

УДК 75.03

Н. А. Хренов

**Синтез искусств как синтез культур
в художественном авангарде
Часть 3 (окончание)**

В данной статье предпринята попытка рассмотреть некоторые особенности эстетики авангарда, и прежде всего эстетических воззрений В. Кандинского, с философской точки зрения. В частности, доказывається, что художественные эксперименты В. Кандинского можно рассматривать с точки зрения гегелевского концепта Духа. Как известно, в основу своей концепции эстетики Гегель, не избежавший влияния восточной философии, положил взаимоотношения между внутренним и внешним. В каждом периоде истории, а их Гегель насчитывал три, это соотношение между внутренним и внешним специфично. Если в первом периоде становления Духа в истории внешнее, т. е. предметно-чувственный мир не может полностью выразить идею, то во втором периоде между внутренним и внешним имеет место гармония. Но эксперименты В. Кандинского выражают скорее то, что Гегель подразумевал под третьим и последним периодом — романтическим, когда Дух тяготится внешним выражением и стремится стать самоценным. Это обстоятельство, как ничто другое, характеризует стихию беспредметности, что является главным в творчестве В. Кандинского. Беспредметность возникает в силу разрушения того эстетического принципа, который еще Аристотелем был назван мимесисом. Творчество В. Кандинского — свидетельство распада прежней системы видения и начала становления не просто новой системы видения, а вообще новой культуры, которая, например, П. Сорокиным была названа культурой идеационального типа.

Ключевые слова: художественный авангард, праязык, космизм, беспредметное искусство, мимесис, поэтика, русский формализм, архетип, аристотелевская традиция, платоновская традиция, платонизм, неоплатонизм, синтез искусств, архаика, символическая фаза, романтиче-

ская фаза, эйдос, система видения, символизм, сверхчувственное, примитив, геометрический стиль, теософия, Дух, история искусства.

N. A. Khrenov. Synthesis of arts as the synthesis of cultures in the artistic avant-garde

This article attempts to consider some features of the aesthetics of the avant-garde and above all the aesthetic views of V. Kandinsky from a philosophical point of view. In particular, the author proves that V. Kandinsky's artistic experiments can be considered from the point of view of Hegel's concept of spirit. As you know, Hegel, who did not escape the influence of Eastern philosophy, laid the Foundation of his concept of aesthetics on the relationship between internal and external. In each period of history, and there were three of them according to Hegel, this relationship between internal and external is specific. If in the first period of the spirit formation in history the external, i. e. the subject-sensual world cannot fully express the idea, then in the second period between the internal and external there is a harmony. But the experiments of V. Kandinsky express rather what Hegel meant by the third and last period — romantic, when the Spirit is burdened by external expression and seeks to become self-valuable. This circumstance, like nothing else, characterizes the element of non-objectivity, which is the main thing in the works of V. Kandinsky. Non-objectivity arises from the destruction of aesthetic principle, that Aristotle called mimesis. The works of Kandinsky are evidence of the collapse of the old system of vision and the beginning of the formation of not just a new system of vision, but in General a new culture, that P. Sorokin called the culture of the ideational type.

Keywords: *the artistic avant-garde, proto-language, space art, figurative art, mimesis, poetics, Russian formalism, the archetype of the Aristotelian tradition, the Platonic tradition, Platonism, Neoplatonism, a synthesis of arts, the archaic, the symbolic phase, the romantic phase, Eidos, vision system, symbolism, superstition, primitive, geometric style, theosophy, Spirit art, art history.*

Творчество как творчество Духа: теория В. Кандинского как вариант феноменологии Гегеля

В. Кандинский лишь мыслил возможность создания фундаментальной рефлексии или теории об искусстве, что, конечно, объясняется переходной эпохой и сменой в начале XX века эстетических ориентаций. Однако сам художник все-таки исходил из теоретической,

даже философской концепции, более того, модернистской философии. В данном случае под модернистской философией мы подразумеваем тот смысл, который вкладывает в философию Просвещения Ю. Хабермас. До сих пор этот аспект теоретических суждений В. Кандинского остается необъясненным. И коль скоро у нас речь идет о теории, попробуем и этот аспект осмыслить. Придется снова вспомнить Г. Вельфлина, с именем которого, как известно, и связана формула «история искусства без имен».

Выясняется, что истоком такой формулировки, в авторстве которой сам Г. Вельфлин не сомневался, он все же не является. По этому поводу он высказывался так: «Специалистов больше всего взволновал принцип «история искусства без имен». Не знаю, где я подхватил это выражение, но в ту пору оно висело в воздухе» [1, с. 136]. Как отметила научный сотрудник Лувра Ж. Базен, истоки этой формулы связаны с философией, и в частности с Гегелем [Там же]. Вообще-то, до того, как добраться до исходной точки возникновения этой вельфлиновской формулы, т. е. гегелевской, Ж. Базен констатирует, что истоком рождения принципа «история искусства без имен» явился тезис О. Конта «история без имен великих людей и даже без имен народов» (75). Но это социологическая интерпретация доромантического варианта вельфлиновской формулы. На самом деле первичным истоком формулы явилась феноменология Духа Гегеля [Там же, с. 136].

