

НОВАЦІЇ В НАУЦІ ТА ФІЛОСОФІЇ РУБЕЖУ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ ЯК ТЕОРЕТИЧНА БАЗА АБСТРАКТНОГО СВІТОГЛЯДУ В КУЛЬТУРІ

Пропонуємо розглянути порядок закономірностей соціально-культурного життя рубежу ХІХ–ХХ ст., які зумовили зародження абстрактного світогляду в образотворчому мистецтві першого десятиліття ХХ ст., що послужили платформою для нашого дослідження абстрактного живопису України 1980–2000-х рр.

Сьогодні, через століття від часу історичної появи абстракціонізму, принциповим стає розуміння, що феномен абстрактного виник не сам по собі, «нізвідки», а став закономірним наслідком поетапного руйнування вже усталеного в історії культури прецеденту – реалізму. Таке ставлення до проблеми особливо актуальне в умовах усвідомлення тих історичних обставин, які згодом сформували особливості вітчизняного мистецтва. Як відомо, після Постанови ЦК ВКП(б) 1932 р. «Про перебудову літературно-мистецьких організацій» завоювання європейської культури перелому ХІХ–ХХ ст. були «скасовані» методом «соціалістичного реалізму», тому українським художникам довелося самостійно, таємно, заново освоювати заборонений історичний досвід шляхом щоденної практики індуктивного відбору, від роботи до роботи. На цю особливість українського мистецтва вказують провідні вітчизняні мистецтвознавці-практики: М. Голубець, Д. Горбачов, Г. Заварова, О. Петрова, Г. Скляренко, О. Сидор-Гібелінда, В. Сидоренко та ін.

Історично склалось так, що «пунктом відліку» на шляху до осягнення абстракціонізму в Україні залишився метод академічного реалізму, оскільки й донині у практиці вітчизняної академічної освіти не існує жодних альтернатив у сучасній Європі та Америці. Рудименти соціалістичної системи освіти долалися художниками вже після закінчення вищого навчального закладу в три етапи:

- 1) незначне відхилення від натури (імпресіонізм, постімпресіонізм);
- 2) перетворення дійсності до якості «нонфігурації» (символізм, експресіонізм, кубізм, футуризм);
- 3) остаточна відмова від мімесису (абстракція).

Українські художники-абстракціоністи 1960–2000-х рр. самостійно пережили етапи еволюційного відходу від академізму, усі без винятку: Р. і М. Сельські, К. Звіринський, Г. Гавриленко, О. Дубовик, В. Маринюк, Л. Ястреб, В. Стрельников, О. Животков, М. Гейко, Т. Сильваші. Вони «руйнували» об'єкт і еволюціонували від однієї стадії розвитку до наступної. Тому ми пропонуємо розглянути витоки абстрактотворчого процесу, що оформилися наприкінці ХІХ ст.

За теорією німецького естетика ХІХ ст. Конрада Фідлера (1841–1895), викладеній у книзі «Основи сучасного мистецтва. Вступ у його символічні форми», відомий німецький учений Вернер Гофман згадав про три засади відтворення художньої інформації: «наслідування», «перетворення» і «творення» [1].

Оскільки абстракція як галузь «нового мистецтва» долала не тільки художній метод, а й етичні основи принципу тотожного «наслідування», тобто реалізму та «натуралізму» (за Фідлером), ми розглянемо його ключові постулати у вигляді інтелектуальної формули. В усі часи завданням реалізму було адекватне відображення ілюзії емпіричного світу, що обумовлювалося етичними нормами католицької Європи – зображувати картину світу в тому досконалому вигляді, як її створив Господь: з планами, об'ємами, перспективою та природними неясковими тонами, тому що Природа для людей була створена найкращим із можливих способом і художник зобов'язаний удосконалювати свою майстерність, щоб наблизитися до недосяжного ідеалу Творіння. Намір поліпшити і без того досконале вартував Ван Гогу життя, що було розцінено як акт богохульства, оскільки талант художника вривався у теософський світоспоглядальний простір суспільства, науково не підготовленого до демократії, тому уявлення про роль образотворчого мистецтва зводилися у ті часи лише до поняття ремесла. Духовні переконання реалізму були вибудовані на фундаменті християнської

доктрини, згідно з якою якщо людина народилася калікою, – то й «слава Богу», не слід нарікати на долю, тому що реальність слід сприймати такою, якою вона подана «згори». Феномен християнства цементувався почуттям віри, яка не вимагає ніяких наукових підтверджень, що робило теософські догмати бездоганими і вічними. Очевидець і сучасник становлення абстракціонізму, російський філософ-феноменолог, теоретик мистецтва Густав Шпет (1879 – 1937) у 1914 р. прийде до висновку: «Криза культури нинішньої є криза християнства» [2].

У галузі науки метод реалізму базувався на постулатах евклідової геометрії, яка проіснувала аж до відкриття «неевклідової геометрії» в 1826 р. російським математиком М. Лобачевским (1792–1856), що здійснило переворот в уявленні про природу простору, передбачило авангардні процеси образотворчого мистецтва на межі XIX–XX ст., поставивши під сумнів непорушність аксіом, які служили понад дві тисячі років фундаментом просторових уявлень суспільства.

Епохи змінювали обличчя реалізму: пафос Гомера (907 р. до н. е.) поступився місцем перед гуманізмом Л. Толстого (1828–1910) та Ф. Достоєвського (1821–1881), переконання Св. Августина (354–430) – поглядам Едварда Мура (1873–1958), духовність Рембрандта (1606–1669) – природності І. Рєпіна (1844–1930), однак сутність методу залишилася незмінною, у ній видимий світ визначав свідомість. У цьому приматі матерії над духом полягала глибока невисловлена суперечність, оскільки результати діянь Господніх значать більше, аніж, власне, Дух. Саме ця обставина систематично переглядалася ідеалістами і в кінці XIX ст. привела до ідей неокантіанства, а на початку XX ст. – до феноменології Едмунда Гуссерля (1859–1938) та інтуїтивізму Анрі Бергсона (1859–1941), які стали теоретичним підґрунтям для розвитку абстрактних уявлень. Сліпа віра реалізму замінилася науково обґрунтованою впевненістю «нового мистецтва».

Другий принцип відтворення художньої інформації – «метод перетворення» (за Фідлером) став природною реакцією суспільства другої половини XIX ст. на інтенсивний розвиток науки і техніки. Жак Дагер 1829 р. винайшов дагеротип – прадідуся сучасної фотографії [3], далі розпочалася ера винаходів у галузі техніки.

Метод відтворення дагеротипом не був моментальним, а відбувався кілька днів і був сприйнятий сучасниками, в душі позитивістської моди того часу, як вид нового технічного мистецтва, на плечі якого лягала відповідальність за віддзеркалення реальності.

Суспільство опинилося перед питанням про подальші завдання образотворчого мистецтва, адже коли «реальне» стало можливим створювати так швидко й легко, відпала необхідність вручну імітувати натуру.

