

Юрий Мурашов

# Экономика, язык и письмо в русском авангарде:

ШКЛОВСКИЙ, ЛЕНИН, МАЛЕВИЧ

Jurij Murašov

Economy, Language, and Writing in Russian Avant-Gard: Shklovsky, Lenin, Malevich

**Юрий Мурашов** (Университет г. Констанц, профессор; доктор философских наук) jurij.murasov@uni-konstanz.de.

**Jurij Murašov** (Dr. habil.; Professor Emeritus, University of Konstanz) jurij.murasov@uni-konstanz.de.

**Ключевые слова:** экономика, вербальность, визуальность, письмо, теория литературы, русский формализм, живопись, радио

**Key words:** economy, verbality, visuality, writing, literary theory, Russian formalism, painting, radio

УДК: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_187\_3\_103

UDC: 7.038.1+75.01

DOI: 10.53953/08696365\_2024\_187\_3\_103

Русский авангардный модернизм обнаруживает взаимозависимость идеи советской (анти)-экономики, освобожденной от монитарной логики знаков, и электроакустических технологий, прежде всего радио. В статье анализируются три примера взаимообусловленности антиэкономики и валоризации вербального: формалистическая поэтика остранения Виктора Шкловского, политико-экономические заявления Владимира Ленина об им же инициированной новой экономической политике и восторженное открытие Казимиром Малевичем (анти)экономики как «пятого измерения» и неотъемлемого принципа супрематизма в изображении и письме. Как показывает анализ, и политэкономика, и художественная практика, и эстетическая теория стремятся решить задачи нового времени десятиотизацией в широком смысле слова, то есть переходом от знаковой/образной репрезентации к сфере вербальной перформативности и чувственному опыту.

The idea of a Soviet, nonmonetary (anti-)economy, on the one hand, and electroacoustic technologies and namely the radio, on the other hand, mutually presuppose each other in Russian avant-garde Modernism. Three very different mutual constellations of (anti-)economy and domination of the verbal are analysed: Viktor Šklovskij's formalistic poetics of *ostranenie*, Vladimir Lenin's politico-economic statements on the *New Economical Policy* he himself initiated and Kazimir Malevič's enthusiastic discovery of (anti-)economy as "fifth dimension" and as inherent principle of his *suprematism* in painting and writing. As the analysis shows, both political economy, painting practice, and aesthetic theory seek to solve the problems of the new age by broadly defined desemiocization, that is, by moving from sign/image representation to the realm of verbal performativity and sensual experience.

Электроакустические технологии — в частности, радио, с 1910-х годов приобретающее статус средства массовой коммуникации, — обуславливают глубокие, быстрые изменения и в системе знаний. Некогда абстрактные книжные знания превращаются в непосредственный акустический коллективный опыт, который можно одновременно транслировать через пространство даже в неграмотные массы. Вербальное измерение понимания приобретает новую эвристическую значимость по сравнению с визуальной действительностью [Murašov 2021: 8—12]. Это затрагивает все области знания и практики: науку, право, литературу, искусство, политику и экономику. Тем более это касается советской экономики: вдохновленная Октябрьской революцией и социальными уто-

пиями XIX века, она пытается реализовать коммунистическую концепцию экономической деятельности, которая, будучи антиэкономикой<sup>1</sup> с точки зрения семиотики и внутренней логики денежных знаков, ввергает обмен потребностей и товаров силе планирующего слова, — концепцию, которая движет политэкономическим дискурсом в той же мере, что и теоретиками авангарда, художниками и писателями.

Каким образом в авангардном модернизме взаимообусловлены, с одной стороны, технологически инициированная валоризация слова и, с другой — идея советской экономики, освобожденной от монетарной семиотической логики, будет рассмотрено ниже на трех примерах: на формалистической теории литературы Виктора Шкловского, на политэкономических заявлениях Владимира Ленина касательно новой экономической политики начала 1920-х годов и на тезисе Казимира Малевича об экономике как о «пятом измерении» и неотъемлемом принципе супрематической живописи.

## Антиэкономическое «Воскрешение слова» Шкловского вне денег и письма

В программном тексте «Воскрешение слова» (1914) Виктор Шкловский, мерило русско-советского авангарда, настаивает на том, что искусство и литературу следует оградить от рынка, основанного на деньгах. Рынок означает упадок и смерть искусства: «Широкие массы довольствуются рыночным искусством, но рыночное искусство показывает смерть искусства» [Шкловский 2018: 210]. Эстетической концепции репрезентации, еще с раннего Нового времени основывавшейся на семиотической эквивалентности денег и письма<sup>2</sup>, Шкловский противопоставляет поэтику, которая ставит перед собой задачу остановить механизм экстерниоризации и абстракции семиотического и вернуть литературу и искусство из сферы знаковой репрезентации в предполагаемую непосредственность реального и перформативного.

Только за пределами экономики может «воскреснуть» художественное слово. На этом антиэкономическом повороте зиждется и центральная для русского формализма концепция остранения, которую Шкловский развивает в 1917 году в статье «Искусство как прием». Он выступает против «Философии стиля» Герберта Спенсера 1852 года и против сведения перцептивной эстетики и рациональной эффективности в экономике внимания, действующей на основе кодифицированных и конвенционализированных знаков (языка). В ответ Шкловский выдвигает эстетику остранения как деавтоматизацию восприятия. Не расчетливое и, следовательно, экономическое расположение знаков производит эстетический эффект в семантической сфере (как у Спенсера), но эстетическое заключается в переживании первичного, чувственного восприятия.

