

Липов Анатолий Николаевич, кандидат философских наук, научный сотрудник. Институт философии РАН, Россия, Москва., ул. Гончарная, д. 12, корп. 1. 109240. antolip@yandex.ru

Lipov, Anatoly Nikolaevich, PhD in Philosophy, researcher. Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, 109240 Goncharnaia ul. 12/1 Moscow, Russian Federation. antolip@yandex.ru

Робин Рем

КОНТРАСТ И ЗНАНИЕ. МОТИВЫ СУПРЕМАТИЧЕСКИХ ФОРМ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА И НАУКА¹

В 1915 г. Казимир Малевич впервые представил на петербургской выставке свою супрематическую живопись, формальный язык которой состоял исключительно из черных или цветных квадратов, кругов, крестов, прямоугольников и т. д. на белом фоне [1]. Однако непосредственно в теоретических исследованиях Малевича мало внимания уделялось работам, появившимся уже в XIX в. в теории цвета, физиологической оптике, психологии и т. д. у Иоганна Вольфганга фон Гёте, Германа фон Гельмгольца, Вильгельма Вундта и других, которые служили инструментами восприятия для создания цветовых, пространственных и гештальт-явлений.

Как и в живописных работах Малевича, в этих трудах также изображены черные геометрические фигуры на белом фоне (Илл. 2.1–8.4). В данной статье основные супрематические мотивы квадрата, круга, креста и т. д. сопоставляются с научными образами из этих исследований [2]. Противостояние формально схожих, но по содержанию принципиально разных типов образов вызывает вопросы о соответствующих характеристиках художественного образа и эпистемного инструмента восприятия. Для того чтобы приблизиться к характеристикам обоих типов изображений, будет также рассмотрена концепция контраста как центрального термина для понимания черно-белого образа на основе феноменологии Эдмунда Гуссерля. Помимо этого, по нашему убеждению, специфика знаний, генерируемых в искусстве и науке посредством черно-белых образов, должна быть определена на основе определения Макса Шелера знания как «участия».

I

Тип рассматриваемой картинки обычно состоит из черной геометрической фигуры и белого прямоугольника. Аналоговые структуры картины обычно ассоциируются с понятием контраста. Вообще говоря, контраст (лат. *contrarium*) обозначает полное несходство, сильное отличие или поразительную разницу. Этимологически термин восходит к двум латинским словам, начинающимся с «contra» и «stare», т. е. «против» и «стоять» [3].

Поскольку этот термин относится не только к зрительным условиям, но и к любым ощущениям и содержанию сознания, он имеет множество значений. Следующие замечания по концепции контрастности фокусируются, с одной стороны, на феноменологическом определении Эдмунда Гуссерля, основанном на аристотелевской теории ассоциаций, и, с другой стороны, на понимании этого термина в науке XIX в.

Философия традиционно проявляет большой интерес к противопоставлению или диссоциации ощущений и содержания сознания, понимая под контрастом ментальное поле напряжения, которое относится как к противоположному, так и к одинаковому и является предпосылкой для процессов запоминания и распознавания. Уже Аристотель в своем сочинении «О памя-

ти и воспоминании» (лат. «*De Memoria et Reminiscentia*») имел дело с контрастом различного воображаемого содержания. Так, например, согласно Аристотелю, память вызывается живым «движением» (воображением) через идентичный, похожий или противоречивый опыт. В таком движении воображения мы инстинктивно ищем «ближайшего», «думая отныне» или «похожего, или противоположного, или соседнего» [4].

Так создаются воспоминания, потому что воображаемые движения этих воспоминаний «отчасти одинаковы, отчасти одновременны, отчасти содержат в себе часть» [5]. Запоминание отличается от «переобучения» тем, что достигается в памяти «самостоятельно». Если нет воспоминаний, то в памяти больше нет того, о чем идет речь. «Ибо обладание памятью — это пребывание в движущей способности», которая движется и «из себя» и из образного движения, «которым человек занят». В целом, по словам Аристотеля, процесс памяти основан на процедуре, которая соотносит похожие или противоположные обстоятельства друг другу. Соответствующие отношения могут осуществляться путем быстрого изменения «от одного к другому», например, «от молока» к «белому», от «белого» к «дымке» и от последнего к «влажному». В результате человек может вспомнить «осень», потому что он «искал тот сезон» [6].

Философия в целом понимает аристотелевское толкование памяти как «Учение об ассоциациях» [7], хотя ассоциации или воспоминания не могут быть схематизированы «законами» [8]. Так же, как и Аристотель, Дэвид Юм, например, считает контраст идейной основой для ассоциации [9]. Более того, Иммануил Кант определяет контраст как «захватывающее внимание сопоставление взаимно противных чувственных представлений под одним и тем же понятием» [10]. Эдмунд Гуссерль, который, в частности, продолжил изучение традиционной связи контраста с ассоциацией [11], характеризует контраст в посмертном издании «Опыт и суд» как «снятие неравенства с общего». Он начинает с фундаментального вопроса о причине, почему в «едином поле смысла... вообще возможно сознание обособленного индивида» и какие «условия должны быть выполнены», чтобы возникло «сознание» для «обособленного множества» тех же или похожих обстоятельств.

По словам Гуссерля, «сенсорное поле» изначально является «единицей однородности». Индивидуальный объект, таким образом, устранен, так как он с чем-то «контрастирует». Гуссерль приводит пример: хотя красные пятна на белой поверхности контрастируют друг с другом, тем не менее они «сплавлены без контраста», т. е. не перетекают друг в друга, а связаны друг с другом в некоем «далеком сплаве». Согласно Гуссерлю, красные пятна, таким образом, «относятся к белой поверхности как к визуальным условиям». Из этого следует вывод, что «каждый контраст» подразумевает «отношения и слияние» [12]. Однако степень родства или сходства может различаться. Она уменьшается и исчезает только в случае равенства «без расстояния». Если нет «идеального равенства», то «при сходстве» сразу же возникает «контраст» [13].

Как ранее для Аристотеля [14], для Гуссерля контраст существует не только в случае неравных, но и в случае одинаковых и похожих обстоятельств. Ибо в переходе от «равенства к равенству» «новое то же самое оказывается повторением», при котором происходит «безразрывный охват» содержанием первого, что Гуссерль называет «слиянием». Если же, с другой стороны, имеет место переход «от схожего к подобному», то происходит «своеобразное покрытие... с одновременным противоречием несхожего» Этот «сдвиг сходства» также является своего рода «слиянием», но он не совершенен, а только основан на «одном и том же моменте». Равенство или сходство представляют собой «синтез обложки», который Гуссерль называет ассоциацией [15]. Однако, в отличие от более ранних интерпретаций этого термина, он понимает ассоциацию как «чисто имманентный контекст», когда «что-то напоминает что-то». Ссылка одного на другое может быть сделана только путем осуществления «отчуждения» отдельной данности от целого [16].

Наряду с «прямой ассоциацией», по словам Гуссерля, существует также «косвенная», в которой происходит интерполяция. Таким образом, это ассоциация, «в которой промежуточные звенья и прямое сходство между ними явно не приходят в сознание» [17]. Например, высокий человек может быть признан высоким без присутствия меньшего по размеру человека в поле зрения в качестве стандарта сравнения. В этом случае размер этого человека контрастирует с «нормальным» человеком, представленным внутри, без проведения явного сравнения. То же самое относится и к чувственным качествам «горячий» и «холодный», «длинный» и «короткий», а также «быстрый» и «медленный». По мнению Гуссерля, аналогичные определения относятся к «нормальности опыта», которая зависит от соответствующей среды [18]. Из структуры среды, таким образом, стандарт для аналоговых детерминаций выведен вполне естественно, без необходимости активировать контрастные связи. Что касается концепции контраста, то Гуссерль делает вывод: поскольку «прямая ассоциация» основана на «сходстве различной степени вплоть до предела полного равенства», то все оригинальные контрасты также «основаны на ассоциациях: неравенство проявляется из-под земли общего» [19].

Феноменологическое определение понятия контраста, данное Гуссерлем, существенно отличается от понимания этого термина в современной физиологии, психологии и теории цвета. Во второй половине XIX в. понятие контраста в вышеупомянутых науках, как правило, означало «восприятие разницы или воспринимаемой разницы между данными чувственными впечатлениями» [20]. Интерес науки был сосредоточен на изучении визуальных контрастов, возникающих при взгляде на цветные или светлые поверхности на темном фоне и темные поверхности на светлом фоне. Основное внимание было уделено следующему спорно обсуждаемому эксперименту: маленькая серая квадратная поверхность на белом фоне выглядит темнее, а на черном — светлее. Тот же серый цвет показывает зеленое мерцание на красном фоне и красноватое — на зеленом [21].

В зависимости от состояния исследований и метода это феномен нашел различные объяснения. По мнению Германа фон Гельмгольца, такие контрастные явления оказываются лишь «обманом суждения», который не влияет на сами ощущения: «Поскольку большинство контрастных явлений зависит от широты неопределенности в оценке интенсивности и качества наших зрительных ощущений, то необходима практика в оценке цветов должна оказывать значительное влияние на возникновение контраста» [22]. Для Эвальда Херинга, с другой стороны, явления одновременного контраста являются не просто «оптическими иллюзиями», а живыми свойствами органа зрения. По словам Херинга, следует исследовать не бросающиеся в глаза, а незаметные контрастные явления.

По его мнению, контрасты вызваны взаимодействием сетчатки и отвечают за остроту зрения и распознавание цвета [23]. При этом концепции контраста как Гельмгольца, так и Херинга отражают разные взгляды на эмпирическую и нативистскую теорию видения, которые отличались друг от друга во второй половине XIX в. В то время как эмпирика, за которую выступает Гельмголец, ставит опыт явлений в центр своих ис-

следований, Херинг уступает центральную роль врожденным характеристикам, связанным со зрением [24].

В целом понятие контраста в науке XIX в. тесно связано с экспериментальными рамками научного контекста. Интегрированная в соответствующую теоретическую систему объяснения яркости, цвета, крайних, внутренних контрастов и т. д. оценка контрастных явлений и их интерпретация с точки зрения содержания находилась под влиянием теоретических предположений [25]. Рассуждения Гуссерля особенно показательны в нашем контексте, поскольку они выходят за рамки понимания концепции контраста, разработанной в XIX в. теорией цвета, физиологической оптикой и психологией.

Сам Гуссерль характеризует феноменологию как описательную науку в отличие от объяснительной естественной науки [26]. Таким образом, его понимание контраста может быть воспринято как термин, возникший из феноменологического описания. Вместо того, чтобы вывести общие утверждения или объяснения из контрастных явлений, феноменологическое описание нацелено на сущность явления, принимая во внимание характеристики самого наблюдателя [27]. В контексте супрематических картин Малевича мы должны вернуться к гуссерлевскому определению понятия контрастности и вовлеченности чувственного субъекта в контрастные события.

