

# Elena Titar

Kharkiv Avantgarde of 1910-1920th.

*Phenomenology of tradition's rupture in Cubism and Futurism:  
contemplation and naturalism at Kazimir Malevich and David  
Burljuk*



Cubism and Futurism are multicomponent phenomenon of art and philosophy. On example of works by K. Malevich and D. Burljuk the parity between internal contemplation and naturalism is analyzed. It is also considered communication between naturalism and nominalism in Futurism. Religious and theological components of Avant-garde are allocated: seeking of the artist-demiurge that is traditional for a Modernism, reconsideration of Orthodoxy and Christian Apophatic traditions, and also orthodox vision of a spiritual way of the person.

Key words: cubism, futurism, avant-guard, phenomenology, tradition, contemplation, nominalism.



УДК 821.161/7.01.: 130.2

### **Харьковский авангард 1910-1920-х годов.**

*Феноменология разрыва традиции в кубофутуризме:  
созерцание и натурализм у Казимира Малевича и Давида Бурлюка*

#### **Елена Титарь**

В статье на примере творчества К. Малевича и Д. Бурлюка анализируется соотношение между внутренним созерцанием и натурализмом. В авангарде также выделяются религиозные и богословские компоненты: поиски традиционного для модернизма художника-демиурга, переосмысление православия и христианской апофатической традиции, а также православное видение духовного пути человека. Рассматривается феноменология разрыва традиции художественного мышления, доказывается, что для функционирования традиции необходимы эксперименты и обращение к базовым формам традиции. Ключевые слова: кубизм, футуризм, авангард, феноменология, традиция, созерцание, номинализм.

**Р**азвитие художественного образования и художественного вкуса в Харькове в соединении с интересом к экспериментальному искусству помогают зарождению и становлению украинского и российского авангарда.

В начале 1890 годов харьковские художники начинают использовать и трансформировать импрессионистическую и постимпрессионистическую стилистику (П. Левченко, М. Ткаченко, М. Беркос, В. Кричевский). В начале 1900-х годов с целью проведения регулярных выставок А. Выезжев основывает Кружок местных художников (1900-1908). До слияния в 1908

году с Обществом харьковских художников члены объединения организовали 8 выставок. Наиболее значительной была седьмая выставка (март 1906 г.) при участии Д. Бурлюка, который и помирил на некоторое время сторонников академической живописи и "модернистов" (Е. Агафонова, А. Грота, В. Бурлюка). В октябре 1908 года кружок входит в Общество Харьковских художников (1905-1918), главою Общества был избран М. Беркос, в 1908 году – М. Пестриков. Общество ежегодно устраивало выставки, в них так же принимали участие Е. Агафонов, А. Грот, Д. Д. Бурлюк, В. Д. Бурлюк, Л. Д. Бурлюк, Г. Верейский, Г. Каменев, Б. Порай-Кошиц, В. Фавр, Э. Штейнберг, А. Бекетов и другие. Со времени своего основания и до распада в 1918 году Общество провело 19 художественных выставок, участие в которых не ограничивалась жесткими рамками того или иного жанра или творческого состава – среди постоянных участников выставок были и художники младшего поколения – А. Грот, Э. Штейнберг, Е. Агафонов, братья Бурлюки, М. Синякова.

Общие вопросы развития авангардного искусства проанализированы в работах Дж. Голдинга [24], В. Бычкова [1], Д. Сарабьянова [23], Н. Харджиева [25]. Среди большого числа публикаций, которые посвящены Малевичу, выделяются работы Д. Сарабьянова [23], М. Маяцкого [13], А. Курбановского [8], Э. Робинсона [22], О. Найдена, Д. Горбачева [14], общая характеристика творчества Д. Бурлюка дается в работах Д. Горбачева [2], Н. Харджиева [25], В. Немцовой [15], Е. Петровой [18]. Несмотря на довольно большое количество интерпретаций авангарда, многие научные и философские вопросы его рассмотрения остаются не решенными.

Цель работы состоит в осмыслении различных мировоззренческих и религиозных составляющих авангарда и кубофутуризма, философии традиции и ее трансформаций, анализе авангарда как сложного многокомпонентного философского явления на примере творчества К. Малевича и Д. Бурлюка.