Здесь мы сталкиваемся с проблемой, а точнее, с конфликтом интерпретации эстетики авангарда. Как мы уже показали, в суждениях В. Кандинского, касающихся понимания и творчества, и образа творца, и творческого акта улавливается скорее западное, чем восточное начало. Сам художник не склонен навязывать свое «я» творению. Творит Дух, а не человек. Человек, т. е. гений, способен свой порыв к творчеству лишь соотносить с логикой движения Духа. Эта деперсонализация творчества, не предполагающего активности «я» художника, отчасти воспроизводит восточный безличный комплекс, отчасти соотносит поиски В. Кандинского с неоплатонизмом, активизация которого, несомненно, характерна для рубежа XIX—XX веков, что, видимо, проявляется и в творчестве, и в рефлексии В. Кандинского. В данном случае между восточным комплексом и неоплатонизмом расхождения нет. Нет потому, что, как утверждает Н. Бердяев, в неоплатонизме тоже угадывается дух Востока, ведь в эллинистический

период античности, когда появляется неоплатонизм, Восток необычайно активизируется, что, конечно, не прошло мимо испытывавшего его влияние Плотина. Это влияние сказалось в отрицании индивидуального начала, что для истории Запада, развивающегося на христианской основе, нехарактерно. «Мистика Индии вся безличная, не видит личности человеческой в ее метафизической самобытности и прибыльности для жизни самого Бога, — пишет Н. Бердяев, — она все еще до откровения Человека в Боге, откровения лика через Сына Божьего» [2, с. 504].

Однако ведь мы пытаемся понять рефлексию В. Кандинского не с помощью Плотина, а с помощью одного из лидеров философии модерна — Гегеля, что, казалось бы, разрушает наше намерение, поскольку модерн ассоциируется и с разумом, и с утверждением «я» личности и, в конце концов, с Западом. Может быть, наше желание понять рефлексию В. Кандинского сквозь призму феноменологии Гегеля не имеет никакого основания? Тем не менее мы убеждены, что в данном случае без Гегеля не обойтись. Удивительно, но ни в одной из своих работ В. Кандинский Гегеля не цитирует и на него не ссылается. Но так получается, что в своей теории он предстает философом. Во всех его статьях и теоретических высказываниях лейтмотивом звучит основная мысль гегелевской эстетики, связанная с тем, что в этом случае единственным творцом предстает вовсе не художник, не Бог, как считалось в Средние века, и даже не народ, которого художник представляет, что было бы близко В. Кандинскому как последнему из романтиков (а близость его романтизму констатируют исследователи его творчества), а Дух. Так, собственно, Гегелем формулируется главный концепт всей его философии искусства.

Гегелем продемонстрирован и принцип историзма в творчестве Духа. Как известно, всю историю творчества, а следовательно, взаимоотношений между внутренним и внешним в творчестве Гегель делил на несколько фаз. Для него каждая фаза демонстрировала специфический вариант взаимоотношений между видимым и невидимым, внутренним и внешним, духовным и материальным. Собственно, смысл перехода, который в начале XX века развертывался, В. Кандинский тоже осмыслял в соответствии с этим подходом к творчеству как творчеству, совершаемому Духом. Он считал, что XX век — это эпоха возникновения принципиально новой куль-

туры, в которой взаимоотношения между внутренним и внешним радикально изменяются. Внешнее, т. е. видимое, чувственное, предметное, телесное отступает на задний план, оказываясь второстепенным, менее значимым, а духовное выступает на первый план. Отсюда и обозначение возникающей эпохи как эпохи великой духовности [5, т. 1, с. 86].

Было ли это заключение В. Кандинского его собственным заключением? Видимо, в начале XX века оно носилось в воздухе, что, собственно, констатирует и Г. Вельфлин. Ведь писал же, например, С. Булгаков об погруженности человека этой эпохи во внешние стихии, под воздействием которых он утрачивал смысл внутренней жизни. «В современном человечестве, — писал он, — не только у нас, но и на Западе произошел какой-то выход из себя вовне, упразднение внутреннего человека, преобладание в жизни личности внешних впечатлений и внешних событий, главным образом политических и социальных. Отсюда такая потребность суеты, внешних впечатлений. Современный человек стремится жить, как бы не бывая дома наедине с собою: сознание заполнено, но достаточно приостановиться этому калейдоскопу внешних впечатлений, и можно видеть, как бедна или пуста его жизнь собственным содержанием» [3, с. 259].

Сказанное религиозным философом В. Кандинский почти повторяет. «Наибольшее накопление этих [материальных] благ, — пишет он, — для себя стало единственной целью жизни для большинства людей. Наибольшее накопление этих благ с наименьшей затратой энергии (принцип экономической науки) стало идеалом человеческой деятельности, жизни... А снаружи чем дальше, тем больше забывалась, терялась внутренняя ценность жизни. Оставалась явной на поверхности внешняя. И потому, как только человек терял эту внешнюю ценность, так немедленно он оказывался перед пустым местом» [5, т. 1, с. 88]. Как вытекает из данного суждения, для В. Кандинского чрезвычайную значимость приобретает оппозиция внутреннего и внешнего. Смысл его экспериментов он видит в выходе за пределы внешнего, телесного и материального. Но внутреннее для него является беспредметным.

Из этих суждений как религиозного философа, так и художника-авангардиста как раз вытекает смысл той самой последней фазы становления Духа, которую Гегель называет романтической фазой.

Именно на этой фазе Дух разочаровывается во всех попытках выразить себя через внешнее. Возникает потребность уйти от предметности, преодолеть ее. Так возникает новая ситуация, которая в целом Гегелем намечена. Таким образом, процессы творчества, как они представляются В. Кандинскому, могут быть интерпретированы именно в духе Гегеля.

Мы уже отмечали, что у В. Кандинского передача творческого импульса от личности художника к безличному Духу объясняется обращением его времени к учению Плотина. Именно с помощью Плотина и можно объяснить жертвование индивидуальной стихией творчества, что и привилось в рефлексии В. Кандинского. Ну, а как же тогда быть с Гегелем? Но ведь для Гегеля творит тоже дух, а не человек. Для Гегеля, как и для восточных мыслителей, на первом плане оказывается стихия безличности, в чем, собственно, его и упрекают. В индивидуалистическую эпоху Гегель демонстрировал надындивидуальную стихию истории. Так, может быть, Гегель, а не только Шопенгауэр уже испытал на себе влияние Востока? Уж не проявилось ли в его надындивидуальной логике истории тоже восточное начало? Если бы удалось это доказать, наша гипотеза о гегелевской основе рефлексии В. Кандинского не повисла бы в воздухе.

