

Aesthetica Universalis

ВСЕОБЩАЯ ЭСТЕТИКА



Vol. 3(3). 2018

AESTHETICA UNIVERSALIS

Vol. 3 (3). 2018

«Издательские решения»

AESTHETICA UNIVERSALIS

Vol. 3 (3). 2018 / AESTHETICA UNIVERSALIS — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-937818-7

Theoretical Quarterly: Lomonosov Moscow State University, Faculty of Aesthetics, Department of Aesthetics. The third issue in 2018.

ISBN 978-5-44-937818-7

© AESTHETICA UNIVERSALIS

© Издательские решения

Содержание

ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ НОМЕРЕ	7
ТЕОРИЯ	7
ИСТОРИЯ	8
ПЕРЕВОДЫ	9
ОБЗОРЫ	10
ПРАКТИКИ	11
READ IN THIS ISSUE	12
THEORY	12
HISTORY	13
TRANSLATIONS	14
REVIEWS	15
PRACTICES	16
РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ	17
EDITORIAL	18
ТЕОРИЯ / THEORY	19
ФИЛИПП СЕРС1	19
КАНДИНСКИЙ: ИДЕИ ХУДОЖНИКА	19
И МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ2	19
Конец ознакомительного фрагмента.	29

Vol. 3 (3). 2018

AESTHETICA UNIVERSALIS

© AESTHETICA UNIVERSALIS, 2018

ISBN 978-5-4493-7818-7 (т. 3)

ISBN 978-5-4493-3891-4

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

РЕДАКЦИЯ / EDITORIAL TEAM

Международный редакционный совет /

International Editorial Council

Noel Carroll, USA /

Ноэль Кэрролл, США

Antanas Andrijauskas, Lithuania /

Антанас Андрияускас, Литва

Peng Feng, China /

Пен Фен, Китай

Beata Frydryczak, Poland /

Станислав Станкевич, Польша /

Sebastian Stankiewicz, Poland

Беата Фридричак, Польша

Mateusz Salwa, Poland /

Матеуш Салва, Польша

Christoph Wulf, Germany /

Кристоф Вульф, Германия

Марат Афасижев, Россия /

Marat Afasizhev, Russia

Marija Vabalaite, Lithuania /

Мария Вабалайте, Литва

Редакционная коллегия /

Editorial Board

Сергей Дзикевич, главный редактор /

Sergey Dzikevich, Editor-in-Chief

Евгений Кондратьев, заместитель

главного редактора /

Evgeny Kondratyev, Deputy

Editor-in-Chief

Елена Богатырева /

Elena Bogatyreva

Алена Григораш /

Alyona Grigorash

Елена Романова /

Elena Romanova

Евгений Добров, редактор-секретарь /

Evgeny Dobrov, Editorial Secretary

Кристина Логинова, референт по общественным связям /

Christina Loginova, PR Referent

ЧИТАЙТЕ В ЭТОМ НОМЕРЕ

ТЕОРИЯ

КАНДИНСКИЙ: ИДЕИ ХУДОЖНИКА И МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ

Филипп Серс / Франция

(Полный текст на русском языке)

«АМБИВАЛЕНТНЫЕ»

ОБРАЗЫ:

АБСТРАКТНО-

ОРИЕНТАЛИСТСКИЕ КАРТИНЫ ВАСИЛИЯ КАНДИНСКОГО

Эмили Кристенсен / Великобритания

(Полный текст на английском языке)

ИСТОРИЯ

ШЕКСПИР КАК ФИЛОСОФ СОЗНАНИЯ
И ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ

Елена Дзикович, Сергей Дзикович / Россия

(Полный текст на русском и английском языках)

В. В. КАНДИНСКИЙ И АНГЛИЙСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ
1900-1910-Х ГОДОВ. МАЛОИЗВЕСТНЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСКОЙ
БИОГРАФИИ МАСТЕРА

Лада Балашова / Россия

(Полный текст на русском и английском языках)

ПЕРЕВОДЫ

ИСКУССТВО И ВОЙНА

Клайв Белл / Великобритания

(Перевод с английского Евгения Доброва)

ОБЗОРЫ

**МЕЖДУНАРОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ПРОБЛЕМАМ ТЕОРИИ
ИСКУССТВА В МГУ ИМЕНИ М. В. ЛОМОНОСОВА**

Евгений Добров, Кристина Логинова / Россия

(Полный текст на русском и английском языках)

ПРАКТИКИ

ПУБЛИЧНАЯ ПРЕЗЕНТАЦИЯ AESTHETICA UNIVERSALIS
В МОСКОВСКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ ИМЕНИ
М.В.ЛОМОНОСОВА
(Фотосессия)

READ IN THIS ISSUE

THEORY

KANDINSKY: THE ARTIST'S IDEAS AND MYSTICAL EXPERIENCE

Philippe Sers / France

(Full text in Russian)

«AMBIVALENT» IMAGES: WASSILY KANDINSKY'S ABSTRACT-
ORIENTALIST PAINTINGS

Emily Christensen / Great Britain

(Full text in English)

HISTORY

WASSILY KANDINSKY AND ENGLISH ARTISTIC LIFE 1900—1910S.
LITTLE-KNOWN PAGES OF THE MASTER'S CREATIVE BIOGRAPHY

Lada Balashova / Russia

(Full text in English and Russian)

TRANSLATIONS

ART AND WAR

Clive Bell / Great Britain

Translated from English into Russian by Evgeniy Dobrov

REVIEWS

INTERNATIONAL CONFERENCE ON ART THEORY PROBLEMS AT
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY

Christina Loginova, Evgeniy Dobrov / Russia

(Full text in English and Russian)

PRACTICES

AESTHETICA UNIVERSALIS PUBLIC PRESENTATION AT
LOMONOSOV MOSCOW STATE UNIVERSITY
(Photo session)

РЕДАКЦИОННАЯ СТАТЬЯ

Уважаемые читатели!