- 
- 1 По своей тенденции к преодолению знаковости такая антиэкономика соответствует экономической концепции дара, которую Марсель Мосс описывает в этнологическом исследовании «Опыт о даре» (1925) [Мосс 2011]; о связи социал-коммунистической экономики как антиэкономики с экономикой дара Мосса см.: [Murashov 2020: 208–211].
  - 2 В исследовании «Деньги, язык и мысль» Марк Шелл прослеживает эту традицию от Аристотеля, Гегеля, Гёте и Маркса до Соссюра и Деррида [Shell 1982].

По Шкловскому, искусство позволяет воспринимать объект словно впервые. Поэтический язык не *обозначает* камень, а позволяет нам камень *почувствовать*. Эта антисемиотическая и антиэкономическая тенденция проявляется еще ярче, когда Шкловский объясняет концепцию остранения на примере рассказа Льва Толстого «Холстомер» (1886). Остранение заключается здесь в том, что у Толстого, с одной стороны, лошадь размышляет о человеческом экономическом понятии собственности, а с другой — понятие собственности деконструируется надличностным образом с точки зрения языковых структур, а именно системы личных и притяжательных местоимений. Аргументация толстовской лошади завершается предложением, что человек руководствуется не тем, что он полагает хорошим и этичным, а тем, чтобы как можно больше вещей назвать своей собственностью, используя местоимение «мой».

Грамматическая экспроприация, которую отстаивает лошадь Толстого, имеет свой точный аналог в теории сюжетосложения и повествования Шкловского. Здесь также невозможно выделить никаких интенциональностей или личных (ценностных) перспектив. Напротив: наррация — это процесс вербальной артикуляции и интенсификации психофизического измерения языка:

Кривая дорога, дорога, на которой нога чувствует камни, дорога, возвращающаяся назад, — дорога искусства. Слово подходит к слову, слово ощущает слово, как щека щеку. Слова разнимаются... рождается слово-звук, слово-артикуляционное движение [Шкловский 1929: 24]<sup>3</sup>.

Показательно, что в качестве гаранта поэтики остранения Шкловский выбирает Льва Толстого. Эстетика остранения оказывается контаминацией, с одной стороны, толстовской критики капиталистической идеи собственности и денежного хозяйства, а с другой — его же изложенной в трактате «Что такое искусство?» (1897/98) поэтики так называемого заражения, которая, как и остранение Шкловского, направлена не на эффекты воображения и индивидуации, а на чувственно-эмпатический опыт. Критику экономической, монетарной логики и коммуникативную эстетику сопереживания Шкловский объединяет в поэтическую программу, в которой (анти)экономика и эстетика взаимно подтверждают друг друга в стремлении избавиться от основанной на деньгах и письме знаковости, тем самым гарантируя интенсивное чувственное участие в человеческой коммуникации и общности.

## От утопической, антимонетарной экономики к советской плановой экономике: устойчивость денег и сила (идеологического) слова

По аналогии с деэкономизацией и десемиотизацией эстетического в русском художественном авангарде, политико-экономический дискурс раннего советского модернизма также стремится преодолеть денежную семиотику экономики с ее монетарными меновыми отношениями и вывести категорию стои-

---

3 Ср. также: «Методы и приемы сюжетосложения сходны и в принципе одинаковы с приемами хотя бы звуковой инструментовки. Произведения словесности представляют из себя плетение звуков, артикуляционных движений и мыслей» [Шкловский 1929: 60].

мости товаров и труда из конкретных ситуаций потребности и потребления. Вопросы, как достичь такой социалистической, не развращенной властью денег (анти)экономики, посвящены многие исследования, такие как «Бумажные деньги и металл» Михаила Туган-Барановского (1917), трактаты «Богатство и труд: популярно-научный очерк» (1917) и «О трудовой единице учета» (1921) Станислава Струмилина, «Экономика переходного периода» (1920) Николая Бухарина или «Бумажные деньги в эпоху пролетарской диктатуры» (1920) Евгения Преображенского. Следуя линии Прудона и вдохновляясь Марксом и Энгельсом, они соглашались с тем, что деньги как средство капиталистической частной собственности исчезнут при коммунизме. В марте 1919 года делегаты VIII съезда РКП(б), поддержав заявление Ленина, принимают решение «стремиться к проведению ряда мер, расширяющих область безденежного расчета и подготовляющих уничтожение денег» [КПСС 1983: 89]<sup>4</sup>.

В то же время идеи о преодолении капитализма и о сопутствующем ему «уничтожении денег» подпитывались реальными историческими событиями. Ленин интерпретировал Первую мировую войну как окончательное следствие и исторически необходимый крах «империализма как высшей стадии капитализма» (см. одноименную работу 1916 года). Вызванный войной 1914 года и до сих пор продолжавшийся российский валютно-денежный кризис также трактовался как свидетельство краха капитализма и приветствовался как предварительный этап устранения монетарной рыночной экономики.

