

*main methodological postulates of interdisciplinary synthesis of philosophical and religious systems are analyzed.*

*Key words: «divine», culture, cultural dialogue between East and West, synergy.*

УДК. 111. 852: 75. 0

**П. Ю. Храпко**

Національний університет водного господарства та природокористування

### **ХУДОЖНІЙ ОБРАЗ В ЕСТЕТИЧНІЙ СИСТЕМІ К. МАЛЕВИЧА: ВІД ІДЕАЛУ ДО УТОПІЇ**

*У статті аналізується трансформація поняття «художній образ» в естетичній системі К. Малевича. Основна увага автора зосереджена на особливостях формування парадигматичної ланки: «художній образ-ідеал-ідейний лик». Розглянуто також протиставлення художнього образу та безпредметного мистецтва. Висновки дослідження зроблені зі застосуванням дискурс-аналітичної методології.*

*Ключові слова: художній образ, ідеал, «ідейний лик», утопія, безпредметність, артикуляція, дискурс.*

Безсумнівно, що художній образ є одним із найважливіших понять науки естетики і суттєвою складовою феномену мистецтва. Згідно з визначенням: «художній образ це – специфічна для мистецтва форма відображення дійсності та вираження думок і відчуттів художника» [4, 239].

Відомо, що перші ґрунтовні дослідження саме естетичного розуміння образу були розпочаті Гегелем. Німецький філософ намагався розкрити особливості цього феномену через дослідження відношення абстрактного, логічного, поняттєвого елементу до конкретного, чуттєвого та безпосереднього. Специфіка цих взаємовідносин у тому, що: «Мистецтво все таки прагне осягнути способом чуттєвого втілення поняття як таке, поняття в його всезагальності, оскільки єдність цього поняття з індивідуальним явищем і становить сутність прекрасного та його художнього відтворення» [1, 105]. Іншими словами, саме баланс індивідуального та загального становить специфіку художнього образу.

Одного визначення недостатньо для з'ясування даного феномену цілісно, у всіх його зв'язках та проявах. Гегель заклав лише початок вивчення образу. Згодом з'явилися різноманітні дослідження з цієї проблематики, котрі на сьогодні становлять значний масив, і охопити їх всі є досить проблематичним. Тому ми вкажемо лише основні напрями досліджень, щої склалися в цій галузі.

Отже, крім інтерпретації безпосередньо субстанціональних складових цього феномену в естетиці, розглядають також рух та існування образу на

всіх етапах його проявлення: образ-задум, який виникає в митця під час зародження певного художнього твору; образ-знак, тобто матеріально зафіксований образ; образ-сприйняття, який виникає в реципієнта художнього тексту.

За винятком загальнотеоретичних питань доцільно простежити специфіку художнього образу в залежності від його проявлення та втілення в різноманітних видах мистецтв. Так видається доречним аналіз різних масштабів, рівнів образу від малого (тропи, метафори, метонімії) до великого (персонаж, музична тема, сюжетний хід і т.д.). Важливим та актуальним є також розгляд можливостей трансформації художнього образу, його переростання самого себе, яке відбувається в акті становлення його символом.

Всупереч постійному декларуванню своєї новаторської позиції, настанові на авангардне мистецтво, яке вже самою практикою піддає сумніву принципи класичної естетики, Малевич у теоретичних працях торкається проблематики художнього образу. Найбільш показовим у цьому плані є трактат «Живопись» (1927 р.). Варто відзначити, що трактат має певні особливості. Знову ж таки Малевич майже уникає прямих визначень об'єкта дослідження. Визначення художнього образу дається лише раз. Воно не є чітко експлікованим, оскільки вписане в певний побіжний контекст та позбавлене детальності.

На початку розмірковування Малевича стосуються поділу на групи всіх існуючих сучасних художників. Теоретик доходить висновку, що таких груп щонайменше є дві: «прикладники», які постійно мають справу з «предметом», і друга, вища категорія – «образники». Образники – це «таке угруповання, яке не задовольняється натурою, або обробкою цього, все ж таки реального предмета і намагається віднайти образ предмету або ж ідейного лику (образ ідеї); їхнє устремління не до реального, а до бажання творити нове реальне через образ; сам образ являє собою ідеальне зображення того, що потрібно досягти життю, тому ми говоримо про вічну красу Джоконди, Форнаріни та інших явищ мистецтва, які передавали не дійсність, а створювали її образ, тобто нову ідеальну дійсність, вказали ту істину, до якої все людське життя повинне йти і направляти, переробляти природне буття в цю істину» [2, 238].