Ми прийшли до висновку, що безпосередній вплив на зростання нігілізму та лібералізму в суспільстві справили відкриття у сфері комунікації та поліграфічної справи, які наводить відомий польський філософ професор В. Татаркевич: «...винайдення в XIX ст. залізниці і парового корабля; відкриття телеграфу Гауссом – Вебером у 1833 р. і азбуки Морзе в 1836 р.; телефону Грехемом Белом в 1876 р. і безпровідного телеграфу в 1896 р; для наукової праці особливо важливими стали відкриття сфери освітлення: Едісон винайшов лампочку, а в 1854 р. американці Ватт і Баєрс відкрили метод одержання дерев'яного волокна для виготовлення паперу; в 1887 р. були створені поліпшені поліграфічні машини «Монотип» (Т. Ленстоком) і надійшли у продаж 1897 р.» [4].

Можливість швидко пересуватися і отримувати інформацію у вигляді текстів та візуальних зображень сприяла розвитку міжнародного співробітництва, якого раніше в історії не існувало. Символом завоювання в царині інтеграції культурного спілкування стала перша Міжнародна виставка в Парижі у 1851 р. Саме ці демократичні завоювання XIX ст. в галузі комунікації – можливість вільного географічного переміщення; доступність текстуальної та візуальної інформації; встановлення міжнародного співробітництва – були вилучені радянським урядом після 1921 р., для встановлення монополії на культуру.

В Європі до ідей «неевклідової геометрії» через чверть століття самостійно прийшли три тематики: німецький учений Карл Гаусс (1777–1855), угорський Больяй Янош (1802–1860) та учень Гаусса – Бернад Ріман (1826–1866). Очевидний факт, що девальвацією тривимірної об'ємності «нове мистецтво» та абстракція зобов'язані знаменитому мемуару Рімана «Про гіпотези, що ле-

жать в основі геометрії» (1854), де доводиться існування простору лише у двох вимірах: «безмежного», але «кінченного», що, на нашу думку, визначило наперед природу походження «Чорного квадрату» К. Малевича [5].

З 1860 по 1890 рр., в період від імпресіонізму до неоімпресіонізму, в колах прихильників наукового академічного авторитету починає домінувати неокантіанська теорія пізнання методом «критичного аналізу». В. Татаркевич підкреслює, що неокантіанство було природною реакцією на попередні гегелівську метафізику і матеріалізм.

Перегляду ролі мистецтва в суспільстві були присвячені філософські праці неокантіанського оточення на межі століть: Конрада Фідлера «Сучасний натуралізм і художня істина» (1881), Вільгельма Дільтея (1833–1911) «Вступ до наук про дух. Критика історичного розуму» (1883), розробка «Філософії життя» Георгом Зіммерлем (1858–1918), праці Генріха Ріккєрта (1863–1936) «Вступ до трансцендентальної філософії. Предмет пізнання» (1904) та «Філософія культури. Трансцендентальний ідеалізм» (1910), Вільгельма Воррінгера (1881–1965) «Абстракція і чуттєве проникнення» (1908) та ін. [6].

Провідні філософи, соціологи та естети проголошували, що «враження творця від природи важливіше, аніж натура», тобто духовне вище від матеріального, що ґрунтовно відрізнялося від реалістичного світогляду і орієнтувало цей напрям у річище ідеалізму.

З числа представників неокантіанства Вернер Хофман вирізняє постать Конрада Фідлера, німецького теоретика неоідеалізму. У праці «Про аналіз творів образотворчого мистецтва» (1876) Фідлер прирівнює творчий акт художника до процесу духовного осягнення світу, тобто за художником узаконюється право на суб'єктивну свободу творчості; пізніше, у 1881 р., критикуючи «натуралістів» за те, що вони «плутають істину з дійсністю», задовольняючись примарною ілюзією емпіричного світу, Фідлер формулює «третій конструктивний принцип зображення» – Production, тобто принцип «творення», якому історично передували два опозиційні принципи, що «сперечалися» за право вважатися істинними виразниками художньої діяльності: принцип наслідування і принцип перетворення дійсності [7].

Усі без винятку дослідники абстрактного мистецтва відзначають, що великий вплив на формування теорії майбутньої абстракції справила книга В. Воррінгера «Абстракція і чуттєве проникнення».

«Вчення про одухотворення» Воррінгера спирається на постулати Теодора Ліппса і аналізує еволюцію відходу від «естетичного об'єктивізму» попередніх століть до «естетичного суб'єктивізму» ХХ ст. з усвідомленням того факту, що мистецтво нового часу виходить не з «форми об'єкта», а з суб'єктивних відчуттів «суб'єкта, який споглядає» [8].

З метою наукового аргументування пропонуємо розглянути чотири основні постулати неокантіанства, які, на нашу думку, безпосередньо вплинули на створення «нового мистецтва» і згодом абстракції.

Перший постулат неокантіанства проголошував: «Усупереч авторитетним догматам метод пізнання повинен стати критичним». Переносючи цей заклик на терени мистецького життя того часу, ми декодуємо його як відмову від попередньої академічної системи зображального відтворення, де тезис «повинен стати критичним» передбачав обов'язкове привнесення у реальність свого ставлення до неї, наслідком чого ставала нетотожність зображення в природі і на картині. Відмова від «авторитетних догматів» вилилася у відмову від системної академічної художньої освіти.

Стає модним «академії» не закінчувати: бути художником не за освітою, а за велінням серця. Як відомо, «батько» абстракціонізму В. Кандінський (1866–1944) звернувся до мистецької практики у віці 30 років, будучи дипломованим юристом.

За другим постулатом, неокантіанці відмовлялися від характерного для матеріалістів «побутописування», що, за нашою робочою гіпотезою, по-перше, призвело до відмови від «фотографування» пензлем: Б. Лівшиць відзначає, що Давид Бурлюк (1882–1967) називав твори Рафаеля і Веласкеса «фотографіями». По-друге, сприяло розширенню тематичного діапазону, визначаючи нові міжпланетарні горизонти авангарду.

Третій постулат неокантіанців: «Пізнання не могло вийти за межі існуючого досвіду» – став

тією «пуповиною» (за Наковим), що прив'язувала мистецтво до Природи. Художник отримував право змальовувати природу по-своєму, але натура залишалася висхідною константою творчості. Третій неокантіанський постулат «двоїстої дійсності» декларував творчий акт як суму очевидної і суб'єктивної основ. Ми вважаємо, що цей принцип неокантіанського творення поширився на п'ятдесятиріччя (від 1860 до 1910 рр.) і включив еволюційні фази розвитку: імпресіонізм, постімпресіонізм, символізм, кубізм, футуризм, фовізм, експресіонізм, кубофутуризм аж до історичного моменту, коли пізнання вийшло за «межі існуючого досвіду» в 1910 р. у Василя Кандинського і в 1915 р. у Казимира Малевича (1878–1935). Митці вперше в історії культури подолали останній «неокантіанський бар'єр» і створили новий, не існуючий до того досвід неземних цінностей, уже ніяк не пов'язаний зі світом земних закономірностей.

Третій постулат неокантіанства про те, що «пізнання не могло вийти за межі досвіду», тобто за межі історичної практики, ми називаємо в нашому дослідженні, використовуючи визначення Девіда Вейса, як «Звищене і Земне», що цілковито відображує суть змін, які відбуваються в образотворчому мистецтві 1860–1910-х рр.: перетворювати земне до рівня звищеного – саме цей принцип Конрад Фідлер називає «принципом перетворення» [9].

