

*Е.В. Подобуева*

*студентка бакалавриата «Школы философии»,  
стажер-исследователь НУЛ «Трансцендентальной философии»  
НИУ «Высшая школа экономики»  
katrin-arabesk@yandex.ru*

## КРИЗИС ИСКУССТВА: МАЛЕВИЧ, БЕРДЯЕВ, ГЕРШЕНЗОН

Статья посвящена рассмотрению проблемы кризиса искусства в России начала XX века на примере супрематического творчества К. Малевича и философских воззрений Н. Бердяева и М. Гершензона. К. Малевич представлял собой уникальный феномен в мире искусства первой половины двадцатого столетия. Он сумел воплотить в супрематизме сущность «искусства ради искусства», стремление к выходу за данность эмпирической реальности. Подобное стремление было крайне важно для М.О. Гершензона, который видел обращение к «внеэмпирическому» необходимым для избавления от тяжких оков «прошлого», которые в том числе представляются одними из атрибутов кризиса искусства. Похожая позиция была актуальна и для Н. Бердяева, однако, с одной существенной оговоркой: он полагал, что идеи Малевича только лишь отражают наличие самого кризиса, но не выводят ни к чему новому, потому как подобное искусство обезличено, лишено духовного. Тем не менее, если обращаться к философским текстам Малевича, можно обнаружить определенное несоответствие тезису Бердяева, так как для него самого ключевым понятием его философии и творчества остается интуиция, неразрывно связанная с понятием духовного. Именно посредством взаимодействия данных понятий, согласно Малевичу, возможно истинное искусство.

**Ключевые слова:** кризис искусства, Малевич, Гершензон, Бердяев, творчество, свобода, супрематизм

The article is devoted to the consideration of the problem of the art crisis in Russia at the beginning of the twentieth century using the example of the Suprematist work of K. Malevich and philosophical views of N. Berdyayev and M.O. Gershenzon. K. Malevich was a unique phenomenon in the art world of the first half of the twentieth century. He managed to embody in Suprematism the essence of “art for art’s sake”, the desire to go beyond the given empirical reality. Such an aspiration was extremely important for M.O. Gershenzon, who saw the appeal to the “extra-empirical” necessary to get rid of the heavy shackles of the “past”, which, among other things, seem to be one of the attributes of the art crisis. A similar position was relevant for N. Berdyayev, however, with one significant caveat: he believed that Malevich’s ideas only reflect the existence of the crisis itself, but do not lead to anything new, because such art is depersonalized, devoid of spiritual. Nevertheless, if we turn to the philosophical texts of Malevich, we can find a certain discrepancy with the thesis of Berdyayev, for him, the key concept of his philosophy and creativity remains intuition, inextricably linked with the concept of the spiritual. It is through the interaction of these concepts, according to Malevich, true art is possible.

**Keywords:** the crisis of art, Malevich, Gershenzon, Berdyayev, creativity, freedom, suprematism

### Введение

Остро вставшая проблема кризиса культуры и искусства начала XX века порождает соответствующий вопрос о его преодолении. Кризис этот был самоочевидным, и реакции на него не заставили себя ждать. Одним из художников, преодолевшим его, был Малевич, дав миру «новое искусство», вполне подходящее под уже ставшее классикой определение «искусства ради искусства». В рамках настоящей статьи Малевич рассматривается нами как «дикарь» со свойственной ему «дикарской» свободой. Эта свобода, находя свой отклик в его искусстве и философии, дала возможность для преодоления кризиса. Примечательным и важным для нас является отношение к Малевичу его современников и их понимание его творчества. В данной статье мы рассмотрим взгляды

Е.В. Подобуева *Кризис искусства:  
Малевич, Бердяев, Гершензон*

Бердяева и Гершензона в контексте кризиса искусства. Будет показана противоположность их позиций на примере супрематического творчества Малевича.

Исследуя проблему того, как творчество Малевича отвечает на кризис искусства начала XX века, мы должны проанализировать и вопрос о том, смог ли сам Малевич его преодолеть. Разумеется, настоящий вопрос сложен и многогранен, и, раскрывая его в рамках данного текста, мы условимся о том, что будем в основном говорить о проблематике, разворачивающейся в начале XX века, а процессы, происходившие после угасания первой волны авангарда, мы примем во внимание исключительно в контексте подведения итогов о влиянии супрематизма на дальнейшее развитие русского искусства.

Возвращаясь к тезису об отношении к Малевичу современников, важно упомянуть, пусть и очевидный, но немаловажный факт о том, что еще при жизни его идеи вызвали крайне бурные дискуссии в общественном пространстве того времени. Впоследствии же они переросли в определенный диалог: нам известны свидетельства о переписках и дискуссиях Малевича с Матюшиным, Эль Лисицким, Эттингером, Александром Дорнером и другими. Но важнейшим для данной работы остается интерес к Малевичу Гершензона, потому как именно он впоследствии перерастает в активное творческое взаимодействие. Обосновать подобную заинтересованность антиковеда, философа и историка русской культуры художником-новатором можно предположением о том, что Гершензон, кажется, увидел в Малевиче «чистого неиспорченного дикаря, и притом, гения» [Букша, 2013, с. 58]. Вероятно, он находил в этом революционном новаторстве Малевича некое решение проблем, волновавших его самого. Гершензон и Малевич вели активную переписку, обсуждая в ней не только вопросы искусства, но и проблемы философии. При этом, сам Малевич, согласно свидетельствам, был мало знаком с философскими произведениями. Гершензон же, вероятно, был единственным философом, тексты которого тот внимательно прочитал [Левина, 2015, с. 20]. Плодами этого творческого взаимодействия стал не только диалог философа-художника, но и постепенное «офилософствование» творчества Малевича. Именно Гершензон вдохновлял его на фиксацию «философских размышлений» в тексте [Малевич, 2000, т.3, с. 327-353] и, вне всякого сомнения, крайне успешно. Впоследствии Малевич напишет ряд философских работ, например, такие как: «Бог не скинут» (1922 года) и «Супрематизм: Мир как беспредметность или Вечный покой» (1918-1924 годов).

