

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Вестник Культуры

даждест

1 (68)
2014

МОСКВА
2014

Журнал «Культурология»

Ирина Галинская

Культурология. Дайджест №1 / 2014

«Агентство научных изданий»

2014

УДК 008
ББК 71.0

Галинская И. Л.

Культурология. Дайджест №1 / 2014 / И. Л. Галинская —
«Агентство научных изданий», 2014 — (Журнал «Культурология»)

В сборнике рассматривается комплекс следующих проблем: теория культуры, символизм социальной жизни, философия культуры, социология культуры, диалог культур, культура повседневности, лексикон культурологии.

УДК 008

ББК 71.0

© Галинская И. Л., 2014

© Агентство научных изданий, 2014

Содержание

Космос культуры	5
Классическое наследие в эпоху глобализации	5
Русский экспрессионизм – фантом или реальность?	17
Теория художественных пространств В.А. Фаворского и П.А. Флоренского (1920-е годы)	26
Культура и философия	40
Интертекстуальность в контексте философских исследований	40
Конец ознакомительного фрагмента.	43

Культурология. Дайджест. № 1 / 2014

Космос культуры

Классическое наследие в эпоху глобализации

Арам Асоян

Есть красота у нас, что древним неизвестна...

Ш. Бодлер

...всякое изменение представлений о человеке выражает изменение самого человека.

М. Мерло-Понти

«Что такое классик? – вопрошал полтора века назад знаменитый Ш. Сент-Бёв. – Хитроумный вопрос, который в разные времена и эпохи можно было бы решать по-разному. <...> Классик, согласно обычному определению, – это древний автор, которому давно уже платят дань восхищения и который является в своей области авторитетом. <...> Понятие “классик”, – продолжал размышлять Сент-Бёв, – включает в себе нечто такое, что бывает длительным и устойчивым, что постепенно складывается, передается и пребывает в веках»¹.

К этим определениям трудно что-либо прибавить, если исключить, что классическое наследие не является раз и навсегда данным. Его состав и границы в контексте «большого времени» (М. Бахтин) изменчивы, ибо «всякое понимание есть соотнесение данного текста с другими текстами. <...> Только в точке этого контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад и вперед, приобщающий данный текст к диалогу»². «Подчеркиваем, писал Бахтин, акцентируя внимание на “диалогической активности познающего”³, – что этот контакт между текстами (высказываниями) не есть механический контакт “оппозиций”, за этим контактом контакт личностей, а не вещей...»⁴

У Бахтина были авторитетные предшественники. Античность, утверждал, например, Гёте, свершается там, где познается творческим духом: «Античности суть одновременно продукты прошлого и будущего»⁵. Именно при Гёте происходит культурный переворот, оторвавший настоящее от древнего. У музейно-антикварного, *риторического* отношения к Античности, возникшего в эпоху Возрождения⁶ и сформулированного в 1804 г. Вильгельмом Гумбольдтом, – «...древность должна предстать перед нами лишь издали, как нечто прошлое...»⁷ – появился соперник, творческий дух: в открывающемся древнем люди стали искать

¹ *Сент-Бёв Ш.* Литературные портреты и критические очерки. – М.: Худож. литра, 1970. – С. 310, 312.

² *Бахтин М.* К методологии гуманитарных наук // *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 364, 363, 364.

³ Там же. – С. 363.

⁴ Там же. – С. 364.

⁵ *Беньямин В.* Теория искусства ранних романтиков и Гёте // *Логос.* – Философско-литературный журнал. – М., 1993. – № 4. – С. 156.

⁶ См.: *Головин В.П.* Скульптура и живопись итальянского Возрождения. Влияния и взаимосвязь. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – С. 22–23.