Бажання «перетворювати» природу було викликане скептицизмом з приводу достеменності емпіричного світу і наміром компенсувати у творчості недосконалість оточення. Це бажання зумовлювалося утопічною вірою художника в те, що він здатний поліпшити світ.

Якби модерністам Філіпо Марінетті (1876–1944) та Пабло Пікассо (1881–1973) висловити претензію, що їхня творчість зовсім не поліпшує світ, а відображає його гіршим, ніж він є, то, найімовірніше, художники співвіднесли б свої дії з хірургією, яка, видаляючи пухлину, робить боляче, але в результаті приносить добро.

Останній, четвертий постулат неокантіанства проголошував, що «досвід – це не набір фактів, а творіння розуму», тобто творчий акт. Такий висновок знецінював документальне, не пропущене через свідомість фіксування і оптимізував творчу унікальність, сприяючи розвитку авторського стилю.

Практичний підхід методом пізнання популяризувався у колах неокантіанських позитивістів, очолюваних Ріхардом Авенаріусом (1843–1916) та Ернстом Махом (1838–1916), які проголошували, що в освоєнні світу слід покладатися винятково на «чистий» досвід, звільнившись від попередніх оцінок, що забруднюють неупереджену роботу розуму і сковують розвиток творчого процесу. Відповідно до датування В. Татаркевича, дискусія про «формальне конструювання» історично припадала приблизно на період 1870–1885 рр. [10].

Пізніше, під впливом позитивістських ідей про те, що культура повинна спиратися на науку, в практиці імпресіонізму починає використовуватися відкрита Ісааком Ньютоном (1643–1727) у 1676 р. дисперсія світла і симультанний контраст М. Шевреля (1786–1889) [11]. Позитивістські засади імпресіоністів відзначають Й. Іттен, В. Гофман, Л. Рішар, В. Татаркевич, В. Турчин та ін.

За нашою гіпотезою, неокантіанські ідеї «формального конструювання» надихнули П. Сезанна на завершення реформи кольоровикладу, розпочатої імпресіоністами, оскільки імпресіонізм – це перша спроба відходу від реальності. У доімпресіоністичному живописі, приміром, прозорість мережив прописувалася одним типом лєсирвань, відтворюючи ілюзію «прозорості», а шорстка поверхня каменів та ін. прописувалася по-іншому, тобто акцент робився на виявленні фізичних властивостей через фактуру. Відкриття дисперсії світла доводило, що оточення, яке ми бачимо очима, з наукової точки зору не є справжньою натурою, тобто насправді людський зір через мозок адаптує електромагнітні хвилі, які ми сприймаємо як «кольори»; колір як такий не існує, а сонячне світло, яке змальовували імпресіоністи, є сумою спектральних барв веселки. Це відкриття Ньютона нанесло перший удар реалізму, доводячи «не-реальність» реальності. Популярна серед імпресіоністів проблема сонячного освітлення, наприклад, передавання світла – стронціановим, півтону – рожевим, а тіні – фіолетовим призводила до руйнування монолітної скульптурності об'єкта загалом і значно відволікала імпресіоністів від фізичної матеріальності зображення. Саме цей аргумент вплинув на те, що через практику імпресіонізму у своїй творчості пройшли усі модерністи без винятку, тренуючись відходити від предметної констативності.

Творчі біографії сучасних українських художників-абстракціоністів 1960–2000-х рр. підтверджують наявну еволюційну закономірність викладеного «відходу» і донині. Наприклад, А. Криволап і П. Лебединець відзначали у своїх інтерв'ю, що відходили від академізму під час праці на пленері. Для імпресіонізму суттєвим залишався фактор природного об'єкта, тобто описувалися процеси світлозмін уже існуючого.

Для Сезанна головною проблемою стають не описи зовнішніх змін, а процеси всередині об'єктів. Тобто освітлення перестає домінувати в його творчості, внаслідок чого його живопис набуває більш формалістичного сплющеного вигляду. Сезанн поєднує площини структурованим методом, де кожний мазок має допредметну матеріальність, тобто консистенція мазка однаково матеріальна для всіх предметів і фактур. Вернер Хофман називає таку манеру живопису «доречовими колірними плямами» і доходить висновку, що завдяки «синтаксису суцільного переплетення... Сезанн відтворює не лише буття, а й сили, які його творять... створює притчу колірного виникнення світу» [12].

За теорією Конрада Фідлера, художники-постімпресіоністи Сьора, Гоген, Ван Гог і Сезанн заклали «формально-змістові основи нового мистецтва ХХ століття», оскільки піддали «корекції» аспект сприйняття емпіричної картини світу за рахунок «нехтування об'єктивності форми», поклавшись на власне «суб'єктивне враження» [13]. Таким чином, своєю творчістю вони підвели суспільство до визнання принципу «творення» (за Фідлером), який згодом став основоположним у концепції абстракціонізму. Тепер буква у слові стає не менш важливою, аніж саме слово, її функція не механічна, а формотворча, що передбачало майбутній кубофутуризм і творчість будетляна.

На розвиток культури кінця ХІХ – початку ХХ ст. вплинули погляди неординарного філософа-історика Георга Зіммеля (1856–1918), що поєднав неокантіанську теорію з позитивістським ставленням, тобто «апіоризм Канта був витлумачений Зіммелем у душі релятивізму, принципово відмінного від Кантового» [14]. За його «Філософією життя» (1900), зі своїм народженням кожна істота приносить у світ свої аргіогі, що залежать від біології, і тому не здатна сприймати дійсність «відсторонено», тобто один і той же світ людина і муха сприймають по-різному.

За Зіммелем, основною метою пізнання було не дзеркальне відображення дійсності, а концентрування на внутрішніх процесах об'єкта методом «вживлення», із чого випливало, що емпірична дійсність, не пережита суб'єктивно у творчому акті, нічого не була варта. Постулат Зіммеля про те, що «мистецтво більше, ніж життя», тому що фантазія художника не обмежується можливостями втілення, – став культурним завоюванням на зламі століть. За теорією Зіммеля, художника нового часу мало хвилювати більше не те, що він бачить, а те, як він це відчуває, а отже, духовне оцінювалось вище, ніж матеріальне, і поверталось до ідеалістичної платформи.

Вчення Зіммеля «узаконило» коефіцієнт суб'єктивності у творчості і сприяло ствердженню поняття авторського стилю як унікального способу відображати навколишній світ. Постфактум була виправдана практика перших постімпресіоністів. Неокантіанський рух став керівництвом до дії для майбутніх експресіоністів. Прогресивні ідеї Зіммеля в цілому вплинули на демократизацію суспільства на межі століть. Думки про те, що будь-яка істота має право на власне бачення, у 1900 р. еволюціонували до фатальних подій соціальної перебудови світу в 1917 р.

Той безперечний вплив, який мали на сучасників «Філософія життя» і неокантіанство, ми виявляємо в коментарях інтелектуалів того часу. У праці «Символізм як світорозуміння» Андрій Белий (1880–1934) аналізує ідеї Зіммеля та Ріккерта і визначає: «Для теорії пізнання саме знання стає предметом» [15].

«Сейсмограф» А. Белого точно вказав на формальні ознаки неокантіанства, що визначили наперед перспективи майбутнього мистецтва, яке прагне до суверенітету кожного окремо взятого засобу виразності: до самодостатності Кольору, Лінії і Крапки.