Знакомство же Гершензона и Малевича произошло через племянницу Бердяева – Наталью Давыдову [Букша, 2013, с. 58], которая входила в общество «Супремус». Как отмечает А. С. Шатских, скорее всего, именно благодаря ей Бердяев вообще узнал о супрематизме [Шатских, 2000, с. 39], относительно которого он критически высказался в своей лекции «Кризис искусства», прочитанной, вероятно, 1 ноября 1917 года<sup>1</sup>. Кроме того, Бердяев в 1915 году видел картины Малевича, однако впечатления они на него не произвели (приводится по: [Бычков и др., 2017, с. 21-22]). Лекция «Кризис искусства» вызвала своеобразный фурор; в том числе, известно о том, что Малевич был знаком с ее содержанием. Если учесть тот факт, что лекция могла быть прочитана еще в 1916 году, то в письме к Матюшину того же года мы, вероятно, можем увидеть реакцию Малевича на неё: «В Москве было уже несколько лекций, и Белый и Бердяев собирают монету за наш счет» [Вакар, Михиенко, 2004, т.1, с. 100]. Его возмущенный тон совершенно понятен: в своей лекции Бердяев обвиняет супрематистов и футуристов в «поверхности» их идей, в то время как для самого Малевича супрематизм – особенно это актуально для его более позднего творчества – мыслился не только как истинное искусство, но и как своеобразная онтологическая система.

Стоит отметить, что 10-е года XX века пришлось на расцвет русской философии Серебряного века: в 1914 году был опубликован главнейший труд Флоренского «Столп и утверждение истины», в 1916 году в свет выходит «Смысл творчества» Бердяева, а в 1917 году публикуется «Свет невечерний» Булгакова. Кажется, что представители философии Серебряного века, которая во многом была философией христианской, могли выступать скорее в качестве оппозиции к авангардному движению

<sup>1</sup> Хотя есть сведения (приводится по [Сидорина, 2012, с. 433]), что Бердяев читал данную лекцию еще в 1916 г.

тех же лет. В связи с этим еще более удивительным кажется творческое взаимодействие Малевича и Гершензона, которого также можно отнести к представителям русской религиозной философии. Более того, Гершензон был инициатором создания сборника «Вехи», вышедшего в 1909 году, среди авторов которого были, в том числе ранее нами упомянутые, Бердяев и Булгаков. Интересно отметить, что проблематика «Вех» была связана с кризисом интеллигенции, а, следовательно, и с кризисом культуры, носителем которой была интеллигенция. Все это дает плодотворную почву для анализа заданной нами проблемы.

### «Свобода дикаря» К. Малевича

Своеобразное «Дикарство», как мы уже условились ранее, стало тем, что зацепило Гершензона в Малевиче. Однако, все же, необходимо прояснить, в чем именно оно заключалось; для этого стоит обратиться не только к супрематистскому искусству, но и к текстам Малевича, в которых выражаются его основные взгляды как теоретика искусства и философа. Наиболее значим для настоящего исследования манифест «От кубизма и футуризма к супрематизму» (1916 год). В нем формируется основная позиция автора о необходимости радикального отказа от искусства, «копирующего реальность» [Малевич, 2017, с. 15-21] в направлении «искусства ради искусства», как выхода в область «беспредметного», трансцендентного. Так, согласно Малевичу, все созданное ранее искусство, в своем подражании реальности было лишь «копиркой, грабежом и фальсификацией» [там же, с. 21]. Для Малевича «творить значит жить, вечно создавать новое и новое» [там же, с. 20], а в условиях подражания чему-либо уже существующему в реальной данности творение принципиально нового невозможно. Таким образом, всё, что было создано искусством «реалистичным» стоит перечеркнуть, потому как никакой ценности оно не имеет и представляет собой лишь жалкие копии самой прекрасной картины – «живой природы» [там же, с. 21]. Можем ли мы рассматривать данные идеи в контексте возвращения к «дикому», «первозданно новому»? И да, и нет. Малевич предлагает радикальный отказ от старых правил, но говорит он скорее о новом этапе развития искусства. Здесь видится удачным выражение: *прогрессивное обнуление*. То есть, с одной стороны, происходит радикальное перечеркивание прошлого, и в этом смысле некий откат назад – обнуление. С другой стороны, за счет этого обнуления делается шаг вперед, призванный не только преодолеть былые несовершенства, но и подвести искусство к новому этапу его развития: отказу от формы в пользу чистого содержания.