⁷ Цит. по: *Акимов Л.И.* Винкельман как историк античного искусства // *Эстетика Винкельмана и современность.* – М.:

себя, пытаться свою собственную идентичность, и в ветхом начинает различаться абрис смысла, связующий прошлое с настоящим. Надо ли говорить, что этот процесс возможен лишь при ясном понимании, что любое отождествление того, что было и что есть, обманчиво. Диалог возможен лишь при осознании различий и глубоком интересе к «другому», при внедрении, как писал А.В. Михайлов, «исторического измерения внутри того, что до поры до времени оставалось внеисторическим»⁸.

«Раскапывая погребенные под лавой и пеплом старинные города (раскопки Геркуланума в 1733–1766 гг., с 1748 г. – раскопки Помпей. – А.А.), – пишет Михайлов, – люди XVIII в. – возможно, они не сознавали это в полную меру – возвращались на свою улицу, пусть забытую. Они раскапывали свое – то, что было засыпано слоями земли и перекрыто слоями сознания»⁹. Предположение ученого подтверждается фактами истории искусства. «"Антикварская" точность в деталях – и весьма мало историзма в трактовке целого»¹⁰, – замечает Н. Дмитриева о «Последнем дне Помпеи» К. Брюллова. Картина кипит страстью и жизнью, но красивая эффектность людских жестов и поз противоречит ужасу катастрофы. Винкельмановское представление о прекрасной Античности как «величавой»¹¹ сыграло свою роль в произведении Брюллова. «В горе и негодовании, – писал Винкельман как будто о прототипах персонажей знаменитого полотна, – они являют собой образ моря, глубины которого неподвижны, тогда как поверхность начинает волноваться; даже при самом сильном страдании Ниобея все еще остается героиней...»¹²

«Последний день Помпеи» засвидетельствовал, может быть, последний значительный взгляд на Античность как внеисторическую классику. Если бы автором картины был не великий живописец Брюллов, можно было бы сказать: «Кому нечего добавить от себя – не слышит ничего». Эпоха *риторического* восприятия греческой классики осталась позади. Через сто лет Т. Манн, обозревая рецепцию античной культуры от Винкельмана, Гумбольдта, Гегеля до Ницше и Якоба Буркхардта, уже в 1843 г. высказавшего мысль, что на поздних этапах развития художественных стилей утрачивается подлинное значение форм, отметил в одной из своих статей: «Для первых эллинство закон и норма, нечто вневременное, вечное; для вторых – исторический феномен, нечто преходящее»¹³.

Вывод Т. Манна характеризовал не только названных им лиц, но два основных принципа отношения к Античности. Уже О. Ренуар сознавал, что вневременной идеал таит для искусства большую опасность: «Невозможно делать то, что делалось в другую эпоху. Взгляды, потребности, орудия стали другими, изменился даже мазок художника»¹⁴. Негативно характеризуя организацию парижской Школы изящных искусств, где молодых людей «пичкают античностью»¹⁵, Ренуар был убежден, что «...нужно создавать искусство своего времени». Между тем, продолжая эту мысль, он замечал: «...но лишь там, в музее, получаешь любовь к живописи, которую природа не в состоянии дать вам. Не перед прекрасным видом говорят себе "я стану художником", а перед картиной»¹⁶. Отношение Ренуара к предшественникам, классике не было ни

НИИ Российской АХ, 1994. – С. 215. При этом прошлое воспринималось как безусловная, внеисторическая норма.

⁸ Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII – XIX вв. // Быт и история античности. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – С. 233.

⁹ Там же. – С. 219.

¹⁰ Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. – М.: Галарт, 2005. – С. 529.

¹¹ Аверинцев С.С. Образ Античности в западноевропейской культуре XX в. // Аверинцев С. Образ Античности. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 165.

¹² Винкельман И.-И. Избранные произведения и письма. – М.; Л.: Academia, 1935. – С. 208.

¹³ Цит. по: Аверинцев С. Указ. соч. – С. 169.

¹⁴ Мастера искусства об искусстве. – М.: Искусство, 1969. – Т. 5. Первая книга. – С. 124.

¹⁵ Там же. – С. 119.

¹⁶ Там же. – С. 137.