Ідеї співпричетності і «чуттєвого проникнення», загострені драматичним передчуттям Першої світової війни 1914 р., були глибоко сприйняті німецькими експресіоністами дрезденської групи «Міст» (1905–1913) та мюнхенської «Блакитний вершник» (1911–1914). Висловлювання Августа Маке (1887–1914) про те, що «почуття є мостом від того, що не сприймається, до того, що сприймається», символістично розкривало завдання, які ставили перед собою німецькі новатори [16].

У сучасній західноєвропейській мистецтвознавчій літературі експресіонізм розглядається як напрям, що виник у результаті заперечення імпресіонізму, тому спочатку до нього приписувались усі, хто протиставляв себе цьому напрямку. Відомий французький дослідник експресіонізму професор Ліонель Рішар називає ім'я Вальтера Хеймона – «німецького критика, який першим вжив слово «експресіонізм» у статті липневого числа «Штурму»» (1911) [17].

У повоєнні роки вийшла книга німецького вченого Пауля Шмідта «Історія модерністичного живопису» (1957), де автор підкреслює характерне для перших експресіоністів «психологічне проникнення», пов'язане з ідеями Г. Зіммеля та В. Воррінгера, і відзначає, що «основною відмінною від інших модерністських напрямів того часу були не стилетворчі фактори, а безпосередній зміст творчості, спрямованої, насамперед, на людину і на «олюднення» явищ природи» [18].

Неокантіанський принцип двоїстої реальності розширюється у творчості експресіоністів до межі трагічної безвиході, яку відчувала Європа, що напружено очікувала Першої світової війни. Суспільство перебувало у стані невиліковної невпевненості та безпорадності. Художникам-експресіоністам вдалося передати всю глибину відчаю і передчуття невідворотного насущання загибелі. У картині «Долі тварин» (1913) Ференца Марка (1880–1916) із «Блакитного вершника» художник метафорично зобразив Людство у вигляді тварин, що мчать назустріч своїй загибелі. Усвідомлення неминучої катастрофи і водночас власної безпомічності Марк втілює у «Зламаних формах» (1914), де абстрактне викладення сюжету картини виступає в ролі метафори втрати ґрунту під ногами, втрати почуття реальності в часі і просторі, що вкрай загострилося через війну.

Народження абстрактного мистецтва напередодні Першої світової війни в лоні експресіонізму ми розглядаємо як символ матеріалізованого почуття невідомості, що вперше відчувалася фізично і зачепила кожного. Наростаюча напруга передавалася експресіоністами за допомогою контрастності і пограничності, сприйнятих через заняття різьбленням та ліногравюрою. На практиці це реалізовувалося у вигляді надривно ламаних ліній Ернста Людвіга Кірхнера і обрубаних форм Макса Пехштейна (1891–1955) [19].

Нефігуративний експресіонізм В. Кандинського (1866–1944) формувався під враженням ідеалістичних неокантіанських настроїв, про що красномовно свідчить його концептуальний примат духовного над матеріальним у книзі «Про духовне у мистецтві» (1911), виданій у Мюнхені німецькою мовою. Художник опинився в епіцентрі прогресивних ідей під час навчання у Мюнхені 1896 р. в школі Антона Ажбе, де готувався вступати в Академію до Франца фон Штука [20].

Відомий знавець сучасного мистецтва професор Московського університету В. Турчин пов'язує еволюцію формотворчих принципів абстракції з концепцією суцільного безперервного орнаменту стилю Ар Нуво. Манера чергування лінійного візерунка із «зображальних» і «незображальних» декоративних структур культивувалася К. Дрессером, У. Крейном, Ф. Бодлером, О. Берслеєм і протиставлялася відживаючому натуралізму, з одного боку, а також ідеї А. Енделя про взаємозв'язок абстрактних зображень з музикою, опублікованій 1898 р., з іншого, що стало концептуальною передумовою для майбутньої теоретичної бази абстрактного експресіонізму В. Кандинського 1910 р., який, за визначенням В. Турчина, «сприйняв багато ідей межі століть» [21].

Епоха модерну, що передувала абстракціонізму, створила, на думку Турчина, «передумови для зародження» абстрактного мистецтва тому, що символізм констатував «розрив між світом «мрії» і світом «реальності»» [22].

Подібної думки дотримується Д. Сараб'янов, убачаючи естафетний взаємозв'язок між символізмом та авангардом у «заголовному» естетичному пріоритеті символізму: «подолання реальності задля осягнення метафізики світу і створення світу власного – паралельного реальному» [23].

На думку Сараб'янова, шлях від символізму (Ар Нуво) пройшли Малевич, Філонов, Олена Гуро, Делоне, Пікассо та ін., а італійський футуризм згодом сприйняв від символізму ту «багатозначність образу», яка була необхідна потім «для подолання класичного порядку» [24].

Філософський зв'язок символізму з авангардом відзначає дослідник авангарду мистецтвознавець Н. Адаскіна у «Загальній кантіанській основі – ідеї створення у творчості нової реальності» (термін «кантіанський» тотожний терміну В. Татаркевича – «неокантіанський») [25].

Опозиція між «мрією і реальністю» (за Турчином) і бажання «подолати реальність задля створення власного світу» (за Сараб'яновим), на наш погляд, логічно походили із третього постулату неокантіанства, творчу сутність якого ми визначили як «Звищене і Земне» (1860–1910), де земне перетворювалося до стану звищеного, виходячи з основного принципу неокантіанського пізнання, яке «не могло вийти за межі існуючого досвіду», тобто за межі природного світу.

Вивчаючи висловлювання сучасників становлення абстракції, ми робимо висновок, що на драматичному тлі майбутньої невідворотної війни цей ідеалізуючий світогляд був надломлений і прийшов до нового розуміння того, що «Звищене – не Земне», а невідомість в образі абстракції стала, як це не парадоксально звучить, уособленням нової історичної реальності. Г. Шпет писав у 1914 р.: «...ми не знаємо, що таке реальність. Втратили. Ми мріємо про неї... Наше життя стало ірреальністю, дійсністю – белібердою. Беліберда – вища реальність» [26].

З історичної довідки відомо, що неокантіанські ідеї 1860–1890-х рр. стали широковідомими у першій чверті ХХ ст. Постулат чистого досвіду, що впливає з безпосередньої практики життя, Сезанн впроваджував індуктивним методом, виходячи з емпіричних вражень, і його цікавив матеріалізований результат – картина. Ця ж ідея «чистого» досвіду, що відкидає попередні норми, могла бути витлумачена К. Малевичем, який відштовхувався від Сезанна, радикальніше, з апіорно-логічного боку): що чистий досвід – це відсутність попереднього досвіду, тобто це нульовий досвід – початок відліку нового досвіду. До ідеї супрематизму К. Малевич прийшов «не руками», як Сезанн, а вираховував її логічно, в голові, бо спочатку його не хвилював результат матеріального втілення, а лише ідея. Своєрідною практикою «внутрішньоутробного» супрематизму стала тривимірна ізометрія простору в опері «Перемога над Сонцем» у грудні 1913 р. За нашою версією, художник уже тоді виношував супрематизм, але знадобились ще півтора року, щоб зрозуміти, яким чином матеріалізувати у предметний світ свій інтелектуальний нуль. Ми гадаємо, що цим пояснюються факти пізніх датувань з назвою «супрематизм» на картинах, створених до 1915 р., тому що Малевич ставив дату не історичного виконання, а інтелектуального відкриття, що було для нього надправдою.

