's fourth dimension, P. Florensky's reverse perspective, Z. Freud's attraction to death, J. Lacan's the symbolic and the real, the absolute presence of God through invisibility in the religious philosophy of J.-L. Marion. The author traces the stages of conceptualization of K. Malevich's Suprematism: from the sketch of stage sets in opera «Victory over the Sun» (1913), where the predecessor of "Black square" (1915) first appeared, to the Suprematist abstract paintings with three-dimensional *axonometric* views of geometric figures and, finally, to their complete destruction. The phenomenon of total invisibility, being a method of negative theology, becomes a condition for the birth of the Suprematist icons "Black square" and "White on white" (1917–1918), which should be taken not as a regression to the two-dimensionality of paintings, but as an absolute form of the axonometric projection, the invisibility as a total seeing. The complete negation of geometric forms – a dead end, «an utterly dark spot» – can be understood as a space for transition toward the sacred transcendental Being, the *presence* of an absolute artistic form, which is endowed with the highest sacred meaning. The revolutionariness of Suprematism in this sense does not lie in its utopian contents. On the contrary, it is present in the "zero degree of forms" that denies even itself and in the contemplation per se on this emptiness as fullness.

Keywords: Russian avant-garde, suprematism, K. Malevich, *Black Square*, axonometry, perspective, fourth dimension, J.-L. Marion, icon, phenomenology, seeing.

DOI: 10.21146/0042–8744–2020–12–81–92

Citation: Lee Ji Yeon, Gryakalova, Nataliya Ju. (2020) ““Utterly Dark Spot”:
Suprematistic Pangeometry and Seeing the Invisible”, *Voprosy Filosofii*, Vol. 12
(2020), pp. 81–92.

«Черный квадрат» и аксонометрия¹

Изображение черного квадрата впервые появилось в эскизах декораций оперы «Победа над Солнцем» (либретто А. Крученых, музыка М. Матюшина, 1913), выполненных Казимиром Малевичем. Это был еще не черный квадрат как таковой, а квадрат, поделенный диагональю на черную и белую части. Тем не менее он, будучи футуристическим манифестом, провозглашающим наступление эпохи «будетлян»,

предвосхищал рождение супрематизма [Ковтун 1989, 126–127]. На эскизах задников первых четырех картин первого деймо (неологизм А. Крученых) оперы Малевич еще оставался в рамках эстетики кубофутуризма: контуры геометрических фигур, расположенных на плоскости, были размыты, а сами они как бы разбиты на осколки. Однако в открывающей второе деймо пятой картине этот геометрический хаос сводится к абстрактной, минималистской форме, тому самому черно-белому квадрату, предшественнику квадрата супрематического.

Б. Лившиц, называя в своих воспоминаниях постановку Малевича «живописной заумью, предварявшей исступленную беспредметность супрематизма», отметил попытку художника осуществить трансцендирующее за фрагментированный видимый мир новое измерение, которое преодолевает не только плоскостность живописи, но даже сценическую трехмерность. Языковая, музыкальная заумь как бы растворялась в плоскости декорации с ее «фантазмагорическими изображениями-осколками видимого мира», но в резких лучах прожекторов сцена приобретала некий отличный от живописной стереометрии «скульптурный динамизм» [Лившиц 1989, 449–450].

Звук Матюшина расшибал налипшую, засаленную аплодисментами кору звуков старой музыки, слова и буквозвуки Алексея Крученых расплылись вещевое слово. Завеса разорвалась, разорвав одновременно вопль сознания старого мозга, раскрыла педер глазами дикой толпы дороги, торчащие и в землю, и в небо [Малевич 2004, 77].

В описании оперы Малевич задействует множество глаголов с приставкой «раз (рас)-», означающей разделение и деконструкцию, – итогом последней становится движение сквозь сценическую границу. Движение подчеркивает и первая сценическая ремарка второго деймо, в котором происходит *супрематический поворот*: «...изображены дома наружными стенами, но окна странно идут внутрь как просверленные трубы, много окон, расположенных неправильными рядами, и кажется, что они подозрительно движутся» (цит. по: [Крученых 1913, 20]). На эскизе шестой картины, соответственно, возникает архитектурный план с изображением окон, дорог и труб. Клинья лучей на нем, будто стремясь проколоть небо на заднике, разверзают пространство. Кубистическая живописная плоскость первого деймо теперь полностью превращена в супрематическое пространство особой архитектурной иллюзии, созданной с использованием аксонометрической проекции. Так отвергается традиционная монокулярная перспектива. Линии проекции параллельны и не сходятся на горизонте. В заднике шестой картины, таким образом, геометрические предметы представляются либо бесконечно удаляющимися вперед, либо бесконечно удаляющимися от нас. Этот сценический задник теперь начинает функционировать двойственно: он все же остается стеной, плоскостью и границей, но в то же время строит на себе пространство «с бесконечной протяженностью в глубину и вперед» [Лисицкий 2016, 96].