пренебрежительным, ни эпигонским. Он писал: «Если действительно надо остерегаться опасности застыть в тех формах, которые мы унаследовали, то не следует, тем не менее, из любви к прогрессу стремиться совершенно оторваться от веков, которые нам предшествовали»¹⁷.

Ренуар был верен этой заповеди в собственной практике. В письме Дюран-Рюэлю осенью 1885 г. он сообщал: «...я вернулся к своей манере, легкой и нежной и не собираюсь ее бросать. Я хочу привезти целую серию полотен. <...> Они совсем не похожи на мои последние пейзажи или на скучный портрет Вашей дочери, а скорее похожи на “Рыбачек” или “Женщину с веером”, но отличаются от них тоном, который я все не мог найти и который наконец-то мне дался. Я не придумал ничего нового, это какое-то продолжение искусства XVIII века. <...> Не подумайте, что я сравниваю себя с великими мастерами XVIII столетия, но я хочу, чтобы Вы поняли, в каком направлении я работаю. Эти художники, которые никогда не писали с натуры, знали о ней больше, чем мы»¹⁸.

Взвешенное отношение к «природе» и художественному наследию убывало, начиная с романтизма, по мере приближения к нашему времени. Бодлер, по словам Ницше, был «первый типический *decadent*, в ком опознало себя целое поколение артистов...»¹⁹ Но для импрессионистов внимание к наследию еще достаточно органично, что позволило австрийскому искусствоведу Вернеру Хофману сформулировать вывод: «...завоевания импрессионизма обращены как в прошлое, так и в будущее европейской живописи»²⁰. В дальнейшем такая ситуация все сильнее испытывает на себе давление деперсонализации, кризиса идентичности²¹ и «эволюции человека в сторону машины». Так, итальянский живописец, скульптор, теоретик искусства Умберто Боччони (1882–1916) охарактеризовал одну из ведущих антропологических тенденций начала XX столетия, а накануне *fin de siècle* известный историк, член Британской академии Эрик Хобсбаум опубликует книгу со знаменательным названием «Эпоха крайностей. Короткий двадцатый век (1914–1991)»²². Она увидела свет через четыре десятилетия после еще одной знаменитой книги «Утрата середины» Ханса Зельдмайра, изданной на немецком языке в 1955 г.²³ Семантическая переключка в названиях отсылает к единству понимания современной реальности и перспектив человека в глобализирующемся мире.

Название книги Зельдмайра восходит к размышлениям Блеза Паскаля: «В безрассудстве равно упрекают и высочайший ум, и предельную глупость. Хвалят только середину. <...> Я не упорствую, согласен быть в середине и отказываюсь от нижнего края не потому, что нижний, а потому, что край: точно так же я отказался бы и от верхнего. Кто вне середины, тот вне человечества. Истинное величие души как раз и состоит в умении придерживаться середины, в том, чтобы оставаться в ней. А не выскакивать из нее»²⁴.

Однако опыт романтизма выпестовал иную точку зрения. Подводя итоги романтической, – последней, как ему казалось, – формы искусства, Гегель писал: «Художник не должен приводить в порядок свое душевное настроение и заботиться о спасении собственной души. <...> Раньше бесконечное начало личности заключалось в чести, любви, верности, затем в особой индивидуальности, в определенном характере, сливающимся с особым содержанием человеческого существования. Наконец, срастание с такой специфической ограниченностью

¹⁷ Там же. – С. 126.

¹⁸ Там же. – С. 132.

¹⁹ Ницше Ф. *Ессе homo* // Ницше Ф. Сочинения: В 2 т. – М.: Мысль, 1990. – Т. 2. – С. 715.

²⁰ Хофман В. Основы современного искусства. Введение в его символические формы. – СПб.: Акад. проект, 2004. – С. 201.

²¹ В связи с этой темой см., например, книгу директора Французского института в Вене Жака Ле Ридера (Jacques Le Rider) «*Modernité viennoise et crises de l'identité*». – Paris, 2000.