Проаналізувавши факти еволюції супрематизму, ми прийшли до гіпотези, що проект супрематизму сформувався з усвідомлення феномену Світла і зрештою саморозчинився в ньому. Б. Лівшиць, очевидець «Перемоги над Сонцем», описує, що в неосвітленому темному залі К. Малевич спрямовував промінь прожектора на Куб і Кулю, після чого вони з'являлися на світ із порожнечі: «новизна і своєрідність Малевича полягала у використанні світла як основи, що творить форму, узаконює буття речі у просторі [27].

Інакше кажучи, ми повертаємося до концепції Платона, за якою Світло дає життя світові предметів. На другому етапі супрематизму, в момент безпосередньої декларації основного постулату – «Чорного квадрата», у грудні 1915 р. супрематерія Малевича контрадиктує світу предметів і примату земної матеріальності в цілому. Однак для радикала, що стверджує себе у ролі творця «першої» картини, К. Малевич міг би зафарбувати чорною фарбою полотно на підрамнику від краю до краю, але художник обмежує територію своєї супрематерії полем білого світла, яке допомагає виявити супрематичну матеріальність ідеї – тоншу, ніж реальне життя, але щільнішу, ніж матерія Світла.

Світло К. Малевича тепер принципово відрізняється від Світла Платона, бо Світло, за Малевичем зароджує ідею, а не предмет, але супрематерія цієї ідеї має свою щільність, що і фіксується межею білого Світла.

На останньому, третьому етапі «дематеріалізації» супрематерія, за ідеєю Малевича, стоншується до щільності Світла у «Білому квадраті» 1918 р., інакше кажучи, уже занадто тонка і надчутлива матерія супрематизму просто розчиняється у Світлі і стає його невід'ємною субчастиною, а Світло поглинає її. З самого початку супрематичний проект розвивався як наукова аксіома, лише апіорно логічним шляхом. Саме тому Малевичу не було потреби їздити «ригуюльно» (за Наковим) до Парижа для отримання власних емпіричних вражень. Винахід К. Малевича привів до спільного знаменника три визначальні (за Татаркевичем) риси ХІХ ст.: «типове для епохи розвитку техніки – трактування світу як «механізму»; наполегливий пошук абсолютних законів у ХІХ ст.; розвиток культури і політики в умовах запеклої боротьби між традиціоналістами та лібералами» [28].

Відкритий постулат супрематизму К. Малевич сам довів і сам його перевершив. Оскільки аналітична проблема самовичерпалася, далі створювати супрематичні роботи вже не було актуальним. Висновок напрашувався сам собою, що будь-яке відкриття (категорія, що раніше застосовувалась тільки в науці) – є лише ланка в безмежності пізнання. За нашою версією, у процесі еволюції К. Малевич тричі змінював умови матеріальності супрематерії в часі і просторі: від матеріального стану предметів (протосупрематизм) в евклідовому просторі трьох вимірів – до дематеріальної ідеї «Чорного квадрата» в умовах двовимірного часопростору Рімана в 1915 р. – до ідеї про надчутливу позаматеріальну безмежність Світла у єдиному часопросторі.

Отже, правомірно припустити, що художник не спростував власний постулат, а виріс із нього. На всіх етапах супрематичного проекту простежується очевидна відмова від домінанти матеріальності земного і перевага ідеї над матерією, що виявляє ідеалістичну платформу пізнання світу.

Інтелектуальний «нуль» К. Малевича не виріс на порожньому місці. У фундаментальному дослідженні «В. Кандинський. Досвід різних років» В. Турчин зауважує, що «не піддає сумніву» обізнаність К. Малевича з відкриттям неевклідової геометрії та «системами орієнтуючих уявлень» Ернста Маха, Вільгельма Вундта та Анрі Пуанкаре [29].

Починаючи з 1890-х рр., натуралістична концепція світу, що бере за зразок природничі науки, почала втрачати позиції, і вже у 1900 р. вийшла фундаментальна робота Е. Гуссерля «Логічні дослідження», що ознаменувала початок нового етапу в філософській думці – феноменології; у тому ж році М. Планк (1858–1947) опублікував теорію квантів, що вплинула на філософію, в 1907 р. з'явилася праця А. Бергсона «Творча еволюція», що презентувала теорію інтуїтивізму [30].

Методом феноменології Е. Гуссерль доводив, що часовий простір, який люди вважають «дійсним», за своєю суттю є «буття для когось», а не «в собі», тобто відповідає інтелекту, поза яким не існує, тому абсолютну реальність Гуссерль порівнював із «круглим квадратом». Якщо застосувати метод «трансцендентальної редукції», то від реальних предметів залишаться тільки уявлення, а круг і квадрат із життя – в нашій уяві можуть інтелектуально обертатися на квадрат, що перетворюється в круг. На свідомість зінтелектуалізованих людей того часу, безперечно, справили вплив ідеї Е. Гуссерля про існування «апріорної ідеї-орієнтиру», тобто «певної мислимої природи взагалі в її власній чистій сутності», і методи осягнення: «феноменологічна редукція дає... можливість виходити у трансцендентально-суб'єктивному за межі імпресивного» [31].

Через дев'ять років після опублікування «Логічних досліджень» у Німеччині цю роботу можна було прочитати російською мовою у перекладі Е. Берштейна за редакцією С. Франка. Як зауважує доктор філософських наук професор В. Молчанов, переклад першого тому Е. Гуссерля був першим перекладом іноземною мовою [32].

В авторській передмові «Логічних досліджень» (1909) на шостій сторінці Е. Гуссерль курсивом виділяє ідею своєї праці – сутнісне відділення «форми» від «змісту». Цей феноменологічний метод провіщає практику відділення твору «Чорний квадрат» від світогляду «супрематизм»; на 11 сторінці Е. Гуссерль використовує термін «архітектонічна гра», в історії авангарду це поняття було застосовано в «Супрематичному архітектоні» (1923) К. Малевича та «Архітектонічному рельєфі» (1926) І. Чашника, що свідчить про те, що термін був популярно засвоєним; на 12 сторінці читаємо: «... необхідні обґрунтування для того, щоб ми могли вийти за межі безпосередньо очевидного», тобто необхідне теоретичне концептування; таким чином, книга «Логічні дослідження» містила очевидну рецептуру і методіку, у якій мав потребу, як у вітамінах, «зародок» Авангарду [33].

З усіма новаціями в галузі міжнародної філософської думки можна було ознайомитися російською мовою в міжнародному щорічнику з філософії культури – журналі «Логось», що видавався у Москві з 1910 р. книжковим видавництвом «Музагетъ» і виходив тричі на рік. Саме в цьому журналі 1911 р. Е. Гуссерль публікує програмну статтю «Філософія як точна наука». Доктор філософських наук і мистецтвознавець А. Курбановський відзначає, що книга Г. Шпета «Явление и смысл» (1914) «адекватно передає думку Е. Гуссерля; тобто його ідеї існували в російському інтелектуальному просторі» [34].