С настоящего номера мы хотели бы сделать наш журнал более удобным для читателей и их ссылок на наше издание: каждая публикация будет иметь полные и равноценные версии на русском и английском языках. Этот шаг сделает *Aesthetica Universalis* важной площадкой для международного эстетического диалога с активным участием российских участников.

Мы привлекли талантливых и хорошо мотивированных переводчиков из академической среды МГУ имени М.В.Ломоносова для того, чтобы переводить тексты с русского языка на английский и наоборот, чтобы сделать этот перевод возможным и содержательным.

Редакция ждет ваши статьи на адрес aestheticauniversalis@gmail.com

Всего наилучшего,

С.А.Дзикевич,
главный редактор AU

EDITORIAL

Dear readers,

From this issue we would like to make our journal more comfortable for readers and their references: all publications we'll have full Russian and English equally valuable versions. It will be a serious step for *Aesthetica Universalis* to become an important medium for international dialogue on aesthetic problems.

We've built a team of talented and well-motivated interpreters from Lomonosov Moscow State University academic circles to translate your texts from Russian into English and vice-vers and to make the dialogue possible and mutually useful.

The Editorial Board expects your papers at the address *aestheticauniversalis@gmail.com*

All the best,

Sergey Dzikevich,
AU Editor-in-Chief

ТЕОРИЯ / THEORY

ФИЛИПП СЕРС¹

КАНДИНСКИЙ: ИДЕИ ХУДОЖНИКА И МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ² (Перевод с французского Арины Кузнецовой при редакционных консультациях Брианы Берг³)

Абстракт

Всю жизнь Кандинский оставался мыслителем, чьи идеи были основаны на практических поисках в области искусства. В юности будущий художник получил образование, подготовившее его к научной деятельности. В 1896 году, когда Кандинскому было тридцать лет, ему предложили университетскую кафедру. Он отказался от профессорской карьеры ради того, чтобы посвятить себя живописи, оставаясь при этом исследователем и преподавателем (в частности, он работал в Московском университете), публикуя многочисленные тексты, свидетельствующие о строгости его научного подхода.

Наделенный поэтическим даром, Кандинский создавал также сценические композиции; великолепно владея языками (в первую очередь русским и немецким), он смело использовал их богатства, не был чужд словотворчеству. В области теории он выработал совокупность правил и принципов, словарь и грамматику искусства: теорию цвета, теорию формы и теорию композиции. Его размышления основываются на опыте использования языка собственных средств искусства и принципов композиции. Кандинский рассматривает искусство как усилие, направленное на поиск истины: для него существует художественный путь познания, и этот путь ведёт к личностному и коллективному совершенствованию.

¹ Филипп Серс – французский философ, историк и теоретик искусства, преподаватель эстетики и истории искусства в (Институт религиозного искусства Парижского католического университета и Школа архитектуры Париж-Ля Виллет). Основная научная специализация – проблемы психологии художественного творчества, внутренней инспирации художника, индивидуальности творческого опыта. В русле этих интересов профессор Ф. Серс длительное время детально занимается проблематикой творчества и научной деятельности, а также эпистемологическими аспектами творчества В.В.Кандинского. К публикациям на русском языке относятся: *Серс, Ф. В преддверии запредельного / Пер. С. Дубина. М.: Прогресс-Традиция, 2001; Серс, Ф. Тотальное искусство и его мессианское содержание / Пер. А. Кузнецовой // Крещатик. №4. 2016; Серс, Ф. Проблема композиции в искусстве авангарда Пер. с Н. Смолянской // Поиски нового языка в философии. Лауреат Большой национальной премии за издательскую деятельность. Основные публикации: «Кандинский: философия абстракции, метафизический образ» (1995), «Диалог с произведением: искусство и критика» (1995), «О Дада: очерк дадаистского переживания образа» (1997), «Иконы и святые образа: репрезентация трансцендентности» (2002), «Авангард: между метафизикой и историей» (книга бесед с Ж. Коньо, 2002), «Внутренний отзвук: диалог о художественном и духовном опыте в Китае и на Западе» (совместно с И. Эсканд, 2003), «Александр Родченко и группа „Октябрь“» (2006), «Революция авангарда» (2012), «Загадка Марселя Дюшана» (2014).*

² Английская версия статьи будет помещена в следующем номере журнала. — *Perd.* The English version of the article will be published in the next issue of the journal. — *Editorial Board.*

³ *Арина Кузнецова* – филолог, переводчик, постоянный участник семинара Филиппа Серса «Художественный авангард и современность»; *Бриана Берг* – психолог, исследователь кинематографа с позиций психоанализа.

Но в первую очередь теория Кандинского связана с художественной практикой, с самим актом художественного творения, который он ставит на первое место. Его теория рождается из этой практики. Мысль Кандинского в той же мере относится к богословию искусства: творческий акт художника – продолжение акта Божественного творения и призыв к установлению мировой гармонии.