²² Хобсбаум Э. Эпоха крайностей. Короткий двадцатый век (1914–1991). – М.: Независимая газета, 2004.

²³ Зельдмайр Х. Утрата середины. – М.: Прогресс-Традиция, 2008.

²⁴ Паскаль Б. Мысли. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1995. – С. 378.

содержания было устранено юмором²⁵, который сумел расшатать и разложить всякую определенность и тем самым вывел искусство за его собственные пределы.

В этом выходе за свои границы искусство представляет собой возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в свое собственное чувство, благодаря чему искусство отбрасывает всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и толкования и его новым святым становится *humanus* – глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в его радостях и страданиях, в его стремлениях, деяниях и судьбах. Тем самым художник получает свое содержание в самом себе <...> ему уже больше ничего не чуждо из того, что может получить жизнь и сердце человека»²⁶.

Своим пассажем Гегель, казалось бы, заранее отводит всякие нападки на художника, – будь он романтик, декадент, сюрреалист... – нападки за безоглядное «нисхождение в свое собственное чувство». Но, кажется, есть объективная мера артистической субъективности, на которую указал однажды А. Блок: «Только то, что было исповедью писателя, только то создание, в котором он *сжег себя дотла*, <...> только оно может стать великим»²⁷. Может стать... значит, условие «сжег себя дотла» – определяющее, но не единственное, потому что, как говорил А. Шёнберг, «пишут картину, а не то, что она изображает». Шёнберг словно напоминал о том, что любая исповедь, чтобы стать фактом искусства, нуждается в эстетическом предьявлении, в совершенной форме.

Но и здесь гетерономная природа художественного произведения предполагает парадоксальное продолжение, сформулированное Т. Адорно, автором «Эстетической теории», где пристальное внимание уделено регрессии социально-антропологических факторов искусства XX в.: «Сродство всякой красоты со смертью основано на идее чистой формы»²⁸.

Эта мысль о *puge del'arte* не нова. Еще Ф. Шлегель в начале XIX столетия утверждал, что в искусстве, направленном только на эстетическое, вкус постоянно обязан стремиться к раздражителям все более сильным и острым, и достаточно быстро переходит к пикантному и поразительному: «Пикантно то, что судорожно возбуждает притупившиеся ощущения, поразительное – такой же возбудитель воображения. Все это предвестия близкой смерти. Пошлость – скудная пища бессильного вкуса», а «шокирующее – авантюрное, отвратительное или ужасное – последняя конвульсия вкуса отмирающего»²⁹.

Любопытно, что высказывание Шлегеля приложимо к современному массовому искусству, а шире – к бездуховному аналогу глобализирующегося мира, так называемой фельетонной эпохе, охарактеризованной в одном из пророческих романов Г. Гессе, где она сравнивается с «выродившимся растением, которое без пользы уходит в рост»³⁰. Как будто pendant этому американский искусствовед Д. Каспит отмечает «судорожный динамизм» современного искусства. «Крайне мучительная, полная внутренних противоречий и отчаянно-неумолимая изобретательность, – пишет он, – вероятно, необходима для достижения чего-то неизвестного, лежащего за пределами того, что обычно называли “божественным” (термин, не только выражающий похвалу, но и передающий цель)»³¹.

Анализируя современную ситуацию, Каспит замечает: «Искусство рефлексивно стремится стать проблематичным, что в конце концов приводит к репрессивным стилям, которые

²⁵ В философской системе Гегеля «объективный юмор» толковался как внутреннее движение духа, всецело отдающегося своему предмету.

²⁶ Гегель Г.В.Ф. Конец романтической формы искусства // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 200, 201.

²⁷ Блок А.А. Письма о поэзии // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.; Л.: ГИХЛ, Т. 5. – 1962. – С. 278.

²⁸ Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 80.

²⁹ Цит по: Зельдмайр Х. Утрата середины. – М.: Прогресс-Традиция, 2008. – С. 297.