Однако в 1918 году в трактате «О современной экономике России» Ленин констатирует коварную живучесть денег и их последствий, когда ищет причины, по которым экономическая реорганизация, спешно проведенная после революции на основе так называемых «Апрельских тезисов», шла с таким трудом и лишь ухудшила экономическое положение. Ленин выделяет психические предрасположенности, обусловленные в основном денежным средством, — вездесущие индивидуализм и спекуляцию, которые препятствуют строительству социалистической экономики:

Мы знаем, что миллионы щупальцев этой мелкобуржуазной гидры охватывают то здесь, то там отдельные прослойки рабочих, что спекуляция вместо государственной монополии врывается во все поры нашей общественно-экономической жизни [Ленин 1970а: 208].

Для Ленина проблема заключается не в крупном капитале, а в «экономическом типе» мелких собственников, который блокирует переход к социалистической экономике:

Мелкий буржуа имеет запас деньжонок, несколько тысяч, накопленных «правдами» и особенно неправдами во время войны. Таков экономический тип, характерный как основа спекуляции и частно-хозяйственного капитализма. Деньги — это свидетельство на получение общественного богатства, и многомиллионный

4 Это «уничтожение денег» оставалось основной утопической идеей советской экономической мысли вплоть до 1950-х годов. В статье «О некоторых вопросах теории советских денег» в журнале «Вопросы экономики» за 1953 год утверждается, что хотя деньги «весьма своеобразный всеобщий эквивалент» и несут в себе «некоторые элементы стихийного действия закона стоимости», но в коммунизме, к которому развивается советское общество, «в конечном счете полностью исчезнут» [Атлас 1953: 19].

слоем мелких собственников, крепко держа это свидетельство, прячет его от «государства», ни в какой социализм и коммунизм не веря, «отсиживаясь» от пролетарской бури... Мелкий буржуа, хранящий тысячки, — враг государственного капитализма, и эти тысячки он желает реализовать непременно для себя, против бедноты, против всякого общественного контроля, а сумма тысячек дает много-миллиардную базу спекуляции, срывающей наше социалистическое строительство [Там же: 208—209].

Замечания Ленина интересны в двух отношениях. Во-первых, они показывают, как при осмыслении реальных экономических процессов невозможно абстрагироваться от семиотики денег, которая тем более напрашивается, когда речь идет об отношении индивидуума к сообществу. Во-вторых, в аргументации Ленина можно заметить сдвиг, переводящий экономические или монетарные обстоятельства в конъюнктуру политической власти, в которой всеохватный контроль в форме «государственного капитализма» должен подавить сопутствующие деньгам индивидуацию, алчность и спекуляцию.

Тем самым советско-социалистическая экономическая мысль и деятельность оказываются в противоречивой ситуации, когда, с одной стороны, они формируются через утопическую идею преодоления денег, а с другой — политическая практика сталкивается с устойчивостью денежного средства. Это противоречие сохранится вплоть до политического конца советской культуры.

Впервые — и драматически — это проявилось в новой экономической политике, предложенной Лениным в 1921 году и проведенной вопреки внутрипартийному сопротивлению. Она предусматривала частичный возврат к частной собственности и либеральному рынку, а также меры финансовой политики по стандартизации и стабилизации денежного обращения и регулярное налогообложение — с целью преодолеть катастрофическую ситуацию со снабжением и экономикой, вызванную обширной национализацией хозяйства, Гражданской войной и аграрной политикой военного коммунизма [Barnett 2004: 49—66]. Поскольку практическая реальность НЭПа явно противоречила утопическим представлениям о коммунистическом преодолении денег и собственности, Ленин призвал к идеологической борьбе сознания:

А суть дела та, что борьба есть и будет еще более отчаянная, еще более жестокая, чем борьба с Колчаком и Деникиным. Это потому, что та борьба, военная, — это есть дело привычное. Сотни и тысячи лет, всегда воевали... Задача нашей партии развить *сознание* (Курсив мой. — Ю.М.), что враг среди нас есть анархический капитализм и анархический товарообмен [Ленин 1970б: 162—163].

Тем самым — вопреки практике и реальным успехам НЭПа, — Ленин закладывает начало догматизации политэкономического дискурса с помощью силы слова. За создание советского экономического мировоззрения теперь отвечают не реальные и эмпирические данные, а язык и слово. Ленин сворачивает на ту линию аргументации, которую Сталин вскоре использует для полемики против «игры цифири» эмпирико-статистической эконометрики, на основе которой работало авторитетное в научных кругах Центральное статистическое управление (ЦСУ). Сталин прямо заявляет, что действующая с 1928 года плановая экономика теперь является делом «революционных марксистов»:

То, что опубликовано ЦСУ в 1926 году в виде баланса народного хозяйства, *есть не баланс, а игра цифири...* *Схему баланса народного хозяйства СССР должны*

*выработать революционные марксисты, если они вообще хотят заниматься разработкой вопросов экономики переходного периода* (Курсив мой. — Ю.М.) [Сталин 1952: 171—172].

Таким образом — вопреки опыту новой экономической политики и совету видных экономистов-марксистов<sup>5</sup> — идея советской экономики окончательно отделяется от семиотической логики денег в пользу плановой экономики, санкционированной вербальной и силовой политикой, — отнюдь не необходимое, но непереносимое системное следствие (эстетической) десемантизации экономического через интенсивность словесного у Шкловского.