З метою наукової аргументації наводимо дані з Інтернету про список наукових праць, присвячених проблемам філософії та культури, із журналу «Логось» за період 1910–1913 рр. [35], з яких

видно, що на початку ХХ ст. російською мовою можна було ознайомитися з інтелектуальними новаціями усього світу. Це стало можливим завдяки титанічним зусиллям учених-патріотів, які були постійними учасниками російського видання упродовж 1910–1914 рр. [36]. Вони піклувалися про те, щоб вітчизняні читачі перебували в інтелектуальному авангарді світового співтовариства, мали можливість засвоювати досягнення європейської образотворчої культури зламу віків та усвідомлювати саморозвиток європейських новацій на вітчизняному ґрунті. Побачені в Парижі картини Пікассо та скульптури Боччони «самі по собі» констатували, але не пояснювали, а з текстів журналу «Логось» можливо було досягнути невидиму суть проблеми – теоретичну основу. Цей факт був помічений відомим знавцем модерністичного мистецтва Гійомом Аполлінером у «Хроніці мистецтв» 1912 р.: «Те, що лише метафорично проступало в картинах паризьких майстрів, набуло в Москві теоретичної екстраполяції та послідовного пластичного вираження» [37].

Глибоким розумінням проблеми та теоретичною обізнаністю авангард, безсумнівно, зобов'язаний ентузіазму вітчизняної інтелектуальної еліти, внесок якої до кінця не оцінений сучасниками. Зокрема, А. Курбановський відзначає, що сучасними вченими встановлена компетентність К. Малевича в галузі філософії: Ф. Ингольд та Т. Андерсен підтверджують, що художник був обізнаний з ідеями Платона, І. Канта, А. Шопенгауера; Ф. Карл проводить паралелі з А. Ейнштейном, Б. Гройс – з М. Хайдеггером» [38].

У 2006 р. О. Курбановський висуває власну революційну гіпотезу, яку ми цілковито поділяємо, що реформу образотворчого мистецтва К. Малевича можливо співвіднести з реформою Е. Гуссерля в галузі філософії, привінюючи супрематизм К. Малевича до феноменології Е. Гуссерля.

Авангардні ідеї Е. Гуссерля про «круглий квадрат» спровокували інтерес суспільства до дискусії про геометричні першоелементи, історичні передумови їх виникнення, розглядаючи проблему вже під кутом епохальних істин.

Стаття російського філософа початку ХХ ст. В. Сеземана «Раціональне та ірраціональне» з журналу «Логось» (1911) підводить до розуміння метафізичної суті піфагорійських фігур, які були інакомовними символами, а не мертвою геометрією: «Межа і безмежне – ось відкрита піфагорійцями пара протилежностей, що являє собою першу стадію розвитку понять раціонального та ірраціонального. Проблема єдності протилежностей пролягає червоною ниткою через усю античну філософію, але точне логічне формулювання знаходить лише у родоначальника ідеалізму Платона; чудодійна сила його діалектики перетворює їх із напівміфічних, ще матеріальних стихій в абстрактні принципи пізнання... Арістотель – великий учень і антагоніст Платона – будує свою систему на іншій парі протилежностей: формі і матерії... Досить шляхом аналізу розкласти об'єкт цілковито на елементи, що його визначають, і повне вичерпне знання його сутності забезпечене» [39].

Автор статті вказує на світоглядну різницю античного та сучасного для нього розуміння проблеми, яка полягає в тому, що античність на перший план висувала відмінність, а не синтез «єдності протилежностей», сучасність, навпаки, підкреслює їх нерозривність і «внутрішню єдність». Квадрат уособлював метафору граничної, раціональної і визначальної основ, тоді як коло – безмежне, ірраціональне і визначуване.

Описана символічна концепція елементарних геометричних тіл пізніше викладалася в міжнародній школі сучасного мистецтва – Баухаузі, про що свідчить видатна праця його ідеолога Йоганнеса Іттена (1888–1967) «Мистецтво кольору».

Як зазначає В. Турчин, наприкінці 1911 р. на Другому всеросійському з'їзді художників під час читання доповіді «Про духовне у мистецтві» В. Кандинський демонстрував схематичну таблицю геометричних фігур – кола, трикутника і квадрата – і «вважав, що він перший звернув увагу на символіку чотирикутника і випередив К. Малевича з його «Чорним» і «Червоним квадратами» [40].

Усталене уявлення про те, що художник – не теософ, викладене Г. Шпетом в «Естетичних фрагментах» (1927), сьогодні переживає реконструкцію. У своєму фундаментальному дослідженні «В. Кандинський. Досліді різних років» (2008) В. Турчин висловлює наукову гіпотезу, згідно з якою абстрактний експресіонізм В. Кандинського і супрематизм К. Малевича по суті є образотворча форма теософії О. Блаватської та Генрі Олкома, що заснували 1875 р. у Нью-Йорку «Теософське

товариство»; майстер-класи цих авангардистів В. Турчин прирівнює до «масонських лож», а проблема походження геометричних фігур супрематизму пов'язується не з сучасною для К. Малевича інтерпретацією Е. Гуссерля, а з традиційною концепцією «Платонових тіл» [41].

«Теософська» версія В. Турчина уперше прозвучала в 2003 р. у збірнику статей «Символізм в авангарді». Нами було зауважено, що з моменту виходу в світ книги А. Накова «Російський авангард» (1991), яка стала «Ветхим завітом» для дослідників цього періоду, де надруковано документальне фото «Чорного квадрата» в іконному «червоному кутку». З виставки «0, 10» (грудень, 1915), метафоричне значення цього твору як символічної ікони сучасного мистецтва переглядається в останнє двадцятиліття як неспростовне свідчення теософських основ супрематизму. Непомітно аргумент від мистецтва перероджується в категорію факту. Сучасне прагнення «піднести» і так досконалий неоідеал ми вважаємо виявом неоідеалізму, вже у «геометричній прогресії». Дозволимо собі висловити припущення, що художник керувався міркуваннями іншого плану. Усвідомлення К. Малевичем факту, що «Чорний квадрат» – це презентація не картини, а ідеї досконалої творчості, зобов'язувало його як творця експонувати «Квадрат» по-іншому. Логічніше було б демонструвати таку «річ» де завгодно: на стелі, за вікном і т. д., але тільки не на міщанській стіні, що безвідмовно дала притулок усій досупрематичній Культурі. Місце між двома стінами було найпростішим вирішенням аксіоми. Ставлення К. Малевича до попередньої традиції можна порівняти з нашим сучасним ставленням до факту існування мавзолею В.І. Леніна в Москві.

Дослідниця авангарду Е. Баснер наводить документальне зізнання К. Малевича, що за час перебування у Берліні влітку 1927 р., де вперше відбувалася його персональна ретроспективна зарубіжна виставка, у митця не знайшлося часу відвідати Берлінську картинну галерею та музеї [42]. Цей факт зайвий раз підтверджує, що К. Малевич назавжди був втрачений для «славного минулого» (за Хайзінгом), тому що орієнтувався лише на майбутнє.