³⁰ Гессе Г. Игра в бисер // Гессе Г. Собр. соч.: В 8 т. – М.: Прогресс-Литера, 1994. – Т. 5. – С. 29.

³¹ Каспит Д. Только бессмертие // Вопросы искусствознания. – М., 1994. – № 1. – С. 52.

борются со стремлением показать эмоции, чтобы предстать “абсолютно бесплотными” (лишенными телесной оболочки), что позволяет отказаться от борьбы за воплощение реальности и принятия эмоциональной установки внутри нее. Отсутствие позиции – отсутствие собственного “я” – опасность, преследующая современный стиль»³².

Все это, вероятно, так, но когда Каспит заявляет, что «честолюбивое желание» современных авторов «создать вечно новый стиль и есть попытка преодолеть эту опасность» и что «внешне обновляющиеся стили авангардизма просто заменяют один стилистический код другим, не давая при этом никакой гарантии проявления подлинной индивидуальности»³³, хочется сказать, что симптомы «болезни» в эпоху глобализации указаны верно, а поставленный диагноз вызывает сомнения.

Прислушаемся к авангардистам, ставшим классиками, например к Пикассо. Рассказывая о начале кубизма, он говорил: «... мы искали архитектурных основ композиции, строгости, которая могла бы восстановить порядок. <...> Нас соблазняла мысль об анонимном искусстве, часто мы даже не подписывали наши холсты, <...> но индивидуализм был уже слишком силен и этим определялась наша неудача; через несколько лет все стоящие кубисты перестали ими быть»³⁴.

В то время когда Пикассо совместно с Ж. Браком, вопрошавшим: «Художник, который никого не приводит в замешательство, чем он вообще занимается?», разрабатывал основы кубизма, религиозный авангардист Вяч.И. Иванов размышлял об озаменованном, «все-ленском» искусстве, в котором отдельные «я» достигают соборного соединения благодаря мистическому лицемерию единой для всех объективной сущности³⁵, а гениальный А. Скрябин стремился во что бы то ни стало преодолеть в своем творчестве индивидуалистическую отъединенность человеческого сознания³⁶.

Обеспокоенность Каспита отсутствием личностного начала в искусстве содержит немало оправданной тревоги, однако, по мнению Адорно, «... ничто не наносит такого ущерба теоретическому познанию современного искусства, как его сведение к аналогиям с искусством прошлого»³⁷.

Классика столь же изменчива, как возможности фигур в шахматно-шашечной игре, ибо искусство находится в состоянии перманентного становления, и иерархия внутри него, как и очертания исторического арт-целого, меняются с неумолимой неизбежностью. «Все, что принадлежит только к настоящему, умирает вместе с ним»³⁸, но великие произведения способны ждать. В обзоре первой выставки современного искусства в США влиятельный критик Ройял Кортиссоз писал об одной из картин Ван Гога: «Законы перспективы искажены. Пейзажи и другие естественные формы скособочены. Так, простой объект, кувшин с цветами, нарисован неуклюже, незрело, даже по-детски. С точки зрения пророка постимпрессионизма, все это можно отнести к изобретательной, гениальной победе нового художественного языка. Мне кажется, это объяснимо скорее неспособностью, слитой с самомнением»³⁹.

³² Там же. – С. 56.

³³ Там же.

³⁴ Цит. по: Дмитриева Н.А. Тема добра и зла в творчестве Пикассо // Западное искусство. XX век. Образы времени и язык искусства. – М.: Едиторал УРСС, 2003. – С. 72.

³⁵ Иванов Вяч. Собр. соч.: В 4 т. / Под ред. Д.В. Иванова, О. Дешарт. – Брюссель, 1971. – Т. 1. – С. 159.

³⁶ Рождению «новой реальности» искусства в ХХI в., в частности переходу от «композиторской» музыки к «посткомпозиторской», т.е. внеличной по звучанию, посвящена книга: Мартынов В.И. Зона opus post, или Рождение новой реальности. – М.: Классика-ХХI, 2008.