Понятие чистого содержания стало для Малевича одним из основных положений его теории, в которой супрематизм является искусством, дающим возможность для полного освобождения этого самого содержания от формы. В данной теории в качестве основы полагается «черный квадрат», представляющий собой «нуль форм». Согласно Малевичу, «черный квадрат» нельзя разложить на составные части, он как бы *первичен*. Мы можем изобразить овал, пририсовав к нему определенное количество «палочек» и «точечек», и наш разум уже сможет вычленить из этого схематичного рисунка образ какой-нибудь лошади или осла [там же, с. 15-16]. «Черный квадрат» же мы можем изобразить, лишь нарисовав сам «черный квадрат». Да, «черный квадрат» имеет некоторую форму, в привычном понимании этого слова, но сама форма его есть чистое неделимое содержание. Таким образом, супрематизм есть искусство чисто содержательное. Важно отметить, что «черный квадрат» и прочие супрематические объекты, существующие в мире беспредметного, не являются в полной мере объектами реального мира, они не копируют его, а скорее создают<sup>2</sup>, и в этом смысле супрематизм представляется путем к трансцендированию, к выходу за грани реальности. Человек, закрепощенный «формами реального мира» стремится избавиться от этих оков, но он может это сделать лишь благодаря своей интуиции, «творческому порыву», посредством которого создается не только истинное искусство [Малевич, 2017, с. 28-30], но и становится возможна мысль, свободная и чистая, осуществленная разумом в попытке выйти в область трансцендентного, «беспредметного».

<sup>2</sup> Весь универсум супрематизма конструируется посредством видоизменений «черного квадрата» по форме, путем «движения» («черный квадрат», «черный крест», «черный круг»), и по цвету («черный квадрат», «красный квадрат» (как «цветность вообще»), «белый квадрат»).

Е.В. Подобуева *Кризис искусства:  
Малевич, Бердяев, Гершензон*

Все вышеназванное может интерпретироваться в защиту тезиса о «дикарстве» Малевича. Он действительно «дикарь» в своем «дерзком новаторстве», в своей радикальности. «Дикарство» здесь не столько возвращение к «первобытности», сколько обнуление прошлых результатов за их ненужностью в пользу возведения нового (и единственно верного и возможного) этапа искусства. В этом и обнаруживается его «свобода дикаря», свобода *воз-рождения* нового искусства из пепла «творческого опыта» прошлых веков, намеренно сожжённого во имя искусства истинного.

Невозможно отрицать революционность идей Малевича и его заявку на победу над кризисом искусства. Действительно, и «прогрессивное обнуление», и определение нового места искусства, и того, как быть на этом новом месте, на первый взгляд, должно решить проблемы старого искусства, пришедшего в упадок и погрязшего в канонах. Однако подобные заключения, скорее, относятся к тому, как сам Малевич чувствовал свое творчество, и к тому, каким хотел его видеть. Даже опуская самоочевидный факт о том, что искусство авангарда было и остается непонятно массам, реакция на данное новаторство была совершенно неоднозначна также и среди современного Малевичу круга интеллигенции. Например, однажды Соллертинский сказал Малевичу: «[если Вы]...поднимите руки, вытяните их и опустите, коснитесь пальцами асфальта и посмотрите между ног. Тут можно познать больше, чем в чёрном квадрате!» (цит. по: [Букша, 2013, с. 49]). А знаменитый Бенуа говорил о «Черном квадрате» как об акте «самоутверждения того начала, которое имеет своим именем мерзость запустения и которое кичится тем, что оно через гордыню, через заносчивость, через поправление всего любовного и нежного, приведёт всех к гибели» (цит. по: [Шарп, 1993, с. 45]).

Современники Малевича пытались подобрать к его идеям разные ключи, некоторые из которых включали в себя и полное отторжение супрематизма как несостоятельной теории. Он был искусным мастером, который ввел в недоумение даже профессионалов своего дела. В этом тоже видится революционность – в ее неожиданности. Мы также не можем не упомянуть позиции, согласно которой сама идея беспредметности, воплощенная Малевичем в его супрематизме, витала в воздухе, а её появление было лишь вопросом времени [Букша, 2013, с. 46]. Однако подобные замечания необходимы нам лишь для лучшего понимания контекста, в котором существовал и развивался супрематизм; гораздо важнее же для нас философия, которую выстроил Малевич вокруг своего искусства.

### **М. О. Гершензон о «Кризисе культуры»**

Гершензон считал Малевича творцом, не отравленным умирающей культурой, а его «черный квадрат» символом «нигилистического освобождения». Вероятно, освобождения от тех самых оков «предметной реальности» через прорыв в область трансцендентного. Гершензон смотрел на Малевича как на деятеля с оригинальными философскими мыслями, громящего уже умирающее старое искусство, и создателя нового, граничащего с философией. Малевич писал письма Гершензону, где описывал свои философские идеи и взгляды. Так в одном из них художник говорит: «Не знаю, как Вы отнесетесь к моим решениям, но я вижу в Супрематизме, в трех квадратах и кресте, начала не только живописные, но всего вообще» [Малевич, 2000, т.3, с. 343]. Это дает нам основания для рассмотрения супрематизма не только как «манифеста нового искусства», но и как полноценной философской онтологической концепции.

Гершензона крайне волновал вопрос кризиса культуры, чему посвящено его одноименное произведение: «Кризис современной культуры» (1917)<sup>3</sup>, и о чем также идет речь в «Переписке из двух углов» (1921) и, отчасти, в «Тройственном образе совершенства» (1918). Важнейший для нас тезис сформулирован Гершензоном в «Переписке», где он говорит о том, что человек, обремененный современной культурой, не может «воспарить к свободе» [Гершензон, Переписка..., 2017, с. 36]. Также, в «Тройственном образе совершенства» звучит тезис, перекликающийся с одной из главных идей Малевича, о том, что труд копирующий «неполон», а следовательно, не может выражать

<sup>3</sup> Указан год, когда данная лекция была прочитана. Текст же, был опубликован только в 1992 г.