Аксонометрия представляет собой определенный способ изображения геометрических фигур на чертеже при помощи параллельных проекций. Эта проекция впервые была использована французским инженером и историком архитектуры Огюстом Шуази в его книге «История архитектуры» («Histoire de l'Architecture», 1899). В отличие от плана или разреза – проекций, определяющих характер формы в двухмерном изображении, – аксонометрия охватывает все пространство объекта, что позволяет производить непрерывные манипуляции с формой во всех трех измерениях. Шуази проиллюстрировал свою книгу аксонометрическими рисунками и тем самым смог не только создать условные картины архитектурных памятников, но и эффективно представить их внутреннюю структуру, архитектурную концепцию и даже процесс постройки. Изображение, таким образом, было нужно не для репрезентации внешнего вида архитектурного сооружения – оно стало тотальным видением «*всех необходимых элементов для построения ментального образа различных аспектов здания*». Аксонометрия в этом смысле не изображение уже завершенного события как вещи, а скорее само событие становления, умозрительная реальность, *сам факт строительства*. Это «особая система, предполагающая непрерывные обновление и трансформацию, вечное движение, происходящее

в восприятии наблюдателя по маршруту его взгляда». Система эта, избегая одной фиксированной точки зрения, позволяет «вписывание разных точек маршрута в трансцендирующую движение тотальность» [Ямпольский 2014, 208; Vois 1989, 114–115]. Поэтому аксонометрическая проекция может воплотить в одной форме как схему процесса построения архитектурного сооружения, так и одновременно его многослойные структуры: она, будучи проекцией в *пространстве*, представляет собой темпоральность, движение во *времени*.

Вполне объяснимо, ввиду нового отношения к понятию архитектурного объекта и его репрезентации в аксонометрической проекции, что с наступлением эпохи авангарда она перестает быть лишь определенной техникой архитектурного чертежа, а превращается в «самодостаточную архитектурную реальность, позволяющую выстраивать богатый архитектурный сценарий, преисполненный духом пространственного и метафизического приключения» [Малахов, Боранов 2017, 84].

Аксонометрия и пангеометрия

Одним из первых, кто увидел в аксонометрической проекции возможность новой реальности, был супрематист и создатель «Проуна» («Проект утверждения нового») Эль Лисицкий. Его тезис о «Проунах» начинается с декларативного заявления: «Не видение мира, а мировая реальность» [Лисицкий 2016, 49], отсылающего к понятию «умозрительной реальности» Шуази. «Проуны» Лисицкого – воплощение его понимания аксонометрии и всех возможных формальных экспериментов с ней. Расставаясь с концепцией традиционной живописи, он создал уникальное живописное полотно, на котором геометрические фигуры свободно дрейфуют, поднимаются в бесконечность и вращаются по многочисленным осям. Постепенно в его «Проунах» живописная репрезентация стала уступать место присутствию архитектурных тел. «Проун начинается на поверхности, идет к построению пространственной модели и далее к построению всех предметов повседневной жизни» [Там же, 52]. Аксонометрия для Лисицкого и «Проуны» как ее реализация – не что иное, как машина миростроительства.

Вполне объяснимо, что на этом пути к новой конструкции должны были быть преодолены и живописная репрезентация кубизма, и даже двухмерность супрематизма. В теоретических трудах 1920–1921 гг. Лисицкий критиковал Малевича за то, что его супрематическое полотно все же сохраняет форму картины. Однако в статье «Искусство и пангеометрия» (1924) Лисицкий, связывая супрематизм Малевича с аксонометрией, пытается показать, что именно она является примером того самого «ноля» формы, которому он придавал такое огромное значение [Буа 2016, 29]. Любопытно, что в интерпретации Лисицким супрематического квадрата существует некое изменение: он впервые увидел в нем только чистую плоскость, предел живописи, однако несколько лет спустя эта плоскость у него становится новой пространственной формой, которая открывает наличие бесконечного множества новых пространственных, пластических и вещественных форм. Для Лисицкого эта плоскость – как ноль в системе нумерации, тупик рациональных чисел, но в то же время точка перехода в мир мнимых чисел. Она становится топосом расширения «тела чисел» искусства в «область, которую нельзя себе представить, нельзя изобразить, вообще нельзя материализовать» [Лисицкий 2016, 95, 97]. «Черный квадрат» Малевича, по мнению Лисицкого, – «основательная перестройка» в области искусства, «конструкция нового математического мира», предлагающая новые пути, подобно неевклидовой геометрии Лобачевского или новой рациональности «иррациональных» мнимых чисел.

Показательно, что Лисицкий объясняет супрематизм Малевича с помощью понятия «пангеометрия» Лобачевского. «Пангеометрия» – название небольшой статьи, надиктованной Лобачевским ученикам незадолго до смерти. В ней ученый рассуждает о *воображаемой геометрии*, которая открывает возможность логического размышления об отношениях линий, плоскостей и тел в пространстве, имеющем не только три измерения, а неопределенное число измерений, то есть вне времени и пространства.