Для того, чтобы снять этот конфликт интерпретаций, мы обращаемся к Н. Бердяеву, уловившему эту связь феноменологии Гегеля с Востоком, но не развившему свою мысль о том, что философию Гегеля и в самом деле можно осмыслять в соответствии с восточной традицией, что его имперсонализм связан с этой традицией. Касаясь имперсонализма Плотина, Н. Бердяев утверждает, что немецкий мистик Экхардт близок и Плотину, с одной стороны, и восточной мистике, усвоенной Плотиним, с другой. Вот скупая, но чрезвычайно любопытная в этом смысле фраза Н. Бердяева, проливающая свет на имперсонализм Гегеля, откуда вышла знаменитая формула Г. Вельфлина. «Все своеобразие германской культуры предопределено Экхардтом, — пишет он. — В нем был уже и Гегель» [2, с. 507]. Это суждение помогает в новациях В. Кандинского уловить одновременно воздействие и Востока, и Плотина, и Экхардта, и Гегеля. Такое совмещение воздействия разных культур и философских идей лишь свидетельствует о том, каким грандиозным интертекстом явилась культура начала XX века, готовая перейти на новый уровень развития.

Но, разрешив связанное с интерпретацией творческого процесса противоречие, мы сталкиваемся с еще одной проблемой. Из понимания творчества Гегелем как творчества Духа, казалось бы, невозможно вывести эксперименты авангарда. Ведь рефлексия Гегеля выстраивается на основе аристотелевской традиции, т. е. мимесиса. Судя по всему, рефлексия Гегеля, в которой центральными понятиями оказались понятия «внутреннее» и «внешнее», не отклонялась от элементарного смысла, обычно вкладываемого в то, что древние понимали под мимесисом. Но вчитаемся внимательно в суждения Гегеля. Согласно Гегелю, на романтической фазе творящий Дух больше уже не утверждает себя рефлексией по поводу предметности, без которой он до сих пор не мог выразить свои внутренние смыслы. Он уже убежден, что является самоценным и для выражения внутренних смыслов телесные формы ему не всегда нужны.

Сближаясь в своей рефлексии с концептом Гегеля, В. Кандинский обосновывает культ в новом искусстве беспредметности, чего, разумеется, Гегель не касался. Поэтому если иметь в виду установки художественного авангарда и его эстетику, ориентированную на беспредметность, и если пытаться эту новую эстетику рассматривать в духе классической западной эстетики, то эта последняя нуждается в творческой интерпретации. Ведь по Гегелю романтическая фаза — это вся длительная история западного, а следовательно, и христианского искусства, включая и Средневековье. Гегель ощущает личностный потенциал христианства и при определении романтической фазы в истории исходит именно из него. Но ведь в пределах самой этой фазы, растянувшейся на столетие, видимо, тоже можно выделить эпохи или, в соответствии с Г. Вельфлиным, системы видения. На романтической фазе личностный потенциал достигает таких форм развития, что Дух начинает тяготиться пластическими, телесными формами выражения. История искусства начинает двигаться в сторону от аполлоновских образов и культивировать дух Диониса, т. е., в соответствии с Ф. Ницше, дух музыки. Ф. Ницше первому показалось, что возникает заря новой культуры, с точки зрения которой следует переоценить все существующие ценности.

К началу XX века музыка заметно становится определяющим видом в системе искусства. Казалось, идея Р. Вагнера о синтезе искусств и в самом деле осуществляется на основе музыки. Музыкальность

становится универсальным признаком, о чем свидетельствовали остальные виды искусства, на которых ощущается печать музыкальности. Собственно, на эту тему размышляет и В. Кандинский. Музыкальная стихия проникает и в живопись. Композиции В. Кандинского выстраиваются в соответствии с принципом музыки. Может быть, смысл гегелевской эстетики, и в частности сущность романтической фазы, и в самом деле нельзя выводить исключительно из религиозных установок. Ведь свобода Духа от чувственного и телесного, как и вообще от мимесиса, от изобразительности, по сути, свое истинное проявление получает лишь в беспредметных формах. Но пластическая или изобразительная беспредметность и есть трансформация живописи в музыку. По сути дела, лишь с возникновением авангарда по-настоящему прочитывается и тот смысл, которым Гегель снабдил свой концепт творящего Духа.

Ведь беспредметность — это и есть то состояние Духа, когда он разочаровывается в видимом и телесном, предметном и чувственном, демонстрируя убежденность в своей самоценности. Поэтому можно сказать так: об авангарде Гегель, конечно, писать не мог по причине его отсутствия, но суть авангарда, его возможность Гегель, представляющий мировосприятие модерна, уже ощутил, аргументируя появление романтической фазы в истории Духа. Именно эта мысль Гегеля и определяет понимание философом последней фазы истории творчества как истории творящего Духа, т. е. фазы романтической.

Здесь самое время процитировать другого представителя авангарда — К. Малевича, которому эту мысль удалось сформулировать лучше. Реагируя на критику беспредметного искусства, он парировал, обращаясь опять-таки к гегелевской терминологии. «Обвинители горько ошибаются, — пишет он, — разложение предметного мира еще не значит разложение духа, наоборот, оно вскрыло его действительно. Оно устанавливает дух в своих правах и возводит его в беспредметную истину новой действительности жизни. Когда дух свободного действия пытается выйти из границ предмета, оставляет форму предметной практической культуры, выявляя беспредметность как освобожденное ничто от катастрофы форм, видов, сознания, культуры, совершенства законов и т. д.» [7, с. 92].