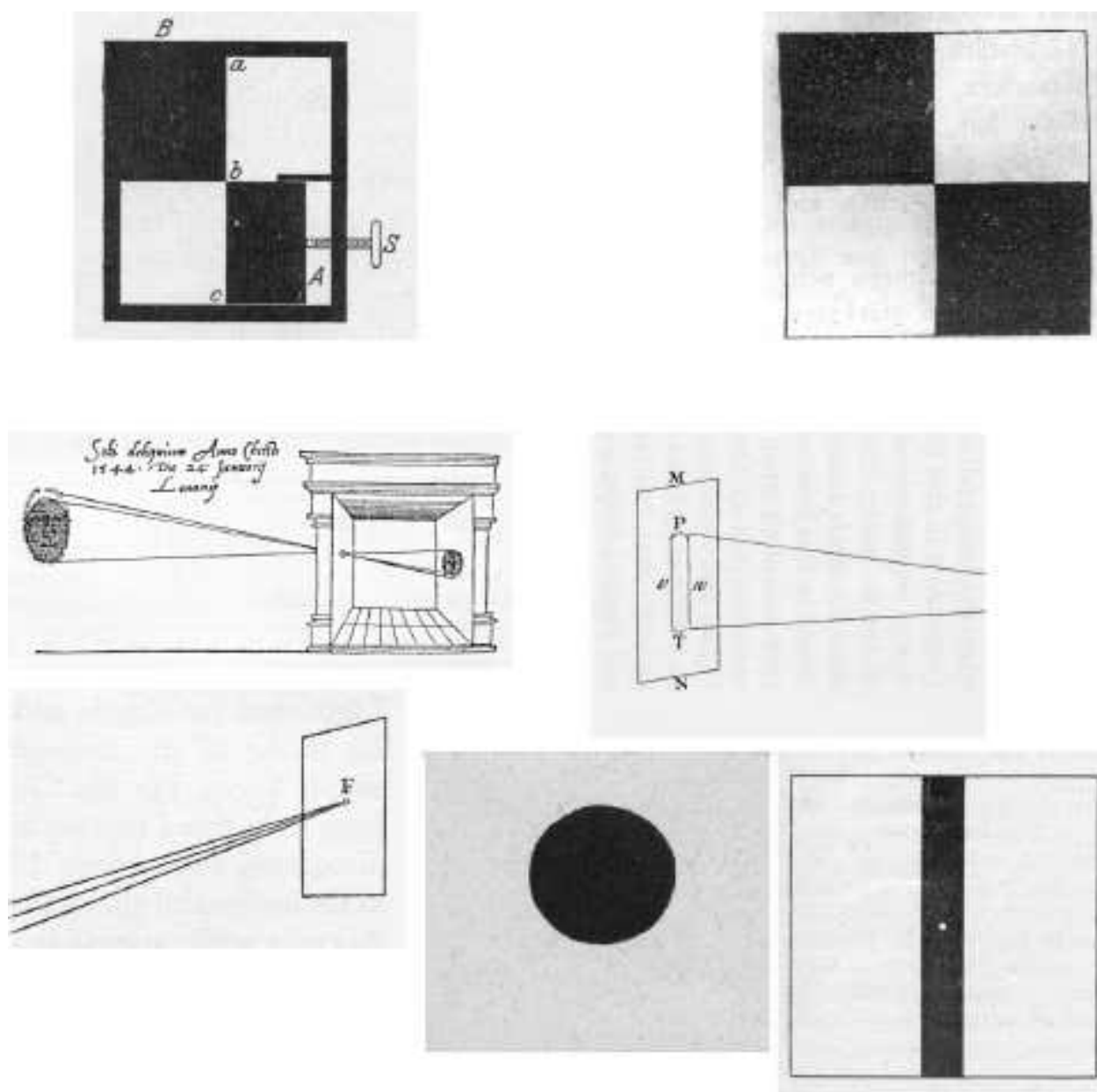
II

В науке черно-белые изображения функционируют в основном как инструменты восприятия. В силу их тесной связи с экспериментами их использование зависит от аппаратных, концептуальных, дисциплинарных и институциональных условий соответствующей научной культуры. Они имеют определенную долю, или пропорцию в получении данных, или стратегиях получения знаний, а также в появлении определений и их научной ценности таким образом, что они занимают некий эпистемический статус, сравнимый с графиком, диаграммой, уравнением, моделью, а также фотографией [28]. Об условиях, в которых создавались черно-белые образы, и их модификациях мало что известно: живописный инструмент восприятия использовался в основном между 1790 и 1920 гг. в теории цвета, физиологической оптике и психологии, хотя он стал общепринятым только в 1860-е гг.

Очевидно, что этому способствовали исследовательско-исторические, культурные, социальные и политические обстоятельства, которые Тимоти Ленуар уже разработал на примере «органической физики» Эмиля Дюбуа-Реймона, Эрнста Брюке, Германа фон Гельмгольца и Карла Людвига [29]. Фактически тип эпистемного черно-белого образа нашел большое признание Гельмгольца в его фундаментальном труде «Справочник физиологической оптики» [30]. Еще одним фактором, способствовавшим его распространению, был тот факт, что контрастные образы, а также данные, числа или другие экспериментальные результаты не представляли собой самостоятельного объекта исследования, поэтому они использовались в различных дисциплинах. Образы следовало рассматривать невооруженным глазом, принимая во внимание некоторые зрительные техники, например, такие как прямое и непрямое зрение [31].

Также использовались в экспериментах с контрастными изображениями призмы и другие оптические устройства [32]. Благодаря своей простой структуре они могли быть формально модифицированы без больших технических усилий, например, для увеличения или уменьшения интенсивности исследуемых явлений. Кроме того, были внесены формальные изменения в связи со стилистическим и репродуктивным развитием, преобразованием научных методов, а также для разграничения противоположных научных позиций и переориентации целей исследований.

В книжных изданиях черно-белые образы в основном располагались в тексте. На отдельных карточках, прилагаемых к публикации, контрастные образы встречались редко [33]. Из-за тесной связи с текстом создается впечатление, что исследуемое явление уже является результатом самого эксперимента, не давая возможности для интерпретации. Черно-белые картинки часто служат доказательством. С другой стороны, возможности



Илл. 1. Сверху вниз и слева направо: 1.1 Гемма Фризиус. Камера-обскура. 1544; 1.2 Исаак Ньютон. Круглое отверстие в оконной ставне. Деталь. 1704; 1.3 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Игральная карта № 23 для получения призматических цветов. Деталь. 1791; 1.4 Исаак Ньютон. Бумажный экран со спектром. Деталь. 1704; 1.5 Эвальд Херинг. Инструменты для гагглюскопа. Деталь. 1925; 1.6 Жозеф Плато. Регулируемая металлическая пластина для исследования облучения. 1838; 1.7 Герман фон Гельмгольц. Прибор для исследования облучения. 1867

интерпретации контрастных образов де-факто не могут ограничиваться соответствующей аргументацией [34]. Скорее, они имеют размытую область действия, т. е. одни и те же образы могут быть экспериментально использованы и в других научных областях.

Поэтому в них проявляется больше, чем они утверждают в соответствующей дисциплине. Благодаря разнообразным возможностям использования, иногда в разных дисциплинах возникают почти идентичные изображения. Если такое изображение меняет область исследований, то меняется и его эпистемное содержание. С каждым изменением черно-белые образы обогащают культуру знаний из новой области науки, от чего, безусловно, возникает потеря или избыток смысла. Поэтому при каждой смене дисциплины необходимо всегда запрашивать сведения из соответствующей области [35].

Иоганн Вольфганг фон Гёте, Мишель Эжен Шеврёль и Чарльз Уитстон сыграли большую роль в развитии опреде-

ленных типов живописных инструментов восприятия: примечательно, что тип черно-белого контрастного образа как инструмента восприятия впервые в значительном масштабе появился в первом произведении Гёте «Вклад в оптику» в 1791 г. [36]. Образы, имеющие отношение к нашему контексту, в основном получены с помощью камеры-обскуры (Илл. 1.1) [37]. Решающим для структур образа, таких как ортогональное деление базовых областей, а также геометрические формы, стало изобретение затвора или экрана, через который свет попадает в камеру-обскуру. Камера-обскура была в основном круглой, так что проекционная поверхность затемненного помещения представляла собой круг. Образы соответствующих «картинок в окне» можно найти, например, у Исаака Ньютона (Илл. 1.2) [38]. Из этого Гёте вывел контрастный образ с черно-белым кружком (Илл. 1.3). Кроме того, использовались экраны с вертикальными полосами (Илл. 1.4). Позже Эвальд Херинг трансформировал мотив полоски в контрастный образ (Илл. 1.5). В раз-

личных экспериментах также использовались механические экраны (Илл. 1.6), из которых, например, у Гельмгольца, получился контрастный образ с рисунком, похожим на шахматную доску (Илл. 1.7).

Так, в зависимости от открытия камеры-обскуры или экрана на поверхности проекции вызывался образ круга, полосы, узора шахматной доски и т. п. Контрастные образы, о которых идет речь, возникли, таким образом, из экспериментальной практики оптики XVII и XVIII вв., хотя получение черно-белого контрастного образа из геометрических представлений камеры-обскуры не был непрерывным развитием, а представлял собой, скорее, настоящий разрыв с практикой эпистемного изображения XVIII в. [39].

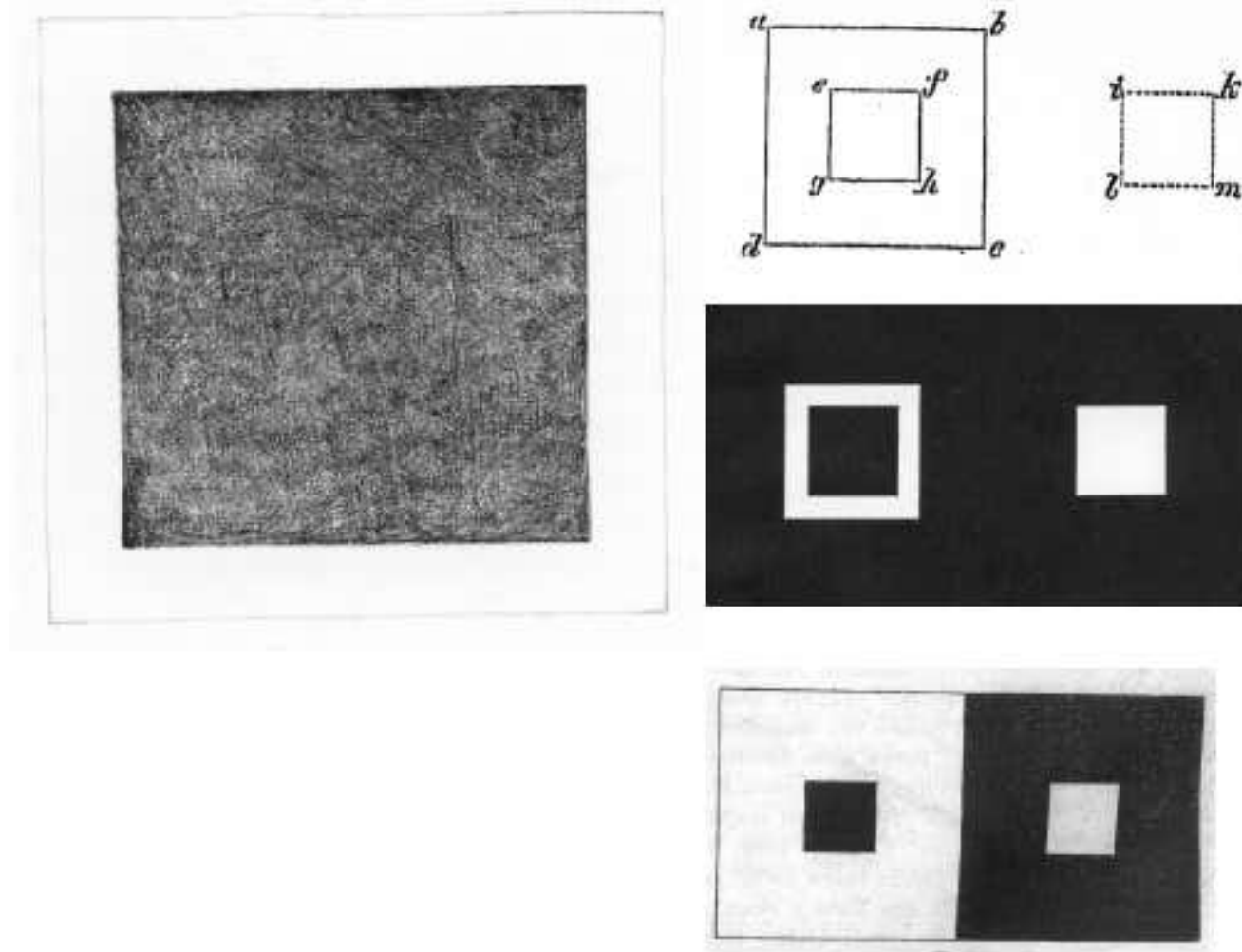
III

При изучении черно-белых образов в науке и искусстве необходимо различать формальную «структуру» и связанную с контуром «функцию» [40]. Термин «структура» означает чисто морфологическую характеристику строения, расположения и связи отдельных изобразительных элементов, от детали формы к общей фигуре до основания: какой тип фигуры используется? Появляется ли фигура в центральном положении или она выровнена асимметрично? Как проходят боковые линии фигуры по отношению к краю рисунка? Дотягиваются ли ее углы и края до края основания? Каково количественное соотношение черного и белого? В целом структура включает в себя отношение