Названием «Пангеометрия» он хотел подчеркнуть всеобъемлющий характер такой геометрии, охватывающей все возможные гипотезы в теории параллельных линий [Лобачевский 1951, 437]. Как нетрудно заметить, «пангеометрия» осмысливается Лисицким как частичная аналогия аксонометрической проекции. Для него исчезновение перспективного пространства было знаком не только разрушения традиционной евклидовой геометрии, но и рождения нового времени и пространства, нового измерения, точнее, присутствия бесконечного множества таких пространственно-временных форм. При этом знаменательным представляется тот факт, что в статье Лобачевского совершенно отсутствуют рисунки, что, по-видимому, обуславливалось его слепотой. Это своего рода намек на то, что только через исчезновение видимого мира становится возможным тотальное видение умозрительной реальности.

«Черный квадрат» Малевича, как и мир «Пангеометрии» Лобачевского, воплощает собой парадокс слепоты. Он не может быть регрессией к живописной плоскости, наоборот – это своего рода кульминационная форма-абсолют аксонометрического изображения. Черный цвет тут – полное отрицание каких бы то ни было геометрических изображений, но одновременно и невидение как совокупность всех видений.

Для Лисицкого «Черный квадрат» Малевича – тупик, предел, «совершенно темное пятно»², но это также и вместилище Бытия. Только в нем становится возможным «наличие» абсолютной художественной формы, которое у супрематистов наделяется высшим сакральным смыслом.

Пангеометрическое ничто и Реальное

Летом 1915 г. Малевич внезапно перекрыл цветную композицию черным четырехугольником. В черном цвете квадрата нетрудно ощутить деконструктивную энергию. Это сила, ликвидирующая все знаки и предметы, в некотором роде фрейдистское «влечение к смерти» (см.: [Freud 1922; Lacan 1978]). «Черный квадрат», будучи живописной заумью или скорее распадом «символического порядка» в терминологии Ж. Лакана, разрушает не только художественные конвенции, но и саму материальность знака. Для Малевича, который рассматривал произведения искусства как органические тела, «Черный квадрат» был не чем иным, как энергией, бесцветной и беспредметной, первоmaterией, стремящейся к преодолению всякой материи, то есть к «самопостроению живописного тела», творчеству как самостановлению [Малевич 2016, 784].

Однако супрематизм Малевича, берущий свое начало в теософии, о чем свидетельствует и этимология термина (лат. *suprem* – превосходство), сам по себе предполагает некое трансцендентальное измерение. В 1918 г., в год создания картины «Белое на белом», разработка эстетической теории супрематизма у Малевича подходила к завершению. С этого момента и до февраля 1922 г., времени написания философского трактата «Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой», его концепция эволюционирует от живописной гносеологии к некоей трансцендентальной онтологии [Малевич 2000, 69–326]. Белый квадрат представляет собой новую и последнюю фазу живописи, «границу развивающегося движения», где все живописные различия утрачиваются и все видимые реалии мира, включая и сведенный к минимуму черный цвет, исчезают. В нем остается только бесцветная энергия, как бы «экстаз света» [Малевич 2016, 784]. «Вечный покой» в названии трактата, конечно, несет моральные коннотации, однако он ближе к совершенному видению умозрительного мира истинной реальности, к созерцательной тишине, обретенной в результате экстаза. Он, конечно, пустота, но в то же время и полнота, своего рода пангеометрическое ничто.

Художники-авангардисты были убеждены, что истинная реальность не может быть представлена в рамках уже существующей знаковой системы и единственный способ ее достижения – уничтожение этой системы. Заумь футуристов, цветомузыка М. Матюшина, абстракция В. Кандинского, проект ноля Д. Хармса, репрезентация смерти как таковой А. Введенского, восприятие чистого времени Я. Друскина – за всеми этими экспериментами русского авангарда стоят схожие художественные идеалы,

стремление к истинной реальности. Репрезентируемый в их творчестве объект никак не мог быть визуализирован с помощью «символического». Это было не только высшее существо, абсолютность которого обуславливает невозможность репрезентации, но и те сущности, которые исключены и вытеснены из процесса символизации: любуясь по живописной поверхности время, синестезийная цветомузыка, пластичность языковых знаков, акустическое звучание слова, события вне повествования, поэтическая стихийность и т.п. Реальность эта похожа на нечто бесконечное и неопределенное, бытие до его наименования, которое исчезает сразу с его включением в символический порядок.

Истинную реальность, о которой мечтал русский авангард, легко соотносить с лакановским «реальным» [Chiesa 2007, 143]. Это, безусловно, целостный и нерасчлененный мифологический мир, но и «не-объект», который никогда не проявляет себя. Только отрицание «символического» может намекать на его присутствие. Если «реальное» проступает сквозь символический порядок, то оно, якобы представленное в этих означающих, в лучшем случае всего лишь след или анаморфоза. Это как бы огромный анаморфный череп, помещенный в нижней части полотна знаменитой картины Ганса Гольбейна Младшего «Послы», который, разрывая завершённый мир живописной композиции, становится видимым только в «остром» ракурсе, при смещении взгляда наблюдателя от центра картины. Это же является неким пятном, следом невидимого взгляда наблюдающего за ним Другого, которое возникает в то мгновение, когда он, перестав смотреть на картину, отводит от нее глаза. Взгляд Другого может проявляться только посредством взгляда наблюдающего «я», но этот взгляд Другого в то же время аннулирует «я» как абсолютного субъекта созерцания. Анаморфный череп в «Послах», вторгаясь в репрезентированный на картине мир, завершённый мир «символического», указывает на наличие закартинного мира. Если эта анаморфоза захватит полотно полностью, тогда то, что «я» видит на картине, станет исчезновением «символического», местом пустоты, «совершенно темным пятном». Квадрат Малевича самым черным цветом представляет собой именно этот распад «символического». Точнее, он это декларирует.