Так что же все-таки открывает авангард в лице таких художников, как В. Кандинский и С. Эйзенштейн? Является ли XX век той

эпохой, в которой наконец-то по-настоящему становится понятной мысль Гегеля о сущности романтической фазы, т. е. о том, что Дух утверждается в своей самоценности, приходя к убеждению в том, что предметность не только помогает выявлению внутренних смыслов, но и является барьером на пути их выражения? Или же опыт авангарда уже позволяет подойти к переоценке концепции Гегеля, к выходу из предложенной философом схемы? Иначе говоря, может быть, мировосприятие модерна сыграло с философом шутку, включая его мысль в ту матрицу, которая пришла в мир и окончательно утвердилась в эпоху модерна. Но в XX веке эпоха модерна закончилась.

Вторжение массы в историю и возникновение на этой основе катастрофы в виде революций, террора и мировых войн продемонстрировали вовсе не реализацию разумных проектов, а возвращение в варварство, что в истории еще в XVIII веке допускал Д. Вико. Но если философская матрица модерна оказалась разрушенной, то, может быть, и на концепцию философии искусства в ее гегелевском варианте тоже можно посмотреть критически? Или просто ее отвергнуть. Может быть, опыт авангарда — это не самое полное и не самое точное выражение романтической фазы, а непредусмотренная и неучтенная Гегелем принципиально новая ситуация. Иначе говоря, в XX веке мир оказался в ситуации, которую с помощью философии модерна осмыслить невозможно, и следует к ее объяснению подбирать какие-то особые ключи.

Можно ли в этом смысле опираться на опыт наук — гуманитарных и естественных? Ведь уповали же представители авангарда на науку. Так, может быть, и в самом деле обратиться к науке, например к физике. Ведь не случайно и В. Кандинский вспоминает о науке, когда пытается объяснить свои беспредметные композиции, которые хотя и не воссоздавали катастрофы XX века в духе мимесиса, как это, например, происходит в кино, но все же позволяли улавливать в них апокалиптический смысл. Употребляет же сам В. Кандинский применительно к своей шестой композиции, в которой отсутствует и сюжет, и предметность вообще, понятие «потопа» [5, т. 1, с. 325]. Так, он подробно описал, как в этой композиции отходил от предметного изображения идеи потопа и переводил ее на уровень абстракции [5, т. 1, с. 305].

Хотя невозможно утверждать, что В. Кандинскому чужда идея создания метода, тем не менее в его теоретических тестах мы нахо-

дим суждения и о методе, и о конструкции как значимом элементе такого метода. Судя по следующему высказыванию, В. Кандинский — сторонник не только интуитивного творчества, но и создания метода творчества. «Краха, к которому могла бы легко привести эмоция сама по себе, — пишет он, — можно избежать только с помощью точного анализа работы. Правильный метод удержит нас от ложного пути» [5, т. 2, с. 160]. С пониманием метода связано и представление о конструкции воспроизводимого природного явления. Говоря о конструкции, В. Кандинский связывает ее не только с конкретным произведением, но с открытием конструктивной формы эпохи. В качестве иллюстрации В. Кандинский ссылается на кубизм, в котором природная форма подчиняется конструктивной цели [5, т. 1, с. 191].

Проблема новой культуры как проблема ее языка

В. Кандинского и С. Эйзенштейна объединяет то, что они отреагировали на переходность эпохи, но не в политическом, а в культурологическом смысле этого слова. Они ответили на «запрос», что исходил из переживающей в этот период радикальную трансформацию культуры. Если, как можно констатировать, потребность в теории обостряется, и она оказывается необходимой, а ее все же не существует, то в этом случае неизбежно обращение к философии. Причем иногда осознанное, а иногда неосознанное. Так, в тестах В. Кандинского отсутствует упоминание о Шопенгауэре. Между тем понимание и процесса, в который он вовлечен, и образа художника в соотнесенности с этим процессом у него шопенгаэровское.

С другой стороны, как мы уже показали, рефлексия В. Кандинского полностью соответствует той философской традиции, смысл которой со времен Гегеля формулируется так. История искусства, с точки зрения Гегеля, предстает историей становления Духа. Не историей стилей, как считают искусствоведы, не историей смены систем видения, не историей шедевров и не историей художников, как было представлено в известных жизнеописаниях отца истории искусства Д. Вазари, а именно историей той безличной стихии, которая и является историей Духа. Конечно, в истории искусства не всегда прибегают к этой гегелевской традиции, хотя известно, что, например, М. Дворжак из этой традиции исходил [4].

Что касается В. Кандинского, то, не делая в своих тестах сносок на Гегеля, В. Кандинский тем не менее исходил именно из гегелевской традиции. Даже наступающую эпоху он обозначает эпохой великой духовности. О чем бы художник ни говорил и каких художественных форм ни касался, для него соотношение внутреннего и внешнего как главное в системе Гегеля определяет все, что происходит в искусстве. Это исходная точка в его воззрениях на искусство сохраняется на протяжении всей его жизни. Гегелевская формула помогает В. Кандинскому понять тот слом, что происходит в его время, тот переход от предметности традиционного искусства к беспредметным формам. Ведь все старое искусство функционировало так, что внешнее в нем доминировало, препятствуя наиболее полному выражению внутреннего. Освобождение внутреннего, что для Гегеля выражает смысл третьей фазы в становлении Духа. Для самого Гегеля освобождение разворачивается с момента заката язычества и с восхождением христианства. Именно в христианской культуре, представленной Западом, Дух уже тяготится даже той гармонией, что имела место в классических формах искусства.