истинное творчество, потому как в нем невозможно достижение *образа совершенства* [Гершензон, *Тройственный образ...*, 2017, с. 87]. Кажется, что программа Малевича с его «свободой дикаря» способна удовлетворить вышеперечисленные потребности, необходимые для преодоления кризиса. Однако, прежде всего, следует уделить внимание вопросу о том, в чем же конкретно заключалась проблема «обременения культурой», и как Гершензон предлагал ее разрешить.

Когда Гершензон пишет о невыносимо давящей тяжести культуры и о внутреннем желании не иметь на себе этого груза, от которого едва ли возможно избавиться<sup>4</sup>, он все же не отрекается от всех прежних знаний (включая, в том числе, и грамоту) [Гершензон, *Переписка...*, 2017, с. 33-36]; а говорит скорее о необходимости самостоятельной мысли и рефлексии: «В наследии отцов ценно не столько содержание, сколько методы» [там же, с. 33-34]. То есть, если мы не будем принимать на веру истины, открытые предками, а скорее прибегнем к анализу методов, которые они использовали, совершенствуя и применяя их в познании мира, мы сможем как проверять старые положения науки, так и открывать новые. Тогда человек не будет перегружен фактологическим материалом, который не дает ему никакой пользы, а лишь затуманивает сознание.

Кризис современной культуры также обнаруживается в обезличивании и чистом потреблении труда-творчества, что, в том числе, побуждает Гершензона призывать к отказу от «знаний предков». Обезличивание, как полагает Гершензон, главный враг истинного творчества [Гершензон, *Тройственный образ...*, 2017, с. 86-88]. Но разве искусство Малевича не обезличивает? Ведь все, что в нем есть, это только представления *форм* и *цветности*. Однако, Гершензон понимает под *не-обезличенным* творчеством, включающее в себя *личную заинтересованность* творца, которая представляется самым ценным в данном виде труда [там же, с. 86-87]. Несомненно, идеи Малевича и его супрематизм были определенным признаком самостоятельного и независимого решения в искусстве, а главное – нового, без оглядки на «опыт предков». И в этом, действительно, видится как бы утверждение «личности» в смысле самостоятельности мышления и творчества – *личной заинтересованности*.

Гершензон, очевидно, связывает кризис культуры, с «культом прогресса», который являл себя как абсолютное благо, стремившееся упразднить власть духа, несмотря на то что наука сама по себе есть лишь его орудие [Гершензон, *Кризис современной...*, 2017, с. 13-14]. Одна из основных проблем науки, по мнению Гершензона, заключается в том, что она в большинстве своем опирается на эмпирические данные, которые на самом деле достаточно скудны и ограничены [там же, с. 15]. Вместе с тем, человек пренебрегает интуицией [там же, с. 18], которая, по всей видимости, мыслится автором как источник, подчиненный в полной мере мировому закону, связанный с духом. Дух же, в свою очередь, представляется как источник знания трансцендентного, не добытого в мире, но истинного. И здесь научное знание проигрывает тем, что не имеет никакой «абсолютной основы» – оно существует лишь как данное в мире и систематизированное разумом. Соответственно, должна ли борьба с подобным упадком означать возвращение главенства духа над научностью? Здесь, кажется, можно обратиться к Бердяеву, ведь мы можем видеть мотивы, сходные с его протестом против «онаучивания» философии и идеи о необходимости обретения человеком свободы через творческий акт.

Стоит также отметить, что, согласно Гершензону, проблема противоборства духовного и рационально-эмпирического уже проявлялась в ходе истории России до кризиса культуры, в том числе и в споре славянофилов и западников. Гершензон отмечает, что славянофилов во многом погубило то, что, развивая свою теорию, ядром которой было учение о душе, они постепенно от него отошли, и «религиозная идея в своем чистом виде постепенно отмерла совсем» [Гершензон, 1923, с. 214]. Беда западников же заключалась в том, что у них изначально не было той истинной опоры, потому как в своих идеях они ориентировались на чистую рациональность, забыв о духе [там же, с. 215]. Этот фрагмент также интересен тем, что в нём отчётливо прослеживается

<sup>4</sup> Подобная невозможность заключается также, в том, что человек находится под постоянным влиянием социума и пр. внешних факторов.

Е.В. Подобуева *Кризис искусства:*

*Малевич, Бердяев, Гершензон*

мысль Гершензона о том, что церковный догмат и проявления духа могут не совпадать, так как «отмирание» религиозного в лагере славянофилов произошло во многом из-за чрезмерного преобладания православных догм, в слепом и бездумном следовании которым едва ли возможно отыскать истинный путь [там же, с. 214-215].