В «Черном квадрате» Малевича все следы живописной репрезентации «стираются» в ничто (*oblitération*, по Э. Левинасу) [Levinas 1990]. Наблюдая этот процесс исчезновения, невозможность «моего» видения, «я» останавливает привычную завершенность живописной репрезентации. Место наблюдателя отвергается, стирается даже и точка исчезновения. Как пишет Ж.-Л. Марион, «белому квадрату на белом фоне не нужен никакой взгляд, никакая проницаемость перспективой, чтобы явиться с его собственным невидимым. Видимое освобождается от видения тогда, когда вновь присваивает свое невидимое» [Марион 2010, 44].

Теперь на этой плоскости беспредметности начинает проявлять себя объект, который дотеле не был репрезентирован, точнее – «не-объект». Отрицание тут, функционируя на грани пустоты, становится позитивным присутствием, которое превращает реальность как бы в изначальный исток, утраченное начало «символического». Для Малевича это был акт творения супрематической иконы посредством покрытия полотна «насыщенным» черным и далее белым цветом, акт полного освобождения от зафиксированной точки зрения перспективной живописи. Икона как воплощение божественности не происходит от «видимого». Это, скорее, нечто, что влечет нас к самому «видению».

Икона и видение невидения

На открытой в Петрограде 19 декабря 1915 г. «Последней футуристической выставке картин 0,10» Малевич на месте, традиционно отведенном «красному углу», поместил свой «Черный квадрат», и это стало событием-декларацией рождения супрематической иконы, «лица нового искусства». Малевич хотел освободить изобразительное искусство от его традиционных конвенций и создать новое живописное пространство

как место религиозного откровения, в котором возможно созерцание не только плоскости черного квадрата, «нуля форм», но и мира трансгрессии, запредельного, внезапного мира «реального». Место Бога должно было занять именно это зримое явление невидимого.

В Новом Завете Бог нередко проявляет себя через голос. И тот факт, что апостол Павел на протяжении всей своей жизни страдал от болезни глаз, служит аллегорией того, что невидимость является необходимым атрибутом божественности. Только полная невидимость может обеспечивать вездесущность Бога. Это отражено и в известном чертеже Паноптикаона Иеронима Бентама. Невидимость наблюдателя создает иллюзию постоянного наблюдения и придает ему абсолютную власть. Это структура воплощения Другого: его власть и способность дисциплинировать субъектов покоится исключительно на фантазии о всевидящем надзирателе и уверенности в его всемогуществе, основанной на его невидимости. Место наблюдателя, этого Другого, должно быть «совершенно темным пятном». Только при этой чистой невидимости предполагается присутствие Бога. Не существует иного способа репрезентировать Бога помимо репрезентации самого Его видения [Bozovic 2000, 95–120]. Бог – воображаемое небытие, зримое только в этом видении. Эта ситуация, сложившаяся из-за асимметричности взглядов между нами и Богом, создает абсолютность Бога. И в этом смысле существенно высказывание: «Паноптикум – машина для разбиения пары: видеть – быть видимым» [Грякалов 2017, 127].

Апостол Павел в послании к Колоссянам (Кол. 1: 15) определяет Христа как «образ Бога невидимого» (*eikōn tou theou tou aoratou*). Здесь словом «образ» переводится греческое *eikōn*, давшее в русском языке слово «икона» [Marion 1991, 55]. При этом выражение «образ Бога невидимого» само по себе является парадоксальным. Это означает, что какой бы образ ни был изображен на иконе, он все равно будет оставаться невидимым. Икона, как отмечает Ж.-Л. Марион, должна превратить видимое в «невидимое» и этим же заставить видимое постоянно указывать на другого, то есть на «нечто невидимое» [Там же].

Характерно, что Марион, отмечая взаимодействие видимого и невидимого в живописи, обращается в работе «Перекрестья видимого» к перспективной конструкции и провоцируемому ею парадоксу:

Парадокс утверждает видимое, которое оспаривает видимое, перспектива – взгляд, который проникает через видимое. *Perspicuus* в классической латыни означает также то, что кажется взгляду прозрачным, как, например, оболочка; фактически в перспективе, взгляд пронизывает то, что за неимением лучшего называется средой, средой, прозрачной настолько, что она не останавливает и не замедляет движение взгляда, в которую он проваливается, не встречая ни малейшего сопротивления, как в пустоту. В ситуации перспективы взгляд, который может ограничить только его собственная усталость, просверливает пустоту [Марион 2010, 13–14].