Ключевые слова

В.В.Кандинский, психология художественного творчества, художественная практика, творческий акт, мистический опыт, теологическое понимание творчества.

Принцип внутренней необходимости

Организирующим центром мысли Кандинского является принцип внутренней необходимости, который он определяет как «*принцип целесообразного затрагивания человеческой души*⁴» («О Духовном в искусстве») [Kandinsky, 1989: 112]. Внутренняя необходимость связана с сердечным познанием, которое, сохраняя всю строгость научного подхода, является результатом эмоционального, а не концептуального воздействия.

Его определения в целом больше восходят не к концептам (понятиям), а к перцептам (ощущениям), это своего рода отчёты о пережитом опыте. Они определяют пройденный путь, на котором он хочет указать исходные точки⁵ и все последующие этапы. Его познание неотделимо от жизни тем более, что именно сама жизнь, можно сказать, является объектом этого познания. Познания, чуткого к этой неизмеримо превосходящей его данности – реальности жизни, – когда целью является вовсе не понимание (ибо оно предполагает присвоение и объективацию). Целью познания также не является анализ, действующий методом расчленения, а следовательно, рассматривающий элементы, отсеченные от живого целого. Для Кандинского, как и для традиции иконописи, наследником которой он является, познание связано с личностной этикой, нептической (*трезвомудренной*)⁶ и милосердной. Здесь предлагается онтологический *ethos*, выбор способа существования перед лицом Абсолюта.

Это сердечное познание отличается тем, что оно исходит из личного, живого опыта, основанного не на теоретическом знании, но на *идее созерцания*. Речь идет о том, чтобы суметь увидеть смысл существования за чередой пестрых событий. Такая «дегустация» поэтического и иконографического вкуса жизни есть сама истина, а истина и есть жизнь – таков смысл русского слова «истина» по наблюдению Павла Флоренского, видение которого близко Кандинскому, так же как и подход о. Сергия Булгакова (двоюродного брата художника)⁷.

⁴ Курсив автора.

⁵ Определение исходной точки занимает важное место в теории Кандинского. Три главные исходные точки – это теория цвета (красок), теория форм и теория композиции. Всякий раз для Кандинского «этой исходной точкой является взвешивание внутреннего значения материала на объективных весах, т. е. исследование – в настоящем случае цвета, который в общем и целом должен во всяком случае действовать на каждого человека» [Kandinsky, 1989: 141]. Напомним, что исходной точкой для теории цвета является наблюдение над теплыми и холодными контрастами и над темным или светлым тоном, для теории форм – это сама точка, взаимодействие между инструментом и основной плоскостью, содержащая в себе все возможные формы в потенциале, а для теории композиции – это точка в центре квадрата. Каждый из этих случаев представляет собою путь (хромогенетический, морфогенетический и композиционный), характеризующий развертывание всех творческих возможностей. См. об этом: [Sers, 1995, 2016].

⁶ Ф. Серс использует прилагательное *neptique*, от греч. *nepsis*, означающее аскетическое трезвение, предписываемое авторами «Добротолубия». (Прим. перев.) Плодом аскетического отказа является очищение сердца, делающее возможным восприятие божественного вдохновения (см. примеч. 21).

⁷ Флоренский сравнивает этимологию слова *истина* в древнееврейском, греческом, латыни и русском. Славяне, наблюдая смену природных циклов (зимнее умирание, весеннее воскресение), считают, что истинны не собственно явления, а движущая ими жизнь. Так, истина означает «пребывающее существование»; это «живущее», «живое существо», «дышащее», т. е. владеющее условием жизни и существования» [Florensky, 1975: 17].

Обретение истины происходит, таким образом, через живое, зримое и поэтическое воплощение. Продолжая рассуждения в этом же духе, можно сказать, что идея (этимологически слово в греческом восходит к глаголу «видеть») – это то, что я замечаю, что производит на меня впечатление. Это *душевная вибрация*, испытанная при явлении истины – тот же «восторг», что сотряс душу Алеши Карамазова и горел в сердцах учеников при встрече в Эммаусе. Созерцание таинства, изначально предназначенное для человеческого сердца, утверждается в образе, но сходит на нет при любой попытке рационального объяснения.

Излюбленный инструмент Кандинского – это метафизическое изображение, являющееся одним из модусов идеи созерцания. Можно определить метафизическое изображение как зрительную актуализацию скрытой реальности, обнаружимой посредством мистического опыта и позволяющей выход за пределы видимого и преодоление границ человеческого восприятия (например, пространственно-временных) путем примирения противоположностей: духовное / материальное, частное / всеобщее и т. д. Термин «метафизическое изображение» парадоксален сам по себе, потому что он подразумевает возможность воочию увидеть невидимое, запредельное. Но уместным его делает именно то, что невидимое может проявляться в видимом. Флоренский исходит из опыта со светом, доказывая метафизические возможности видимого. Опыт метафизического изображения наличествует в таких разных культурах, как палеолит, восточная и византийская традиции или искусство модернизма, включая и современные «примитивные» культуры, как это продемонстрирует Кандинский⁸.

Понятие вдохновения и его истоки в творчестве Кандинского

Благодаря Кандинскому, понятие вдохновения, которое значительно обесценили идеи Спинозы и критическая философия, снова занимает свое место в художественном творчестве. Кандинский верит в веления Святого Духа⁹.