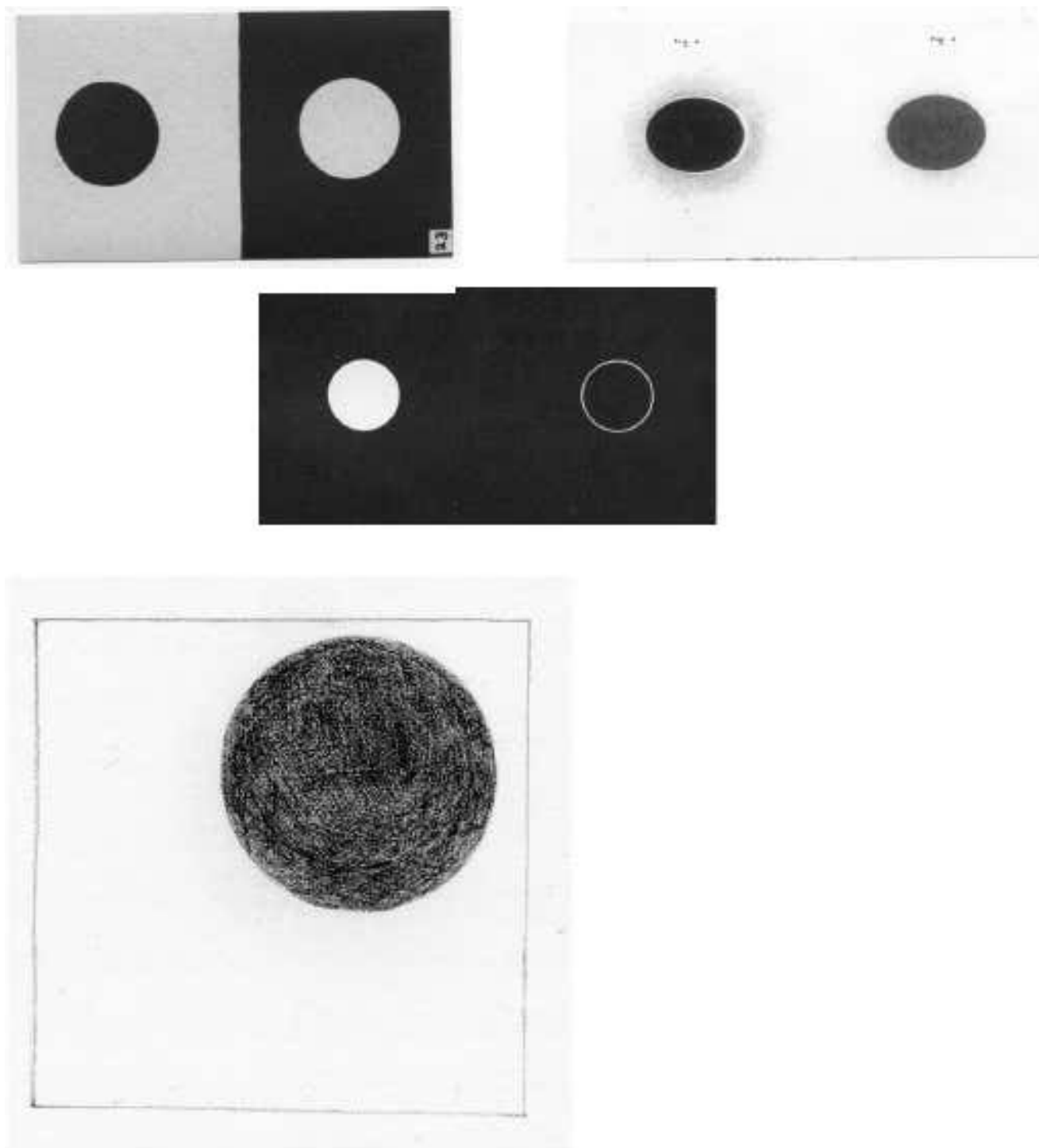
отдельных частей к всему образу и тем самым «понимает» его как единый организм. «Функция», с другой стороны, относится к тому, как она используется в науке и искусстве.

Таким образом, понятие структуры характеризует роль образа в производстве эпистемных и художественных форм познания. Между 1915 и 1932 гг. фигуры квадрата, круга и креста, описанные Малевичем как «основные элементы супрематизма» [41], появились в его многочисленных картинах маслом и тушью, рисунках карандашом и литографиях [42]. В нашем контексте особый интерес представляют первые семь рисунков, опубликованные Малевичем в 1927 г. в цикле из 24 рисунков в книге «Беспредметный мир» [43], изданной в серии «Баухаус». На каждом из них изображены квадрат, круг, равнобедренный крест, смещенные прямоугольники, вертикальная полоса, шахматный узор и геометрические фигуры на продолговатом основании. В дальнейшем супрематические работы Малевича связаны с черно-белыми образами современной науки с точки зрения их структурных особенностей (Илл. 2.1).

1. Квадрат. Первый образ цикла — «Черный квадрат» [44]. Сравнение рисунка с оригиналом показывает, что квадрат, напечатанный в «Беспредметном мире», вероятно, по ошибке был повернут против часовой стрелки на 90° . Кроме того, фигура не представляет собой геометрически правильный квадрат. Как и в 15 вариантах «Черного квадрата», правая и верхняя стороны фигуры слегка завышены. Выравнивание фигуры по основанию и отклонение фигуры от базовой геометрической формы имеют значение для понимания «Черного квадрата». Неровности можно рассматривать как центральное структурное отличие



Илл. 2. Сверху вниз и слева направо: 2.1 Казимир Малевич. Черный квадрат. 1927. Рисунок карандашом. Базельский художественный музей; 2.2 Герман фон Гельмгольц. Прибор для изучения аккомодации. 1867; 2.3 Эрнст Мах. Представление эксперимента по исследованию контраста яркости. 1868; 2.4 Теодор Липпс. Прибор для исследования «эстетико-механического» эффекта расширения высоты и ширины. 1897



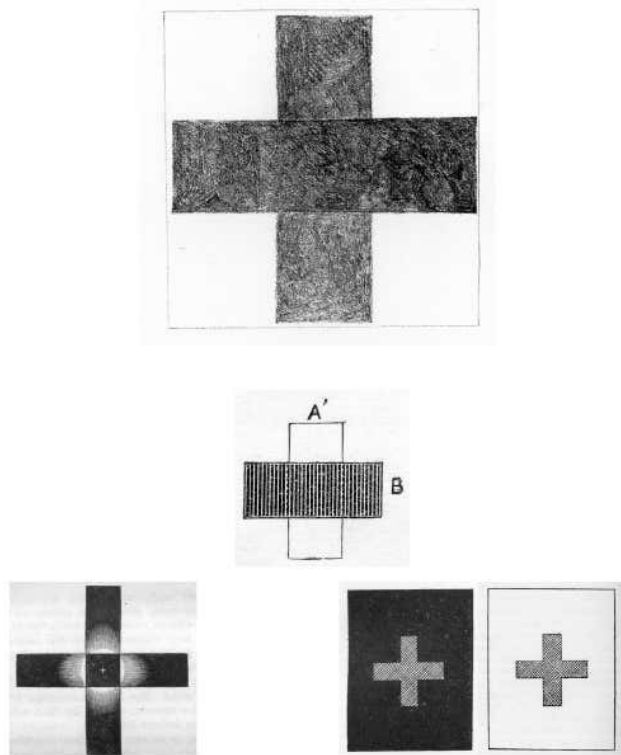
Илл. 3. Сверху вниз и слева направо: 3.1 Казимир Малевич. Черный круг. 1927. Рисунок карандашом. Базельский художественный музей 3.2 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Игровая карта № 23 для генерации призматических цветов. 1791; 3.3 Мишель Эжен Шеврёль. Представление дополнительного контраста. 1839; 3.4 Теодор Липпс. Перцептивный инструмент для феноменов движения. 1897

от соответствующих инструментов восприятия с квадратными фигурами современной науки.

Квадрат использовался в различных вариантах и сочетаниях в научной литературе XIX и начала XX вв. В «Справочнике физиологической оптики» Гельмгольца можно найти черный квадрат на белом фоне и белый квадрат на черном (Илл. 2.2). Таким образом, Гельмголец продемонстрировал эффект светлых и темных поверхностей. По его словам, степень яркости производит впечатление разного размера, так что при сильном освещении и бликах белый квадрат кажется больше

черного [45]. Кроме того, фигуру квадрата в различных публикациях использовал также Эрнст Мах. Ранний пример можно найти в его эссе «О физиологическом эффекте пространственно распределенных световых стимулов», написанном в 1868 г. (Илл. 2.3).

Мах также занимался вопросами восприятия яркого и темного света: «Если поместить белый квадрат на неограниченную черную поверхность, это показывает определенную яркость контраста. Если теперь вырезать из него квадрат *efgh* и поместить его рядом с *iklm*, то общая яркость поля зрения останется



Илл. 4. Сверху вниз и слева направо: 4.1 Казимир Малевич. Черный крест. 1927. Базельский художественный музей; 4.2 Мишель Эжен Шеврёль. Представление эксперимента по исследованию одновременного контраста. 1858; 4.3 Герман фон Гельмгольц. Представление двух полос в режиме непрямого зрения. 1867; 4.4 Вильгельм Вундт. Представление контрастных проявлений. 1910

прежней. Яркость белого, однако, увеличивается. Это указывает на взаимодействие участков сетчатки, и чем ближе участки сетчатки друг к другу, тем сильнее взаимодействие» [46]. Однако, в отличие от Гельмгольца, изображение в работе Маха служило только для представления экспериментальной установки, а не как инструмент восприятия. Почти тридцать лет спустя Липпс, возможно, последовал описанию эксперимента Маха, расположив два квадрата в своей «Пространственной эстетике» на черном фоне (Илл. 2.4). Таким образом, оригинальное представление эксперимента стало инструментом восприятия для вызывания «эстетико-механических» явлений, таких как расширение в высоту и ширину [47].

2. Круг. В цикле картин Малевича на втором месте находится «Черный круг», который также был ошибочно напечатан повернутым на 90° против часовой стрелки. Согласно Малевичу, круг должен находиться в верхней левой части поверхности картины (Илл. 3.1). Между 1915 и 1927 гг. художник также использовал «Черный круг» в двух картинах маслом, пяти частично цветных рисунках и литографии [48]. Кроме рисунка круга на продольной, прямоугольной, горизонтальной поверхности [49], выполненного в 1919–1920 гг., Малевич использовал мотив круга в двух картинах маслом в верхней правой части полотна. Стоит также отметить, что круг на нашем рисунке находится на меньшем расстоянии от верхнего края картины, чем от правого.

В научной литературе мотив круга проявляется, в частности, в теории цвета. Гёте, например, неоднократно брался за это. В своей работе «Вклад в оптику» 1791 г. он изобразил, например, на карточке № 23 один черный и один белый круг на бело-черном фоне (Илл. 3.2). При просмотре карты через призму по краям черно-белого круга появляются призматические цвета [50]. В своей публикации «О законе одновременного цветового контраста» (фр. «De la loi du contraste simultané des couleurs». — Примеч. пер.) 1839 г. Шеврёль также часто использовал круг для представления цветовых феноменов и демонстрации цвето-

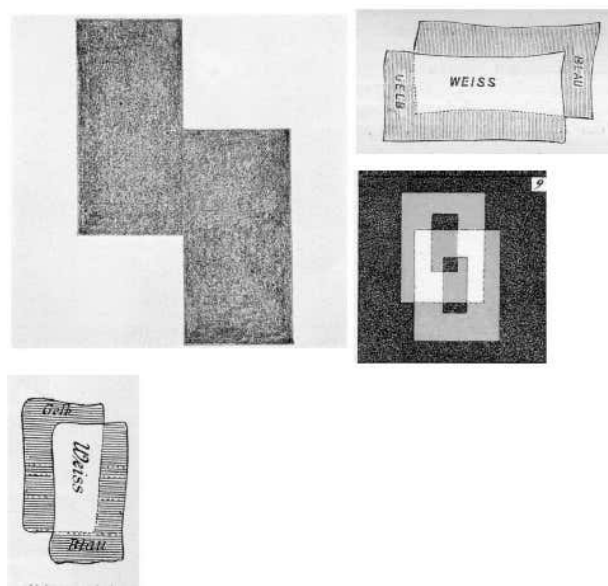
вых гармоний. Центральной отправной точкой его теории цвета является одновременный контраст.

При просмотре цвета в глазу генерируется дополнительный цвет [51]. Например, круги таблицы II в красном и зеленом с мягко мерцающими цветовыми кольцами соответствующего дополнительного цвета представляют собой одновременный контраст, при котором красный круг окружен зеленым цветовым кольцом, а зеленый — красным цветовым кольцом (Илл. 3.3). Мотив круга также использовался в современной физиологической оптике, психологии и эстетике [52]. В «Пространственной эстетике» Липпса, например, круг служит для генерации пространственных явлений, таких как отношения размеров, явления расширения и впечатления от движения [53], например, изображение двух кругов на черном фоне для восприятия явлений расширения (Илл. 3.4) [54].

3. Супрематический крест. На третьем месте в цикле Малевича — «Черный крест» (Илл. 4.1). Мотив равнобедренного креста встречается у него в двух картинах маслом, одной картине в технике гуаши, трех рисунках и двух литографиях [55]. В книге «Беспредметный мир» рисунок «Черного креста» отличается от других версий тем, что вертикальная полоска отведена от горизонтали, создавая впечатление, что горизонтальная полоска парит над вертикалью. Формальная структура «Черного креста» также включает в себя небольшую кривизну боковых линий и различные расстояния между концами и краями рисунка.