В этом пронизывающем пустоту взгляде нетрудно заметить сходство с движением в глубину на эскизах декораций к опере «Победа над Солнцем». Взгляд здесь преступает пределы. Парадокс перспективы состоит во включении невидимого в недра видимого. И икона, и идол в терминологии Мариона относятся к «феноменам перенасыщенным» (*un phénomène saturé*, см.: [Marion 2002]), но в иконе, в отличие от идола, в котором насыщенность созерцанием достигается ценой «фиксации взгляда» на определенном интенциональном переживании, данном во внутреннем восприятии божественного, субъект восприятия стремится выйти за пределы своих переживаний, своего Я. Однако идол, как пишет Ямпольский, «подступает к человеку так близко в своем неотвратимом присутствии, что в него невозможно проникнуть. Он похож на зеркало, возвращающее нам наш взгляд» [Ямпольский 2019, 191].

Марион, доказывая, что Бог не может быть представлен через видимость, а является трансцендирующим ее абсолютным присутствием, и поэтому иконой можно назвать только место, где происходит освобождение от зеркального отражения взгляда,

этого сущностного эйдетического созерцания, разоблачает механизм художественной репрезентации – рождения субъекта в перспективной системе пространства и его парадоксального исчезновения в ней. В этом смысле свержение субъекта перспективного построения представляет собой не только своеобразный вызов системе репрезентации новоевропейской живописи, но и утверждение Другого как Абсолюта, который превосходит Я как субъект видения. Это же ведет и к превращению зафиксированного в нашем зрении объекта в событие, которое нельзя ни предвещать, ни концептуализировать, а только включать в бесконечную цепь интерпретаций [Marion 1991, 127]. Для Мариона, соответственно, образ, изображенный на иконе, не может идентифицироваться с его референтом. В этом смысле вполне справедливо замечание Н. Ростовской о парадоксальном исчезновении Бога в феноменологии Мариона [Ростова 2017, 227].

Икона показывает зрителю не Бога, но лишь Его недостижимость, трансцендентность. «Иконе Марион приписывает указательную функцию знака. Она не являет Бога, но указывает на несказанное. Не таинственно содержит в себе, но противопоставляет ему. Она не есть взгляд Бога на мир, но, наоборот, взгляд человека на трансцендентное» [Там же, 226]. Представленный на иконе Божий лик в этом смысле является знаком переключения, который привлекает нас к невидимому Богу и направляет перспективу обратно от Него к нам. Если репрезентативная живопись закрепляет точку зрения субъекта на поверхности картины, вследствие чего мир в линейной перспективе становится зеркалом, отражающим ограниченное поле зрения субъекта, и в нем «я» вынуждено переживать расщепление на «я» и созерцающее себя «я-как-другой», то икона как «перенасыщенный феномен» с помощью переключения на собственную обратную перспективу подчиняет взгляд «я» созерцанию абсолютного Другого. Непрозрачная поверхность полотна тем самым как бы превращается в окно, через которое созерцание Другого эмануирует невидимый луч³.

Для субъекта в репрезентативной живописи обратная перспектива иконы – это всего лишь машина альтернативного видения, позволяющая ему созерцать Бога и трансцендентный мир. Но сослаться на событийность иконы, обреченной на изъятие живописной условности, ее чистую негацию, так же как и на упразднение пределов концептуализированного мира, уже само по себе революционно. Переключить мир, построенный на основе репрезентации «видимого», на новый порядок присутствия «невидимого» – это «событие» заключает в себе радикальную волю к реконфигурации сложившегося «чувственного порядка».

Сходным образом деконструктивные эксперименты Малевича в конечном итоге привели к рождению супрематистской иконы. Черная энергия полотна Малевича, заполняя наш взгляд и «перенасыщая» его, направляет нас к видению трансцендентального не-объекта. Но здесь еще более интересно то, что и «Черный квадрат» Малевича, и обратное движение невидимого взгляда Мариона, и даже обратная перспектива П. Флоренского в итоге становятся феноменом именно на живописной плоскости, где происходит событие пересечения двух миров – видимого и невидимого, этого и запредельного.

В манифесте, опубликованном в каталоге «Последняя футуристическая выставка картин 0,10», Малевич объявляет о своем намерении «выйти из этого мира вещей» [Хан-Магомедов 2007, 99], однако число «0,10» в названии выставки указывает не только на тотальное разрушение, но и на присутствие именно на границе, пределе. При этом для Малевича этим пределом становится не что иное, как двухмерная живописная поверхность «Черного квадрата» [Козлов 2016, 41]. Предел, граница – это «нуль форм», но в то же время и момент рождения иконы, и событие супрематизма как таковое. Супрематизм Малевича в этом смысле отсылает к онтологии границы. Его живописная поверхность не ведет нас к «иному» миру, построенному в полной симметрии с окружающим нас «этим» миром. Она, скорее, наличествует как остраненное событие, в рамках которого происходит невозможное сосуществование разных измерений, как в пространстве пангеометрии Лобачевского.