Отже, для Малевича митці, що у своїй художній діяльності орієнтуються саме на художній образ, становлять групу своєрідних ідеалістів. Їх вже не може задовольнити «робота з предметом», натурою, яка, йдучи за логікою контексту, видається для них чимось менш вартісним, нецікавим, неестетичним і нарешті – немистецьким (список негативних означень можна продовжити). Натомість побудова образу, або точніше його постійний пошук, є для цієї групи більш цінним.

Варто наголосити певне релігійне розуміння та потрактування художнього образу, який у згаданому визначенні порівнюється з «ідейним ликом», і таким чином персоніфікується та наближається до божественного.

Натомість друга частина визначення, котра починається з експлікації, що таке художній образ, спрямована на поглиблення та розширення вже сказаного. Так, Малевич чіткіше окреслює відмінність між образом та реальністю. Образ не просто має ідеальну природу, а створений митцем і володіє певною цінністю. Суттєвим також є доповнення щодо образу як істини. Саме вона, ототожнюючись з образом, покликана виконувати регулятивну функцію взірця, який слугує не лише у вузько художніх межах, а є тим, до чого повинне прагнути усе «природне буття».

Подальші роздуми теоретика демонструють еволюцію поглядів. Це стає цілком очевидним при аналізі цитати: «Суспільство через мистецтво досягає вічного образу і ніколи не може досягнути предметності його фізичного осягнення, а стремління в його досягненні є недосяжний ідеалізм. Тому ідеалістичний світ є світом в собі» [2, 240]. Як бачимо, інтенція до образності закінчується, на думку Малевича, певним розривом між дійсністю та ідеалом. Проблема неможливості органічної взаємодії між ними криється в тому, що образ ніяк не може бути зафіксованим, реалізованим матеріально і завжди існує як певне ідеальне утворення. При цьому потрібно розуміти, що під неможливістю матеріальної реалізації мається на увазі неможливість ідеальної побудови, перетворення дійсності, тоді, як на рівні мистецтва, це вже є зроблено. Проблема для Малевича в тому, що, існуюча поза мистецтвом, дійсність не може відповідати певному ідеалу, і тому розрив між ними є неминучим. Теоретик занадто багато вимагає від мистецтва. Він хоче бачити його як активну діяльність щодо перетворення дійсності. І якщо мистецтво буде творити ідеальні образи, відірвані від дійсності, воно не зможе втрутитися в її перетворення та трансформацію.

Далі теоретик наголошує на тій прірві, що постійно поширюється між образом і дійсністю, та посилює також релігійний дискурс. Так, за словами митця: «ми повинні усвідомити, що образ це є «клик милий-премилий, образ добрий, образ справедливий», на який є направленими наші очі, але того ми не помічаємо і не бачимо, що твориться внизу, там йде давка штикова, гарматна, дроблення черепів і ноги і дороги в крові» [2, 243].

Характеризуючи образ, теоретик звинувачує його через посередництво художників, які мають з ним справу, в заангажованості. Для Малевича: «вождь, що страждає на галюцинацію, баченням образу своєї ідеї, просить вірити тих, хто йде за ним, тому що їм не судилося бачити ці візії, їх може бачити тільки вождь, або одиниці, що страждають на ті самі галюцинації, а щоб допомогти масам і не залишити їх в одній лише вірі, то вождь запрошує вчених та художників, щоб по його розповідях вони зобразили це бачення, одні у формі предметів утилітарних, інші у формі художніх зображень» [2, 244]. Отже, окрім ідеальності поглибленою є прірва між дійсністю та вимислом. Художній образ виявляється провідником різноманітних утопій, він є інструментом їхнього втілення та зображення.

Розірваність між дійсністю та ідеалом, неспроможність матеріального втілення, ангажованість: все це отримує завершення в більш глибинній

критиці художнього образу. Це твердження оприявнюється у цитаті: «дійсність буття існує поза образами, поза процесами, поза свідомістю, поза розумом та рухом» [2, 239]. Думка, що образ (вживаючи це поняття у множині, митець звісно ж включав у цю категорію і художній образ) – це не реальність, а певний взірць для неї, наголошувалася неодноразово. Але про те, що він, поряд з іншими наведеними феноменами, не належить до, так би мовити, «сфери істинності» (дане поняття вживаємо як похідну від терміна Фуко «режим істинності» [5, 73–74], яким позначається сукупність соціальних інституцій, що виробляють інформацію, уявлення, котрі можуть претендувати на статус істини, способи її отримання та, що є одним з найголовніших, процедури відсіювання та відбирання істини від неістинного, проведення між ними певних меж), яку теоретик намагається визначити чітко онтологічно («дійсність буття»), ще не йшлося. Більше того, на нашу думку, ця цитата вказує також і на пошук нового ідеалу, нової цінності, нового «лику», яка для Малевича розуміється як справжність, дійсність, можливо первинність і, звісно ж, як істинність. Варто також відзначити апофатичний характер визначення. Теоретик лише говорить про те, що не може претендувати на статус «дійсності буття», і зовсім не намагається дати позитивного його визначення.