Он черпает из всех возможных источников вдохновения, и это связывает его одновременно и с Востоком, и с Западом. Принцип внутренней необходимости, как было сказано, определяет условия творческого вдохновения, гарантируя «целесообразное затрагивание человеческой души» [Kandinsky, 1989: 118]. Внутренняя необходимость есть следствие «трех мистических необходимостей» [там же: 132]: художник *естественным образом* приходит к выражению того, что присуще именно ему, его эпохе и искусству в целом. Качество художественного создания измеряется «целесообразным затрагиванием человеческой души», оно основывается не на виртуозности художника, еще менее на его человеческом «я», но на том вдохновении, которое движет им, тем самым объединяя его со всем человечеством.

Первопричина вдохновения коренится в личности художника. Поскольку каждый человек имеет свое предназначение, художник есть тот, кто следует этому предназначению занимаясь творчеством. Его самобытность связана не с какой-то формально новой «манерой письма», но с особым призванием к свидетельству об исключительном личном духовном опыте. Второй источник вдохновения – это язык эпохи или культурной среды, национальный язык. Этот вклад характеризуется не с точки зрения «стиля», но как внутренняя ценность мудрости данного народа. Здесь не просто отождествление с эпохой или нацией, но и некая исключитель-

⁸ У истоков идей альманаха *Der Blaue Reiter* («Синий Всадник») – интуиции Кандинского и Франца Марка. Духовное начало – источник всех великих произведений искусства, каким бы ни было их происхождение и эпоха, принадлежат ли они к фольклору или к просвещенной культуре. Впервые в этом альманахе появляются рядом репродукции новейших произведений искусства, гравюры на дереве из старинных рукописей, произведения античности и «примитивное искусство», японские эстампы, китайская живопись, готическая скульптура, детские рисунки и картины Анри Руссо. Произведения Делоне помещаются рядом с Эль Греко, Гоген соседствует с античным барельефом, Пикассо – с детскими рисунками, Сезанн – с вышивками XIV в., Ван Гог – с японскими эстампами. Предпочтение отдается народному искусству, марионеткам или баварским стеклянным картинкам, а также главным произведениям современных художников, таких как Пикассо и, конечно, Матисс, который, согласно Кандинскому, сыграл важнейшую роль в современном видении цвета и формы.

⁹ Так, Кандинский пишет в «Кельнской лекции» в 1914 году: «Рождение художественного произведения носит космический характер. Создатель произведения – Дух» [Eichner, 1958: 110].

ная миссия. Всё это означает, что человечество духовно совершенствуется в течение веков и что каждая эпоха и нация играют свою роль в этом поступательном движении. Наконец, третий источник внутренней необходимости находится вне личных особенностей художника, его национальной принадлежности или его исторической эпохи. Это высшее вдохновение, питающее глубинное содержание искусства, начало универсальное: «чистое и вечно художественное» (*rein und ewig künstlerisch*) [там же: 133, 134].

Разные источники питали творчество Кандинского в ходе его становления. Первый из них – святоотеческий. Дословно на греческом «Добротолюбие» (Φιλοκαλία) означает «любовь к красоте» или «красота любви». Это название носит сборник духовных произведений святых отцов, составленный св. Никодимом Святогорцем и опубликованный в Венеции в 1782 г.¹⁰ В России это издание имело огромный успех. Оно отразило мистический опыт восточных монахов, для которых шестая заповедь Блаженства из Нагорной проповеди Иисуса: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» [Мф 5:8] – была не метафорой, а реальностью, потому что Бог есть свет и является Он именно в свете. Поэтому православные мистики свидетельствуют о своей встрече не с Божественной сущностью, но с Его энергией в виде божественного света, который становится видимым для человека. Эта традиция доходит до св. Серафима Саровского уже в XIX в. и ложится в основу «богословия света», которое в той или иной мере унаследовали Кандинский и Флоренский, но также и Михаил Ларионов и Наталья Гончарова с их лучизмом и даже в каком-то смысле Казимир Малевич со своим супрематизмом.

У этой же традиции Кандинский заимствует богословие творческого жеста, подражающего Божественному творению. Философ Александр Кожев, племянник Кандинского, говорит об абсолютной картине:

В общем, не являясь «изображением» объекта, сама «тотальная» картина – объект. Картины Кандинского – не предметная живопись, но написанные объекты: это объекты на том же основании, на каком деревья, горы, стулья, государства... являются объектами; но это живописные объекты, «объективная» живопись. «Тотальная» картина существует так, как существуют объекты. То есть она существует абсолютно, а не относительно; она существует независимо от своих отношений с чем-либо отличным от себя; она существует так, как существует Мир. Вот почему «тотальная» картина является также и «абсолютной» [Kojève, 2001: 35], [А. Кожев, 1997: №6]

Космогония стала для Кандинского моделью художественного творчества: «Каждое произведение возникает и технически так, как возник *космос*, – оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому рёву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» [Kandinsky, 1974: 116]. Художественное творчество требует определенного аскетического (трезвомудренного) подвига и любовного приятия мира, по примеру отношения Всемогущего, чье удаление оставляет место для действия причинно-следственных связей в мире и проявлений свободной воли у человека¹¹.

¹⁰ Полностью он называется «Добротолюбие священных трезвомудрцев, собранное из святых и богоносных отцов наших, в котором, через деятельную и созерцательную нравственную философию, ум очищается, просвещается и совершенствуется».