Не зная Гегеля, В. Кандинский провозглашает, что подлинное освобождение Духа предстает вовсе не в готике, не в классицизме и не в барокко, а с началом возникновения беспредметности. В тех формах искусства, в которых доминировала предметность, а следовательно, торжествовал античный мимесис, полной свободы внутреннего не было и не могло быть. Такая свобода пришла с авангардом. Именно с этого времени дух призывается к стихии беспредметности и впервые становится самоценным. Предметы фрагментируются и растворяются, лишаются четкой видимости. Эта операция и есть сбрасывание с реальности «покрывала Майи». Позитивизм уже не действует. «С другой стороны, — пишет В. Кандинский, — множится число людей, которые не возлагают никаких надежд на методы материалистической науки в вопросах, касающихся «нематерии» или той материи, которая недоступна нашим органам чувств. И подобно искусству, которое ищет помощи у примитивов, эти люди обращаются к полузабытым временам с их полузабытыми методами, чтобы там найти помощь. Эти методы, однако, еще живы у народов, на которые мы с высоты наших знаний привыкли смотреть с жалостью и презрением. К числу таких народов относятся, например, индусы, ко-

торые время от времени преподносят ученым нашей культуры загадочные факты, на которые или не обращали внимания или от которых, как от назойливых мух, пытались отмахнуться поверхностными словами и объяснениями» [5, т. 1, с. 165].

В качестве иллюстрации обращения к примитивам В. Кандинский называет Пикассо, открытия которого во многом обязаны искусству негров. «В своих последних вещах, — пишет В. Кандинский, — с 1911 г. он [Пикассо] приходит логически к разложению материи, но не путем ее уничтожения, а при помощи своего рода расчленения отдельных органических частей и их конструктивного рассеяния по картине: органическая раздробленность, служащая целям конструктивного единства» [5, т. 1, с. 175]. Собственно, из наблюдений над другими художниками В. Кандинский делает такое признание о себе: «И вот предметы на моих картинах стали постепенно, шаг за шагом, растворяться. Это можно видеть практически во всех картинах, начиная с 1910 года» [5, т. 1, с. 321].

Таким образом, авангард, конечно, вышел из столь нетерпимого к позитивизму символизма. Тем не менее в контексте авангарда с его космическими притязаниями и понижением социологических установок позитивизм вновь поднял голову. Если это еще не столь очевидно применительно к формалистам, трансформировавшим опыт футуризма в формальную эстетику, то, очевидно, применительно к проповедской методологии анализа волшебной сказки. Здесь мы сталкиваемся с противоречием внутри авангарда — с активизацией позитивизма и с его отторжением. К первой позиции близка оживляемая формалистами аристотелевская традиция, что констатирует О. Ханзен-Леве. «Поэтика Аристотеля не случайно была одним из наиболее читаемых и обсуждаемых произведений в области теории литературы в 10—20-е годы XX века (в России в том числе), — пишет исследователь, — более того, можно говорить о ренессансе аристотелевского наследия в современном искусствознании и эстетике, правда, приведшем к достаточно различным новым оценкам. Так, русских формалистов интересовала не столько теория мимесиса, сколько его признание конструктивной автономии поэзии и следующей из этого необходимости имманентного анализа, который бы разбирал, подобно логике и риторике, поэтические произведения в их условности и цельности на предмет соответствующих технических приемов» [9, с. 17].

Однако хотя эта аристотелевская традиция и оказалась на протяжении всего XX века весьма устойчивой, что позднее стало очевидным в связи с возникновением структурализма и модой на него в 60-е годы, в том числе и в России, тем не менее она всей эстетики авангарда не определяет. С этим связано, пожалуй, самое неразгаданное в авангарде, да, собственно, до сих пор остается неразгаданным, как и сам авангард. Выявление платоновского комплекса в культуре обязывает осознать поиск в возникающей культуре языка. Не случайно уже формализм активно обращается к лингвистике.

При характеристике переживаемой культурой этой эпохи трансформации попробуем исходить из идеи Ю. Лотмана о существовании в истории двух типов культуры. Существуют культуры, в которых длительное время не происходило резких сломов и скачков. Многие в них происходящее задавалось существующими образцами или текстами и их перманентным повторением в истории. Культуры, исходящие из таких текстов, как образцов, Ю. Лотман относит к культурам текста. Но есть культуры другого рода, в которых перемены и сдвиги, иногда довольно радикальные, случаются постоянно. В них получают развитие формы, не имеющие прецедентов. Поэтому в своем развитии они уже не могут опираться на образцы и тексты. На первый план в них выходит грамматика или свод норм и правил, в соответствии с которыми создаются, новые тексты [6, с. 168]. Такие культуры можно назвать культурами грамматики.

Но эту схему можно использовать при характеристике не только разных культур, но и разных периодов в одной и той же культуре, скажем русской. В самом деле, эпоха авангарда, или начало XX века, как раз и является такой эпохой, в которой происходит трансформация ее как культуры текстов в культуру грамматики. Эпоха В. Кандинского и С. Эйзенштейна — это эпоха движения к новым формам языка. Но это движение парадоксальным образом возвращало к исходной точке — к праязыку. Именно в этом заключается загадка интереса к примитиву. Именно поэтому в начале XX века такую актуальность приобретает проблема языка искусства и, еще точнее, языка каждого вида искусства. Это касается в первую очередь кинематографа, который как вид искусства лишь родился. Но это в наименьшей степени касается и живописи, радикально обновляющей свой язык.

Это становилось проблемой, которую стремились решать и В. Кандинский в живописи, и С. Эйзенштейн в кино. Так, грамматику новых форм искусства В. Кандинский ставит в зависимость от внутреннего содержания как доминанты в той культуре, которая рождается. «Сейчас можно только предчувствовать подобную грамматику живописи, а когда искусство до нее, наконец, дорастет, то она окажется построенной не столько на физических законах (как уже и пробовали сделать), а на законах внутренней необходимости, которые я спокойно и обозначаю именем душевных» [5, т. 1, с. 122]. Такой грамматики еще нет, но она должна появиться. «Успехи, вызванные систематической работой, — пишет художник, — вдохнут жизнь в словарь элементов, который в дальнейшем мог бы привести к созданию «грамматики» и в конце концов вывести нас к учению о композиции, которое перешагивает границы отдельных искусств и занимается «искусством в целом» [5, т. 2, с. 160]. Так решается В. Кандинским проблема синтеза. Все свидетельствует о том, что русская культура начала XX века становится культурой с ориентацией на грамматику. Это в полной мере выражает опыт и В. Кандинского, и С. Эйзенштейна.