Изображение равнобедренного креста появляется как в современной теории цвета, так и в физиологической оптике [56]. Шеврёль описал эксперимент с горизонтальной и вертикальной полосой, которая впоследствии часто принималась и модифицировалась физиологической оптикой. Он поместил зеленую вертикальную бумажную полоску «А» рядом с синей горизонтальной полоской «В». При взгляде на зеленую полоску «А» в глазах создается красное послесвечение. А если направлять свой взгляд на полоску «В», то послесвечение «А» располагается над полоской «В» (Илл. 4.2). В том же месте, где две полоски пересекаются, фиолетовый цвет образуется за счет смеси красного послесвечения с синей бумажной полоской [57]. Гельмгольц также использовал крест в двух контекстах.

С одной стороны, он использовал фигуру, чтобы найти «слепую зону» в глазу [58]. С другой стороны, крест служил изображением двух перекрывающихся полосок (Илл. 4.3). В каждом случае вертикальная и горизонтальная полоски долж-



Илл. 5. Сверху вниз и слева направо: 5.1 Казимир Малевич. Двухповерхностный супрематический элемент. 1928. Рисунок карандашом. Базельский художественный музей; 5.2 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Представление смеси желтого и синего света. 1810; 5.3 Огден Николас Руд. Представление смеси желтого и синего света. 1880; 5.4 Эрнст Бергер Представление смеси желтого и синего света. 1880

ны были бы приведены в соответствие в режиме опосредованного зрения. В то время как соединения кажутся черными, яркий свет затмевает соседствующие с полосками поверхности [59]. Вильгельм Вундт провел аналогичный эксперимент с помощью стереоскопа, для которого в качестве «тестовых образов» использовал две розовые бумажные полоски.

По его словам, «стереоскопический общий образ» показывает крест с разными цветами полосок и разными контрастными краями, которые «вызывают чрезвычайно привлекательные явления, именно благодаря их сочетанию с отражением и блеском» [60]. Кроме того, Вундт также использовал мотив креста для демонстрации контрастов, при которых объект выглядит ярче на черном фоне, чем на белом. С помощью этих двух образов следует проследить, что изображение на сетчатке зависит не только от объекта, но и от непосредственного окружения [61].

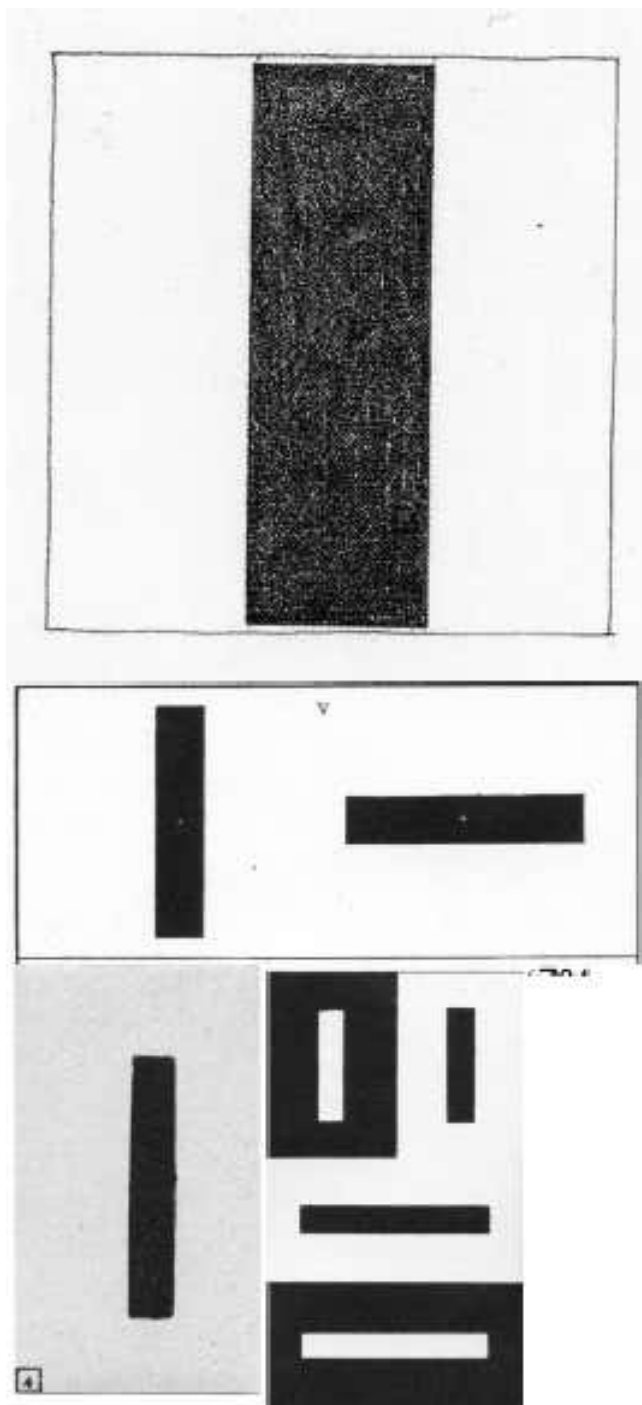
4. Прямоугольники в шахматном порядке. На четвертом месте в книге «Беспредметный мир» Малевич изобразил фигуру, состоящую из двух прямоугольников в шахматном порядке (Илл. 5.1) [62]. Как и в случае с «Черным крестом» (Илл. 4.1), боковые линии рисунка не идут параллельно краю, но углы слегка выходят наружу, а поверхности прямоугольников в верхнем левом и нижнем правом углу разделены едва заметной разделительной линией. Этот мотив, вероятно, связан с экспериментом, известным из теории цвета для смешивания спектральных цветов.

В «Теории цветов» Гёте запоминающийся образ двух цветных прямоугольников (Илл. 5.2), наложенных друг на друга, демонстрирует смешение желтого и синего света, которое при наложении кажется белым: «Черная полоса на белой поверхности, прижатая к сосуду, наполненному синей водой, дно которого является зеркальным, создает двойной образ, как он появляется здесь, синий — с нижней поверхности, желто-красный — с верхней. Там, где эти два образа пересекаются, возникают белый и черный цвета зеркального образа» [63]. В теории цвета конца XIX и начала XX в. появляются и некоторые сопоставимые представления [64]. Огден Николас Руд, например, использовал метод представления для воспроизведения смеси цветного света посредством отражения в стеклянном окне (Илл. 5.3). [65]. Позднее эту схему можно найти и в «Теории цветов» Эрнста Бергера (Илл. 5.4) [66].

5. Вертикальная полоса. На пятом месте вертикальная полоса, представляющая еще один мотив цикла Малевича. Еще в 1915 г. на петербургской выставке Малевич представил картину маслом с черной горизонтальной полосой на белом фоне [67]. Также он изобразил вертикальную черную полосу и в книге «Беспредметный мир» (Илл. 6.1) [68], которая, однако, была повернута на 180° по сравнению с первоначальным рисунком [69]. Структурные особенности рисунка включают едва заметный наклон полосы вправо, а также параллельную краю верхнюю и нижнюю границу. Фигура черной вертикальной полосы уже встречается в работе Гёте «Вклад в оптику» на карточке № 4 в 1791 г. (Илл. 6.2).

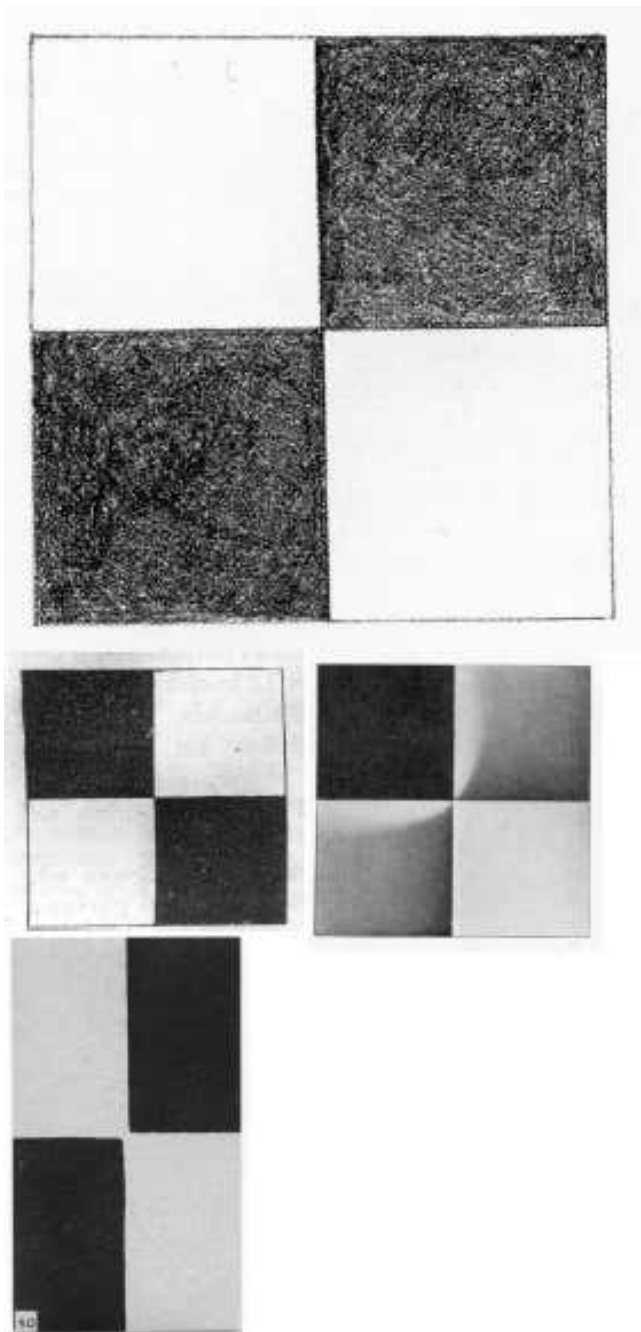
Гёте охарактеризовал его как «черную полосу на белом фоне», которую следует рассматривать сквозь призму «как горизонтально, так и вертикально» [70]. В своей «Теории цветов» 1810 г. он добавил к вертикальной полосе горизонтальную полосу и расположил их на черном и белом фоне соответственно (Илл. 6.3), объединив эту группу фигур с другими черно-белыми мотивами на другой панели, «так что могут обозреваться важнейшие субъективные призматические цветовые явления» [71]. Как уже упоминалось, физиологическая оптика также экспериментировала с мотивом черной полосы. В то время как Гельмгольц подготовил образ полосы для собственных испытаний (Илл. 6.4), у Вундта и Херинге (Илл. 1.6) он представлял собой только экспериментальный объект [72].

6. Шахматный узор. В цикле Малевича на шестом месте мотив, состоящий из двух черных и двух белых квадратов, расположенных попеременно (Илл. 7.1) [73]. Уже в 1915 г. русский живописец создал картину маслом и рисунок с этим мотивом [74]. Поразительной деталью является наложение двух диагонально противоположных углов, что указывает на то, что обе черные области больше, чем белые.



Илл. 6. Сверху вниз и слева направо: 6.1 Казимир Малевич. Удлиненный супрематический квадрат. 1927. Базельский художественный музей; 6.2 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Игровая карта № 4 для получения призматических цветов. 1791; 6.3 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Тарелка для получения призматических цветов. Деталь. 1810; 6.4 Герман фон Гельмгольц. Прибор для непрямого видения (офтальмоскоп)

Соответствующий мотив можно найти уже во «Вкладе в оптику» Гёте в 1791 г. — на карточке показаны черно-белые квадраты, расположенные крест-накрест. Однако в отличие от книги Малевича, здесь противоположные углы не касаются друг друга (Илл. 7.2) [75]. Гельмгольц также использует фигуру из квадратов, расположенных, как на шахматной доске (Илл. 7.3), с помощью которой он продемонстрировал влияние ярких поверхностей на глаз: «В узорах, составленных из черно-белых квадратов, похожих на шахматную доску... белые квадраты стекают вместе в углах за счет облучения



Илл. 7. Сверху вниз и справа налево: 7.1 Казимир Малевич. Супрематическая квадратная композиция. 1927. Рисунок карандашом. Базельский художественный музей; 7.2 Иоганн Вольфганг фон Гёте. Игральная карта № 10 для получения призматических цветов. 1791; 7.3 Герман фон Гельмгольц. Прибор для исследования облучения. 1867; 7.4 Эвальд Херинг. Представление бинокулярного изображения. 1925

и отделяют черные» [76]. Херинг, с другой стороны, опубликовал изображение световых феноменов, которые создаются в стереоскопе путем наложения двух квадратов с черной и белой половиной каждый (Илл. 7.4) [77].