1. В 1909 – 1910 годах в Харькове становится известной деятельность группы-студии "Будяк". В своем интересе к эксперименту члены группы находят поддержку среди поэтов-футуристов группы "Выкусь", в числе которых был В. Хлебников. Деятельность художников была тесно связана со студией "Голубая лилия". Е. А. Агафонов в 1907 году создает студию "Голубая лилия" и как раз при ней в 1908 возникает модернистская группа художников – М. Синякова, К.Сторожниченко, Д. Гордеев, Божидар, М. Сапожников, Н. Савин, А.Рыбников, М. Федоров. В 1908 году по инициативе Е. Агафонова художники организывают экспериментальный театр "Голубой глаз". В том же году Е.Агафонов организывает общество "Кольце" (1911-1914 гг.), в которое вошли А. Н. Грот, Н. Савин, Э. Штейнберг. Группа провела три выставки (1911, 1912, 1914 гг.). В 1913 г. Е. Агафонов стал членом группы "Бубновый валет" и принимает участие в его выставках, но в 1914 – 1918 гг. Е. Агафонов вынужденный был находиться в армии, на фронте. Творческой сердцевиной группы "Кольце" стали бывшие члены Общества харьковских художников – А.Грот, М. Федоров, Э. Штейнберг. На выставках группы "Кольце" показали свои ранние работы графики Г. Верейский, Д. Митрохин, акварелист С. Щербаков, московские художники из группы "Бубновый валет" Д. Бурлюк, П. Кончаловский, И. Машков, Р.Фальк. Среди харьковских художников-новаторов масштабом своего творчества выделялся Е. Агафонов.

В 1909 году А. Н. Грот и Э. Штейнберг организуют общую студию (А.Н. Грот в 1908 г. штудирует живопись в мастерской Анри Матисса, учениками А.Грота становятся В. Милашевский, В. Ермилов). В частности В. Милашевский вспоминает слова А. Н. Грота о том, что настоящий художник должен освоить новый модернистский способ зрения, он требует у своих учеников сломать свое "обывательское зрение": надо "научиться видеть как художник", научиться "французскому приему" в зрении, потому что иначе – "красивого колорита вы

не получите, если не овладеете этим трудным зрением. Им владели все – и Сезанн, и Лотрек, и Ван-Гог, и мои друзья Отгон Фриез и Жан Пюи де Шеванн" [7, с. 72].

В 1910-тых годах харьковский авангард быстро реагирует на любые новации. Интерес к искусству Запада давал основу для нового искусства, что не совсем точно получило название футуризма. В Харькове влияние футуристов и кубистов распространилось благодаря поэтам и художникам В. Хлебникову, Н. Асееву, В. Маяковскому, братьям Бурлюкам. Как следствие, постепенно это модернистское движение получило статус влиятельного, его возглавили художники из групп "Лирень" и "Союз семи" (возникли в 1916 г.). В 1912 г. художниками, литераторами, актерами основано Харьковский литературно-художественный кружок (1912-1919), его главой был выбран Н. Синельников. В ноябре 1912 г. при кружке на автономных правах создается Украинский художественно-архитектурный отдел, во главе с С. Васильковским (М. Беркос, М. Пестриков, К. Пынеев, Н. Ткаченко, В. Фавр, К. Жуков), главным заданием отдела считалось продолжение украинской художественной традиции.

Кроме студий и кружков еще одним центром культурной жизни 1910 – 1920 годов был дом Синяковых и их усадьба Красная Поляна, где часто бывали Е.Агафонов, В.Ермилов, Б.Косарев, Д.Бурлюк, В.Маяковский, Н.Асеев, Б.Пастернак, В.Хлебников. Живопись одной из сестер Синяковых – Марии Михайловны (1890-1972) была важной частью культурной жизни Харькова (она училась в харьковских студиях Агафонова, Грота, а в московском училище обучалась в одно время с Маяковским, Бурлюком, Ермиловым, Хлебниковым). В доме Синяковых сложился кружок "Лирика", который потом преобразовался в литературное объединение "Центрифуга", во главе с Г.Петниковым и С.Бобровым, к которым присоединились Б. Пастернак, К. Большаков, у сестер бывали В. Маяковский, В. Каменский, Д. Петровский, художники харьковской группы