## «Черный квадрат»: супрематическая антиэкономика и превосходение образа словом

После Октябрьской революции 1917 года Малевич смещает акценты в своем творчестве. Живопись отходит на второй план, уступая место художественно-политико-институциональной [Kachurin 2007] и педагогической деятельности.

Это совпадает у него с восторженным открытием экономики как универсального, холистического принципа, пронизывающего все функциональные сферы общества, включая искусство, и сводящего воедино все виды творческой активности. Такую новую экономику Малевич славит в 1919 году в статье «О новых системах в искусстве», написанной для основанной им Витебской школы живописи. После трех измерений пространства и четвертого измерения времени Малевич провозглашает экономику пятым измерением всего современного искусства и теории культуры:

Новую меру, пятую, оценки и определения современности искусств и творчеств объявляю экономиию, под ее контроль вступают все творческие изобретения систем техник, машин сооружений, так и искусств живописи, музыки, поэзии, ибо последние суть системы выражения внутреннего движения иллюзорированного в мире осознания [Малевич 1995: 153].

В той же мере, что и в искусстве, этот экономический принцип применим к современному советскому обществу с его коллективистской организацией:

Экономия как измерение всегда революционно и никогда реакционно. Экономия — ключ к единству. Наше творческое существо базируется на ней свои установления и согласованность всех радиусов движения форм жизни. Через нее существо личности вводится в смысл общности единства, становясь рукоятью системы общего действия. Вот почему коллективы являются собирательной силой личности, чтобы перекинуть распыленное существо в мир единства общего действия [Там же: 233].

Такую (анти)экономику тотального единства, освобожденную от семиотичности денег и основанную на вербальном, Малевич теперь рассматривает как имманентный принцип развития супрематического искусства. Черный, красный

---

5 Среди них и авторитетный экономист Николай Кондратьев, который за свою — до сих пор фундаментальную — теорию конъюнктурных циклов предстанет перед военным трибуналом и будет расстрелян в 1938 году.

и белый квадраты он рассматривает как этапы, которые привели его из живописной практики в среду языка, чтобы в конце концов с «вышки» экономики «пером» исследовать «все творения мира вещей»:

Супрематические три квадрата есть установление определенных мировоззрений и миростроений. Белый квадрат, кроме чисто экономического движения формы всего нового белого миростроения, является еще толчком к обоснованию миростроения как «чистого действия», как самопознания себя в чисто утилитарном совершенстве «всечеловека». В общезитии он получил еще значение: черный как знак экономии, красный как сигнал революции и белый как чистое действие [Там же: 188].

Как и Шкловский, Малевич редуцирует визуально-предметное в пользу вербально-акустического, что позволяет живописному супрематизму и (советской) (анти)экономике слиться в «Черном квадрате». Такое доминирование вербального можно наблюдать в трех разных моментах его работы.

Первый касается формальной стилизации визуального через акустико-ритмическое. Так, в письме от 14 ноября 1919 года к М.О. Гершензону Малевич описывает сцену из детства как первооснову своей живописи:

Очень уже углубилось время, когда я выросал еще в более глухих полях провинции, где казалось, что все *немое*, что все *говорит с тобою*, но только *внутри себя чувствуешь*, как исходящие *лучи* с полей, неба, лесов, гор *бьют по клавишам*, *немые звуки внутреннего* только поднимают грудь высоко и как будто поднимаешься на цыпочки, чтобы *увидеть* что-то, лежащее по-за ними. Я любил и по сегодняшней день люблю место высокое или щель, в которую *видны* извилистые поля, горя по горизонту. В юности я входил на высокие места как бы для того, чтобы *услышать* все, что творится в отдалении; я *видел*, как раскрашенная поверхность земли лентами цветными бежала во все стороны. Я весь обмотался ими с ног до головы, это была моя одежда, в ней я вошел в великий город... пришел в своих одеждах в город/катакомбы... в нем я развесил свои цветные платя, это были холсты полей (Курсив мой. — Ю.М.) [Малевич 2000: 329]<sup>6</sup>.

Варьируя различные оксюмороны, Малевич излагает лежащий в основе изобразительной работы эстетический механизм как внутренне-акустическое переживание и ощущение внешне-предметного, визуального ландшафта. Кроме того, вербальное измерение подчеркивает тонкая аллюзия на эпизод с отпечатком лика Христа на плате Вероники в православной иконописи, когда речь идет о прямом, технически-материальном воспроизведении пейзажа красками на собственном теле в виде обволакивающих тканей и одежд, из которых в итоге сворачивается и вырезается художественный холст.

Второй момент — «алогическая» деструкция «немого языка» [Там же: 330] живописи через фонетико-семантическое в кубистических работах художника 1913—1914 годов. Один из примеров — «Корова и скрипка». На обороте эскиза к этой «кубистической постройке» Малевич отмечает: «Алогичес-

6 Оге Хансен-Лёве трактует этот текст как образец эксцентричной манеры письма Малевича, как «принуждение говорить и писать» [Hansen-Löve 2004: 11], в котором «парадоксальным образом» сводятся в одно целое «центр и периферия, высшее и низшее, все и ничто» [Ibid.: 10]. О роли провинции, украинского пейзажа и народного искусства см.: [Koschmal 2020].