¹¹ Здесь можно вспомнить прекрасные слова Симоны Вайль о любви к миру: «Любовь к тому, как устроен мир, к его красоте... есть дополнение любви к ближнему. Она проистекает из того же источника, что и смирение Бога, творческое удаление Бога. Бог дал существование вселенной, решив не управлять ею, хотя мог бы, но он предпочел оставить вместо себя, с одной стороны, механическую необходимость, привязанную к материи, в том числе и к психической материи души, с другой стороны – сугубую независимость мыслящих существ. Любя ближнего, мы подражаем божественной любви, сотворившей нас и нам подобных. Любя мир, мы подражаем божественной любви, создавшей нашу вселенную и ее часть – нас самих. Человеческому незачем отречься от власти над материальным и психическим мирами, потому что он и так этой властью не обладает. Но Создатель наделил его неким образом этой власти, воображаемой божественностью, чтобы он тоже имел возможность, даже будучи Его творением, отказаться от своей божественности» [Weil, 1950: 161, 162].

Для Кандинского самое поразительное проявление Откровения Духа – это существование внутреннего Закона, который пришел на смену Закону внешнего, данного Моисею. Нравственные требования больше не налагаются извне, они становятся личным выбором человека. Поэтому существует близость между открытием внутреннего закона и тем, что в православной традиции «Добротолюбия» называется «сердечной молитвой». В исихазме речь идет о непрестанной молитве, которая для многих отшельников и мистиков заменила традиционную литургию. Вступление в эру Святого Духа отмечено переходом от внешней молитвы к молитве внутренней и сердечной. Разве мог Кандинский, глубоко русский человек, пройти мимо этого, не попытавшись применить подобный опыт в области изображения? Православная литургия тоже имеет *двойную природу*, словесную и изобразительную. Святые образа, иконы, участвуют в литургии наравне со Словом Божьим¹². Духовная революция может осуществиться также и в сфере изображения, и литургия тому пример. Живописная абстракция – это зримое воплощение сердечной молитвы.

Помимо святоотеческой традиции, Кандинский вдохновлялся еще и тем, что он называл «новым романтизмом». Об этом свидетельствует его письмо к Уиллу Грохману от 21 ноября 1925 года:

Однажды вы обрели слово «романтизм», и я был этому рад <...>. У нас есть сегодня *Neue Sachlichkeit*¹³ – так пусть же будет и какой-нибудь (или вполне определенный) новый романтизм. Мне захотелось тогда написать об этом, я думал посвятить романтизму главу в новом издании «О Духовном». С тех пор план моей книги изменился, и она выходит в виде двух разных монографий – «Точка и линия на плоскости» будет первой <...>. Смысл, содержание искусства – это идет от романтизма. <...> Кажется, в 1910 году я написал «Романтический пейзаж», не имевший ничего общего с романтизмом в изначальном смысле слова¹⁴. Я собираюсь снова использовать это определение... грядущий романтизм будет по-настоящему глубок, прекрасен... это как глыба льда, внутри которой пылает огонь. [Grohman, 1958: 180, 181]

Подобно романтикам, Кандинский воспринимает природу как произведение искусства в полном смысле слова; так же, как и они, он рассматривает творчество как органическое целое, находящее полноту выражения в синтезе искусств, и вместе с ними он понимает творчество как модель для человеческого поведения. Живописная репрезентация может постичь «вещь в себе» (что предчувствовал уже Шопенгауэр, говоря о музыке), в то время как для теоретических философских рассуждений это недоступно: согласно кантианской критике, их роль состоит в том, чтобы обеспечивать априорные условия для мира феноменов. Искусство способно явить Бытие в самой его истине, можно сказать, в самой его жизни. Это очень точно

¹² Второй Никейский собор, на который напрямую ссылаются Тридентский и Второй Ватиканский соборы, утверждает согласование и взаимосвязь ре-презентации таинства и евангельского послания, поскольку и то и другое основано на Откровении. Икона и евангельская проповедь согласуются между собой, взаимно отсылают друг к другу, указывают друг на друга, раскрываются друг в друге: «...сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно или неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные иконные изображения, так как это согласно с историей евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрачно вочеловечился, и служит на пользу нам, потому что такие вещи, которые взаимно друг друга объясняют, без сомнения и доказывают взаимно друг друга» [Lamberz, Urfus, 2006: 317–345]. Мы видим здесь мистическое, катехизаторское и богослужебное призвание совокупности слова-образа – служить встрече со Христом и евангельскому свидетельству.

¹³ Речь идет о т. н. «Новой вещественности», направлении, возникшем в Германии в 1920-е годы, которое предъявляло политические и социальные требования к искусству.

¹⁴ «*Romantische Landschaft*», 1911. Эта картина осталась у Габриеле Мюнтер, что и объясняет ошибку Кандинского в датировке. На ней изображены три всадника, спускающиеся с возвышенности. Пейзаж едва намечен, сверху доминирует ярко-красное солнце, с которым контрастирует большое черное пятно снизу и справа. Слева поднимается скала, очень похожая на скалу из «Композиции II» 1910 года. Кандинский приводит пример произведения на тему Апокалипсиса.