Невидение и четвертое измерение

Малевич напрямую связывал «Черный квадрат», свою «супрематическую икону», с четвертым измерением. Начиная со второй половины XIX в. в России в связи с математическими теориями Н. Лобачевского, Г. Минковского и др. усиливается интерес к концепциям новой геометрии. Малевич не остался в стороне от подобных веяний⁴. Считается, что его вдохновили работы известного русского математика-теософа П.Д. Успенского «Четвертое измерение» (1909) и «Tertium Organum. Ключ к загадкам мира» (1911). Достоверно неизвестно, читал ли сам Малевич эти произведения, но в его творческом наследии много раз встречаются такие ключевые понятия, как четвертое измерение, освобождение человеческого духа, духовное возвышение, религиозный экстаз и т.п. Посредником можно считать М. Матюшина, который уже с 1911 г. был увлечен идеями Успенского. Понятие четвертого измерения у футуристов – А. Крученых и Н. Кульбина – также обнаруживает влияние философии гиперпространства Успенского [Lodder 2013, 106–108].

Успенский связывал логику четвертого измерения с логикой мистической, религиозной действительности. Согласно его концепции, трехмерный мир – всего лишь часть четырехмерного мира, его несовершенная проекция, иллюзия. Логика феноменального трехмерного мира перестает работать в мире четырехмерном. Успенский видел в четвертом измерении цель человеческого сознания, оно могло проявляться только тогда, когда мы, стяхнув иллюзию трехмерности, начинаем видеть истинный образ мира за его пределами, что в итоге означало освобождение человеческого духа.

В начале XX в. европейцы были одержимы «воздушной лихорадкой». В России она переплелась с философией русского космизма, теософской космогонией и революционным энтузиазмом. Уже с конца XIX в. начинается увлечение воздухоплаванием, затем возникают аэроклубы, показательные полеты, с течением времени появляются такие экстремальные эксперименты, как проект воздушного жилого комплекса Г. Крутикова «Летающий город» (1928), летательный аппарат В. Татлина «Летатлин» (1929–1932). Образ летящего в небе человека, свидетельствуя о преодолении физических пределов человеческого тела с помощью прогресса в технологиях, привел к прославлению механической цивилизации, но также и к апокалипсическому видению нового мира машин, предвидению революции [Буренина 2004, 197–198].

Новый взгляд с неба на землю, остранный пейзаж с высоты птичьего полета, согласно Успенскому, стали доступны только человеку с новым, возвышенным сознанием. Для Успенского, на которого большое влияние оказала неевклидова геометрия, видеть одновременно все расчлененное пространство было аналогично видению потока времени сразу во всеобъемлющем пространстве. Образ четырехмерного мира аннулирует разницу между пространством и временем, опровергая тем самым традиционное представление о текучести, однонаправленности и необратимости времени [Бемиг 1996, 184–186]. В этом тотальном, синхронном видении пространственно-временного континуума лежит возможность достижения и пангеометрического видения.

Образ земной поверхности, увиденной с невозможной ранее высоты и представшей почти невидимой точкой, открыл новый взгляд на мир и Малевичу. Рассматривая аэрофотоснимки, где земная поверхность становится почти не видна, он испытывал некое религиозное переживание, как при созерцании иконы. В письме Матюшину он признавался: «Ключи супрематизма ведут меня к открытию еще не осознанного. Новая моя живопись не принадлежит земле исключительно. Земля брошена как дом, изъеденный шашлями. И на самом деле, в человеке, в его сознании лежит устремление к пространству, тяготение отрыва от шара земли» [Малевич 1976, 192]. Взгляд с неба на землю для Малевича есть и отрицание земного мира, и видение нового, четвертого измерения – полное невидение. И невидение это – не что иное, как тотальная революция.

С середины 1920-х гг. Малевич занимается экспериментами с архитектурной композицией. Его «Архитектоны» ближе к представлению «пространственно-временного континуума», перемещающегося по вертикали и горизонтали из двухмерного в четырехмерное пространство. В дальнейшем Малевич разместит свою архитектурную

структуру, изображенную в аксонометрической проекции, на белом квадрате, назвав композицию «Будущие планеты землянитов», а его «Графическая динамопланита» (1923) словно повторяет геометрические фигуры его супрематистской живописи. В работе «Супрематический небоскреб» (1925) он объединит этот динамический образ с урбанистическим ландшафтом. На фотографии супрематический небоскреб среди обычных высотных зданий выглядит как объект из другого измерения. Это странное трехмерное тело напоминает гольбейновскую анаморфозу. Оно намекает на присутствие другого измерения и тем самым создает на неподвижной плоскости трещины, через которые проступает четырехмерное пространство. В архитектурных планах Малевича фигуры теперь, не паря в пространстве, а наслаиваясь друг на друга, служат доказательством динамичности и глубинности его живописной поверхности. Тут точка зрения сверху, «аэровид» становится своего рода реализацией перспективы четырехмерного пространства.

«Архитектоны» Малевича реализуют оксюморон – «деконструктивную архитектуру». Его архитектурные проекты не предполагают осуществления в реальности, наоборот, они являют собой пограничные, промежуточные события. Они, как и его «Черный квадрат», остаются некой деформацией, событием деконструкции, указывая тем самым на присутствие трансцендирующего нас высшего измерения.