Реформи В. Кандинського та К. Малевича не обмежувалися рамками естетичного: художники стали реформаторами етичного. Презентація ідеї не передбачала економічної винагороди. Уперше демократизація творчого процесу нічого не чекала натомість, оскільки ідею неможливо приватизувати. Виникає природне питання: чому К. Малевич виявив свою не матеріальну ідею в тілі конкретної, фізично існуючої картини? Адже художник міг обмежитися лише інтелектуальними висновками, до чого згодом і прийшов.

Коментарі Г. Шпета пояснюють сьогодні, чому ідея К. Малевича була зобов'язана набути образотворчої подоби: «... німці навчили нас приставляти до ідеї словечко «тільки», щоб виразом «тільки ідея» сказати: «ніщо». Але якщо вона жива дійсна ідея, вона не «тільки ідея», а «вигляд», передусім, зовнішній видимий образ. Ідеальне як ніщо тільки осягається, концептується... Художник повинен ствердити права зовнішнього, лише дійсно існуюче зовні може бути осмислене, бо лише воно – живе» (43) Інакше кажучи, видиме – доступний людям «прояв», при відсутності «зовнішнього» не будуть шукати внутрішнього.

Як відомо, «Маніфест футуристів» Ф. Т. Марінетті, перекладений у Москві В. Шершеневичем, спровокував напад критики, і основним закидом сучасників була «відсутність обличчя» у футуристів, слідом за цим ішов висновок: нема обличчя сучасного мистецтва – нема сучасного мистецтва [44].

Історично ця дискусія передувала народженню «Чорного квадрата» (1915) і могла підказати К. Малевичу думку, що навіть ідея потребує свого обличчя. Цей нюанс нам здається важливим, бо через століття супрематизм сприймається як «абстрактний живопис», хоча автор неодноразово наполягав за життя, що «не – живопис». Власне, живопис К. Малевич робив систематично: і до і після «супрематизму», що теж не засвоїлося донині. Супрематизм став моментом істини – «додатковим елементом» до всієї творчості, але життя дається не для щоденного відкриття нових істин, а для осягнення вже існуючих закономірностей.

Г. Шпет, що викривав «поверховість» футуризму, наполягав на тому, що «зовнішнє» є виявом «внутрішнього», недооцінивши, що внутрішнє на зламі віків давно змінилося і йому не відповідало «старє обличчя». Саме тому аргументами футуристів були «не щирість» і «фальшивість». Відмовою від зовнішнього і відходом від образотворчого, тобто міметичного, став супрематичний

«Чорний квадрат». О. Курбановський справедливо зауважує, що проект супрематизму розвивався шляхом «відмови від репрезентативних практик» [45]. Це було зумовлено тим, що В. Кандинський і К. Малевич уперше в історії вводять практику «концептування». Новий підхід до «споживання» мистецтва передбачав, що картина – це зачинені на замок двері, і щоб їх відчинити й осягнути зміст побаченого необхідно докласти зусиль і ознайомитися з концепцією авторського світогляду, тобто запропонована художником «реальність була суб'єктивною реальністю його внутрішнього світу».

Отже, у практиці абстрактної презентації В. Кандинського та К. Малевича ми виявляємо характерне для феноменології відділення «естетичного предмета» (картини) від «конститутивного акту» (світогляду). Із коментарів В. Молчанова випливає, що Е. Гуссерль, протиставляючи психічні феномени фізичним, розрізняє «акт, зміст і предмет» [46].

Ця процедура бере початок від розділення ідеального – апріорного та реального – емпіричного, тобто, емпірично споглядаючи не ідеальний світ, в уяві, методом редукції, ми створюємо ідеально апріорний очищений образ. Сучасний російський філософ Т. Щедрина відзначає, що «відмінність матерії і акту в естетичній свідомості характерна для Г. Шпета і для Р. Ингардена, тобто «естетичний предмет розглядається» у корелятивному відношенні до естетичної свідомості» [47].

Деструкція в галузі мистецтва створила передумови для розквіту теорії мистецтва, яка в кінці століття стала культуровою в образотворчому мистецтві, що вимагає постійного професійного пояснення. На перших етапах становлення, на початку ХХ ст., художники були змушені самостійно займатися теорією пояснень, бо не існувало фахівців «нового мистецтва». А старі теоретики вбачали в усьому пропонованому лише кризу, не розуміючи, що загибель старого – це початок нового розквіту.

Таким чином, ми дійшли висновку, що створення абстрактної форми твору передбачає три необхідні фактори, котрі цілком відповідають методології Е. Гуссерля, у якого будь-яке дослідження складається зі змісту, акту і предмета:

I. Зміст: принципи творення

- а) емпіричний (В. Кандинський та О. Богомазов)
- б) індуктивний (П. Сезанн)
- в) апріорний (К. Малевич, П. Мондріан)

II. Акт: процедура творення

- а) «феноменологічна редукція» Е. Гуссерля (К. Малевич)
- б) інтуїтивізм А. Бергсона (В. Кандинський)

III. Предмет: відтворення (Картина)

Третій фактор – відтворення виходить із природи культурних уподобань художника і характеризується констативними похідними попередніх історичних стилів: постімпресіонізм, символізм, кубізм, футуризм та ін. Стилеутворні принципи викладу є документально зафіксованою фазою творчого акту. Як правило, тільки за ними здійснюються остаточні теоретичні висновки фахівців, що не враховують двох «не видимих», але визначальних факторів світогляду художника, які зберігають внутрішню сутність творчості. Поняття творення вперше розглядається як окремий аргумент наукового аналізу і поділяється на складові – принцип творення і процедура творення, що передують безпосередньому акту художнього викладу. Наша дедуктивна скрупульозність викликана прагненням виявити і визначити науково недоступну для ока глядача глибину феномену безпредметної творчості. В історичній практиці широковідомі предтечі цієї теоретичної процедури, відзначені у працях В. Кандинського «Про духовне у мистецтві» (1911) та К. Малевича «Естетика. Спроба визначити художній і нехудожній бік творів» (1929), де митець констатує: «... ми сприймаємо картини не по суті» [48].

Актуальність сучасного дослідження викликана розумінням того, що система освіти радянських часів знищила сутнісне розуміння не лише абстракціонізму, а й навіть реалізму, висвітлюючи інформацію через призму атеїстичного розуміння. Нами було встановлено, що з підручників та посібників із філософії був вилучений період неокантіанства і замінений соціальною філософією КПРС. Роботи Е. Гуссерля і А. Бергсона були доступні вузькому колу фахівців. Цими історичними обставинами викликано нерозуміння абстрактного мистецтва вже сучасниками, які, ще за інерцією,

не отримують інформації про культуру в належному обсязі. Наше дослідження є першою спробою осягнути феномен абстракції із залученням існуючого наукового світового досвіду межі XIX–XX ст., що був анульований попередньою комуністичною владою впродовж багатьох десятиріч.