"Союз семи". Живопись М. Синяковой повлияла на художников авангардистов из группы "Семь плюс Три" В.Ермилова и Б. Косарева. Возвратившись с фронта (1915-1918), В. Ермилов стал членом группы "Союз семи", принимает участие в выставках "Союза семи", "Трех", "Харьковского цеха". Группа харьковских кубофутуристов (В. Бобрицкий, М.Калмыков, В. Дяков, Б. Косарев, Н. Мищенко, Г. Цапок, Б. Цибис) несколько раз проводили совместные выставки. В 1918 г. "Союз семи" создает свою студию. К семерке присоединилось еще три – А. Гладков, В. Ермилов, М. Мане-Кац, вместе они напечатали альбом "Семь плюс Три" в 1918 г. Группа сотрудничала с ежедневником "Колосья", оформляла постановки в харьковских театрах, в 1919 г. "Семерка" публикуется в "Сборнике нового искусства". В 1918 г. создается "Художественный цех" – литературно-художественное и театральное объединение, а также члены Общества харьковских художников и "Союза семи" создают еще одно творческое объединение "Союз искусств", которое просуществовало до середины 1920 – х годов.

2. Чего пытались достигнуть своим искусством реформированные модернисты и авангардисты, которые исходили из сложившейся уже академичности модерна (постимпрессионизма), радикализируя и реформируя ее? Для иллюстрации первой тенденции возьмем творчество Д. Бурлюка, для иллюстрации второй – творческое наследие К. Малевича. Эти фигуры были связаны с харьковским авангардом 1910 – 1920 годов, но не вписываются только в авангардную парадигму, без их теоретических и творческих поисков невозможно представить современного искусства и истории культуры XX – XXI веков.

Модернизм и авангард на 1910 годы сталкивается с двумя преувеличениями репрезентации, как это было на границе позднего Средневековья и Возрождения –

1) живопись как иллюстрация внутреннего состояния – живопись иллюстрирует акт созерцания, а не объект, фикс-

сирует впечатления и визуальные эффекты, это намечается в позднем импрессионизме, особенно в постимпрессионистов, это тот отказ от "обывательского зрения", про который говорил А.Н. Грот. Это отказ от мимезиса, важного для искусства с античности, с теоретических разработок Платона и Аристотеля, это созерцание, основанное на визуальных эффектах, декоративности, орнаментальности; 2) живопись как точный мимезис, когда точность доводит до абсурда саму себя, возрождая старую тему симулякров, природная копия, когда искусство должно отказаться от авторских претензий, став механической транскрипцией объекта созерцания (фотографизм, натурализм, частично неопримитивизм).

Как альтернатива этому Д. Бурлюком предлагается новое чистое искусство, а К. Малевичем обосновывается супрематизм как искусство чистой формы. Это может быть сравнено с феноменологией Э. Гуссерля, который проводит построение чистых форм в сфере философии, а К. Малевич проводит подобное построение в сфере живописи, что было продолжено, не в таком теоретизированном виде как у К. Малевича, но не менее радикально в творчестве Д. Бурлюка. Подобная ситуация была и в позднем Средневековье, но решена она была другими способами, чем в авангарде, с помощью понятия внешнего восприятия, внешней оптики – *intuitus* (взгляд, зрение, отношение) – основного понятия как Мейстера Экхарта, так и Вильяма Оккама, то есть мистиками и номиналистами. Но разница в употреблении этого понятия номиналистами и мистиками все же существует: мистик основывается на своих органах чувств как на "поставщиках" зрительных образов и эмоциональных раздражителях, тогда как номиналист рассматривает их как посредников реальности, "причем *intuitus* мистика фокусируется на единстве за рамками разницы даже между человеком и Богом и даже между ипостасями Троицы, тогда как *intuitus* номиналиста фокусируется на множестве единичных вещей и психологических процессов. И мистицизм, и номинализм заверша-

ются там, где стирается грань между конечным и бесконечным. Но мистик пытается расширить "эго" до бесконечности. Потому что он верит в саморастворении человеческой души в Боге, тогда как номиналист пытается расширить до бесконечности физический мир, потому что он не видит никакого логического противоречия в идеи бесконечности мироздания" [17, с. 224-225]. Позднему Средневековью для преодоления духовного кризиса достаточно было изобретения *intuitus*, для XX века перемены в мировоззрении были более глобальными.