7. Геометрические фигуры на продолговатом основании. Наконец, Малевич опубликовал рисунок с квадратом, крестом и кругом как «контрастные супрематические элементы» в книге «Беспредметный мир» (Илл. 8.1) [78]. В 1920 г. он уже выпустил литографию и недатированный рисунок с соответствующими мотивами [79]. В физиологической оптике сопоставимый образ использовался в качестве инструмента восприятия слепого пятна. Существование слепого пятна в глазу — области на сетчатке, не чувствительной к свету (соответственно в этом пятне глаз

«ничего не видит»), — было обнаружено в 1668 г. французским физиком Эдме де Шазой Мариоттом. Согласно анекдоту Гельмгольца, открытие слепого пятна вызвало такой переполох, что Мариотту даже следовало его представить королю Англии [80].

Во второй половине XIX в. этот эксперимент проводился с помощью черной продольной прямоугольной поверхности с белым крестом и белым кругом на каждом крае (Илл. 8.2). Гельмгольц описывает эксперимент следующим образом: «Если закрыть левый глаз и зафиксировать белый крест правым глазом... а затем пронести книгу в обычном горизонтальном направлении линий на расстоянии около одного фута от твоего глаза, ты обнаружишь, что существует определенная позиция, на которой белый круг исчезает полностью, а черный фон появляется без просвета. <...> Из этого видно, что в поле зрения каждого отдельного глаза есть место, где ничего не распознается и что на поверхности сетчатки существует соответствующее место, которое не воспринимает падающие на нее изображения» [81].

У Вундта в «Основы физиологической психологии» 1910 г. (Илл. 8.3) появилась модифицированная версия этого инструмента с тремя кругами и двумя крестами. Другой вариант инструмента восприятия с черными фигурами на белом фоне был опубликован в немецком переводе «Принципы психологии» (англ. “The Principles of Psychology”) Уильяма Джеймса [82].

IV

Вирулентность черно-белых образов в живописи и исследованиях Малевича поднимает вопросы о природе научных и художественных знаний, которые они генерируют, и публикация Макса Шелера 1926 г. «Формы знаний и общество» [83] заслуживает здесь особого внимания. Шелер не только различал разные типы знаний, но и дифференцировал рассмотренные выше научные дисциплины о восприятии, которые подвергал тщательной критике. В этом плане концепция знаний Шелера открывает интересный взгляд на художественное знание, к которому он, однако, не имеет прямого отношения. Его понятие знания относится не к одаренному субъекту, многогранному человеку или уникальной личности, а скорее к существованию — существованию или бытию в мире человека в целом. Шелер последовательно выступал против точки зрения, которой придерживались наука и философия во второй половине XIX и в начале XX в., например, в Марбургской школе Германа Коэна и Пауля Наторпа, согласно которой существует только один вид знаний, а именно — «позитивная наука» (Илл. 8.4) [84]. Напротив, Шелер выступает за «наиболее общее понятие знания» как «цели всякого познания» [85]. При этом определение знания, согласно Шелеру, не должно подразумевать какой-либо конкретный вид знания или сознания, например, суждение, воображение или умозаключение.

Скорее, знания должны определяться только онтологически. В этом смысле Шелер понимает знание как «отношение бытия», которое, в свою очередь, характеризуется моментом «участия». Обладать знаниями означает «участие существа» в состоянии «быть другим существом» [86]. Таким образом, «такое существо» не может быть изменено. Тем самым «известное» порождает «часть» того, кто «знает», «но ни в коем случае не удаляется от его места и не изменяется каким-либо иным образом» [87]. Это взаимоотношение бытия не является пространственным, временным или причинно-следственным. Это может быть только «участие, выходящее за рамки самого себя и собственного бытия, которое мы называем “любовью” в самом формальном смысле» [88]. Ибо знание, как и все, что мы любим и ищем, должно иметь ценность и конечный онтологический смысл. Из этого Шелер делает вывод, что «знание служит становлению» [89].

В его определении знания, таким образом, онтологические ценности «бытия» и «становления» занимают центральное место. Следует отметить, что связь между бытием и становлением является старой метафизической проблемой философии. В то время как Парменид растворял становление, превращая его в бытие, Гераклит, с другой стороны, позволял бытию раствориться в становлении, а в ходе истории философии становле-

ние неоднократно одерживало верх над бытием. В общем, само существование понимается как сравнительно фиксированное, остановленное и ингибированное становление. В отличие от этого, «становление» понимается как переход от относительного неблагополучия к существу. Таким образом, становление характеризует переход из одного состояния в другое или появление нового состояния по прошествии определенного этапа времени.

Тем самым все существо «стало», а настоящее существо состоит в том, чтобы стать [90]. Исходя из этой онтологической базовой связи, Шелер присваивает знанию три «цели становления»: во-первых, знание должно быть полезным для становления и развития знающего «человека». Шелер называет это знание «образовательным знанием». Прежде всего, есть знания для становления «мира» и, «(возможно), безвременного становления его высшей причины существования и самого существования». Это «наши человеческие знания и всевозможные знания о мире» и их «собственное “определение становления”». Шелер признает здесь знание «во имя Божества» и называет его «знание об искуплении». Третья цель становления используется человеком для практического «овладения и преобразования мира». Это знания о «позитивных науках, которые можно назвать «знаниями о господстве и достижениях» [91]. Каждой цели становления Шелер присваивает определенную позицию в «объективном рейтинге».

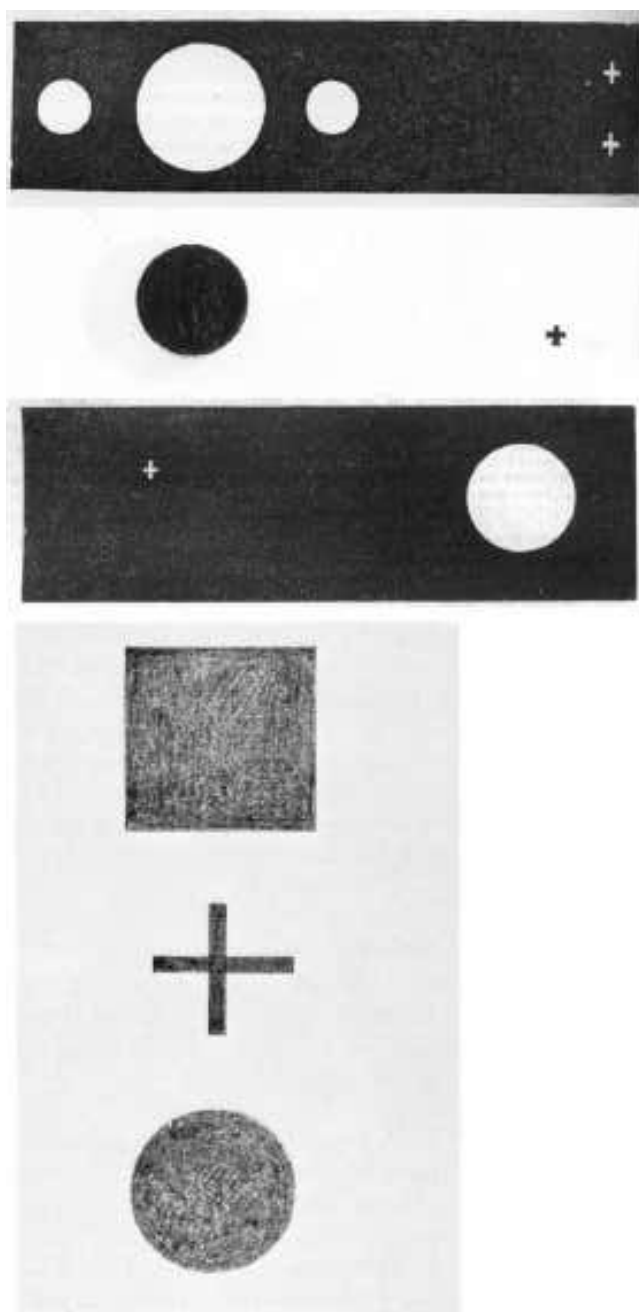
На самом низком уровне находятся знания о господстве и достижениях, с помощью которых человек может изменить мир. Образовательные знания, с другой стороны, занимают средний уровень. Это объясняется нашей «уникальной индивидуальностью» и позволяет «участвовать» в «совокупности мира, по крайней мере, в соответствии с его структурными особенностями». Наконец, он присваивает высший уровень «знанию об искуплении», с помощью которого «ядро нашей личности стремится получить участие в высшем существе и разуме вещей само по себе, или же такое участие дается ему самим высшим разумом» [92].

По мнению Шелера, ни один из этих трех видов знаний не может «заменить» или «представить другой». Если одна форма знаний должна отталкивать другую или даже обе другие, то «за единством и гармонией всего культурного бытия человека и за единством физической и духовной природы человека всегда есть серьезный вред» [93]. Уже рассмотренные дисциплины физиологии, психологии и теории цвета представляются и конституируются у Шелера, прежде всего, как «знание о господстве и достижениях». Шелер, в частности, занимался проблемами восприятия этих дисциплин. И оценивал этот эксперимент как «пограничный случай технического вмешательства в природу, посредством которого в первую очередь производится нечто иное, несуществующее».

Кроме того, он рассматривал такой эксперимент как «принцип возможных наблюдений», в соответствии с которым объект исследования не обязательно задается природой, а определяется ученым. В этом отношении аппарат и инструмент представляют собой «прагматическую интерпретацию» этого принципа. Они необходимы, когда теория «считается верной». Таким образом, в документах создается «предварительное условие для вступления в наблюдение». Кроме того, они функционируют в качестве «акта проверки», чтобы «доказать мысль». Таким образом, они являются частью более или менее заранее разработанных планов, которые берут на себя различные функции в ходе расследования [94].

В этом смысле актуальные в нашем контексте эпистемные черно-белые образы можно понимать как объекты «прагматической интерпретации», а также доказательства «мысли». В этом отношении они служили «практическому освоению и преобразованию мира», так как принимали непосредственное участие в анализе физиологических цветовых феноменов, изучении аппарата человеческого глаза, а также в определении физиологических и психологических условий пространственно-го зрения и т. д.

Шелер также конкретно высказался по различным направлениям в современной науке. И хотя он скорее прокомментировал научно-историческое измерение рационализма и ре-



Илл. 8. Сверху вниз: 8.1 Казимир Малевич. Контрастные элементы супрематизма. 1927. Рисунок карандашом. Базельский художественный музей; 8.2 Герман фон Гельмгольц. Прибор для изучения слепого пятна. 1867; 8.3 Вильгельм Вундт. Прибор для исследования слепого пятна. 1910; 8.4 Уильям Джеймс. Прибор для исследования слепого пятна. 1920

лизма, в то же время он выступил с фундаментальной критикой прагматизма и чувственности, что, в свою очередь, очень показательно для феноменологического понимания черно-белых инструментов восприятия. Шелер, например, приписал Гельмгольцу «старый рационализм и реализм» со времен Ньютона [95]. Сам Гельмгольц охарактеризовал научное знание как логическую обработку данного предмета в «общий термин» в значении заместителя «в нашем мышлении». Гельмгольц различал «общий термин» и «закон». По его словам, этот общий термин включает в себя определенное «количество существующих вещей». Закон, с другой стороны, ссылается на «ряд процессов или событий», которые касаются не только уже известных случаев, но и случаев, которые еще не были отмечены [96]. Тем самым, по мнению Шелера, Гельмгольц предполагал реальность,

не зависящую от личности, которая черпает целенаправленные идеи и понятия из природы [97].

Таким образом, черно-белые инструменты восприятия Гельмгольца (Илл. 2.2, 4.3, 6.4, 7.3 и 8.2) принадлежат к пониманию науки, разделяющей предмет и объект, восприятие и внешний вид. Таким же образом феномен, наблюдаемый с помощью контрастного изображения Гельмгольца, является феноменом «реального мира». В то время как Шелер был нейтрален по отношению к реализму Гельмгольца, он в то же время последовательно отвергал и прагматизм, прямо возражая против концепции правды Чарльза Сандерса Пирса и вытекающей из нее концепции «ясного мышления» Уильяма Джеймса. В своем эссе «Как сделать наши идеи ясными» (англ. "How to Make Our Ideas Clear". — Примеч. пер.), написанном в 1878 г., Пирс отметил, что для определения «понимания» необходимо принимать во внимание только те практические результаты, которые обязательно вытекают из истинности этого понятия. По мнению Пирса, сумма этих последствий составляет целое значение термина [98].