Но каким образом идеи Малевича могут соотноситься с предположениями, выдвинутыми Гершензоном о способах возрождения искусства и культуры из кризиса, предлагает ли Малевич путь освобождения от ее давящей «тяжести»? В целом, да, посредством отказа от самой культуры, что довольно схоже с позицией Гершензона. Так, в манифестах художника можно найти призывы к необходимости «снимать с себя огрубевшую кожу столетий» [Малевич, 2017, с. 40]. Кроме того, как уже было сказано ранее, Малевич выделяет понятие интуиции, благодаря которой возможно творение истинного искусства [там же, с. 28-32]. Сами супрематические формы есть «доказательство постройки форм<sup>5</sup> из ничего, найденных интуитивным разумом» [Малевич, 2017, с. 32]. Здесь кажется важным отметить, что Малевич читал «Тройственный образ совершенства» [Шатских, 2000, с.42], в котором, как мы уже заметили ранее, можно обнаружить несколько тезисов, перекликающихся с его идеями. Но, в отличие от Гершензона, Малевич полагает, что интуитивное чувство есть нечто вроде нового разума, или, по крайней мере, нечто непосредственно с ним связанное, в то время как для Гершензона разум противопоставляется интуиции, подобно эмпирическому и трансцендентному. И все же, для обоих мыслителей интуиция является тем, благодаря чему возможно «освобождение», а следовательно, и создание нового искусства. Для Малевича таковым становится супрематизм – «творчество интуитивного разума» [там же, с. 32], в рамках идей которого представляется возможным освобождение от «тяжести и духоты одежд, накопленных историческим опытом», за счет их обнуления, но при этом супрематизм сохраняет в себе некоторый *метод*, представляющийся в виде чистых содержаний, конструирующих реальность. Малевич становится той самой «свежей кровью», он настроен на радикальный слом и перемены, на отказ от нагромождений прошлого и обращение к духу, к интуиции. Гершензон открыто называет его «папуасом» [Малевич, 2000, т.3, с. 348], но исключительно в положительном контексте: как человека иного мира, способного привнести нечто радикально новое.

### **Н. Бердяев. Творчество и свобода**

В рамках настоящего текста в качестве противопоставления гершензоновской открытости к творческому взаимодействию с супрематизмом мы рассмотрим позицию Бердяева. В своей лекции он очень четко определяет, что в связи с «кризисом» искусство претерпевает трансформации, главной из которых является попытка художников выйти за свои же пределы [Бердяев, 1990, с. 3]. И, несомненно, Малевич представляется ярким тому примером. Однако позиция Бердяева относительно той «запредельности», которой следуют все футуристы, включая Малевича, отлична от своеобразного трепета Гершензона перед «дикарем-новатором».

Бердяев полагал, что человек способен выйти за границы «объектного» мира именно посредством творческого акта [Бердяев, 2018, с. 33-34]. Само же творчество он понимает как «потрясение и подъем всего человеческого существа, направленного к иной, высшей жизни, новому бытию» [Бердяев, 2016, с. 248]. Здесь важно отметить, что для Бердяева именно «творчество художественное лучше всего раскрывает сущность творческого акта» [Бердяев, 2018, с. 277]. В самом же творческом акте происходит утверждение индивидуальности человека посредством *свободы* как его «обязанности» перед Богом [Бердяев, 2016, с. 245], что, таким образом, дает ему возможность выхода в область трансцендентного через творчество-искусство. Следовательно, творчество, вероятно, не должно находиться в бесконечном перемалывании эмпирических данных, а должно стремиться к выходу за их пределы, и, быть может, даже отказу от этих данных. И тем не менее, Бердяев относился двояко к тем изменениям, которые повлек «кризис искусства».

<sup>5</sup> Форм супрематических.

Отчасти отношение Бердяева к «революции в искусстве» было положительным, ибо кризис старого казался вполне очевидным [Бердяев, 1990, с. 3], а перемены, которые можно было наблюдать, в частности, у футуристов, были необходимы. Он также выступал противником искусства «канонического», полагая что оно как бы «задерживает творческую энергию» [Бердяев, 2018, с. 279-280], а соответственно препятствует полному осуществлению творческого акта. Однако в «Кризисе искусства» (1918) Бердяев пишет, что футуристы, хоть и выявили основные кризисные моменты «старого искусства», основанного на непосредственном отражении реальности, они лишь окончательно его разрушили, не дав противоядия от губительных процессов, происходивших в нем тогда [Бердяев, 1990, с. 11-12]. Соответственно, их эпоха уходит и должна смениться на «искусство создающее». Может ли стать этим новым этапом, по мнению Бердяева, Малевич, ведь в его творчестве явно прослеживается манифестация создания кардинально нового искусства? Но для Бердяева супрематизм остается лишь ступенью, иллюстрирующей кризис «канонического искусства», и в этом, как мы можем полагать, он видел единственный его плюс. Бердяеву казалось, что результатом «революции» должно стать «восстановление мира», в том числе мира искусства, а Малевич, в этом смысле, остается мыслителем, показавшим кризис, «освободившим чистый творческий акт», но, скорее, отрицающим и нигилистичным<sup>6</sup>.