Живопись авангарда старается расширить или акт созерцания до бесконечности (или не возможности/возможности созерцания бесконечности, как в "Черном квадрате" К. Малевича), или воссоздать натуру – натурализм природного и искусственного мира в фотографическом копировании (бесконечность физического мира без человека – хоть природный ландшафт, хоть поэтика двигателя, машины самой по себе). То есть в творчестве К. Малевича мы видим трансформированный "мистицизм", той мерой, как например, "мистиком" был Г. Сковорода, а в творчестве футуристов, на примере творчества Д. Бурлюка, мы видим натурализм и трансформированный номинализм. Одновременно К. Малевичу и Д. Бурлюку удалось предложить принципиально новое, что в теоретическом смысле может быть соотнесено с феноменологией. Недостатки старых репрезентационных практик, их несостоятельность, крах репрезентации – первоначальный тезис как Э. Гуссерля, так и К. Малевича. Таким образом, центром рассмотрения в нашей статье станут две фигуры – Давид Бурлюк и Казимир Малевич. Казимиру Малевичу было важно быть услышанным в Украине и в Харькове, он выступал со своими манифестами и публикациями тут (в частности 1920-х годах публикации в журнале "Новая генерация"). Давид Бурлюк выступает в основном как организатор, теоретик и практик футуризма, человек приближенный к харьковским художникам 1910-х годов, революционность и обращенность которого к народному искус-

ству им самим и его окружением не совсем точно была трактована как футуризм.

1910-тые годы в Харькове становятся годами грандиозных новаторских реформ в искусстве, что возвратили художнику невиданную смелость, сделали его новым демиургом. Рассматривать это в плоскости только пренебрежения религиозной традицией и возрождения неоязыческого или атеистического мировоззрения стала уже общим местом многих культурологических, искусствоведческих и философских исследований. Попробуем посмотреть более глубоко и отыскать в этих поисках не только разрушительные, но и конструктивные мотивы. Условно эти конструктивные мотивы мы означим как феноменологию кубизма и народное христианство.

Главной визуальной стратегией футуризма становится попытка невозможного, утопический эксперимент, главным художественным эквивалентом измененной культурной идентичности, с нашей точки зрения, становится кубизм. Кубизм предлагает визуальный эквивалент двойственного мира, двойственности утопического намерения и невозможности его реализации. Как справедливо определяет Дж. Голдинг, кубизм становится новым способом видения мира эпохи модерна, поскольку "системе перспективы, которая господствовала в европейской живописи с Возрождения, кубисты протиставляют право художника двигаться около объекта, добавляя к его видимому образу информацию, взятую из предварительного опыта или знаний" [25, с.15]. Впервые феноменологию кубизма начинает осмысливать Д. Канвайлер в книге "Путь к кубизму" (1920), где говорится про особенную феноменологию стереометрии, развиваются кантианские положения об априорности пространства и времени. Основные стереометрические фигуры (куб, цилиндр, круг, прямоугольник) являются априорными формами и составляют словарь зрительного восприятия. Без знания этих форм, считает Д. Канвайлер, человек не имел бы способности видеть.

3. К. Малевичу были знакомы основные философские труды Платона, Канта, Шопенгауэра, часто он выступал как неоплатоник и неокантианец, но главным для него стало создание собственной теории мира и художественного творчества – супрематизма. К. Малевич утверждал, что супрематизм не стиль живописи, а философия мира. Супрематизм, по определению Малевича, означает "высший". К этой верховности супрематизма он шел через ряд направлений авангарда и духовный поиск. Художник постоянно чувствовал недостаточность старой логики феноменологии и искусства, старался победить земное притяжение, преодолеть его через духовные практики. "Философия супрематизма не рассматривает мир, не осязает его, не видит, но только ощущает", констатирует художник, когда начинает покидать конкретику зрительного восприятия, переходя к духовному чувству, что может быть соотнесено с гуссерлианской феноменологией, феноменологической редукцией и духовным восприятием мира невидимого в православии.