Демииургический пафос авангарда в культурологической интерпретации. Культ беспредметности как признак культуры идеационального типа

Улавливая в суждениях В. Кандинского заимствованную у Гегеля философскую логику, мы, конечно, как нам представляется, в его концепции творчества кое-что объяснили. Это позволило точнее представить и ту новую творческую эпоху, какой она представлялась рыцарям авангарда. Однако, видимо, гегелевские идеи еще не позволяют адекватно осмыслить суждения В. Кандинского. Дело, пожалуй, здесь заключается в том, что сегодня авангард нуждается в культурологическом прочтении, а концепция Гегеля не только этому способствует, но, пожалуй, и противоречит. Такое прочтение, по сути, является продолжением идей, которые пытались сформулировать В. Кандинский и С. Эйзенштейн.

Все дело в том, что мировосприятие модерна, предоставив свободу разуму, в то же время в качестве следствия своего утверждения

имело жертвоприношение в виде разрушения культуры. Ведь разрушение в ходе революций традиционных обществ не могло быть нейтральным по отношению к культуре. Открыв свободу личных инициатив, что получило развитие и в политике, и в экономике, модерн, освящая разрушение традиционных обществ, бессознательно подкладывал бомбу под многие традиции прошлого, которые и есть культура, функционирующая в больших длительностях. Этот разрушительный процесс, однако, способствовал пониманию необходимости осознания культуры, что в эпоху раннего модерна не имело места.

Действительно ли возникающая новая культура отправляет в небытие уже существующие формы и ценности или же все же к этому вопросу не следует подходить столь радикально? Может быть, отвергаемые формы и ценности не должны быть разрушены. Может быть, они лишь вытесняются в подсознание культуры, чтобы ждать возможной их актуализации в другое время. Дело в том, что в искусстве переход от предметности к беспредметности, вокруг чего, собственно, и рефлексировал В. Кандинский, является лишь частным моментом того универсального процесса, который порождает авангард. Если вернуться к аристотелевской традиции, реабилитируемой «формальной» школой, то ведь эта традиция, близкая позитивизму (как продемонстрировал В. Пропп, анализируя текст сказки, воспользовавшись методологией, извлеченной из естественных наук), по сути дела, вырвана из диалога, точнее, оппозиции, которая реальна для всей истории искусства.

Аристотелевская традиция является лишь одним из составляющих эту оппозицию образований. Другая составляющая связана не с Аристотелем, а с Платоном. Смысл этой оппозиции в эстетике осознан в истории теорий искусства, в частности в варианте Э. Панофского [8]. Как утверждает Э. Панофский, рождение такой оппозиции в искусстве произошло еще в XV веке. Э. Панофский выстраивает логику истории теорий искусства, исходя из постоянно в ходе истории изменяющейся оппозиции между платоновской, с одной стороны, и аристотелевской, с другой стороны, традициями. Естественно, что хотя Э. Панофский эту историю и не довел до XX века, но заданная им логика может быть продолжена для интерпретации опыта авангарда.

Касаясь практического и теоретического опыта В. Кандинского и С. Эйзенштейна, мы в XX веке улавливаем актуализацию не только

аристотелевской, но и платоновской традиции, без которой, видимо, эстетику авангарда понять невозможно. С точки зрения этой еще одной интерпретации новаций авангарда и шопенгауэровская, и восточная, и даже гегелевская традиции оказываются недостаточными, не позволяющими еще понять новации авангарда. Ведь эти новации — следствие возникающей альтернативной культуры. Чтобы понять эстетику авангарда, следует осознать духовное ядро этой культуры.

Посмотрим на тексты В. Кандинского под тем углом зрения, который подразумевает актуальность в первых десятилетиях XX века платоновской традиции. Выявляя смысл этой традиции, мы, пожалуй, наконец-то приоткрываем и смысл экспериментов авангарда, которые до сих пор осмыслились под разными углами зрения, но преимущественно лишь частично. Прежде всего, мы откроем смысл авангарда не только как творчества искусства, но как творчества культуры. Для начала присмотримся к употребляемой В. Кандинским терминологии. Не часто, но все же художник употребляет понятие «сверхчувственное». Так, рассуждая о воздействии синего цвета, он пишет: «Чем глубже становится синее, тем больше зовет оно человека к бесконечному, будит в нем голод к чистоте и, наконец, к сверхчувственному» [5, т. 1, с. 128].

Причем у него это сверхчувственное является синонимом беспредметного, а беспредметное у него, как мы убедились, — синоним внутреннего, т. е. в соответствии с Гегелем, сущности творящего Духа. В качестве примера употребления понятия «сверхчувственное» у В. Кандинского мы обратимся к его чрезвычайно любопытному комментированию драматургии М. Метерлинка. У М. Метерлинка В. Кандинский подмечает особое обращение со словом, когда оно расходится с предметным содержанием и приобретает абстрактное представление, дематериализованный предмет. Процесс освобождения от мимесиса в его элементарном понимании в эпоху В. Кандинского разворачивался ведь и в поэзии. «Целесообразное (соответственно чувству поэта) применение слова, внутренне необходимое повторению его два раза, три раза, много раз друг за другом, — пишет он, — может иметь своим последствием не только возрастание внутреннего звука, но и вызвать еще другие, до тех пор скрытые духовные свойства слова. Наконец, при многократном по-

вторении слова (излюбленная, впоследствии забываемая игра детских лет) оно теряет внешний смысл обозначения предмета; таким путем теряется ставший даже отвлеченным смысл называемого предмета и остается обнаженным от внешности исключительно чистый звук слова. Быть может, бессознательно слышим мы этот «чистый звук» в сочетании его с реальным, а также ставшим впоследствии отвлеченным предметом. Но в случае его обнажения этот чистый звук выступает на первый план и оказывает непосредственное давление на душу. Душа потрясается беспредметной вибрацией, еще более сложной, еще более, если можно так выразиться, «сверхчувственной», чем душевная вибрация, возникающая от удара колокола, от звучащей струны, от упавшей доски и т. д. Здесь открываются широкие перспективы для литературы будущего, которая увеличит арсенал своих средств также и такими словами, которые, не обозначая никакого предмета и будучи практически нецелесообразными, будут употребляться как абстрактно целесообразный внутренний звук» [5, т. 1, с. 168].