почувствовал Хайдеггер, говоря о том, что искусство призвано взять на себя задачи метафизики. Вот почему Кандинский добавляет:

Мне бы так хотелось, чтобы все наконец поняли, что находится *по ту сторону* моей живописи (потому что меня интересует исключительно и только это); «формальная проблема» всегда играла для меня подчиненную роль, форма была лишь средством для достижения цели, и <...> если я так много и так тщательно работаю над нею, то лишь затем, чтобы проникнуть внутрь формы. [Там же: 180]

Его поиск гораздо меньше связан с формальными новаторством, чем с раскрытием смысла. В этой идеи Кандинского полностью совпадают с мыслями Флоренского: «Таким образом, жизненность искусства зависит от степени объединенности впечатлений и способов их выражений. Истинное искусство есть единство содержания и способов выражения этого содержания» [Florensky, 1992: 57]. Кроме того, умение вос-производить Бытие в его истине, *делать его наличествующим*¹⁵, призывать его присутствие освобождает от дуализма между внутренним (которое могло бы стать субъективным) и внешним предметным миром. Но это упразднение происходит не в воображении, как у романтиков, которые, согласно определению Бодлера, видят «чистое искусство» как нечто способное «создавать гипнотическую магию, заключающую в себе одновременно объект и субъект, мир вокруг художника и самого художника» [Baudelaire, 1971: 119]. Кандинский говорит о *новом романтизме*, потому что там, где классический романтизм видел духовный взгляд (*das geistige Auge*) в *воображении* художника, он видит его во встрече с Софией, Премудростью Божьей, идея которой была так дорога о. Сергию Булгакову. Различие здесь фундаментально, именно «благоухание» этой Премудрости, ощущаемое в разумном устройстве вселенной, влечет художника в его «геометрический период».

Также Кандинский вдохновляется китайским традиционным искусством. Его духовное родство с мудрецами, принадлежавшими к этой великой традиции, обнаруживается в самом художественном жесте и в его размышлении над формой, подобно древним китайским художникам, посвятившим себя поиску «первопринципа» (*ли*). Это центральное понятие в китайской философии искусства, означающее внутренний принцип, который направляет созидание и становление абсолютной сущности всех вещей и явлений. Буквально это слово означает «прожилка в нефрите»; но также это контуры и линии скал, движения потоков водопада или ветвление растений. Китайский художник стремится передать дух мироздания в его становлении, избегая неподвижной видимости вещей или «постоянной формы». Что же касается динамики первопринципа, который проявляется в росте бамбука, то этот первопринцип способен вызывать к жизни любые возможные формы, подобно переменчивым облакам, напоминающим то профиль человека, то животное, то гору. Художник бежит от устойчивости «постоянных форм», преисполняясь динамизмом творения. Свободные формы Кандинского и вся его теория формогенеза основана на динамике столкновений и контрастов, а вовсе не на застывших формах. Именно это составляет радикальную новизну и значимость его творчества.

Но, помимо этого, еще одно ключевое понятие Кандинского, «внутренний резонанс», почти буквально соответствует китайскому термину *циюнь*, означающему резонанс дыханий или одухотворенный ритм. У Кандинского внутренний резонанс основных элементов искусства, например красок, форм, звуков, слов и т. д., – это их благоухание, их воздействие на душу зрителя или слушателя, их психическая функция и глубинное значение. Внутренний резонанс – это жизненная динамика всякой стихии. Так, цель живописи, поэзии и музыки состоит не столько в описании внешних аспектов реальности, сколько в стремлении уловить внутрен-

¹⁵ Автор употребляет глагол *présentifier* – дословно «давать присутствие». (Прим. перев.)

ние принципы, задающие структуру вещей и явлений и их взаимосвязь. Другими словами, сущность искусства заключена не в механическом воспроизводстве зримых форм (это была бы задача ремесленника) – она состоит в постижении внутренней природы реального, доступном лишь пытливому уму.

Близость к этим идеям ощущается и в поэтическом творчестве Кандинского. В Китае художник и мыслитель Су Дунпо утверждает по поводу Ван Вей, жившего в VIII в. и считавшегося первым китайским ученым эрудитом: «Каждое его стихотворение – словно картина, каждая из его картин – поэма» [*Sers Ph., Escande Y., 2003: 11*]. Эта фраза близка к словам Кандинского, писавшего об общей природе живописи и поэзии, которая делает естественным переход от одной к другой:

Каждая подлинная картина – это стихотворение. Потому что поэзия творится не только словами, но упорядоченными, скомпонованными красками; таким образом, живопись есть поэтическое творение в красках. Она обладает собственными средствами проявления «чистой поэзии». Так называемая «абстрактная» живопись «разговаривает» (или «повествует») исключительно живописными формами – в этом ее преимущество перед поэзией словесной. Источник обоих языков один, корень у них один: интуиция = душа» [*Kandinsky, 1933: 10*].

Народная мудрость, воспринятая еще в детстве, от няни, также стала одним из важнейших источников вдохновения для Кандинского, который был очень привязан к народным сказкам и традициям. Живопись, поэзия и даже сценография Кандинского движимы сказочным духом, полны волшебных персонажей. Он собирал лубки, благочестивые и наивные эстампы, иллюстрировавшие русские народные легенды и предания: Яга с ее избушкой на курьих ножках, Змей-Горыныч, несущий царевну, его битва с Иванушкой, три богатыря, Алеша Попович, Добрыня Никитич и в особенности Илья Муромец, стреляющий из лука, – воплощения храбрости, смекалки и силы; святой Нил, плывущий в лодке прочь из своего монастыря, в пустыню, и т. д.

Еще его поразило внутреннее убранство крестьянских изб: они были так удивительно расписаны, что находившаяся там мебель и утварь – лавки и сундуки – словно растворялась в цветных мазках и орнаментах. Эти избы вплотную подвели его к переломному открытию:

Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы – все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писаными и печатными образами, а перед ними красно-тепящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я наконец вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее¹⁶ («Ступени») [*Kandinsky, 1974: 118*].