"Феноменологическая редукция" у Гуссерля есть способом отделения основных структур восприятия от остальных неопределенных повседневных субъективных переживаний. Мы не можем утверждать то, что К. Малевич был знакомый с феноменологией Э. Гуссерля, но подобные задания он ставил для себя в сфере эстетики, которая меньше интересовала Э. Гуссерля, а больше будет интересовать его последователей, например, Ингардена. Супрематизм и супрематические картины – квинтэссенция перехода от перцепции к апперцепции и дальше к "ясным данностям" (формы созерцания как таковые или "эйдосы"). Трансцендентальная редукция выделяет базовые структуры восприятия, в визуальном восприятии К. Малевичем выделяются как структурирующие конституирующие элементы квадрат, круг и первоначальные цвета, это первоначальные созерцательные геометрические формы, которые являются границей созерцания.

То есть в визуальном восприятии Малевич проводит эксперимент, соотносительный с феноменологической редукцией Гуссерля: "Конструируется система во времени и пространстве, не завися ни от каких эстетических красот, переживаний, настроений, [и она] скорее является философской цветовой системой реализации новых достижений моих представлений как познание" [10, с. 150]. Гуссерль в "Начале геометрии" (1936) проделывал подобную теоретическую операцию: "Сначала от образов вещей отделяются плоскости – более или менее гладкие, более или менее совершенные плоскости; более или менее грубые края или в своем роде ровные, иными словами, более или менее чистые линии;... из практических причин предпочитают прямоугольные доски... Так в практике начинает играть роль производство плоскостей и их усовершенствование" [4, с. 241]. Малевичем и Гуссерлем выделяется ряд уровней восприятия вещей, действительности – знаковый (семиотический), эйдетический (созерцательный) и уровень трансцендентального субъекта. За этими уровнями нельзя передать опыт, он – абсолютный, то есть высший от возможного восприятия. Живопись выступает иллюстрацией внутреннего состояния, частично соотносительной со средневековой мистикой, например. Внутреннее состояние составляет главную ценность мира, является залогом Божьего царства, казалось бы, далекий от традиционной религии К. Малевич упоминает – "Понял Христос все, когда сказал, что Царство Небесное внутри нас есть" [23, с. 296].

Гуссерль считает главным философским заданием феноменологии выделить те структуры опыта, что находятся вне сомнения, не могут быть поставленными под вопрос наиболее скептическим разумом. Такие структуры опыта – предмет внимания и супрематизма: "конструкции плоскостей, свободных от взаимоотношений как цвета, так и формы" [10, с. 121], то есть предметом супрематизма становится знаковый, эйдетический

и трансцендентальный уровень предметов и принципов, что определяются как "сохранение знака" [10, с. 121].

Эти уровни восприятия вещей присутствуют в нашем опыте, Гуссерль использует метафоры, анализируя "ноэтическо-ноэматический слой Логоса": "...Если только мы помыслили или высказали "Это – белое" – вместе с тем возник новый слой, нераздельный с "подразумеваемым как таковым" чисто по мере восприятия" [3, с. 269]. Как писал К. Малевич, – "Цвет я вынул, и в него переместилось сознание. Работа сознания с цветом дает самостоятельные конструкции – пространственного ощущения его неограниченной меры и величия; цвет свободный, без примеси вещественности, есть краса его чистая. Красота цвета затемняется предметностью, так как буква грязнится словом, знаком вещи в поэзии" [12, с. 33]. То есть, необходимым является и семиотический, и эйдетический уровень восприятия, но за ними находится другой уровень – сознания, трансцендентального субъекта. Далее абсолюта, что не может быть выраженный, у К. Малевича он может быть соотнесен с апофатической традицией, есть способом небогословскими средствами высказать религиозное содержание. Метафизическое содержание раскрывается при одухотворении живописной формы, что-то подобное происходит в иконописи. Связь творчества К. Малевича с апофатической традицией была отмечена Э.Робинсоном, с таким определением сложно не согласиться, когда проанализировать разные периоды творчества К.Малевича [22]. В своем трактате "Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный Покой" К. Малевич выражает ядро своего учения – "Супрематизм как беспредметное белое равенство есть то, к чему, по моему предположению, все усилия практического реализма должны прийти. В беспредметном равенстве лежит сущность, которую ищет человек" [11, с. 97].