кое сопоставление двух форм — корова и скрипка — как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудками» (цит. по: [Заславский 2020: 120]). Как показывает Заславский, в основе здесь лежит фонетическая операция. Звукосочетание «мыч» в «сМЫЧок» образует лингвистический корень «МЫЧания», которое в качестве *pars pro toto* абсурдистски вводит в картину корову вместо скрипичного смычка. Заславский проецирует этот основанный на созвучиях метод на развиваемую Малевичем «беспредметность»:

...выявление словесного подтекста может оказаться важным для понимания не только данной картины, но творческой эволюции Малевича. Картина выполнена им в переходный период. Переход к беспредметности сопровождался в данном случае усилением роли слова. Причем слова неявного [Там же: 124].

Соответственно, «Черный квадрат» можно понимать как радикальное следствие вербально-звуковой деструкции визуальной, семиотической, «буржуазной» логики репрезентации.

В-третьих, редукцию визуально-предметного в пользу вербально-акустического можно заметить и в иконографической перспективе поздне реалистической картины «Совесть. Иуда» (1896), написанной ценным Малевичем «передвижником» Николаем Ге. В отличие от западно-церковной традиции, мотив денег не играет у него никакой роли в художественном осмыслении образа Иуды. История последнего сводится к нравственному поступку, который приводит главного — виновного — героя к обособлению от созданного Иисусом сообщества апостолов. Художник показывает это с помощью фигуры Иуды на переднем плане, отверженного лицом от зрителя и вглядывающегося в глубину картины. Закутанный в светлую ткань, Иуда смотрит в размытую темную глубину сада, куда удаляется группа апостолов — лишь с трудом зрителю удастся распознать их в глубине картины. Таким образом, Ге стилизует эпизод предательства Иисуса Иудой как переживание совести и перемещает его из сферы внешней, визуальной предметности в сферу вербально-семантическую, что также на уровне языка эксплицируется заголовком: «Совесть». Отступление от зримости в сторону морального внутреннего мира представлено зрителю буквально: решительным сокращением предметной красочности и тенденцией к монохромности. Таким образом, антиэкономический поворот в истории Иуды — исчезновение мотива денег и долга/вины в пользу последующих мук совести — сопровождается переходом от фигуративности к более общей монохромной «беспредметности» и вербальному преодолению зрительных образов. Именно такая трансгрессия зримого представляет собой принцип, который Малевич заявляет супрематическим и художественно реализует в «Черном квадрате» как знак новой (анти)экономики.

## «Белый квадрат»: (капиталистический) экономизм в области письма и «суприматия чистого ощущения»

Подобно тому, как «Черный квадрат» выводит из области зримого всю предметность как «знак экономики», тем самым завершая живописную практику, «Белый квадрат на белом фоне» предстает у Малевича сценой письма, в кото-



рой художник как автор теперь позволяет мыслям блуждать по «супрематическому бесконечному белому» писчей бумаги как метафизическому «лучу зрения», «не встречая себе предела» [Малевич 1998: 33]. Примечательно, что с ремесленной точки зрения Малевич описывает переход от живописи к письму как переход от «кисти» к «перу», а не как качественное различие между живописной практикой и абстрактной теорией.

Действительно, Малевич выходит на писательскую сцену как искусный художник, но отнюдь не как интеллеktуал: будучи харизматичным оратором, в устных выступлениях он способен вдохновить своих последователей, но чуждается современных дебатов об искусстве, теории и идеологии — изъян, который Малевич вызывающе-самоуверенно признает сам, равно как и ограниченность собственных языковых и грамматических навыков и нежелание систематически работать с текстами<sup>7</sup>. Явно игнорируя рефлексивность письменного дискурса, Малевич пишет в словесном потоке — вслепую, как бы имея перед глазами свой «Черный квадрат». В результате его тексты не обнаруживают стабильного понятийного аппарата, который можно было бы интегрировать в архитектуру аргументации. Скорее они развиваются перформативно, повторяющимися циклами эмфаз, в которых категории либо обогащаются семантическими отсылками, тем самым размывая свои границы и универсализируясь, либо опустошаются или даже превращаются в свою (аксиологическую) противоположность.

В водоворот этого текстуального движения втягивается также «пятое измерение» экономики Малевича, ради которого он сменил кисть на перо. Вскоре после своего громкого провозглашения (анти)экономика Малевича начинает распадаться в скриптуальном силовом поле знаковой экстериоризации и солипсической интериоризации<sup>8</sup>: с одной стороны, на (капиталистическую) экономику материальных потребностей и (денежных) знаков, которую Малевич полемически отождествляет с советской новой экономической политикой, а с другой — на лишенную всякой семиотичности «философию Супрематизма» «чистого ощущения».

Испытывая на себе давление аналитического, опредмечивающего письма и видя реальность новой экономической политики, Малевич констатирует современный «экономизм», который определяется материальными потребностями, ценностями и деньгами и находится в вопиющем противоречии с супрематической (анти)экономикой как «образом нового мира»:

Экономический базис и экономические отношения людей и устройство на экономическом базисе взаимоотношений людей не являются той основой, на которой мог бы пролетарский класс строить свое общество и всю жизнь...