Для психологии Джеймс сделал вывод: «Чтобы внести полную ясность в наши мысли об объекте, нам нужно лишь рассмотреть практические эффекты объекта, восприятия, которых мы можем ожидать, и реакции, которые нам нужно подготовить» [99]. Что касается инструмента восприятия, по Джеймсу (Илл. 8.4), то явление, порожденное экспериментом, представляет интерес только в том случае, если оно имеет практическое применение. Против точки зрения Джеймса Шелер утверждал, что слово «истина» не может быть приравнено к результатам «"правильного", т. е. к определенным стандартам мышления». Поэтому этот принцип инструментализма противоречит предложению, что «право должно и может означать только то мышление, которое ведет к истине и которое само следует за предложениями или аксиомами, которые, очевидно, являются истинными» [100]. Таким образом, Шелер принимает точку зрения логики, основанной на онтологии. Шелер также дистанцировался от чувственности, за которую ратовал Эрнст Мах. Согласно Маху, наука нацелена на удовлетворение необходимых жизненных потребностей. Поэтому она должна с наименьшими усилиями последовательно ограничиться исследованиями «реальной жизненной среды» и отказаться от всех метафизико-религиозных спекуляций. По его словам, только ощущения субъекта и их функциональные, некаузальные зависимости реальны.

Поэтому субъект состоит исключительно из «групп ощущений» или «элементов», которые связаны с внешним миром слабее, чем с самим собой. Также нет разницы по существу между физическим и психологическим, эго и миром, воображением и объектом и т. д. [101]. Поэтому для Маха явления, вызванные инструментами восприятия, не представляют собой реальных явлений, как это понимал Гельмгольц (Илл. 2.3). Скорее, это просто «сами ощущения, порождаемые взаимодействием частей сетчатки» [102]. По мнению же Шелера, научная точка зрения Маха подразумевает трудности и противоречия. Он отверг маховскую концепцию элемента и усомнился в том, что у восприятия есть строгие законы. Подобное допущение естественного права предполагает «преднамеренную объективность природы». И Мах может приписать субстанцию только ощущениям, поскольку он не рассматривает сенсорные качества, а «сами ощущения субстанциализируются и овеществляются» [103].

V

В связи с вопросом об особом качестве знаний, порождаемых произведениями Малевича, необходимо вернуться к понятию контраста и формальной структуры супрематического образа. Сам Малевич неоднократно ссылался на концепцию контраста в своей живописи. Например, вот как он писал о черной поверхности «Черного квадрата»: она «не знает ни одной линии, параллельной геометрически правильному холсту квадрата, и не повторяет в себе параллелизм боковых линий. Такова формула закона контраста, существующего в искусстве вообще» [104]. Говоря о «формуле» и «законе», Малевич придает контрасту в своей живописи центральное значение.

По его мнению, контраст возникает через различие или разницу, т. е. через отклонение детали формы от единства структуры экрана. В случае с «Черным квадратом» контраст проявляется отрывом черной фигуры от «геометрически правильного холста» (Илл. 2.1). Как уже отмечалось, Малевич также устранил геометрически правильную форму «Черного креста» (Илл. 4.1), «Черных перекладин» (Илл. 6.1) и шашечного узора (Илл. 7.1).

Из нескольких текстов Малевича ясно, что отклонения от геометрической формы служат для получения контрастных моментов, таких как впечатления от движения и расширения [105]. По его словам, живопись имеет задачу поместить формы и цвета «в определенное "соотношение"» «на основе веса, скорости и направления движения». Необходимо организовать «чисто цветное движение таким образом, чтобы картина не смогла потерять ни одного из своих цветов». Ведь «состояние объекта» «стало важнее его сущности или смысла». Поэтому необходимо напрямую обращаться к «цветам как таковым и искать соответствующие формы в нем». «Этот динамизм», — по его словам является средством для достижения «независимых, необязательных для описания форм» [106].

В отличие от этих достаточно общих высказываний о супрематической живописи, Малевич отметил, что «видимое динамическое спокойствие» эффективно особенно на «Черном квадрате» [107]. В то же время художник, кажется, сознательно сформулировал выражение «динамическое спокойствие» в антагонистическом ключе. Связав «динамическое» с «покоем», он столкнулся с противоположными механическими силами «движения» [108] и «статики» [109]. Таким образом, фраза «динамическое спокойствие» описывает два разрозненных способа действия, тем самым артикулируя центральный контрастный момент «Черного квадрата», что основано на разнице между черной фигурой и квадратом белой основы. Как уже упоминалось, черный квадрат имеет неравные длины сторон и слегка как бы поворачивается при размещении на своем «основании».

Эти отклонения, которые поначалу едва заметны, можно в полной мере ощутить только тогда, когда центр черной поверхности находится в состоянии покоя. В режиме просмотра черная фигура словно отрывается от поверхности и наклоняется вправо. Кроме того, создается чувственное впечатление расширения в правом верхнем углу. Через некоторое время фигура оторвется от поверхности и немного сдвинется вправо вверх. Тем не менее визуальная связь и слияние фигуры и поверхности остается изначально связанным фактом. Малевич неоднократно описывал восприятие как внутреннее переживание, связанное с сюжетом, как основную цель своей супрематической живописи. Однако он классифицировал соответствующие чувственные впечатления не как «восприятие», но... как «ощущение» [110].

Следовательно, слово «ощущение» занимает ключевое положение в его размышлениях. По мнению художника, формальные мотивы супрематизма создают живой мир, в котором «нет идеалистических идей», а есть только «необъективное ощущение» [111]. Малевич, однако, признал, что через его картину не вступает в жизнь «новый мир ощущений». Новым, скорее, является «представление мира ощущений вообще», которое он нашел [112]. Таким образом, его картины выражают не что иное, как «реальность формирования ощущения» [113]. На этом фоне становится понятно, что «ощущение» занимает центральное место в концепции «Черного квадрата»: «Я выставил не "пустой квадрат", а ощущение отсутствия предметов» [114]. В следующем отрывке он конкретизирует это: «Черный квадрат на белом поле был первой формой выражения необъективного ощущения: квадрат = ощущение, белое поле = "ничто" за пределами этого ощущения» [115]. Взятая буквально черная фигура может быть приравнена к предмету из-за ее уравнения с «ощущением».

Напротив, под белым полем следует понимать объект в соответствии с его локализацией «вне этого ощущения». Но как можно понять различие между черной фигурой как объектом и белой поверхностью как объектом? Вопрос напрямую ведет к специфике художественных знаний, связанных с супрематической живописью. Ссылка Малевича на «ощущение» приводит к вопросу о контексте термина. Если в повседневном языке «ощущение» означает каждое чувственное переживание, включая

осозание, то в современной физиологии и психологии этот термин понимается как активация сенсорных нервов с определенным качеством и интенсивностью [116]. Малевич, вероятно, не использовал это слово в популярном или чисто научном смысле.

Скорее можно предположить, что концепция ощущения Малевича тесно связана с публикацией Эрнста Маха «Анализ ощущений» [117], которая интенсивно обсуждалась в России примерно в 1910 г. Основное утверждение Маха относительно чувственности заключается в том, что «Я» и внешний мир состоят исключительно из ощущений [118]. По словам Маха, «Я» и тело не могут быть надежно отделены друг от друга. Суммы «Я» и «тело» обычно осуществляются «инстинктивно», что делает «высокий практический смысл» слов понятным. Однако если познание порождает «самоцель», то такое разграничение может оказаться «недостаточным, препятствующим, несостоятельным». Из этого Мах делает вывод: «Не эго — главное, а элементы (ощущения)».

Элементы образуют «Я». Следовательно, эго не основано на «неизменности, а не на определенном ограничении», «потому что все эти моменты уже сами по себе меняются в индивидуальной жизни, и человек даже стремится их изменить». Единственное важное — это «преемственность формы знаний и общества как “средство” подготовки и обеспечения содержания самого себя». «Содержание, а не “Я” — “главное», по Маху. Однако это не ограничивается отдельным человеком: «За исключением незначительных бесполезных личных воспоминаний, они остаются в других даже после смерти человека». В целом, по словам Маха, из физиологической и психологической чувственной жизни вытекает, что «Я» представляет собой лишь «практическую единицу», состоящую из «ощущений» [119].

Конечно, Малевич не использовал понятие «ощущение» полностью, как понимал это Мах. Скорее, он отфильтровал части коннотаций Маха, которые обогатил собственным содержанием по отношению к своим живописным работам. Для смысловой конструкции Малевича в «Черном квадрате» решающее значение имеет то, что его характеристика черной фигуры как «ощущения» предполагает наличие субъекта в качестве ее источника. В общем определении понятия субъект означает воспринимающего, переживающего, воображающего, мыслящего, узнающего, желающего индивида [120]. Объект, с другой стороны, может быть определен как предмет восприятия, опыта, воображения и т. д. [121]. Если следовать этому общему пониманию, то возникают две возможные интерпретации картин Малевича.

В первом случае черное поле следует понимать как представление «ощущения» субъекта, а белое — как объект, т. е. предмет ощущения. В этом смысле к черной фигуре следует относиться как к «Я», а к белой, как к «внешнему миру». Когда Малевич говорит, что черная поверхность «Черного квадрата» — это «ощущение», это значит, что у эго есть ощущение, стимулируемое внешним миром. Характеристика черной фигуры Малевича в этом ключе может быть понята как метафора в смысле переноса понятия на что-то яркое или чувственное [122]. Таким образом, черную фигуру следует понимать метафорически как живописно-чувственное выражение личности. Персонализация «Я» трансформируется в форму черного четырехугольника. И необходимая для метафоры переадресация происходит на концептуально-контекстуальном уровне в том смысле, что ссылка на субъект или «Я» дается через обозначение Малевичем черной фигуры как «ощущения».

Вторая возможность интерпретации возникает непосредственно из восприятия самого изображения. Если посмотреть на центр черной фигуры без особого намерения, то в темноте черного взгляда относительно быстро теряет себя; он не находит неподвижной точки. Однако если попытаться дать глазам отдохнуть в центре картины, контрастные явления можно наблюдать по краям поля зрения. На границах между черным и белым значительно увеличивается интенсивность света и темноты. Кроме того, можно наблюдать затухание или блеск. Впрочем, уже упомянутые явления движения имеют решающее значение: не только «Черный квадрат», но и «Черный круг», «Черный крест» и «Черные полосы» создают впечатление, что фигуры движутся в верхнем правом углу (Илл. 2.1, 3.1.4.1, 6.1).

Несомненно, такое восприятие порождается отклонениями от базовых геометрических форм. С чисто концептуальной точки зрения эти манипуляции носят «проблемный» характер, что позволяет субъекту войти в контролируемый процесс восприятия [123]. Инсценировка Малевичем этого момента контраста имеет большое значение для понимания картины «Супрематическая композиция». Решающим фактором здесь является восприятие, основанное непосредственно на опыте субъекта. Оно формируется индивидуальным, более или менее подвижным эмоциональным состоянием и продолжительностью времени. При определенных обстоятельствах восприятие может проявлять медитативные характеристики, переходя в своего рода созерцательное погружение с устранением воли.

Какова связь между таким типом восприятия и контрастом? Как указано выше, разработанное «сенсорное поле», по словам Гуссерля, изначально представляет собой «единицу однородности». Индивидуальный объект поднимается из этого, будучи связанным с чем-то «противопоставленным» [124]. В этом смысле в супрематических картинах Малевича можно выделить несколько моментов контраста. С одной стороны, черная фигура контрастирует с белой областью, но, с другой стороны, фигура и поверхность являются такими же видимыми компонентами изображения и связаны между собой. Черный цвет фигуры и белый цвет поверхности придают этим контрастным моментам высокую степень интенсивности. Как таковые, они вызывают «подъем» фигуры с «основания общего» [125].

Но разница в освещенности и темноте — не единственная причина контраста. То, как черная фигура связана с белым фоном, который Гуссерль называет «дистанционным слинием» [126], указывает на их мощное родство, которое для чувственного впечатления от супрематических образов имеет значение, что, в свою очередь, вряд ли можно недооценивать. Только родственная связь порождает напряжение, характерное для контрастности. С «Черным квадратом» слиние фигуры и поверхности происходит путем непосредственного их покрытия наблюдателем, так как они имеют одинаковые формы (Илл. 2.1). Также в «Черном круге» соединены фигура и ее «заземление». Однако соотношение совпадений различно и зависит от соответствующего отношения зрителя. Таким образом, между линиями окружности и краями поверхности основания возникает напряжение, которое вызывает впечатление притяжения и движения (Илл. 3.1).