Путь внутри крестьянской избы ведет от материального к духовному, от расписной утвари к лубкам, на которых изображены богатыри и святые, последние – на «писаных и печатных образах», висящих в красном углу, а от них – к мерцающей лампадке, молчаливому воплощению пламенной молитвы. Входя в эти «волшебные дома», Кандинский чувствует, что погружается в живопись, открывает для себя, что теперь он может жить внутри нее. Он замечает, что похожее чувство охватывало его в московских церквях, прежде всего в Успенском соборе московского Кремля. «Вероятно, именно путем таких впечатлений во мне воплощались мои дальнейшие желания, цели в искусстве. Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя *в картину* так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся» [там же: 109]. Но важнейшим источником вдохновения для Кандинского были его сны, пророческие видения и даже порою горячечный бред: например, заболев тифом, он увидел в лихорадочном состоянии тему своей будущей «Композиции II», посвященной мисте-

¹⁶ Мы дополнили перевод согласно замечаниям Ж.-К. Маркаде.

рии Спасения человечества. Искусство живописи, вышедшей из иконописной традиции, имеет мессианское предназначение, как считает Кандинский, верящий в *визионерские откровения* пророков – одно из оснований библейской традиции, согласно которому Бог является людям посредством снов и видений. С особым вниманием поэтому он относится к снам и видениям, запечатлевая их в стихах и в живописи. Для него художественное творчество призвано упорядочить, истолковать видение в том проявлении высшей мудрости, каким является композиция. Главное видение Кандинского – это образ Страшного суда и конца времен, то, над чем великий учитель святоотеческой традиции, преподобный Исаак Сириин, предлагает сосредоточенно размышлять в молитве, предварительно погрузившись в созерцание природы. Так, видение закатного часа над Москвой, метафизический образ Последнего суда, стало главной темой творчества Кандинского: это следует из его духовной биографии, поэтического альбома 1913 года «Звуки» (Klänge)¹⁷, об этом говорит и обложка книги «О Духовном в искусстве», увидевшая свет за два года до этого альбома.

Составляющие элементы и инструментарий художественного творчества: синтез искусств и науки

Первоначально книга «Точка и линия на плоскости, вклад в анализ элементов живописи», изданная Кандинским в 1926 году в Баухаусе, должна была носить такой заголовок: «Трактат о гармонии в живописи» со следующим подзаголовком: «Трактат о композиции». Цель, которую он поставил перед собой в этом произведении, – изучить средства художественного творчества, которые у каждого из искусств будут своими, однако их резонансы можно определить исходя из контрастов витальных напряжений, которые их определяют и завершаются тройственными системами. Резонансы элементов различных форм искусства, живописи, музыки, поэзии могут соотноситься друг с другом. На основе этой разработки можно определять различные виды конструкций и композиции произведения.

Кандинский достигает высшей точки в своих теоретических размышлениях об искусстве. Он пишет: Одной из важнейших задач зарождающейся сейчас науки об искусстве мог бы быть подробный анализ всей истории искусства разных времен и народов с точки зрения теории элементов, конструкций и композиций с одной стороны, а с другой – установления, во-первых, роста в области трех вопросов: путь, темп, необходимость обогащения художественных средств, во-вторых, скачкообразного развития, которое в истории искусства совершается по определенной линии развития, возможно волнообразной. Первая часть этой задачи – анализ – граничит с задачами «позитивных наук». Вторая часть – вид развития – граничит с задачами философии. Здесь образуется узловой пункт закономерности человеческого развития в целом [Kandinsky, 1991: 18, 19].

В этом заявлении Кандинский утверждает в идее о том, что искусство является не просто парадигмой человеческого действия, – в научном плане, в сфере антропологии оно играет ту же роль, что и математика для естественных наук. Объяснением этой удивительной особенности может быть тот факт, что художественное творчество – место радикального сдвига в человеческом сознании. Качественная оценка, восходящая к сфере абсолютного, становится на место количественной оценки, принадлежащей регистру относительного. Эта качественная оценка гарантирована своим отношением с абсолютом истины, справедливости и красоты, а также тем, что она раскрывается в познании сердца, распахнутого навстречу бесконечному источнику существ и явлений. И тут можно покинуть границы искусства и достичь основополагающего единства:

Исследование должно проходить очень точно, педантично точно. Шаг за шагом надо пройти этот «скучный путь», не упуская из виду ни малейшего изменения в характере, свой-

¹⁷ Кандинский собирался издать русскую версию этого альбома, но это ему так и не удалось. Нужно отметить прекрасное издание, осуществленное уже в наши дни Борисом Соколовым: *Кандинский, В. Звуки*, Москва, Кучково поле, 2017.

ствах и в действии отдельных элементов. Только этим путем микроскопического анализа наука об искусстве придет к всеобъемлющему синтезу, который в конце концов распространится далеко за пределы искусства в область «единства» «человеческого» и «божественного» [там же: 21].