³⁷ Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001. – С. 32.

³⁸ Бахтин М. Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – С. 331.

³⁹ Cortisoz R. The post-impressionist illusion // Three papers on «modernist art». – New York, 1924. – P. 31. – Цит. по: Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века: Антология. – Екатеринбург: Деловая книга,

Достоинство художественного произведения, а также и авторитет нового зависят прежде всего от их историко-духовной предрешенности, но, говорил Вл. Вейдле, считавший, что возрастание активности искусства идет наряду с умалением его «подлинности»: «Нельзя себе и представить последних полутора веков без многочисленных исповедников, подвижников, страстотерпцев и юродивых искусства. <...> Поклонение художнику есть культ страдающего бога. В глубине души мы знаем: каковы бы ни были ошибки, преувеличения, соблазны, проливается не клюквенный сок, а кровь»⁴⁰.

Самые разные арт-историки, М. Дворжак, В. Хофман, Т. Адорно, Дж. Дики и другие, полагали и полагают, что искусство – и прежде, и сегодня – понятие условное; искусство постоянно стремится выйти за пределы собственного определения, чтобы сохранить историческую верность самому себе. Адорно склонен думать, что даже самые радикальные «-измы», обреченные в рамках отдельного произведения, имеют оправдание как импульсы, внутренне присущие ему и трансцендирующие его, свидетельствующие о его «инобытии», его вечной жизни. «"Измы", – считает он, – следует защищать как лозунг, как девиз, как свидетельства универсального состояния рефлексии, равно как и образующих школы наследников того, что некогда формировало традицию»⁴¹.

Вероятно, с ним не все могут согласиться. Среди «измов», особенно второй половины XX столетия, немало обозначивших свой разрыв с многовековой онтологией художественного сознания: так что не всегда возможно говорить о «внутренне присущих» искусству и трансцендирующих его импульсах. Таковы, например, перцептуализм, антиэссенциализм, институционализм... Еще в 1958 г. Вл. Вейдле прочел в Мюнхенском университете доклад «Произведение искусства: язык и гештальт», в котором указал на принципиальное различие между произведением искусства и эстетическим объектом. Художественное произведение – космос, «живая целостность»: «...с произведением искусства, – утверждал А. Шёнберг, – нужно обращаться так же, как с любым совершенным организмом. Оно так однородно в своих взаимосвязях, что в любой из частиц содержится важнейший внутренний смысл целого»⁴².

Эстетический объект – «ready-made». Он исключает «живую природу», исключает персонализм творения, нагружается имперсональным значением, но лишен смысла. «Ready-made», как и артефакт, принадлежит больше зоне семиотики, чем эстетики. «Цель, которой я очень стремился достичь, – рассказывал М. Дюшан, автор «Фонтана», ассамбляжа «Большое стекло, или Замужняя женщина, раздетая догола ее холостяками», – состояла в том, чтобы выбор «ready-made» никогда не диктовался их эстетической стороной. Выбор основывался на реакции *визуальной индифферентности* с полным отсутствием хорошего или плохого вкуса»⁴³.

Перенеся писсуар из пространства банального и профанного в пространство искусства, Дюшан сделал объект («Фонтан») достойным интерпретации. После него к этому приему прибегали создатель «бедного искусства» Й. Бойс, Э. Уорхолл и многие другие, но «...утверждать, как это часто делается, – замечает Б. Гройс, – что художественные объекты современного искусства обладают каким-то особым «художественным качеством» <...> означает игнорировать основную направленность современного искусства, начиная с исторического авангарда, и пытаться легитимизировать авангард с антиавангардных позиций: последовательный авангард как раз борется с идеей специфического художественного качества. Загадка, обаяние и энергия авангардного искусства заключаются именно в его способности придать ценность объекту,

1997. – С. 74.

⁴⁰ Вейдле В.В. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001. – С. 79, 81.

⁴¹ Адорно Т. Указ. соч. – С. 387.