Начальными для творчества К. Малевича стали постимпрессионистический символизм и аскетизм художественного выражения, что имеет в своей основе как апофатичес-

кую традицию, так и минималистичность средств выражения кубизма. В первом случае исходным является творчество Сезанна как особенное видение, присутствующие у художника, и творческая посылка Сезанна о первоформах – шаре, кубе, цилиндре – которые составляют первооснову всего сущего, они сущность жизненных форм, что несут в себе или показывают собой на внутреннюю силу. Во втором случае минимализм кубизма и апофатичность как основа художественного задания появляются в творчестве К. Малевича начиная с 1913 года, когда он работает над декорациями и оформлением оперы "Победа над солнцем", созданной по тексту Крученых. Минимализм, начиная с 1919 года, выражает не только апофатичность отображения высших сущностей, но и принцип экономии средств для новой идеи. "Черный квадрат" становится выражением такого принципа "экономии" "совершенства", его К. Малевич называет благодаря исполнению этого принципа "иконой моего времени". Это было воспринято иронично публикой, но замысел о беспредметности, внесемиотичности и сверхэйдичности сущности мира и Бога присутствовала в замысле художника, потом он вспомнил, что хотел передать своей картиной "бесконечность".

А. Потебня одним из первых в отечественной философии начинает размышлять над соотношением между языком и образом, между внутренним субъективным (индивидуальным) и внутренним общим образом слова (повторяющимся, общемифологическим): "Внутренняя форма есть центром образа, одним из его признаков, что преобладает над всеми другими" [20, с.130], "миф есть словесное выражение такого объяснения (апперцепции), при котором поясняющему образу, что имеет только субъективное значение, приписывается объективность, действительное бытие в поясняемом" [20, с. 259]. Когда в "Слове и мифе" А. Потебня пишет: "Слово для самого говорящего есть способом объективации мысли. Это не означает, что слово было средством выражать уже готовую мысль, поскольку если

бы мысль уже раз была готова, то зачем ее объективировать" [20, с. 213], то в посмертно изданных "Из лекций по теории словесности" несколько изменяет свой взгляд: "говорить – означает не передавать другому мысль, а возбуждать в другом его собственные мысли" [19, с. 111], "вне слова и до слова существует мысль" [19, с. 108]. Согласно с теорией А. Потебни, художественное произведение есть синтез трех элементов: внешней формы, внутренней формы и содержания. Слово рассматривается Потебней как символ, способ объективации, как смысла, так и образа, мифа, в этом отношении искусство создает свой словарь, оперирует своими образами, мифами, но существует то, что пребывает вне "внутренней формы" образа, вне семиотики искусства, это наиболее сложно выразить художнику как в слове, так и в художественном образе, это то, что было названо А.Лосевым "эйдитическо-сущностный логос" и "апофатический момент" в слове и образе [9, с. 159-161]. Поскольку, по определению К. Малевича, "художник есть кисть мировой картины" [14, с. 221], то его заданием становится воспринять и передать различные слои этой мировой картины.

4. Д. Бурлюком предлагается новое чистое искусство, приведение физического мира к сверхприродному натурализму, подчеркивание натурализма даже искусственного. Физический мир расширяется до бесконечности, сохраняя при этом богатство своих форм и их динамику. Художник Д. Бурлюк любит ими, пытается достигнуть совершенного мимезиса. Это расширение физического мира – дело будущего, так и появляется и распространяется использование понятия "футуризм". Поэтому искусство – не теория или практика, а способ жизни человечества в будущем расширенном физическом мире – футуризм посвященный выражению "будущего свободного человечества, которое будет жить исключительно для науки и искусства" [5, с. 156.]. С одной стороны он обвиняет И. Репина в натурализме, с другой – как итог своего творчества Бурлюк

определяет, что он "искренен тогда, когда пишу природу реально" [6, с. 6].