Эстетическая утопия супрематизма – это то, что вне картезианского рационального репрезентирования невозможно сконструировать в реальности. Она проявляет себя в чистой цветовой энергии, настойчивом влечении к смерти, даже в самой страсти превзойти все пределы мира. Революционность супрематизма в этом смысле не в его утопическом содержании. Напротив, она присутствует в отрицающем даже самого себя «нуле форм», в тусклом пределе, раскрывающем себя только на руинах знаков, то есть в белом квадрате на белом фоне и в созерцании этой пустоты как полноты.

Примечания

¹ Отдельные положения настоящей статьи были тезисно сформулированы ранее (см.: [Lee 2017]).

² «Совершенно темное пятно» – название монографии Мирана Божовича, в которой автор, размышляя о механизме бентамовского паноптикона, раскрывает иллюзорность всевидящего взгляда Бога и власть его чистой невидимости, только при наличии которой предполагается его присутствие (см.: [Vozovic 2000]).

³ Ключевой для понимания обратной перспективы иконы, безусловно, является работа П. Флоренского [Флоренский 1999, 46–98].

⁴ На выставке «0,10» вместе с «Черным квадратом» были выставлены работы Малевича «Живописный реализм футболиста – красочные массы в четвертом измерении», «Живописный реализм крестьянки в 2-х измерениях», «Автопортрет в 2-х измерениях», «Дама. Красочные массы в 4-м и 2-м измерениях», «Живописный реализм красочных масс в 2-х измерениях» и др.

Источники – Primary Sources

Крученых 1913 – Крученых А.Е. Победа над Солнцем. СПб., 1913 (Kruchyonykh, Alexey Ye., *Victory over the Sun*, in Russian).

Лисицкий 2016 – Лисицкий Эль. Искусство и пангеометрия // Формальный метод. Антология русского модернизма. В 3 т. / Под ред. С. Ушакина. Т. 3. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016 (Lissitzky, El, *Art and Pangeometry*, in Russian).

Малевич 2016 – Малевич К. Мир как беспредметность // Формальный метод. Антология русского модернизма. Т. 3. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016 (Malevich, Kazimir, *The World as Pointlessness*, in Russian).

Малевич 2004 – Малевич К. Собр. соч. В 5 т. Т. 5. М.: Гилея, 2004 (Malevich, Kazimir, *Collected Works*, Vol. 5, in Russian).

Малевич 2000 – Малевич К. Собр. соч. В 5 т. Т. 3. М.: Гилея, 2000 (Malevich, Kazimir, *Collected Works*, Vol. 3, in Russian).

Малевич 1976 – Малевич К. Письма к М.В. Матюшину (Письмо К.С. Малевича к М.В. Матюшину из Москвы в Петроград от 27 мая 1915 года) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л.: Наука, 1976 (Malevich, Kazimir, *Letters to M.V. Matyushin*, in Russian).

Марион 2010 – *Марион Ж.-Л. Перекрестья видимого* / Пер. Сосна Н.Н. М.: Прогресс-Традиция, 2010 (Marion, Jean-Luc, *La croisée du visible*, Russian Translation).

Марион 2009 – *Марион Ж.-Л. Идол и дистанция* (Символ № 56). М.: Издание Института философии, теологии и истории св. Фомы, 2009 (Marion, Jean-Luc, *L'idole et la distance*, Russian Translation).

Ссылки – References in Russian

Бёмиг 1996 – *Бёмиг М. Время в пространстве: Хлебников и «философия гиперпространства»* // Вестник Общества Велимира Хлебникова. Вып. 1. М.: Гиляя, 1996. С. 179–194.

Буренина 2004 – *Буренина О.Д. «Реющее» тело: Абсурд и визуальная репрезентация полета в русской культуре 1900–1930-х гг. // Абсурд и вокруг: сб. статей / Отв. ред. О.Д. Буренина. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 188–240.*

Грякалов 2017 – *Грякалов Н.А. Тела революции и концептуальные персонажи* // *Грякалов Н.А. Фигуры террора – 2*. СПб.: Изд-во РХГА, 2017. С. 119–151.

Ковтун 1989 – *Ковтун Е. «Победа над Солнцем» – начало супрематизма* // *Наше наследие*. 1989. № 8 (2). С. 121–127.

Козлов 2016 – *Козлов Д. «Клином красным бей белых»: Геометрическая символика в искусстве авангарда*. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2016.

Лившиц 1989 – *Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания*. Л.: Сов. писатель, 1989.

Лобачевский 1951 – *Лобачевский Н.И. Полн. собр. соч. В 4 т. Т. 3*. М.; Л.: Гос. изд-во технико-теоретической литературы, 1951.

Малахов, Боранов 2017 – *Малахов С., Боранов С. Аксонометрия как метод архитектурного формообразования* // *Innovative Project*. 2017. Т. 2. № 3. С. 66–85.

Ростова 2017 – *Ростова Н.Н. Изгнание Бога. Проблема сакрального в философии человека*. М.: Проспект, 2017.