⁴² Шёнберг А. Отношение к тексту // Синий всадник / Под ред. В. Кандинского и Ф. Марка. – М.: Изобразительное искусство, 1996. – С. 25.

⁴³ Цит. по: Американская философия искусства: Основные концепции второй половины XX века: Антология. – Екатеринбург: Деловая книга, 1997. – С. 312.

который этого “не заслуживает”, т.е. не является ценным сам по себе, до и помимо его избрания художником. В наше время, – заключает Гройс, – художественный акт по своему существу и до всякого рынка есть не что иное как, если угодно, чистая коммерческая спекуляция, ибо изменение ценности отделяется здесь от любых других факторов и выступает само по себе»⁴⁴.

Вероятно, разговор о классике не должен стирать границу, отделяющую художественное произведение от эстетического объекта⁴⁵: это грань между смыслом и значением, между смыслопорождением и означиванием, между референцией и бесконечной игрой знаков, обособившейся, как сказал бы М. Фуко, от темы выражения. И все же наличие границы не может исключить появления в сфере означивания своей специфической классики. М. Дюшан, если придерживаться политкорректности, тоже классик, только не нужно его полагать рядом с Рембрандтом или Ренуаром. «После полотен Ренуара, – заметил М. Мамардашвили, – существует мир Ренуара, который нас окружал, но мы его не видели. А после его полотен он стал возможным. После Ренуара мы видим в мире женщин Ренуара»⁴⁶.

Подобный критерий классики существует давно, но применим он только к автору художественного творения. «Есть человек *до* и *после* Шекспира»⁴⁷, – пишет известный английский литературовед Х. Блум в своей книге «Западный канон». Как верно отмечает Алексей Цветков, эта книга представляет собой попытку «вернуть центр тяжести на прежнее место, с метода на предмет»⁴⁸. Попытка в эпоху означивания, в эпоху «превращенных форм сознания» (К. Маркс), когда язык, в том числе язык искусства как универсальное средство трансцендирования человека, поддается голой воле и служит, по словам М. Хайдеггера, орудием нашего господства над сущим⁴⁹, чрезвычайно актуальна.

Об этом, по принципу «от противного», свидетельствует и недавняя статья А. Якимовича «Изящное искусство непослушания. О специфике Нового времени»; на ее страницах автор высказывает не сегодня и не вчера сложившееся мнение: «Двадцатый век выламывается из Нового времени»⁵⁰. Якимович считает эту ситуацию результатом «конструктивной недоверчивости по отношению к человеку», которая, по его мнению, возникала, развивалась и отзывалась в творчестве мастеров Нового времени от Возрождения до авангардизма. Точка отсчета, избранная Якимовичем, вероятно, может быть оспорена, ибо Возрождение, по крайней мере в Италии, начиналось с попытки примирения природы и Абсолюта, иными словами, откровения Бога в истории и античной философии природы, с формирования антропоцентрической картины мира⁵¹. На Севере же, как замечает исследователь, «способность взглянуть на Средневековые критически, тем самым преодолевая его, рождалась из раздвижения и обособления его

⁴⁴ Гройс Б. Апология художественного рынка // Гройс Б. Утопия и обмен. – М.: Знак, 1993. – С. 327–328. Рассуждения Гройса не исключают параллельного, не пересекающегося с мнением Гройса суждения Джакометти, имеющего иную причинность: «Сейчас я нахожу все существующее – этот табурет, деревья, что угодно – в тысячу раз прекраснее произведений искусства». – *Giacometti A. Ecrits.* – Paris, 1992. – P. 284.

⁴⁵ «Суть этого произведения – в его воздействии, в однажды достигнутом эффекте. По-видимому, оно не сохранится как произведение в смысле постоянства классических форм творчества, но в смысле герменевтической идентичности оно вполне “произведение”», – пишет об эстетическом объекте Г.-Г. Гадамер (*Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного.* – М.: Искусство, 1991. – С. 291). «Думается, что здесь речь должна идти не об особенностях эстетического восприятия, но возможности насилия над ним», – не соглашается с ним В. Мириманов (*Мириманов В.Б. Императив стиля.* – М.: РГГУ, 2004. – С. 185).