1. Хофман В. Основы современного искусства: Введение в его символические формы. – СПб.: Академический проект, 2004. – С. 248.
2. Шпет Г. Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2006. – С. 197.
3. Всемирная иллюстрированная энциклопедия /Пер. с фр. – М.: Изд-во АСТ, 2004. – С. 281.
4. Татаркевич В. Історія філософії. – Т. 3: Філософія XIX століття і новітня. – Львів: Свічадо, 1999. – С. 220.
5. Пуанкаре А. О науке. – М.: Наука – 1990. – С. 40.
6. Abstraktion und Einfühlung. München, 1908; Worringer W. Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Erich Fidler. Königsberg. Kanter, 1943. – S. 233. Vorwort zum Neudruck: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie. München, 1948; Абстракция и одухотворение //Совр. книга по эстетике: Антология. – М., 1957.
7. Хофман В. Основы современного искусства. – С. 247–248.
8. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Erich Fidler. Königsberg. Kanter, 1943. – 459. – С. 475.
9. Хофман В. Основы современного искусства. – С. 248.
10. Татаркевич В. Історія філософії: Т. 3. – С. 114.
11. Иттен Й. Искусство цвета. 3-е издание. – М.: Д. Аронов, 2004 – С. 13.
12. Хофман В. Основы современного искусства. – С. 245.
13. Там само. – С. 245–247.
14. Татаркевич В. Історія філософії: Т. 3. – С. 124.
15. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 30.
16. Куликова И. Экспрессионизм в искусстве. – М.: Наука, 1977. – С. 58.
17. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка /Пер. с фр. – М.: Республика. – С. 7.
18. Schmidt P. Geschichte der modernen Malerei. – Stuttgart, 1957. – S. 201. Цит. за кн.: И. Куликовой "Экспрессионизм в искусстве". – С. 81.
19. Elger D. Expressionism Taschen. GmbH., 2007. – P. 28–159.
20. Турчин В. Кандинский. Опыт разных лет. Сумма искусств. Художник в России и в Германии /Валерий Турчин. – М.: ЛАН, 2008. – С. 2.
21. Бажанов Л., Турчин В. Абстрактное искусство: Опыт переосмысления //Советское искусствоведение. – Вып. 27. – М.: Сов. художник, 1991. – С. 96–120.
22. Там само. – С. 101.
23. Сарабьянов Д. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы //Символизм в авангарде /Отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко; Гос. институт искусствознания Мин-ва культуры РФ. – М.: Наука, 2003 – С. 6.
24. Там само. – С. 7.
25. Адашкина Н. Символизм в творчестве художников авангарда. О «символистском формализме» //Символизм в авангарде /Отв. ред., сост. Г.Ф. Коваленко; Гос. институт искусствознания Мин-ва культуры РФ. – М.: Наука, 2003 – С. 14.
26. Шпет Г. Искусство как вид знания. – С. 190.
27. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец: Воспоминания. – М.: Худ. лит., 1991. – С. 145.
28. Татаркевич В. Історія філософії: Т. 3. – С. 216–217.
29. Турчин В. Кандинский. Опыт разных лет. – С. 315.
30. Татаркевич В. Історія філософії: Т. 3. – С. 223.
31. Разеев Д. В сетях феноменологии. Эдмунд Гуссерль. Основные проблемы феноменологии. – СПб.: Типография изд-ва СПбГУ, 2001. – С. 225.
32. Гуссерль Э. Собрание сочинений. – Т. 3 (1). Логические исследования. Т. II (1). – М.: Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001. – С. 13.
33. Гуссерль Э. Логическая изъясдованія. Часть первая. Прологомены къ чистой логикъ. – СПб.: Образование, 1909. – С. 6, 11, 12.

34. Курбановский А. Малевич и Гуссерль: Пунктир супрематической феноменологии //Историко-философский ежегодник, 2006 /Ин-т философии РАН. – М.: Наука, 2006. – С. 329.

35. Полная библиография русского издания международного ежегодника по философии культуры «ЛОГОС» // <http://anthropology.rinet.ru/old/1/bibliographiya.htm>:

Э. Гуссерль. «Логические исследования» (1909), Г. Риккерт. «О понятии философии» (1910), Р. Кронер. «Философия «творческой эволюции» А. Бергсона» (1910), Б. Яковенко. «Немецкая философия за последние годы» (1910), К. Фишер. «История новой философии» (1910), С. Франк «Философия и жизнь» (1910), А. Белый. «Символизм» (1910), В. Виндельбанд. «Философия культуры и трансцендентальный идеализм» (1910), С. Франк. «Природа и культура» (1910), Э. Гуссерль. «Философия как строгая наука» (1911).

В. Сеземан. «Рациональное и иррациональное в системе философии» (1911), Г. Зиммель. «Понятие и трагедия культуры» (1911), Б. Мариско. «Субъект и действительность» (1911), Г. Риккерт. «Одно, единство, единицы» (1911), П. Дейссен. «Веданта и Платон в свете кантовской философии» (1911), А. Бергсон. «Время и свобода» (1911), А. Бергсон. «Материя и память. Исследование об отношении тела к духу» (1911), Г. Риккерт. «Ценности жизни и культурные ценности» (1912), Г. Зиммель. «Истина и логичность» (1912), П. Лосский. «Логическая и психологическая сторона утвердительных и отрицательных суждений» (1912), Б. Яковенко. «Об имманентном трансцендентализме, трансцендентальном имманентизме и дуализме вообще» (1912), В. Вайцеккер. «Неовитализм» (1912), М. Фришейзен. «В. Дильтей как философ» (1912), Г. Вильдонкарр. «Философия Бергсона в популярном изложении» (1913) и многие другие.

36. До початку Першої світової війни були: С. Гессен, Ф. Степун, Е. Метнер, Б. Яковенко. Німецьке видання працювало під загальною редакцією: Г. Мелко, Р. Конера, М. Вебера, В. Віндельбанда, Г. Вельфліна, О. Гірке, Е. Гуссерля, Г. Зіммеля, Ф. Мейнеке, Г. Ріккєрта, Е. Трельча, К. Фосслера, Р. Ейхена. Учасниками російського видання були: О. Введенський, В. Вернадський, І. Гревс, Ф. Зелінський, Б. Кістяківський, А. Лаппо-Данилевський, Е. Ралов, П. Струве, А. Чупров.

37. Цит. за: Наков А. Русский авангард. – М. : СП: Офсет Принт Москва, 1991 – С. 15.

38. Курбановский А. Малевич и Гуссерль. – С. 329.

39. Сеземань В. Рациональное и иррациональное в системъ философии //Логосъ Международній Ежегодникъ по Філософії Культури. Русское издание, выходит при постоянномъ участии С. Гессена, Э. Метнера, Ф. Степуна и Б. Яковенко. – М. : Мусажеть. – 1911. – С. 93–95.

40. Турчин В. Кандинский. Опыты разных лет. – С. 296.

41. Там само – С. 297.

42. Баснер Е. «Мы и запад»: идея миссионерства в русском авангарде //Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. – СПб: Наука, 1997. – С. 31.

43. Шпет Г. Искусство как вид знания. – С. 191.

44. Шпет Г. Распад и новое рождение //Г. Шпет. Искусство как вид знания: Избранные труды по философии культуры. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2006. – С. 188–192.

45. Курбановский А. Малевич и Гуссерль. – С. 335.

46. Молчанов В. Одиночество сознания и коммуникативность знака //Логос. – 1997. – № 9. – С. 6–7.

47. Шпет Г. Г. Искусство как вид знания. – С. 7.

48. Малевич К. Собрание починений: В 5 т. – Том 2: Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924 – 1930. – М.: Гилея, 1998 – С. 239.