На экономическом базисе может строить жизнь и государство только капиталистическое общество или буржуазное, а если стремиться построить мироотношение членов в обществе из пролетарского класса, то нужно искать новый базис. Экономический базис дает исключительно капиталистическое общество, накопление ценностей нового вида капитала. Рубль как элемент капиталистического уклада имеет в своем существе экономию, благодаря чему он получает прогрессивное развитие за счет человеческих сил... Стремление к экономизму — стрем-

7 О манере письма Малевича см.: [Hansen-Löve 2004: 7–40].

8 О поэтике письма см.: [Ong 2010: 77–114].

ление к капитализму, к ценности, к накоплению. Освобождение же от экономизма ведет к совершенно новому строю и отношениям людей между собою [Малевич 1993: 250].

Эта стереотипная критика капиталистического «экономизма», сформулированная вполне в духе Ленина или Сталина, идет бок о бок с жестким неприятием Малевичем любого искусства, которое — в контексте советской новой экономической политики — руководствуется, по его мнению, политическими, идеологическими или капиталистически-экономическими парциальными интересами. Используя мифологическую метафору, подобную ленинскому поприщанию мелкобуржуазного стяжательства, Малевич взывает к морали истинных художников, работающих в русле супрематизма:

Отсюда для нас — кубистов, футуристов, супрематистов, зорведов — мораль: бойтесь пить виноградный сок, знайте, что в нем заключается «жизнь Диониса», а ваша смерть, бойтесь нэ'а, это тот диавол, который искусил Пикассо виноградным соком, он может искусить и вас, и Дионис воскреснет [Малевич 1995: 271].

Здесь Малевич разворачивается от письменного дискурса обратно к искусству, вновь отводя ему антиэкономическую роль — во имя естественной бесцельности преодолеть реакционный «экономизм», в котором доминируют потребность, алчность и деньги:

Искусство должно служить этим новым образцом; в нем нет экономического базиса и накопления ценностей, ибо уже ни один производитель Искусства не знает и оценить не может свой продукт так же, как ни одно явление природы не оценивает своего производства [Малевич 1993: 250].

Дополняя ход Малевича против «экономизма» новой экономической политики и подпитываясь солипсизмом письма, идея супрематической (анти)экономики «беспредметности» теперь сгущается в «философию Супрематизма», которая «не рассматривает мир, не осязает его, не видит, но только ощущает» [Малевич 1998: 118—119] и направлена на психофизиологическое, «чистое ощущение», тем самым возвращая художника в искусство:

Под Супрематизмом я понимаю суприматию чистого ощущения в изобразительном искусстве.

С точки зрения супрематиста, явления предметной природы как таковые не имеют значения; существенным является лишь чувство как таковое, совершенно независимо от окружения, в котором оно было вызвано [Там же: 105].

С точки зрения медиалогии, возвращение Малевича к живописи с 1926 года можно рассматривать как следствие его опыта работы с изобразительными механизмами письма. Хотя они, с одной стороны, помогли ему аналитически и эмпирически понять капиталистический «экономизм» с его семиотической логикой стоимости и денег, с другой — вернули идею тотальной, супрематической (анти)экономики «чистой энергии» в область эстетического.

## Возвращение Малевича к искусству: изобразительное «поведение» в радиофоническом пространстве власти плановой экономики

Малевич также пытается — в духе советской, материалистической «психотехники» [Там же: 64] — найти сциентистское обоснование интериоризации (анти)-экономики в философию искусства «чистого ощущения» на основе физиологической теории поведения Ивана Павлова (см.: [Murašov 2021: 173—188]). По аналогии с так называемыми условными рефлексам Павлова, Малевич предполагает «прибавочные элементы», влияющие на развитие «живописных культур-проявлений» и на «живописное поведение»:

Итак, до сих пор живописное искусство рассматривалось критиками только с эмоциональной стороны, независимо от рассмотрения обстоятельств, в которых оно находилось. Не было анатомического анализа, не рассматривали его в целях исследования причины его строения и образования тела и не обследовали силу обстоятельств и среду, от которых зависела форма живописных культур-проявлений. Не ставился вопрос о причинах окраски и строения тела живописи как таковой. Все эти вопросы нас в данный момент интересуют, в особенности интересно разобраться в новых живописных явлениях, нарушивших норму обычного восприятия природы, выяснить, какие попали в организм художника прибавки, которые изменили его поведение... ..все наше поведение зависит от тех или других влияний, тех обстоятельств, которые окружают нас и вечно нарушают нашу человеческую сущность покоя, статику. Они и есть те прибавочные элементы, видоизменяющие установившийся порядок связи сознания и подсознания и всех профессиональных рефлексов движения, изменяющие технику и отношения к явлениям, в силу чего происходят изменения в жизни и восприятии явлений [Малевич 1998: 56].

В «теории прибавочного элемента в живописи» Малевич использует примеры из искусства России и Европы прошлого и настоящего, чтобы показать, как эти «прибавочные элементы» динамизируют и изменяют изначально всегда вялое, статично-нормативное «сознание живописца». Это и различные сюжеты, и сельские или городские мотивы, и исторические стилистические формации, такие как реализм, сезаннизм, импрессионизм, кубизм, футуризм или супрематизм, и, наконец, цвета, фактуры, и геометрические элементы, прямые, изогнутые и изломанные линии:

В области искусства роль прибавочного элемента велика как обстоятельство воздействия, которое способно изменить сознание живописца. Воздействующий прибавочный элемент одного из течений живописи на нервную систему мозга фиксирует на его негативе новый образ, в силу чего видоизменяет физические соотношения живописца к данному предмету. *Под знаком прибавочного элемента кроется целая культура действия, которую можно определить типичным или характерным состоянием прямых или кривых. От введения прибавочного элемента (новых норм) кривой волокнисто-образной Сезанна поведение живописца будет другое, чем от серповидной кубизма или прямой супрематизма* [Там же: 65—66].