В чем же заключался его нигилизм по мнению Бердяева? Малевич, создавая некий «новый мир искусства», исключил из него и человека, и природу, в то время как для Бердяева создание искусства, исключаяющего *человечность*, представлялось ложным путем, не способным в своем итоге прийти к полноценному воплощению творческого акта. Бердяев полагал, что после преодоления «кризиса канонического искусства» настанет время творческой религиозной эпохи [Бердяев, 2018, с. 280], в которой невозможно подобное *ничтожение* живого. Наилучшим образом корень бердяевского неприятия искусства Малевича можно рассмотреть в цитате: «Искусство должно стать новой, преображенной природой. Сама природа есть произведение искусства, и красота в ней есть творчество» [там же, с. 309]. Несмотря на то, что данная фраза (в особенности ее вторая часть) очень похожа на то, что говорил Малевич в своем манифесте [Малевич, 2017, с. 21], все же в ней просматривается существенное различие между двумя мыслителями: для Бердяева невозможен разрыв с природным, с живым в искусстве, который как раз и совершает Малевич. Путь, по которому идет супрематист, *внешне-нигилистический* и не дает никакой возможности для имманентности, «изжитости человеком», которая открывается лишь в *имманентно-творческом* преодолении искусства [там же, с. 306-307]. Только придерживаясь *имманентно-творческого* пути, возможен выход к теургии как совместному богочеловеческому творческому акту, в котором происходит творение «жизни в красоте» [там же, с. 307]. Так, мы можем предположить, что Бердяев порицал Малевича как раз за попытки уничтожить в своем искусстве «жизнь». Но Малевич, кажется, скорее пытался как бы «разобрать» наш мир на некие составляющие. Порвав с прошлым, с нагруженным «воровством реальности», он воссоздал философию, транслирующуюся через искусство, и вышел к чистым абсолютно абстрактным формам, заложив их в основу, открыв возможность к пониманию и конструированию не только искусства, но и, в определенном смысле, самого мира. То есть Малевич, не просто «уничтожил» человека, оставив лишь голые формы. Он, скорее, обнаружил возможность создания и человека, и природы через данные абстракции.

### Заключение

На первый взгляд, идейная схожесть позиций Бердяева и Гершензона относительно кризисов, происходивших в начале XX века, действительно кажется очевидной. Оба они видели важнейшую проблему, породившую кризис, в потере главенствующих позиций духа. Воплощением кризиса искусства и культуры становится исчерпанность старого искусства и его невозможность сказать

<sup>6</sup> Например, заявление Малевича в статье «О музее» (1919 г.) о необходимости очистки музеев от хлама, которым он называет все бывшее искусство.

Е.В. Подобуева *Кризис искусства:*

*Малевич, Бердяев, Гершензон*

ничего нового, в связи с чем происходит стремление творцов к выходу за границы [Бердяев, 1990, с. 3]<sup>7</sup>. Однако, как мы показали в ходе данного исследования, все же имеются значительные различия между позициями двух мыслителей, преимущественно заключающиеся в полярном взгляде на то, какие именно итоги привнесли аванградные художники и, в частности, Малевич в искусство. Гершензон видел в дикарской свободе Малевича некую надежду на преодоление кризиса, для него та или иная интерпретация есть уже определенное культурное действие. Следовательно, интерпретация самого кризиса посредством творчества есть уже творчество, а значит, и возрождение, и выход. Бердяев же воспринимал то, что делал Малевич, по сути, просто как иллюстрирование самого кризиса, но никак не его разрешение. Искусство Малевича не вписывалось в бердяевский идеал религиозного творчества, которое должно было стать этапом, окончательно преодолевшим кризис.

Но можем ли мы все-таки говорить о том, что Малевич преодолел кризис искусства? Стало ли дикарство лекарством для современной ему культуры? Спасло ли оно ее посредством выведения на первый план таких понятий, как свобода, интуиция и возможность выхода к трансцендентному? Вероятно, да. По крайней мере, в рамках кризиса искусства XX века. Так, более сильной представляется позиция Гершензона, который разглядел в Малевиче нечто большее, чем художника, выдвигающего очередную идею «правильного искусства». Бердяев же видел в Малевиче лишь одну из ступеней, полагая, что, разобрав все до костей, он не вышел, по сути, ни к чему, кроме манифестации о необходимости отказа от прошлого наследия искусства, копирующего реальность. Но все же, в творчестве Малевича мы можем наблюдать проникновение философии через искусство; и Гершензон поддерживает художника в его стремлении к обретению большего, чем просто создание новой живописи. Быть может, то, что Малевич посредством своего творчества через интуицию вышел в область беспредметного-трансцендентного, обнаруживая «начала не только живописные, но всего вообще», стало именно тем, что требовалось для высвобождения культуры из ее кризиса – возвращением к главенству интуитивно духовного чувства.

Остается важным вопрос, подводящий окончательный итог данному тексту: насколько жизнеспособными оказались идеи супрематизма впоследствии? Сразу стоит отметить, что попытка ответа на данный вопрос будет произведена в контексте развития русского искусства, потому как на путь живописи в западной Европе и Америке в большей степени повлияли течения дадаизма и сюрреализма, например, на французских ситуационистов. Малевич умирает в 1935 году. В последние годы своей жизни он обращается к более реалистичной живописи, за что впоследствии его стали упрекать. Оправдание подобному шагу можно найти в его теории «прибавочного элемента», согласно которой супрематизм может пониматься как искусство высшее, но только до тех пор, пока не появится новый «прибавочный элемент» [Малевич, 1998, с. 55-104]. Однако все же данная теория, которую Малевич изложил в форме доклада в 1925 году во многом расходилась с тем, что утверждалось в его главном манифесте [Малевич, 2017, с. 15-40]. Кроме того, на Малевича, как и на прочих представителей авангарда, все сильнее начинала давить новая власть. С 1932 года начинается активная пропаганда соцреализма, который впоследствии на долгие годы станет единственно разрешенным стилем в живописи. Искать в соцреализме авангардистские веяния, вероятно, можно, однако, остается очевидным что данный стиль выступает в качестве абсолютной противоположности идеям супрематизма, изложенным в манифесте 1916 года. И тем не менее, параллельно с официальным искусством соцреализма в Советской России с 1950-х годов развивалось искусство неофициальное, в котором, как раз, очевидно, можно усмотреть влияния первой волны авангарда, и, в особенности, Малевича. Очевидны отсылки к Малевичу в картинах В. Пивоварова<sup>8</sup>, а О. Васильев (цит. по: [Иньшаков, 2018, с. 208]), М. Чернышов [там же, с. 200], И. Кабаков (приводится по: [Маневич, 2009, с. 257-260]) и прочие упомянули его в своих текстах и высказываниях. Как отмечает

<sup>7</sup> Искусство, постепенно отходя от стремления к как можно более четкому отражению реальности, начинает как бы разлагаться, линии и мазки становятся условными, лишь как обозначение, а не как стремление к «фотографическому воспроизводству».