Сверхчувственное для В. Кандинского также — синоним невидимого, что так культивировалось символистами. У художника такое же отторжение позитивизма, как и у символистов. «Не все можно увидеть или потрогать, или, лучше сказать, под видимым и материальным находится невидимое и нематериальное. Сегодня мы стоим на пороге времени, к которому ведет одна — лишь одна — постоянно идущая все больше в глубину ступень. Во всяком случае, сегодня мы можем только догадываться, в какую сторону поставить ногу, чтобы нащупать следующую ступень. И это является спасением. Несмотря на, казалось бы, непреодолеваемые противоречия, современный человек не довольствуется больше внешним. Его взгляд оттачивается, его слух обостряется, и его желание за внешним увидеть и услышать внутреннее растет» [5, т. 2, с. 207].

Таким образом, для В. Кандинского сверхчувственное — это существенный признак того духовного, из которого художник пытается исходить, когда он касается разных эпох в истории искусства или пытается прогнозировать в будущем и выявлять в хаосе художественной жизни первых десятилетий XX века какую-то логику. Конечно, такой терминологии в теоретическом наследии С. Эйзенштейна нет. Но это совсем еще не значит, что эксперименты С. Эйзенштейна раз-

вертываются вне становления культуры нового типа. Да, в своей концепции метода С. Эйзенштейн оказывается близким представителям «формальной» школы, как, собственно, и аристотелевской традиции в целом, из которой выходят представители «формальной» школы.

Но это не означает, что ему платоновская традиция совершенно чужда. Если в его творчестве можно констатировать влияние символизма, то мы не можем не уловить эха платоновской традиции. Неслучайно С. Эйзенштейн так внимателен к архаическим и мифологическим формам искусства. Несмотря на рационализм мастера, в его революционных фильмах улавливается мистический и, еще более точно, хилиастический комплекс, который К. Манхейм находит в той разновидности утопии, которую он называет хилиастической. Несмотря на то, что С. Эйзенштейна скорее можно отнести к коммунистической утопии, тем не менее, хилиазм все же у него улавливается, а следовательно, стихия сверхчувственного тоже ему не чужда. Как и В. Кандинский, С. Эйзенштейн вписывается в рождающуюся культуру, в которой сверхчувственное окажется значимым, даже определяющим признаком.

В связи с тем, что у В. Кандинского беспредметное уже не просто исключает предметное и телесное, а предполагает особое, пока еще не называемое и отсутствующее у Гегеля качество, а именно сверхчувственное, у нас возникает возможность интерпретации его практического и теоретического опыта в духе тех философских и культурологических концепций, в которых взаимоотношения между чувственным и сверхчувственным при определении типологии культуры получают универсальный смысл. Здесь прежде всего, конечно, следует говорить о возможности интерпретации идей В. Кандинского и авангарда в духе циклической концепции истории культуры П. Сорокина [10].

Для П. Сорокина цикл в истории культуры, для которого характерно чувственное как доминанта, связан прежде всего с предметным и телесным, что, как утверждает В. Кандинский, постепенно уходит на задний план. Рождающаяся культура, приходящая на смену культуре, в которой чувственное и предметное было доминантой, — это культура, в которой активизируется сверхчувственная стихия. Сверхчувственное — это то внутреннее, которое для В. Кандинского важнее внешнего. Но у В. Кандинского сверхчув-

ственное — это то, что с помощью предметности представить трудно. Чтобы его достичь, необходимо выйти в пространство беспредметности. Следовательно, такой переход возможен лишь в культуре, в которой чувственное и предметное отступает перед сверхчувственным и невидимым, что оказывалось в центре внимания еще символистов. Это они, прогнозируя возникновение новой культуры, уже ощущали ее сверхчувственное ядро, а его нельзя увидеть, а можно лишь помыслить.

Как этот тип культуры можно назвать? П. Сорокин назвал его культурой идеационального типа. Что значит идеационального? Это значит, что ее ядром является «идея». Но ведь «идея» у Платона является основным философским концептом. Иногда этот концепт он называет «эйдосом», или «первообразом». Вот и получается, что та культура, которая приходит в эпоху, называемую В. Кандинским эпохой великой духовности, есть культура, в которой Аристотель снова отступает перед Платоном. А вместе с аристотелевской традицией уходит в тень и весь тот культ научности и рациональности, который оказывается в основе всей альтернативной, по П. Сорокину, культуры. Эту культуру ученый называет культурой чувственного типа. Но культура чувственного типа — это та культура, в которой чувственное, предметное, телесное начало являлось доминантой.

Так, с помощью Платона, а точнее с помощью П. Сорокина, возвращающего к парадигме Платона, можно точнее понять, какой тип культуры пригрезился В. Кандинскому, и вообще, какой тип культуры обещали художественные эксперименты авангарда. Да, это та культура, в которой сверхчувственное начало будет доминировать. Следовательно, если использовать принцип маятника, который помогает Э. Панофскому констатировать смену в понимании реальности разных философских традиций, то В. Кандинскому, как и авангарду в целом, оказывается ближе платоновская традиция. Эта традиция — основа возникновения и развития альтернативной культуры. Взрыв беспредметности и возврат к исходной точке в истории искусства, о чем свидетельствует тяготение к примитиву, — это признаки как раз той культуры, которую представители авангарда предчувствовали и которую они с помощью своих экспериментов приближали.