Поскольку физический мир трудно передать только визуально, появляется его материалистичность, фактурность, доверие к органам чувств, предлагается классификация фактуры, разделение плоскостей картины на ровную и неровную. Это развитие "Фактуры", осознание своеобразной натуралистичности и тактильности живописи – "Раньше живопись лишь видела, теперь она Осязает" [21, с. 97, 108].

Когда-то в Харькове в 1892 году Давид Бурлюк знакомится с К.Первухиным и, по выражению Давида, навсегда "заражается" от него живописью. В воспоминаниях Д. Бурлюк отдает должное Украине и национальным основам своей живописи – "Украина в моем лице имеет своего вернейшего сына. Мой колорит глубоко национальный. "Желтогорячие", зелено-желто-красные, синие тона бьют Ниагарами из-под моей кисти" [5, с. 141]. Искусство есть способом просвещения и построения будущего человечества, культура должна выковать нового "сверхчеловека, сверхгражданина". В этом авангард Бурлюка продолжает проект Просвещения, революционны только просветительские способы реформирования человека – в 1917 году Бурлюк пишет: "Я глубоко верю, до фанатизма – в культуртрегерство искусства" [6, с. 4], а в 1918 году Давид Бурлюк уже призывает к "Третьей Революции – Революции Духа". Натурализм пропагандируется не только в живописи, но и в определениях Бурлюком футуризма – "футуризм – свободное представление о натуре – природа, взятая в моменты своего зиждительного движения"[26, с. 79]. Таким образом в футуризме соединяются новаторство и натуралистичность, мимезис и опора на органы чувств в воспроизведении природы.

**Выводы.** 1. История возникновения и развития авангарда демонстрирует, что в 1880 – 1890-х годах в творчестве харьковских художников намечается переход к постимпрессионизму и символизму; в 1900-х годах мы наблюдаем как разви-

тие художественной практики, так и постоянную выставочную деятельность, выработку нового экспериментального языка, что в 1910-х годах привело к расцвету модернистских художественных объединений, в том числе и расцвету кубофутуристов, многочисленными становятся попытки как продолжить украинскую художественную традицию, так и значительно реформировать ее. Кубофутуризм является сложным многокомпонентным не только художественным, но и философским явлением. В первую очередь обращение к анализу творчества К. Малевича та Д. Бурлюка позволяет исследовать соотношение между внутренним созерцанием и переосмыслением перспективы, введением в перспективу двигающегося деятеля (кубизм), рассмотреть связь между натурализмом, номинализмом и неопримитивизмом, разработкой так называемого "нового чистого искусства" (футуризм).

2. Кроме собственно философских в авангарде и кубофутуризме можно проследить религиозные и богословские составляющие, это не только поиски традиционного для модернизма художника-демиурга, но и переосмысление православия и христианской апофатической традиции, а так же православное видение духовного пути человека. Малевичем и Гуссерлем выделяется ряд уровней восприятия вещей, действительности – знаковый (семиотический), эйдетический (созерцательный) и уровень трансцендентального субъекта. Вне этих уровней невозможно передать опыт, он является абсолютным, то есть высшим от возможного восприятия, ощущения (супрематизм).