<sup>8</sup> Например, серия картин «Эйдосы», а также картина «Малевич в снегу».

А. Н. Иньшаков: «...творчество Малевича оказывается для мастеров конца 1970-х годов в чем-то завораживающим, притягательным и манящим, а в чем-то чуждым и совершенно неприемлемым» [Иньшаков, 2018, с. 203]. Не остается никаких сомнений в том, насколько масштабной и влиятельной фигурой оказался Малевич для последующего развития авангардной ветви русского искусства. Однако отсылки, которые делают художники к Малевичу больше подходят на выражение глубочайшего почтения и вдохновения его фигурой. Что же касается супрематизма в его изначальном виде (то есть до появления на свет теории о «прибавочном элементе»), он, кажется, в действительности стал лишь ступенью развития искусства, потому как живописно оказался преодолен последующими художниками, однако, супрематическая теория, несомненно, остается жить в качестве цельной системы в рамках некоторой доктрины философии искусства.

#### ИСТОЧНИКИ

1. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Черный квадрат / Казимир Малевич. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – С. 15- 40
2. Малевич К. Письма К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924) // Малевич К. Собрание сочинений Т. 3 Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924). Ком. и Сост. А.С. Шатских. – Москва: Гилея, 2000. – С. 327-353
3. Малевич К. Мир как беспредметность. Ч.1 Введение в теорию прибавочного элемента // Малевич К. Собрание сочинений Т. 2 Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924-1930. Сост. Г.Л. Демосфенова, науч. ред. А.С. Шатских. – Москва: Гилея, 1998. – С. 55-104
4. Бердяев Н. Самопознание: опыт философской автобиографии. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016.
5. Бердяев Н. Смысл творчества. – Москва: Издательство АСТ, 2018.
6. Бердяев Н. Кризис искусства. (Репринтное издание) – Москва: СП Интерпринт, 1990.
7. Гершензон М.О. Кризис современной культуры // Гершензон М.О. Тройственный образ совершенства / Составители С.Я. Левит, Л.Т. Мильская. – 2-е изд. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 13-18
8. Гершензон М.О., Иванов В.И. Переписка из двух углов // Гершензон М.О. Тройственный образ совершенства // / Составители С.Я. Левит, Л.Т. Мильская. – 2-е изд. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 22-62
9. Гершензон М.О. Тройственный образ совершенства // Гершензон М.О. Тройственный образ совершенства / Составители С.Я. Левит, Л.Т. Мильская. – 2-е изд. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – С. 63-114
10. Гершензон М. О. Исторические записки. – Берлин: Книгоиздательство «Геликон», 1923.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Букша К.С. Малевич. – Москва: Молодая гвардия, 2013.
2. Вакар И.А., Михненко Т.Н. Малевич о себе. Современники о Малевиче (Письма. Документы. Воспоминания. Критика): В 2 т. – Москва: РА, 2004. Т. 1.
3. Иньшаков А.Н. Русский авангард в журнале «а – я» // Художественная культура. 2018. №2 (24). – С. 194-219
4. Левина Т.В. Онтологический аргумент Малевича: Бог как совершенство или вечный покой // Артикульт. 2015. 19(3). – С. 18-28.
5. Маневич Г.И. Опыт благодарения. Воспоминания. – Москва: Аграф, 2009.
6. Сидорина Елена Конструктивизм без берегов. Исследования и этюды о русском авангарде. – Москва: Прогресс-Традиция, 2012.
7. Бычков А.С. Гиренок Ф.И., Мартынов В.И., Мигунов А.С., Ростова Н.Н. Философия русского авангарда. Коллективная монография. – Москва: Издательство «Проспект», 2017.
8. Шарп Д. Малевич, Бенуа и критическое восприятие выставки «0,10» // Великая утопия: Русский и советский авангард. 1915-1932. – Берн; Москва: Издательство «Бентелли», Издательство «Галарт», 1993.– С. 41-54
9. Шатских А.С. Малевич после живописи // Малевич К. Собрание сочинений Т. 3 Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. С приложением писем К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924). Ком. и Сост. А.С. Шатских, «Письма К.С. Малевича к М.О. Гершензону (1918-1924)». – Москва: Гилея, 2000. – С. 7-68.