И последнее, но не менее важное: изначально только минимальные отклонения фигур от соответствующей геометрической базовой формы создают интенсивные впечатления контраста. Здесь действует момент «сходства». В то время как, по мнению Гуссерля, в случае геометрического равенства фигуры и основания «новое то же самое артикулируется как повторение», «с подобием» сразу же создается «контраст» [127]: «Сходство возбуждается сходством и контрастами с непохожестью» [128]. Гуссерль также говорит о «конфликте разнородностей» [129]. Таким образом, отклонения квадрата, креста, полосы и т. д. от геометрии являются эффективными средствами для формирования полей зрения напряжений.

Специфическая вовлеченность чувственного субъекта в контрастные события характеризует художественную концепцию картины. Самое позднее, в момент участия зритель попадает в царство художественного познания. Чтобы охарактеризовать природу художественного знания, здесь мы должны вернуться к онтологическому определению знания Шелера. Как мы уже пояснили, Шелер понимал знание в общем смысле как «участие» в чувственных свойствах данного объекта. Это участие становится возможным благодаря знанию или суждению, воображению или умозаключению: «Кроме как через знание, мы не можем вкладывать себя в суть вещей» [130].

Согласно Паулю Гуду, модель знания Шелера предполагала предшествующее участие в мире, так как не может быть знания без предварительного согласия между человеком и миром, без установления сознания и объекта [131]. Это предварительное приобретение чувственных переживаний можно рассматривать как основную точку художественного познания. Таким образом, наблюдение за черно-белыми картинами Малевича

вича не ограничивается ощущением напряжения между фигурой и «землей», увеличением интенсивности света и темноты, впечатлением от движения и т. д. Скорее, наблюдатель достигает момента «участия», вовлекаясь в призраки контраста, и присущее им «напряжение» и временно приостанавливается в квазизаконотворительный момент [132].

Поэтому восприятие супрематических образов отсылает к знаниям, достигшим зрелости в предыдущем противостоянии

со зрительным миром. Активное участие в моменте движения, таким образом, проявляет видение, которое зритель уже сформировал во взаимосвязи между телом и внешним миром. Это видение — не способ мышления. Вовлеченность в живописное событие, скорее, позволяет зрителю освободиться от чисто концептуально-дедуктивной рациональности и прийти к собственному существу с решимостью, соответствующей чувственному качеству картины.

¹ Перевод выполнен А. Н. Липовым по изданию: Rehm R. Kontrast und Wissen. Kasimir Malewitschs suprematistische Formenmotive und die Wissenschaft // Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft. 2009. 54. H. 1. S. 65–98.

Примечания:

1. О зарождении супрематической живописи Малевича и выставке в Петрограде 1915 г.: *Charlotte Douglas Swans of Other Worlds. Kazimir Malevich and the Origins of Abstraction in Russia* (Studies in the Fine Arts, The Avantgarde, 2), Ann Arbor 1980; *Hubertus Gassner Vom befreien Nichts zur Vernichtung der Freiheit. Utopie und Realität nach der Revolution bei Kasimir Malewitsch, El Lissitzky und Gustav Klucis*, in: *L'Art et les révolutions*, hg. von Klaus Herding, Strasbourg 1992, 89–116, hier 101–107; ders.: Kasimir Malewitsch, in: *Das Schwarze Quadrat. Hommage an Malewitsch*, Ausst.-Kat. Kunsthalle Hamburg, hg. von Hubertus Gassner Ostfildern 2007, 16–21, 17; *Jewgeni Kowtun Der Anfang des Suprematismus*, in: Malewitsch. Künstler und Theoretiker, übers. von Erhard Glier, Weingarten 1991, 104–106; *Felix Philipp Ingold Der große Bruch. Rußland im Epochenjahr 1913*. Kultur Gesellschaft Politik. München 2000, 126–133; *Andréi Nakov Kazimir Malewicz, Le peintre absolu*, Vol. 2, Les voies célestes, Paris 2007, 119–148; *Larissa A. Shadowa Malewitsch. Kasimir Malewitsch und sein Kreis. Suche und Experiment. Aus der Geschichte der russischen und sowjetischen Kunst zwischen 1910 und 1930*, München 1982, 41–49; *Jannot Simmen Kasimir Malewitsch. Das Schwarze Quadrat. Vom Anti-Bild zur Ikone der Moderne* (Kunststück), Frankfurt a. M. 1998, 36–40; *W. Sherwin Simmons Kasimir Malevich' Black Square and the Genesis of Suprematism 1907–1915*, New York/London 1981, 71–262.

2. Об отношении Малевича к науке и его обращении к перспективной схеме стереоскопа см.: *Shadowa Malewitsch* (Anm. 1), 45–46, 54; *Hubertus Günther Die Erstaufführung der futuristischen Oper «Sieg über die Sonne»*, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 8 (1992), 189–207, hier 196–198; *Aage A. Hansen-Löve Die Kunst ist nicht gestürzt. Dassuprematistische Jahrzehnt*, in: *Kazimir Malewicz Gott ist nicht gestürzt!*, hg. und kommentiert von ders. (Edition Akzente, hrg. Michael Krüger). München/Wien. 2004, 290–291.

3. *Langenscheidts Grosswörterbuch Lateinisch. T. 2, Deutsch-Lateinisch*, hg. von Otto Güthling, Berlin/München/Zürich 1982, 353, «Kontrast».

4. *Aristoteles De Memoria et Reminiscentia*, übers. u. erl. von R. A. H. King (= Aristoteles. Werke in deutscher Übersetzung, hg. von Hellmut Flashar, Bd. 14, T. II, Parva Naturalia), Darmstadt 2004, 17 (451 b 17–20).

5. Ebd., (451 b 20–21).

6. Ebd., (452 a 5–16).

7. *Rudolf Eisler Handwörterbuch der Philosophie*, Berlin 1913, 57–58, «Assoziation».

8. *King R. A. H. Erläuterungen*, in: *Aristoteles* (Anm. 4), 119.

9. *A. Hajos A «Kontrast»*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter u. a., Bd. 4, IK, Darmstadt 1976, Sp. 1067.

10. *Kant Immanuel Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, T. 1, Anthropologische Didaktik* (Kants Werke. Akademie-Textausgabe, Bd. VII), Berlin. 1968, 162–163.

11. *Lambert Wiesing «Kontrast»*, in: *Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe*, hg. v. Helmuth Vetterunter Mitarbeit von Klaus Ebner u. Ulrike Kadi (Philosophische Bibliothek, Bd. 555). Hamburg. 2004, 317–318.

12. *Husserl Edmund Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, ausgearbeitet u. hg. von Ludwig Landgrebe, Prag 1939, 76 (§ 16), Hervorhebungen von Husserl.

13. Ebd., 77 (§ 16), Hervorhebung von Husserl.

14. *King Erläuterungen*, in: *Aristoteles* (Anm. 4), 120.

15. *Husserl Erfahrung und Urteil* (Anm. 12), 77 (§ 16), Подчеркнуто Гуссерлем.

16. Ebd., 78 (§ 16), Подчеркнуто Гуссерлем.

17. Ebd., 78 (§ 16), Подчеркнуто Гуссерлем.

18. Ebd., 229–230 (§ 46).

19. Ebd., 78–79 (§ 46).

20. *Fechner Gustav Theodor Über die Contrastempfindung*, in: *Berichte der Königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Mathematische Classe*, 1860, 71–165, hier 72; vgl. auch: ders.: *Elemente der Psychophysik. T. 2*, Leipzig. 1907, zuerst 1860, 83.

21. См. соответствующие эксперименты в: *Ogden Nicolas Rood Die moderne Farbenlehre. Mit Hinweisung auf ihre Benutzungen in Malerei und Kunstgewerbe*, Leipzig 1880, 247–254; *Wilhelm Wundt Grundriss der Psychologie*, Leipzig 1922, zuerst 1896, 319–320; *Ernst Berger Handbuch der Farbenlehre*. Leipzig. 1909, 64–67.

22. *Helmholtz Hermann Handbuch der physiologischen Optik* (Allgemeine Encyclopädie der Physik, hg. von Gustav Karsten, Bd. IX). Leipzig. 1867, 415.

23. *Ewald Hering Grundzüge der Lehre vom Lichtsinn* (Handbuch der gesamten Augenheilkunde, hg. von Th. Axenfeld u. A. Elschnig, Bd. 3), Berlin. 1925, 116.

24. *Lenoir Timothy The Eye as Mathematician: Clinical Practice, Instrumentation, and Helmholtz's Construction of an Empiricist Theory of Vision*, in: *Hermann von Helmholtz and the Foundations of Nineteenthcentury Science*, hg. von David Cahan, Berkely/London. 1993, 109–153.

25. О проблемах наблюдения и теоретических предпосылок в науках см.: *Ian Hacking Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften*, übers. v. Joachim Schulte. Stuttgart. 1996, 278–288.

26. *Husserl D Edmund ie Phänomenologie und die Fundamente der Wissenschaften*, hrg. v. Marly Biemel (Husserliana, Ideen zu einer reinen Phänomenologie und Phänomenologischen Philosophie, Bd. V, 3. Buch), Haag/Tübingen 1952, 3; о роли «описания» в творчестве Гуссерля: *Lambert Wiesing Von der defekten Illusion zum perfekten Phantom. Über phänomenologische Bildtheorien*, in: ... kraft der Illusion, hg. von Gertrud Koch u. Christiane Voss, München 2006, 189–01, hier 94–96.