3. Рассматривается феноменология разрыва традиции художественного мышления, доказано, что для существования традиции необходимы эксперименты и обращение к базовым формам традиции, без чего она становится только историческим наследием, а не живым способом коммуникации, в том числе художественной. Кубофутуризм придает традиции динамику, обращается к ее базовым формам. Подобное переосмысление традиции, менее радикальное, происходило

во времена позднего Средневековья, что предоставило новые возможности развитию эпохи Возрождения и христианской культуре позднего Средневековья. Кубофутуризм также становится исходным центром художественных и духовных поисков в XX – XXI веках.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В. В. Икона и русский авангард начала XX века / В. В. Бычков // Корневище. Книга неклассической эстетики. – М.: Изд-во ИФ РАН, 1998. – С. 58-75.
2. Горбачов Д. О. Бурлюк Давид Давидович / Д. О. Горбачов // Энциклопедія сучасної України. – Т. 3. – К.: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2004. – С. 623-624.
3. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль: Пер. с нем. А. В. Михайлова. – Т. I. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 336 с.
4. Гуссерль Э. Начало геометрии. Введение Жака Деррида / Э. Гуссерль: пер. с франц. и нем. М. Маяцкого. – М.: Ad Marginem, 1996. – 268 с.
5. Давид Бурлюк. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения / Д.Бурлюк / Публикация, предисловие, примечания Н. А. Зубкова. – СПб.: Пушкинский фонд, 1994. – 383 с.
6. Каталог выставки картин Д. Бурлюка. Несколько слов от художника. – Самара, 1917.– С. 6.
7. Крахмалева Г. С. А. Н. Грот – художник и селекционер / Г. С. Крахмалева // Культурна спадщина Слобожанщини. Історія і краєзнавство. – Х.:Курсор, 2003. – С.69-78.
8. Курбановский А. А. Малевич и Гуссерль: пунктир супрематической феноменологии / А. А. Курбановский // Историко-философский ежегодник. – 2006. – №1. – С. 329-336.
9. Лосев А. Ф. Философия имени / А. Ф. Лосев. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 269 с.
10. Малевич К. С. Собрание сочинений в 5 томах / К. С. Малевич. – Т.1. – М.: Гилея, 1995. – 393 с.
11. Малевич К.С. Собрание сочинений в 5 томах / К. С. Малевич. – Т. 3. – М.: Гилея, 2000. – 390 с.
12. Малевич К. Собрание сочинений в 5 томах / К. С. Малевич. – Т. 5. – М.: Гилея, 2004. – 620 с.
13. Маяцкий М. Гуссерль, феноменология и абстрактное искусство /

- М. Маяцкий // Логос. – 2007. – №6. – С. 41-62.
14. Найден О., Горбачов Д. Малевич мужицький / О. Найден, Д. Горбачов // Хроніка-2000. – Київ, 1993. – № 3–4 (5–6). – С. 220-221.
  15. Немцова В. С. Украинские корни творчества Давида Бурлюка (1882 – 1967) / В. С. Немцова // Вісник ХДАДМ. – 2005. – №10. – С. 59-71.
  16. Немцова В. С. Поэзия универсального творчества – Казимир Малевич / В. С. Немцова // Вісник ХДАДМ. – 2006. – № 3. – С. 83-93.
  17. Панофский Э. Перспектива как символическая форма / Э. Панофский – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 336 с.
  18. Петрова Е. Давид Бурлюк – футурист и художник / Е. Петрова // Русский футуризм и Давид Бурлюк, "Отец русского футуризма". – СПб.: Palace Editions, 2000. – С.171 – 173.
  19. Потебня А. А. Из лекций по теории словесности / А. А. Потебня. – Харьков: ГИУ, 1930. – 129 с.
  20. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. – М.: Правда, 1989. – 622 с.
  21. Пошечина Общественному Вкусу / Д. Бурлюк, Н. Бурлюк, А. Крученых, В. Кандинский, Б. Лившиц, В. Маяковский, В. Хлебников. – М.: Изд-во Г.Л.Кузьмина, 1913. – 112 с.
  22. Робинсон Э. Апофатическое искусство Казимира Малевича / Э. Робинсон // Человек. – 1991. – № 5. – С. 63–70.
  23. Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич. Живопись. Теория / Д. Сарабьянов, А. Шатских. – М., Искусство, 1993. – 414 с.
  24. Харджиев Н. К истории русского авангарда / Н. Харджиев / послесл. Р. Якобсона. – Стокгольм: Гилея, 1976. – 189 с.
  25. Golding J. Cubism: A History and an Analysis 1907 – 1914 / J. Golding – Cambridge, MA: Belknap/Harvard University Press, 1959. – P. 8 – 32.