Е.В. Подобуева *Кризис искусства:  
Малевич, Бердяев, Гершензон*

**SOURCES**

1. Berdyaev N. *Krisis iskusstva* [The crisis of art]. (Reprint Edition). – Moscow: SP Interprint, 1990.
2. Berdyaev N. *Samopoznaniye: opit filosofskoi avtobiographii* [Self-knowledge: the experience of philosophical autobiography]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2016.
3. Berdyaev N. *Smisol tvorchestva* [The meaning of creativity]. Moscow, 2018.
4. Gershenzon M.O. *Krisis sovremennoy kulturni* [The crisis of modern culture]ю In Gershenzon M.O. *Troistvenniy obraz sovershenstva* [Triple image of perfection]. Compiled by S.Ya. Levit, L.T. Milka. 2nd ed. Moscow, St. Petersburg, Centr Gumanitarnih Initsiativ, 2017. Pp. 13-18
5. Gershenzon M.O., Ivanov V.I. *Perepiska iz dvih uglov* [Correspondence from two corners]. In Gershenzon M.O. *Troistvenniy obraz sovershenstva* [Triple image of perfection]. ompiled by S.Ya. Levit, L.T. Milka. 2nd ed. – Moscow, St. Petersburg, Centr Gumanitarnih Initsiativ, 2017. Pp. 22-62
6. Gershenzon M.O. *Istoricheskiya zapiski* [Historical notes]. Berlin, Book publishing house “Helikon”, 1923.
7. Malevich K. *Ot kubizma I foturizma k suprematizmu* [From Cubism and Futurism to Suprematism]. In Malevich K. *Cherniy kvadrat* [Black square]. St. Petersburg, Azbuka, Azbuka-Attikus, 2017. Pp. 15-40
8. Malevich K. *Pisma K.S. Malevicha k M.O. Gershenzony (1918-1924)* [Letters to K.S. Malevich to M.O. Gershenzon (1918-1924)]. In Malevich K. *Sobranieye sochuneniy T.3 Suprematizm. Mir kak bespredmetnost, ili Vechniy pokoy. S prilozheniyem pisem K.S. Malevicha k M.O. Gershenzony (1918-1924)* [Collected essay of T. 3 Suprematism. Peace as pointlessness, or eternal peace. With the application of letters to K.S. Malevich to M.O. Gershenzon (1918-1924)]. Com and Comp. A. S. Shatskikh. Moscow, Gileya, 2000. Pp. 327-353
9. Malevich K. *Mir kak bespredmetnost. Ch. 1 Vvedenie v teoriyu pribavochnogo elementa* [World as a pointlessness. Part 1 Introduction to the theory of a surplus element]. In Malevich K. *Sobranieye sochuneniy T.2 Stati i teoreticheskiye sochineniya, opublikovaniye v Germanii, Polshe i na Ukraine. 1924-1930* [Collected work T. 2 Articles and theoretical works published in Germany, Poland and Ukraine. 1924-1930.] Comp. G. L. Demosthenov, scientific. ed. A. S. Shatskikh. Moscow, Gilea, 1998. P.p 55-104
10. Gershenzon M.O. *Troistvenniy obraz sovershenstva* [Triple image of perfection]. In Gershenzon M.O. *Troistvenniy obraz sovershenstva* [Triple image of perfection]. ompiled by S.Ya. Levit, L.T. Milka. 2nd ed. Moscow, St. Petersburg, Centr Gumanitarnih Initsiativ, 2017. Pp. 63-114

**REFERENCES**

1. Buksha K.S. *Malevich*. Moscow, Molodaya Gvardiya, 2013.
2. Bychkov A.S., Girenok F.I., Martynov V.I., Migunov A.S., Rostov N.N. *Filosofiya russkogo avantgarda. Kollektivnaya mographiya* [The philosophy of the Russian avant-garde. Collective monograph]. Moscow, Izdadelstvo “Prospect”, 2017.
3. Inshakov A.N. *Russki avangard v jurnale “a-ya”* [Russian avant-garde in the journal “A - Z”]. In *Hudozhestvennaya cultura* [Art Culture]. 2018. No2 (24). Pp. 194-219
4. Levina T.V. *Ontologicheskiy argument Malevicha: Bog kak sovershenstvo ili vechiy pokoy* [Malevich's ontological argument: God as perfection or eternal peace]. In *Articult*. 2015. #19(3). Pp. 18-28.
5. Manevich G.I. *Opit blagodareniya. Vospominaniya* [Thanksgiving experience. Memories]. Moscow, Agraf, 2009 .
6. Sharp D. *Malevich, Benoit i kriticheskoye vospriyatiye vistavki “0,10”* [Malevich, Benoit and Critical Perception of the “0.10” exhibition]. In *Velikaya Utopiya: Russki i sovetskiy avantgarde* [The Great Utopia: Russian and Soviet Avant-Garde. 1915-1932]. Bern, Moscow, Izdadelstvo “Bentelli”, Izdadelstvo “Galart”, 1993. Pp. 41-54
7. Shatskikh A. S. *Malevich posle zhivopisi* [Malevich after painting]. In Malevich K. *Sobranieye sochuneniy T.3 Suprematizm. Mir kak bespredmetnost, ili Vechniy pokoy. S prilozheniyem pisem K.S. Malevicha k M.O. Gershenzony (1918-1924)* [Collected essay of T. 3 Suprematism. Peace as pointlessness, or eternal peace. With the application of letters to K.S. Malevich to M.O. Gershenzon (1918-1924)]. Com and Comp. A. S. Shatskikh. Moscow, Gileya, 2000. Pp. 7-68.
8. Sidorina Elena *Konstruktivizm bez beregov. Issledovaniya i etudi o russkom avantgarde* [Constructivism without shores. Studies and etudes about the Russian avant-garde]. Moscow: Progress-Traditsiya, 2012.
9. Vakar I.A, Mihienko T.N. *Malevich o sebe. Sovremenniki o Maleviche (Pisma. Dokumenti. Voospominaniya. Kritika)* [Malevich about himself. Contemporaries about Malevich (Letters. Documents. Memories. Criticism)]. In 2 T. Moscow, RA, 2004, T.1.