Это обстоятельство — главное для понимания и проекта новой культуры у В. Кандинского, и смысла культуры идеационального ти-

па у П. Сорокина — позволяет снова вернуться к идее синтеза, как его видит В. Кандинский. Ведь эта переоценка ценностей, что разворачивается в начале XX века, предполагает вовсе не культ индивидуального, угрожающего перерасти во вседозволенность индивидуализма, а, наоборот, культ коллективного. Монументальное искусство как аналог вагнеровского *gesamtkunstwerk* предполагает коллективный смысл. Нет, совсем не случайно в 1910-е годы в России уже начинают творить такие гиганты авангардного искусства, как В. Кандинский и К. Малевич. Не случайно Россия не проходит мимо всплеска авангарда в мировой культуре. Ведь авангард — предвосхищение культуры идеационального типа с присущими ей коллективными установками. Но в какой культуре, кроме русской, эта установка выражена наиболее отчетливо?

Именно под этим углом зрения и представлялся В. Кандинскому синтез искусств, в котором, согласно концепции художника, архитектура окажется в центре. Так, комментируя замечания немецкого архитектора В. Гропиуса к программе русских художников, в которой архитектура оказывается в центре искусств, В. Кандинский пишет: «Разрозненные направления могут объединяться только под сенью новой архитектуры, так, чтобы каждое из них могло участвовать в общем строительстве» [5, т. 2, с. 44]. Но почему же архитектура оказывается в центре других видов и определяет особое понимание синтеза? Потому что ей присущ коллективный дух, выражением которого она является. «Здание — это непосредственный носитель духовных сил, создающий формы переживаний коллектива, ныне еще дремлющих, но готовых пробудиться. Лишь полная духовная революция создает такое здание. Но сама по себе не придет эта революция, и здание такое не появится. Должна появиться воля к ним — современные зодчие должны подготовить это здание» [Там же]. Однако тут же В. Кандинский пишет, что архитектуре присущ не только коллективный, народный дух, но и космический характер. Почему коллективный дух выходит на передний план, вытесняя столь культивируемый XIX веком дух индивидуальный? Да потому что, как доказывает П. Сорокин, культура идеационального типа культивирует коллективный дух вместо духа индивидуального. В этом заключается специфика культуры этого типа, которую прозрели художники авангарда — пророки культуры идеационального типа.

Библиографический список

1. Базен Ж. История истории искусства от Вазари до наших дней. М.: Прогресс-Культура, 1994. 528 с.
2. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 607 с.
3. Булгаков С. Два града. Исследование о природе общественных идеалов. СПб., 1997.
4. Дворжак М. История искусства как история духа. СПб.: Академический проект, 2001. 333 с.
5. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства: в 2-х т. М.: Гилея, 2001. Т. 1. 391 с.; Т. 2. 343 с.
6. Лотман Ю. Проблема «обучения культуре» как ее типологическая характеристика // Труды по знаковым системам. Выпуск 5, Тарту, 1971.
7. Малевич К. Собрание сочинений: в 5 т. М., 2000. Т. 3.
8. Панофский Э. IDEA: К истории понятия в теориях искусства. От античности до классицизма. СПб.: Аxiома. 1999. 226 с.
9. Ханзен-Леве О. Русский символизм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М.: Языки русской культуры, 2001. 672 с.
10. Хренов Н. История искусства в ракурсе социодинамики культуры // Вопросы культурологии. 2015. № 4—6.

References

1. Bazin J. *Istoriya istorii iskusstva ot Vazari do nashikh dnei* [History of art history from Vasari to the present day]. Moscow, Progress-Culture Publ., 1994, 528 p. (In Russ.)
2. Berdyaev N. *Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva* [Philosophy of freedom. The meaning of creativity]. Moscow, Pravda Publ., 1989, 607 p. (In Russ.)
3. Bulgakov S. *Dva grada. Issledovaniye o prirode obshchestvennykh idealov* [Two hail. Research on the nature of social ideals]. Saint-Petersburg, 1997. (In Russ.)
4. Dvořák M. *Istoriya iskusstva kak istoriya dukha* [History of art as a history of the spirit]. Saint-Petersburg, Academic project Publ., 2001, 333 p. (In Russ.)
5. Kandinsky V. *Izbrannyye trudy po teorii iskusstva* [Selected works on the theory of art]. In 2 vol. Moscow, Gileya Publ., 2001. Vol. 1. 391 p.; Vol. 2, 343 p. (In Russ.)

6. Lotman Yu. *Problema «obucheniya kul'ture» kak yeye tipologicheskaya kharakteristika* [The problem of «learning culture» as its typological characteristic]. *Trudy po znakovym sistemam — Works on Sign Systems*, Tartu, 1971, vol. 5. (In Russ.)
7. Malevich K. *Collected works*. In 5 vol. Of vol. 3. Moscow, 2000. (In Russ.)
8. Panofsky E. *IDEA: K istorii ponyatiya v teoriyakh iskusstva. Ot antichnosti do klassitsizma* [IDEA : history of the concept in theories of art. From antiquity to classicism]. Saint-Petersburg, Axioma Publ., 1999, 226 p. (In Russ.)
9. Hansen-Leve O. *Russkiy simvolizm. Metodologicheskaya rekonstruktsiya razvitiya na osnove printsipa ostraneniya* [Russian symbolism. Methodological reconstruction of development based on the principle of exclusion]. Moscow, Languages of Russian culture Publ., 2001, 672 p. (In Russ.)
10. Khrenov N. *Istoriya iskusstva v rakurse sotsiodinamiki kul'tury* [The history of art from the perspective of the sociodynamics of culture]. *Voprosy kul'turologii — Questions of Cultural Studies*, 2015, vol. 4—6. (In Russ.)