27. *Sonja Rinofner-Kreidl* «Beschreibung», in: Wörterbuch der phänomenologischen Begriffe, hg. Von Helmuth Vetter unter Mitarbeit von Klaus Ebner u. Ulrike Kadi (Philosophische Bibliothek, Bd. 555). Hamburg. 2004, 71-75.
28. О получении экспериментальных данных см.: *Christoph Hoffmann* Unter Beobachtung. Naturforschung in der Zeit der Sinnesapparate (Wissenschaftsgeschichte, hrg. v. Michael Hagner u. Hans-Jörg Rheinberger), Göttingen. 2006, 23-50; *Hans-Jörg Rheinberger u. Michael Hagner* Experimentalsysteme, in: Die Experimentalisierung des Lebens. Experimentalsysteme in den biologischen Wissenschaften 1850/1950, hg. von Hans-Jörg Rheinberger u. Michael Hagner. Berlin 1993, 7-27; *Friedrich Steinle* Explorative Experimente. Ampère, Faraday und Ursprünge der Elektrodynamik (Boethius. Texte u. Abhandlungen zur Geschichte der Mathematik u. d. Naturwissenschaften, Bd. 50). Stuttgart. 2005, 15-19.
29. *Lenoir Timothy* Soziale Interessen und die organische Physik von 1847, in: ders., Politik im Tempel der Wissenschaft. Forschung und Machtausübung im deutschen Kaiserreich (Edition Pandora, hg. von Helga u. Ulrich Raulff, Bd. 2), Frankfurt a. M./New York 1992, 18-52, hier 18-27.
30. О значении физиологической оптики Гельмгольца см.: *Lenoir Timothy* Das Auge der Physiologen. Zur Entstehungsgeschichte von Helmholtz' Theorie des Sehens, in: Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im XIX und XX Jahrhundert, hg. von Philipp Sarasin u. Jakob Tanner. Frankfurt a. M. 1998, 99-128.
31. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 210, 321-322, 575; Hering Lichtsinn (Anm. 23), 138-139, 244; *Wilhelm Wundt* Grundzüge der physiologischen Psychologie, 3 Bde, Bd. 2, Leipzig. 1910, 218, 538.
32. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge zur Optik, in: *Johann Wolfgang Goethe* Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 1. Apt., Bd. 23/2, Schriften zur Farbenlehre 1790-1807, Frankfurter Ausgabe, hg. von Manfred Wenzel. Frankfurt a. M. 1991, 29-30, §§ 43-45; *Hering Lichtsinn* (Anm. 23), 239-241; *Wundt W.* Grundzüge (Anm. 31), 677-678.
33. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge zur Optik, 1. u. 2. Stück, Weimar 1791, Reprint Berlin 1928; *Helmholtz* Handbuch (Anm. 22), Tf. I-VI.
34. *Bredenkamp Horst* Interview. Bildunterschätzung – Bildüberschätzung. Ein Gespräch der «Bilder des Wissens» mit Michael Hagner, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 1 (2003) H. 1, 103-111, hier 106.
35. *Hagner Michael* Interview. Bildunterschätzung – Bildüberschätzung. Ein Gespräch der «Bilder des Wissens» mit Michael Hagner, in: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 1 (2003) H. 1, 103-111, hier 105.
36. О возникновении и концепции контрастного черно-белого изображения в творчестве Гете: *Robin Rehm* Bild und Erfahrung. Goethes chromatisches Kartenspiel der Beiträge zur Optik' von 1791, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, im Druck.
37. Zur Camera obscura des XY11 und XY111. Jahrhunderts: *John H. Hammond* The Camera Obscura. A Chronicle, Bristol 1981, 71-103; *Jonathan Crary* Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden 1996, 37-73; *Herta Wolf* Optische Kammern und visuelle/virtuelle Räume, in: Der Entzug der Bilder: visuelle Realitäten, hg. von Michael Wetzel u. Herta Wolf. München. 1994, 90-92; *Olaf Breidbach* Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung (Bild und Text, hg. von Gottfried Boehm, Gabrielle Brandstetter, Karlheinz Stierle). München. 2005, 143-144; *Ulrike Hick* Geschichte der optischen Medien. München. 1999; *Stegfried Zielinski* Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens. Reinbek bei Hamburg 2003, 110-112, 162-163, 220-221.
38. *Newton Isaac* Opticks or a Treatise of the Reflections, Refractions, Inflections and Colours, Reprint of the fourth edition, Foreword by A. Einstein, Introduction by E. T. Whittaker. London. 1931, 69.
39. О значении исторической паузы см.: *Michel Foucault* Archäologie des Wissens. Frankfurt a. M. 1981, 13, 33-47.
40. *Hagner Michael* Bildunterschätzung – Bildüberschätzung (Anm. 35), 105.
41. *Malewitsch Kasimir* Die gegenstandslose Welt (Bauhausbücher). Passau. 1927, Reprint Mainz. 1980, 67-69.
42. *Nakov Andréi* Kazimir Malewicz. Catalogue Raisonné. Paris. 2002.
43. *Malewitsch Kasimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 67-69.
44. Ebd., 67.
45. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 321.
46. *Mach Ernst* Über die physiologische Wirkung räumlich vertheilter Lichtreize, in: Sitzungsberichte der mathematisch-naturwissenschaftlichen Classe der Akademie der Wissenschaften Wien 58 (1868), 2. Apt., H. 1, S. 11-19, hier 14, Hervorhebung von Mach.
47. *Theodor Lipps* Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen (Schriften der Gesellschaft für psychologische Forschung, 2. Sammlg., H. 6-10). Leipzig. 1897, 110.
48. *Nakov Andréi* Kazimir Malewicz (Anm. 42), 223-224.
49. Ebd., 224, Kat. Nr. S-202.
50. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge (Anm. 32), 37, § 65; zum Motiv des Kreises in Goethes chromatischem Kartenspiel: Rehm: Goethes chromatisches Kartenspiel (Anm. 36).
51. Vgl. dazu: *Michael F. Zimmermann* Seurat. Sein Werk und die kunsttheoretische Debatte seiner Zeit, Weinheim 1991, 42-43; *Carla Cugini* «Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck» Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik. Basel. 2006, 53.
52. О фигуре круга в физиологической оптике см.: *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 380-381; in der Psychologie: *Friedrich Schumann* Zur Schätzung räumlicher Größen, in: Beiträge zur Analyse der Gesichtswahrnehmung, hg. von Friedrich Schumann (Psychologische Studien, 1. Apt., 4. H.). Leipzig. 1904, 33- 65, hier 41, 56; *Karl Bühler* Die Gestaltwahrnehmung. Experimentelle Untersuchungen zur psychologischen und ästhetischen Analyse der Raum- und Zeitanschauung, Stuttgart 1913, 68; in der Ästhetik: *Jacques-Louis Soret* Des conditions physiques de la perception du beau. Genève. 1892, 20-22; *Max Dessoir* Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Stuttgart 1906, 177-178; *Hans Cornelius* Elementargesetze der Bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. Berlin. 1921, erste Auflage 1908, 11.
53. *Lipps T.* Raumästhetik (Anm. 47), 135, 167, 174, 176, 289.
54. Ebd., 135.
55. *Nakov Andréi* Kazimir Malewicz (Anm. 42), 225-226.
56. О кресте в физиологической оптике см.: *Hering Lichtsinn* (Anm. 23), 241; in der Farbenlehre: Berger Farbenlehre (Anm. 21), Tf. IV.
57. *Chevreul Michel Eugene* The Laws of Contrast of Colour and their Application to the Arts, London 1858, 88-89.
58. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 574.
59. Ebd., 768.
60. *Wundt W.* Grundzüge (Anm. 31), 678.
61. Ebd., 218.
62. *Malewitsch Kasimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 70.
63. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge (Anm. 32), 1014.
64. *Rood Ogden N.* Die moderne Farbenlehre (Anm. 21), 116.
65. Об эксперименте по смешиванию цветного света см.: *Berger Ernst* Farbenlehre (Anm. 21), 53; *Wilhelm von Bezold* Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe, Braunschweig 1874, zweite Auflage 1921, 63; *Ernst Brücke* Die Physiologie der Farben für die

- Zwecke der Kunstgewerbe auf Anregung der Direction des kaiserlichen Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, Leipzig 1887, 47–48; *Karl Bühler* Die Struktur der Wahrnehmung, 1. H., Die Erscheinungsweisen der Farben, Jena 1922, 43; Rood Die moderne Farbenlehre (Anm. 21), 114–115.
66. *Berger Ernst* Farbenlehre (Anm. 21), 53.
67. *Nakov Andréi*. Kazimir Malewicz (Anm. 42).
68. *Malewitsch Kazimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 71. 69. Ebd.
70. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge (Anm. 32), 48.
71. *Goethe Johann Wolfgang* Zur Farbenlehre, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 1. Apt., Bd. 23/1, Schriften zur Farbenlehre, Frankfurter Ausgabe, hg. von Manfred Wenzel, Frankfurt a. M. 1991, 1017.
72. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), Tf. VI, Fig. V; Hering: Lichtsinn (Anm. 23), 241; Wundt: Grundzüge (Anm. 31), 678.
73. *Malewitsch Kazimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 73.
74. *Nakov Andréi* Kazimir Malewicz (Anm. 42), 217-218.
75. *Goethe Johann Wolfgang* Beiträge (Anm. 32), 31, § 50.
76. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 322.
77. *Hering Ewald* Lichtsinn (Anm. 23), 240.
78. *Malewitsch Kazimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 75.
79. *Nakov Andréi* Kazimir Malewicz (Anm. 42), 228.
80. *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm. 22), 222.
81. Ebd., 210.
82. *James William* Psychologie, übers. v. Marie Dürr mit Anm. v. Ernst Dürr, Leipzig 1920, 30, Fig. 6.
83. *Good Paul* Max Scheler. Eine Einführung, Düsseldorf/Bonn 1998, 60-62.
84. *Scheler Max* Die Wissensformen und die Gesellschaft, Bern/München 1960, 200-201.
85. Ebd., 203.
86. Ebd., 203, Подчеркнуто Шелером.
87. Ebd., 203.
88. Ebd., 204.
89. Ebd., 204-205, Подчеркнуто Шелером; на определение Шелером знания как «участия»: D. Deining: Die Theorie der Werterfahrung und der Begriff der Teilhabe in der Philosophie Schelers, Frankfurt (Diss.) 1966.
90. *Cürsgen D.* «Werden», in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Karlfried Gründer u. Gottfried Gabriel, Bd. 12, W-Z, Darmstadt 2004, Sp. 540-547.
91. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 205, Hervorhebungen von Scheler.
92. Ebd., 205, 93. Ebd., 210.
94. Ebd., 215, Подчеркнуто Шелером.
95. Ebd., 261; к научному реализму Гельмгольца: Ian Hacking: Einführung in die Philosophie der Naturwissenschaften, Stuttgart 1996, S. 95-96.
96. *Helmholtz Hermann* Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaft, in: Populäre wissenschaftliche Vorträge, 1. H., Braunschweig 1876, 3-29, hier 13-14.
97. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 271.
98. Charles Sanders Peirce: How to make our ideas clear. Über die Klarheit unserer Gedanken. Lüchow. 2001.
99. *James William* Der Pragmatismus (Philosophische Soziologische Bücherei, Bd. 1), Leipzig 1908, 29.
100. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 221, Hervorhebungen von Scheler.
101. *Mach Ernst* Beiträge zur Analyse der Empfindungen. Jena 1886, 16-20; zu den Ausdrücken «Element» und «Komplex» bei Mach: Hans-Joachim Pieper: Musils Philosophie. Essayismus und Dichtung im Spannungsfeld der Theorie Nietzsches und Machs, Würzburg 2002, 115.
102. *Mach Ernst* Lichtreize (Anm. 46), 14, Hervorhebung von Mach.
103. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 253, Hervorhebungen von Scheler.
104. Zit. n. Milda Victorina u. Alla Lukanova: A Study of Technique. Ten Paintings by Malevich in the Tretjakov Gallery, in: Kazimir Malevich 1878-1935, Ausst. Kat. National Gallery of Art, Washington D. C. 1990, 193-195, hier 193.
105. Zu Malewitschs Bewegungsbegriff: Hansen-Löve: Kazimir Malevic (Anm. 2), 283-285. 106. Kasimir Malewitsch Suprematismus (Aus den Schriften 1915-20), in: Europa Almanach. Malerei Literatur Musik Architektur Plastik Bühne Film Mode, hg. von Carl Einstein u. Paul Westheim, Potsdam 1925, 142-144, hier 143.
107. Ebd., 142.
108. *Auerbach Felix* Wörterbuch der Physik (Veit's Sammlung wissenschaftlicher Wörterbücher), Berlin/Leipzig 1920, 63-64, Hervorhebungen von Auerbach.
109. Ebd., 380, Hervorhebungen von Auerbach.
110. Zu Malewitschs Empfindungsbegriff: *Felix Philipp Ingold* Welt und Bild. Zur Begründung der suprematistischen Ästhetik bei Kazimir Malevic, in: Was ist ein Bild?, hg. von ders., München 1994, 366-410.
111. *Malewitsch Kazimir* Die gegenstandslose Welt (Anm. 41), 66.
112. Ebd., 74.
113. Ebd.
114. Ebd., 66.
115. Ebd., 74.
116. К современному определению термина ощущения в психологии см.: *Helmholtz Hermann* Handbuch (Anm.22), 431-433; Wundt Grundzüge (Anm. 31), 45.
117. О значении анализа сенсаций Эрнста Маха в России около 1910 г. см.: Friedrich Stadler Vom Positivismus zur wissenschaftlichen Weltanschauung am Beispiel der Wirkungsgeschichte von Ernst Mach in Österreich von 1895 bis 1934, Wien/München 1982, 81-84; *Margarte Vöhringer* Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion (Wissenschaftsgeschichte, hrg. v. Michael Hagner u. Hans-Jörg Rheinberger). Göttingen. 2007, 192, Anm. 48.
118. *Mach E.* Analyse der Empfindungen (Anm. 101), 16-20; к пониманию Махом «Я» и «внешнего мира» см. у Рудольфа Халлера «Основные черты философии Маха», в: Ernst Mach – Werk und Wirkung, hg. von Rudolf Haller u. Friedrich Stadler. Wien. 1988, 79–80; *Karl Clausberg* Neuronale Kunstgeschichte. Selbstdarstellung als Gestaltungsprinzip (Ästhetik und Naturwissenschaften. Neuronale Ästhetik, hg. von Olaf Breidbach). Wien/New York. 1999, S. 10-12; Pieper Musils Philosophie (Anm. 101), 115-121; *Erik C. Banks* Ernst Machs' World Elements. A Study in Natural Philosophy (The Western Ontario Series in Philosophy of Science, Vol. 68). Dordrecht/Boston/London. 2003, 103-122.

119. *Mach E.* Analyse der Empfindungen (Anm. 101), 16-20, Подчеркнуто Махом.
120. *Dreisholtkamp U.* «Subjekt», in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter u. a., Bd. 10, St-T, Darmstadt 1998, Sp. 391-400.
121. *Kobusch Th.* «Objekt», in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter u. a., Bd. 6, Mo-O, Darmstadt. 1984, Sp. 1043-1050.
122. *Weinrich H.* «Metapher», in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Bd. 5, L-Mn, 1980, 1179-1186, hier 1179.
123. О концепции характера вызова: *Thomas Städtler* Lexikon der Psychologie. Wörterbuch. Handbuch. Studienbuch. Stuttgart. 1998, 184, s. v. «Demand characteristics».
124. *Husserl Э.* Erfahrung und Urteil (Anm. 12), 76 (§ 16), Подчеркнуто Гуссерлем.
125. Ebd., 77 (§ 16).
126. Ebd., 76 (§ 16).
127. Ebd., 77 (§ 16), Hervorhebung von Husserl.
128. Ebd., 79 (§ 16).
129. Ebd., 77 (§ 16).
130. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 227, Hervorhebungen von Scheler.
131. *Good Max* Scheler (Anm. 83), 123.
132. *Scheler Max* Wissensformen (Anm. 84), 205-206, Hervorhebungen von Scheler.