Остання думка вказує на певну пропедевтичність попередніх. Їхня роль була підвести мислення до цієї основної, яка остаточно стверджує про відірваність мистецтва (образу, який його тут репрезентує), від дійсності. Оскільки саме дійсність цінується митцем більше за все і саме дійсністю (натурою) займаються живописці-науковці, то негативна оцінка художнього образу є очевидною.

Якщо прийняти вищесказане, то одним з висновків буде, що митці, орієнтовані на образ, неспроможні проявити, показати цю «дійсність буття». Зробити це під силу лише представникам нового, авангардного мистецтва. Результатом саме їхньої художньої діяльності був «вихід до мистецтва як такого, незалежного від всіх інших елементів і життя, і світоглядів. У цьому виході живописець повинен був не відчути, а усвідомити, що він вийшов в безпредметність, тобто в таке місце, на якому він повинен побудувати живописний простір, виразити живопис як такий і зробити мистецтво поза всіма партіями та предметно-релігійними ідеями» [2, 245].

У критичних судженнях художній образ виявився певним анахронізмом, порожньою формою, яка є цілком відірваною від життя. Останнє може проявити себе, бути вивченим лише через безпредметний живопис. Більше того, саме цей стилістичний різновид малярства єдиний може претендувати на репрезентацію «живопису як такий». Всі попередні визначення художнього образу вказують на те, що теоретику вже є чужим цей феномен, який він розуміє суто в межах платонівської теорії ідей. При цьому Малевич демонструє певну логіку «виродження» образу. Від ідеалу, який попри те, що є відірваним від дійсності, слугує для неї певним взірцем, до утопії, коли образ відводить від дійсності, заважає її адекватному

сприйняттю, і, звісно ж, не дає стати мистецтву, вольовою та перетворюючою дійсністю, практикою.

Отже, маємо певну парадигматичну складову: «дійсне буття», «безпредметність» та «живопис як такий». Суттєво пам'ятати, що якщо перше поняття позначає щось на кшталт справжнього, реального, істинного (на відміну від нереального та неістинного) буття, то друге намагається означити і онтологічну, і мистецьку галузь, в межах якої повинен працювати художник нової формації. Останнє, третє поняття вказує на виключну та унікальну область нової художньої практики (авангарду), в якій, лише одній, може бути здійснена спроба вираження безпредметності.

Якщо підсумувати за допомогою методології дискурс-аналізу, то отримаємо наступне. Цілком очевидно, що в якості «вузлової точки» в даній ситуації, повинно виступати поняття «художнього образу». Основним домінуючим значенням цього поняття, спочатку, за Малевичем, є розуміння його як ідеалу. Під останнім розуміється постійно недосяжний аксіологічно вищий взірць, який, з однієї сторони, має відволікати митця від недосконалої реальності та слугувати в якості вищого ідеалу, а з іншої, бути ціллю, на досягнення якої ця реальність постійно повинна орієнтуватися.

Незважаючи на домінування, ця артикуляція не є всеоб'ємною. Так зустрічається розуміння образу як «ідейного лику» (релігійний аспект), образу як елементу, репрезентанта світу в собі та образу як провідника політичних, ідеологічних утопій. Маємо чотири різних варіанти тлумачень одного поняття. Цілком закономірним видається запитання: в яких відносинах перебувають ці, на перший погляд, досить несхожі варіанти?

На нашу думку, розуміння образу як ідеалу, як представника світу в собі та як провідника утопічних ідей складають єдине дискурсивне поле. В межах цього поля варіанти розуміння не перебувають у конфліктних відносинах, а певною мірою доповнюють один одного. Так образ як ідеал відірваний від дійсності і є своєрідним герметичним світом у собі. У свою чергу він у такій якості може слугувати провідником різноманітних утопій, котрі також до дійсності не мають жодного стосунку.

Дещо відокремлено функціонує релігійне розуміння образу як «ідейного лику». З однієї сторони, ідейний лик також є відірваним від дійсності і може слугувати ідеалом та бути провідником певних утопій. Але з іншої, Малевич позитивно ставиться як до самого розуміння образу (нагадаємо, що для нього він «лик милий-премилий, образ добрий та справедливий»), так і взагалі до релігії, віри. Доказом цього є часте цитування Біблії, приведення в якості прикладу різних біблійних сюжетів. Проте такий варіант тлумачення образу відсторонений від попередніх, а за певних умов навіть може перебувати в конфлікті.