Подобно тому, как Павлов экспериментирует с «условными рефлексам» у собак, используя их для определения — применимых к человеку — типов

поведения, Малевич пытается на основе дидактической работы со студентами-живописцами разработать типологию живописного поведения и его продуктивной возбудимости, чтобы показать, как с помощью целенаправленного использования «внешних элементов» можно управлять «живописным поведением».

Идею управляемого «живописного поведения» Малевич связывает с психотехнической работой государства над сознанием:

Любое государство есть такой аппарат, посредством которого происходит регулирование нервной системы живущих в нем людей, в нем есть люди, которых называют людьми государственно мыслящими, состоящими в данной системе идеи государства [Там же: 62].

И далее:

Поэтому всякое производство вещей есть тот знак, который изменяет направления, притемняет существующие и проявляет будущие. Эти воздействия формами я бы назвал психотехникой, а сами формы — члениками прибавочного элемента целой идеи, равной по силе вибрионам, изменяющим физическую сторону организма с той разницей, что первые разрушают только строение образа на негативе мозга в сознании, а вторые — разрушают мозг [Там же: 64].

В этом отношении художественно-супрематический проект Малевича совпадает с (анти)экономикой, в которой доминирует сила идеологического слова и с помощью которой Сталин положил конец ориентированной на рынок новой экономической политике во имя плановой экономики [Гройс 2013: 55—56]. Здесь уже не индивидуальное, тонально-ритмическое переживание пейзажей артикулируется в «немом языке» живописи — скорее, художник вместе со своей работой оказывается в технологизированном радиофоническом пространстве:

...наша жизнь есть та радиостанция, в которую попадают волны разных ощущений и реализуются в тот или другой вид вещей. Включение и выключение этих волн опять-таки зависит от того ощущения, в чьих руках находится радиостанция [Малевич 1998: 116].

Как в поэме Маяковского «Пятый интернационал» (1922) индивидуальное тело поэта технологизировано и разграничено в тотальном радиофоническом пространстве [Мурашов 2021: 30—36], так и у Малевича радио представляет собой инстанцию политики власти, в которой решается вопрос о включении и выключении вербально-акустических «ощущений», способных генерировать образы. Однако чьи руки управляют плановой экономикой радиофонического пространства — художника или государства, — этот вопрос остается висеть в воздухе.