Флоренский 1999 – *Флоренский П.А. Соч. В 4 т. Т. 3 (1)*. М.: Мысль, 1999.

Хан-Магомедов 2007 – *Хан-Магомедов С.О. Супрематизм и архитектура (проблемы формообразования)*. М.: Архитектура-С, 2007.

Ямпольский 2019 – *Ямпольский М. Изображение. Курс лекций*. М.: Новое литературное обозрение, 2019.

Ямпольский 2013 – *Ямпольский М. Пространственная история. Три текста об истории*. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2013.

References

Bois, Yve-Alain (1989) “Montage and Architecture”, *Assemblage*, 1989, Vol. 10, pp. 110–131.

Bozovic, Miran (2000) *An Utterly Dark Spot: Gaze and Body in Early Modern Philosophy*, University of Michigan Press, Ann Arbor.

Burenina, Olga D. (2004) “‘Flying Body’: Absurd and Visual Representation of Flight in Russian Culture 1900–1930”, Burenina, Olga D. (ed.) *Absurd and its Surroundings: Collection of Articles*, Yazyki Slavyanskoj Kultury, Moscow, pp. 188–240 (in Russian).

Byomig, Mikaela (1996) ‘Time in Space: Khlebnikov and “Philosophy of Hyperspace”’, *Bulletin of Velimir Khlebnikov*. Vol. 1, Ghileya, Moscow, pp. 179–194 (in Russian).

Chiesa, Lorenzo (2007) *Subjectivity and Otherness: A Philosophical Reading of Lacan*, MIT Press, Cambridge, MA.

Florensky, Pavel A. (1999) *Selected Works in 4 Volumes*, Vol. 3 (1), Mysl, Moscow (in Russian).

Freud, Sigmund (1922) *Beyond the Pleasure Principle*, International Psycho-Analytical, London, Vienna.

Gryakalov, Nikolay A. (2017) “Body of Revolution and Conceptual Characters”, Gryakalov Nikolay A. *Figures of Terror – 2*, Russian Christian Humanitarian Academy Publ., St. Petersburg (in Russian).

Iampolsky, Mikhail (2019) *Images. Lectures*, Novoe Literaturnoe Obozrenie, Moscow (in Russian).

Iampolsky, Mikhail (2013) *Spatial History. Three Texts on History*, Masterskaya “Seans”, St. Petersburg (in Russian).

Khan-Magomedov, Selim O. (2007) *Suprematism and Architecture (Problems of Form-shaping)*, Arkhitektura-S, Moscow (in Russian).

Kovtun, Evgeny (1989) “‘Victory over the Sun’ – the Beginning of Suprematism”, *Nashe Nasledie*, Vol. 8 (2), pp. 121–127 (in Russian).

Kozlov, Dmitry (2016) “*Beat the Whites with Red Wedge*”: *Geometric Symbolism in the Art of Avant-garde*, European University Publ., St. Petersburg (in Russian).

Lacan, Jacques (1978) *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis* (ed. by Jacques-Alain Miller), trans. into English by A. Sheridan, New York; London.

Lévinas, Emmanuel (1990) *De l'oblitération*, Éditions de La Différence, Paris.

Lee Ji Yeon (2017) "Icon and Idols: Malevich's 4th Dimension and Revolution of Seeing", *Slavistica*, Vol. 32 (1), Seoul (in Korean).

Livshitz, Benedikt K. (1989) *One and a Half Eyed Sniper: Poems, Translations, Memoirs*, Sovetsky Pisatel, Leningrad (in Russian).

Lodder, Christina (2013) "Transfiguring Reality: Suprematism and the Aerial View", Dorrian, Mark and Pousin, Frédéric (eds.), *Seeing from Above: The Aerial View in Visual. Culture*, I.B. Tauris, London; New York.

Lobachevsky, Nikolay I. (1951) *Complete Works in 4 Volumes. Vol. 3*. Gosudarstvennoe Izdatelstvo Tekhnikoteoreticheskoy Literatury, Moscow, Leningrad (in Russian).

Malakhov, Sergey A., Boranov, Sergey S. (2017) "Axonometry as a Method of Architectural Form-shaping", *Innovative Project*, Vol. 2, No. 3, pp. 66–85 (in Russian).

Rostova, Natalya N. (2017) *The Exile of God. Problems of the Sacred in the Philosophy of the Human Person*, Prospekt, Moscow (in Russian).

Сведения об авторах

ЛИ Чжи Ен (главный автор) – кандидат филологических наук, профессор Института российских исследований при Университете иностранных языков Хангук, Сеул, Республика Корея.

ГРЯКАЛОВА Наталия Юрьевна

(автор-корреспондент) – доктор филологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

Author's Information

LEE Ji Yeon (First Author) – PhD in Philology, Professor at the Institute of Russian Studies, Hankuk University of Foreign Studies, Seoul, The Republic of Korea.

GRYAKALOVA Nataliya Ju.

(Corresponding author) – DSc in Philology, Professor, Chief Researcher at the Institute of Russian Literature (Pushkinskiy Dom), Russian Academy of Sciences.