Але розглядом цього, безперечно одного з головних елементів «артикуляційної практики», наш аналіз дискурсу поняття «художній образ» не вичерпується. Як відомо, згідно з методологічними настановами дискурс-аналізу будь-яка «артикуляція» поряд з тим, що може змінити значення

«вузлової точки», може зробити це також і з «моментами», тобто іншими супутніми знаками артикуляційної практики». При цьому на статус «моменту» або «закритого знаку» (це є ще один спосіб називання таких знаків, оскільки їхнє значення в певній тривалій артикуляційній практиці більше не змінюється, є закритим) можуть претендувати як знаки, що є належністю безпосередньо самого дискурсу, так і опозиційні до нього, які складають так звану «область дискурсивності» [3, 53–101].

На наш погляд, найбільш переконливо на статус «моментів» можуть претендувати опозиційні по відношенню до «художнього образу» поняття «безпредметність» та «живопис як такий». Поняття «безпредметності» набуває у вищезгаданій артикуляції онтологічного значення. Це, по суті, чисте, первинне буття, позбавлене будь-яких якостей, рис, що його неможливо визначити і на рефлексивному рівні. Один з відповідних варіантів є аристотелівська першоматерія, або субстанція у філософії Нового часу. Відтворити цю «безпредметність» можливо не стільки за допомогою понять, скільки за умови виходу до «живопису як такого». Яскравою ілюстрацією є супрематизм Малевича. Отже, «живопис як такий» вже виконує певну гносеологічну і відображальну функцію пізнання цього первинного буття, «безпредметності».

Належність «художнього образу» до опозиційних понять пояснюється тим, що він репрезентує глибоко відмінну традицію, що орієнтується навіть не на предмет, а на ідеал. Для представників супрематизму, і насамперед для Малевича, це було певним анахронізмом і пов'язувалося з конотаціями на кшталт: несправжності, фантазійності, втечі від реальності. При цьому теоретик вважав, що його розуміння і «безпредметності», і «живопису як такого» відображають реальність і є баченням того, що є справжнім мистецтвом.

Отже, є достатньо очевидним, що розумінням художнього образу, його природи та функцій Малевич продовжує критику попереднього мистецтва, яке базується на принципі мімезису. Основним недоліком художнього образу є його відірваність від дійсності, існування в собі. Художній текст, який будується на його основі, неспроможний виконувати пізнавальні функції, спрямовані на пізнання дійсності. Художній образ – це певний анахронізм, який репрезентує в собі всі недоліки традиційного мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х т. / Г. В. Ф. Гегель. – Т. 1. – М. : Искусство, 1968. – 330 с.
2. Малевич К. Живопись. // К. Малевич. Черный квадрат. – СПб. : Азбука-Классика, 2008. – С. 235–281.
3. Филлипс Л., Йоргенсен М. В. Дискурс-анализ / Л. Филлипс, М. В. Йоргенсен // Теория и метод / Пер. с англ. – 2-е изд., испр. – Х. : Гуманитарный центр, 2008. – 352 с.
4. Эстетика. Словарь. – М. : Политиздат, 1989. – 447 с.

5. Foucault M. Truth and Power // The Foucault Reader. – N. Y.: Pantheon Books, 1984. – 392 p.

### РЕЗЮМЕ

**П. Ю. Храпко.** Художественный образ в эстетической системе К. Малевича: от идеала к утопии.

*В статье анализируется трансформация понятия «художественный образ» в эстетической системе К. Малевича. Основное внимание автора сосредоточено на особенности формирования парадигматической цепочки: «художественный образ – идеал - идейный лик». Также рассматривается противопоставление художественного образа и беспредметного искусства. Выводы исследования сделаны с применением дискурс - аналитической методологии.*

**Ключевые слова:** художественный образ, идеал, «идейный лик», утопия, беспредметность, артикуляция, дискурс.

### SUMMARY

**P. Y. Hrapko.** The art Image in Aesthetic System of K. Malevitch: from Idea to Utopia.

*The article touches the problem of transformation of term «art image» in aesthetic system of K. Malevitch. The author pays special attention to formation paradigmatically chain: «art image – ideal – idea image». Special attention is paid to opposition between art image and post-object art. Disclosing the problem the author using the discourse analysis method.*

**Key words:** art image, ideal, «idea image», utopias, articulation, discourse.