*Перевод с нем. Сергея Ташкенова*

## Библиография / References

- [Атлас 1953] — *Атлас З.* О некоторых вопросах теории советских денег // Вопросы экономики. 1953. № 7. С. 17—35.
- (*Atlas Z.* O nekotorykh voprosakh teorii sovetских deneg // Voprosy ekonomiki. 1953. No. 7. P. 17—35.)
- [Гройс 2013] — *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем, 2013.
- (*Groys B.* Gesamtkunstwerk Stalin. Moscow, 2013.)
- [Заславский 2020] — *Заславский О.Б.* «Корова и скрипка» Малевича: язык как подтекст, немота и звучание // Изображение и слово. 2020. Т. 40. № 1. С. 119—126.
- (*Zaslavskiy O.B.* "Korova i skripka" Malevicha: yazyk kak podtekst, nemota i zvuchanie // Izobrazhenie i slovo. 2020. Vol. 40. No. 1. P. 119—126.)
- [КПСС 1983] — КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898—1986) / Под общ. ред. А.Г. Егорова, К.М. Боголюбова: В 16 т. Т. 2: 1917—1922. М.: Политиздат, 1983.
- (*KPSS v rezolyutsiyakh i resheniyakh s"ezdov, konferentsiy i plenumov TsK (1898—1986)*: In 16 vols. Vol. 2. Moscow, 1983.)
- [Ленин 1970а] — *Ленин В.И.* О продовольственном налоге. (Назначение новой политики и ее условия) // Ленин В.И. Полное собрание сочинений: В 56 т. Т. 43. М.: Изд-во полит. лит., 1970. С. 205—245.
- (*Lenin V.I.* O prodovol'stvennom naloge. (Naznachenie novoy politiki i ee usloviya) // Lenin V.I. Polnoe sobranie sochineniy: In 56 vols. Vol. 43. Moscow, 1970. P. 205—245.)
- [Ленин 1970б] — *Ленин В.И.* Новая экономическая политика и задача политпросветов // Ленин В.И. Полное собрание сочинений: В 56 т. Т. 44. М.: Изд-во полит. лит., 1970. С. 155—175.
- (*Lenin V.I.* Novaya ekonomicheskaya politika i zadacha politprosvetov // Lenin V.I. Polnoe sobranie sochineniy: In 56 vols. Vol. 44. Moscow, 1970. P. 155—175.)
- [Малевич 1993] — *Малевич К.* Экономический закон // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич: живопись, теория. М.: Искусство, 1993. С. 250—254.
- (*Malevich K.* Ekonomicheskiy zakon // Sarab'yaynov D., Shatskikh A. Kazimir Malevich: zhivopis', teoriya. Moscow, 1993. P. 250—254.)
- [Малевич 1995] — *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913—1929. М.: Гилея, 1995.
- (*Malevich K.* Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1. Stat'i, manifesty, teoreticheskie sochineniya i drugie raboty. 1913—1929. Moscow, 1995.)
- [Малевич 1998] — *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 2. Статьи и теоретические сочинения, опубликованные в Германии, Польше и на Украине. 1924—1930. М.: Гилея, 1998.
- (*Malevich K.* Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 2. Stat'i i teoreticheskie sochineniya, opublikovannye v Germanii, Pol'she i na Ukraine. 1924—1930. Moscow, 1998.)
- [Малевич 2000] — *Малевич К.* Собрание сочинений: В 5 т. Т. 3. Супрематизм. Мир как беспредметность, или Вечный покой. М.: Гилея, 2000.
- (*Malevich K.* Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 3. Suprematizm. Mir kak bespredmetnost', ili Vechnyu pokoy. Moscow, 2000.)
- [Мосс 2011] — *Мосс М.* Опыт о даре. Форма и основание обмена в архаических обществах / Пер. с фр. А.Б. Гофмана // Мосс М. Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии. М.: КДУ, 2011. С. 134—285.
- (*Mauss M.* Essai sur le don, forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques // Moss M. Obshchestva. Obmen. Lichnost'. Trudy po sotsial'noy antropologii. Moscow, 2011. P. 134—285. — In Russ.)
- [Сталин 1952] — *Сталин И.В.* К вопросам аграрной политики в СССР: Речь на конференции аграрников-марксистов 27 декабря 1929 г. // Сталин И.В. Сочинения: В 16 т. Т. 12. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1952. С. 141—172.
- (*Stalin I.V.* K voprosam agrarnoy politiki v SSSR: Rech' na konferentsii agrarnikov-marksistov 27 dekabrya 1929 g. // Stalin I.V. Sochineniya: In 16 vols. Vol. 12. Moscow, 1952. P. 141—172.)
- [Шкловский 1929] — *Шкловский В.* Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 24—67.
- (*Shklovskiy V.* Svyaz' priemov syuzhetoslozheniya s obshchimi priemami stilya // Shklovskiy V. O teorii prozy. Moscow, 1929. P. 24—67.)
- [Шкловский 2018] — *Шкловский В.* Воскрешение слова // Шкловский В. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1: Революция. М.: Новое литературное обозрение, 2018. С. 205—212.
- (*Shklovskiy V.* Voskreshenie slova // Shklovskiy V. Sobranie sochineniy: In 5 vols. Vol. 1: Revolyutsiya. Moscow, 2018. P. 205—212.)

- [Barnett 2004] — *Barnett V.* The Revolutionary Russian Economy, 1890—1940: Ideas, Debates and Alternatives. London: Routledge, 2004.
- [Hansen-Löve 2004] — *Hansen-Löve A.A.* "Vom Pinsel zur Feder und zurück". Malevičs suprematistische Schriften // Kazimir Malevič. Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik. München: Carl Hanser Verlag, 2004. S. 7—40.
- [Kachurin 2007] — *Kachurin P.* Malevich as Soviet Bureaucrat: Ginkhunk and the Survival of the Avant-Garde, 1924—1926 // Rethinking Malevich. Proceedings of Conference in Celebration of the 125<sup>th</sup> Anniversary of Kazimir Malevich's Birth / Ed. by Ch. Douglas, Chr. Lodder. London: The Pindar Press, 2007. P. 121—138.
- [Koschmal 2020] — *Koschmal W.* Zu den (ukrainischen) Wurzeln des Malers Kasimir Malewitsch // Kasimir Malewitsch. Selbstzeugnisse. Berlin: Mathes & Seitz, 2020. S. 96—116.
- [Murašov 2021] — *Murašov Ju.* Das elektrifizierte Wort. Das Radio in der sowjetischen Kultur der 1920<sup>er</sup> und 30<sup>er</sup> Jahre. München: Wilhelm Fink Verlag, 2021.
- [Murašov 2020] — *Murašov Ju.* The End of the Socialist (An-) Economy, Money, and the Beginning of Literary Narration. On Miljenko Jergović's "Buick Rivera" (2002) // Cultures of Economy in South-Eastern Europe. Spotlights and Perspectives / Ed. by Ju. Murašov, D. Beganović, A. Lešić. Bielefeld: transcript Verlag, 2020. P. 207—228.
- [Murašov et al. 2020] — *Murašov Ju., Beganović D., Lešić A.* Cultures of Economy. Theoretical Perspectives // Cultures of Economy in South-Eastern Europe. Spotlights and Perspectives / Ed. by Ju. Murašov, D. Beganović, A. Lešić. Bielefeld: transcript Verlag, 2020. P. 7—33.
- [Ong 2010] — *Ong W.J.* Orality and Literacy. The Technologizing of the Word. London, New York: Routledge, 2010.
- [Shell 1982] — *Shell M.* Money, Language and Thought. Baltimore, London: John Hopkins University Press, 1982.