Первый шаг в науке об искусстве – выявление *резонанса элементов*. Кандинский констатировал двойственную природу элементов¹⁸. Элемент материализует внутреннее содержание, с которым он связан по самой своей природе. Если бы содержание искусства было лишь внешним, то элемент оставался бы всего лишь частью миметической иллюзии: скучным повторением внешней реальности, материальных объектов. Имитация опасна тем, что она может перекрыть собой истинное содержание, помешать найти для него соответствующую внешнюю форму. Резонанс элементов и человеческой души раскрывается не через внешнее соответствие, но через внутреннюю необходимость. Чистый элемент искусства материализует чисто и вечно Художественное; так же и предметы этого мира больше их самих, они восходят к единому первопринципу – к творящей мир Божественной премудрости. Резонанс элементов основывается на внутреннем и объединяющем их витальном динамизме. Этот динамизм, обнаруживающий троичную природу¹⁹, есть путеводная нить в теориях красок, точки и формы, основной плоскости (плоскости-личности, двойного измерения и диагонального структурирования) [там же]. Этот подлинный онтогенез основных элементов живописи закладывает фундамент для созвучия элементов, базу для построения синтеза искусств. Это соответствие отражает единородность элементов и связь художественного творчество с троичной Премудростью, определяющей законы жизни.

Следующая задача науки об искусстве состоит в определении *конструкции* произведения. Конструкция – это органическое сочетание элементов. Через объединение различных элементов в единое целое она делает их живыми. В самом деле, если бы художественное творчество было ограничено лишь внутренним резонансом элементов, искусство могло бы доставлять лишь удовольствие. Тогда как конструкция делает произведение целостным, и это не просто прибавление резонансов, – оно обретает свой смысл в столкновении элементов. Так, резонансы встречаются друг с другом либо по принципу единства, либо в манере противопоставления. В первом случае конструкция произведения представляет собой *лирическую* гармонию; во втором случае это будет гармония *драматическая*. Конструкция, таким образом, противопоставляет элементы в их *витальных напряжениях*.

Вершина науки об искусстве – это учение о композиции. В теории Кандинского о гармонии композиция имеет первостепенную важность²⁰. В самом деле, конструкция сама по себе

¹⁸ Известно, что элементы искусства имеют двойственную природу. Так, краски, формы и звуки имеют внешнюю природу, связанную с внешней стороной вещей. Желтый может ассоциироваться со вкусом лимона или с жаром солнца, с пронзительным звуком, с сигналом тревоги и т. д. Но те же самые элементы обладают ещё и внутренней природой, которая открывается нам при пробуждении нашей собственной чуткости к духовному. Тогда проявляется витальный динамизм, *внутренний резонанс* элементов, составляющий *язык души*, которым пользуется художник. В этих теоретических наблюдениях Кандинский выделяет внутренние резонансы цветов, точки, линий и форм, а также «основной плоскости» (Grundfläche), которая является носителем изображения. Он также соотносит их с элементами, связанными с другими типами восприятия, в частности с музыкальными элементами. В живописном, поэтическом и сценическом творчестве, равно как и в преподавательской работе, он постоянно изучал эти внутренние резонансы и их взаимоотношения, подвергая проверкам свой собственный труд, а также работы учеников и реакции зрителя.

¹⁹ Теория цвета также объединяет две триады: синий, желтый, зеленый; красный, оранжевый, фиолетовый. Теория форм, рождающихся из единой точки, завершается триадой – квадрат, треугольник, круг. Для каждого из элементов обнаруживается духовный резонанс благодаря наблюдению над напряжениями или внутренней динамикой самого элемента. См. об этом: [Sers, 1995; 2016].

²⁰ Термин «композиция» может иметь у Кандинского два разных значения. Сначала он употребляет его для подразделения своих картин на «Впечатления», «Импровизации» и «Композиции»: Впечатления – некие заметки, фиксации проявлений внешнего мира, Импровизации приходят изнутри, а Композиции суть комбинации того и другого. В более широком смысле создавать композицию (со-членять, со-чинять, со-полагать) – это соединять в организованное целое то, что человеческий опыт воспринимает как беспорядочную последовательность. Композиция, следовательно, есть инструмент выявления смысла: она

может замкнуть произведение в порочном круге системы, исходя из простых формальных постулатов. И Кандинский не раз говорил об опасной ловушке «декоративности». Но композиция, вдохновлённая внутренней необходимостью, будет окончательным воплощением, завершением произведения: она формирует то «целое, которое мы называем картиной». Исходя из общей жизни элементов, лишь сближенных в конструкции, композиция создает гармонию через «подчинение духовным законам». Также если конструкция есть комбинирование живых элементов, то композиция – это поиск их внутренней логики, и цель её – собирание разрозненных форм в гармоническое единство, которое раскрывает смысл, созидает его. В композиции художественное творчество приближается к божественной премудрости, а в самом лучшем случае совпадает с нею²¹. Кандинский пишет в работе «О Духовном в искусстве»:

И цвет, который сам является материалом для контрапункта, который сам таит в себе безграничные возможности, приведет, в соединении с рисунком, к великому контрапункту живописи, который ей даст возможность придти к композиции; и тогда живопись, как поистине чистое искусство, будет служить Божественному [Kandinsky, 1989: 128].

есть осмысленное упорядочение элементов, предназначенное для передачи зрителю или слушателю осязаемого и решающего переживания истины.

²¹ Вот почему художник создал всего десять «композиций» (в первом смысле слова). Композиция выражает логику сотворения мира. В свой «гениальный» период, между 1908 и 1912 гг., Кандинский создает апокалиптические композиции. В «ненарративный» период, после 1914 года, он рассказывает о возможных мирах и существах, о том, чего не может продемонстрировать нам наука, но что искусство способно «во-образить».

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.