⁴⁶ Мамардашвили М. Эстетика мышления. – М.: Московская школа полит. исслед., 2000. – С. 142.

⁴⁷ Цит. по: Зверев А. Смертный Бог // НЛО. – М., 1999. – № 1(35). – С. 78.

⁴⁸ Цветков А. Огонь на себя // Иностранная литература. – М., 1998. – № 12. – С. 194.

⁴⁹ См.: Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие / Пер. В.В. Бибихина. – М.: Республика, 1993. – С. 195.

⁵⁰ Якимович А. Изящное искусство непослушания. О специфике Нового времени // Искусствознание. – М., 2005. – № 1. – С. 414–469.

⁵¹ «Новый послеантичный натурализм исходит из восприятия человека как духовной личности: это было исходным событием нового художественного развития, которое должно было оказать решающее воздействие на все отношение к природе». – Дворжак М. История искусства как история духа. – СПб.: Акад. проект, 2001. – С. 116–117.

же полюсов»⁵². Но и в этой ситуации классика Ренессанса выдвигала в качестве своего героя не монохромного человека, «небесного» или соприродного, тяготеющего, как сказал бы Ницше, к «земле», каким он и видится автору в «изящном искусстве непослушания», якобы свидетельствующем о многовековой дихотомии в художественном процессе, состоящей из традиции и «непослушания», а проблематичного: таков Макбет, Дон Кихот и т.д.⁵³ Другое дело классицизм, где у Мольера «Скупой скуп – и только» (А. Пушкин), но у Шекспира Шейлок скуп, чадолюбив, сметлив, мстителен, остроумен...

«Мы видим, – пишет Якимович о XX столетии, – как из искусства шаг за шагом уstraняются механизмы культуры... нарастают соматические составляющие. Художник все более склоняется к тому, что надежная истина – это телесная истина. Ориентироваться надо не на вечные истины и Абсолют (т.е. конструкты культуры), а на глаз, руку, вестибулярный аппарат, эротическое переживание и т.д. ...Нарастает недоверие ко Второй природе, т.е. культуре. Соответственно акцент делается на Первой природе, на биокосмических компонентах психики. Художники приходят к тому, что “вещи важнее слов”. Нужны не слова, а реальные вещи в реальном ощущении нашего тела»⁵⁴. Якимович отмечает: «Тело, реальное пространство, реальная физиология, научная оптика и факты Первой природы теперь стали первыми»⁵⁵. Нам напоминают, считает он, «что Первая природа сильнее...»⁵⁶

В этом пассаже обращает на себя внимание противопоставление художника «механизмам культуры». Вряд ли это соответствует реальности. Нет ничего в культуре, что не откликлось бы в искусстве, поскольку культура – это прежде всего «*внутренний смысл человеческой деятельности*»⁵⁷. Недаром такой чуткий критик, каким был Вл. Вейдле, писал: «Как можно требовать от него (художника. – А.А.) классической “объективности”, классического сосредоточения на предмете, на общем для всех мире, когда этого мира нет, когда принять за него лживый, обезображенный, усеченный его образ было бы величайшей изменой священному смыслу искусства и поэзии. Не искусство надо обвинять в измене человечеству, а человечество в измене искусству»⁵⁸. Дегуманизация искусства связана с дегуманизацией общества.

Через искусство культура проговаривает и суетную бессмыслицу, и свои бытийные смыслы. Она столь же иерархична, как и художественное творчество, в котором «зрелость», по мнению англо-американского поэта Т. Элиота, является отличительным знаком «классики»⁵⁹. «Одним из признаков зрелой личности, – пишет он, – является сознательный или бессознательный процесс отбора, развитие своих потенциальных возможностей за счет других...»⁶⁰ Этот «процесс отбора» – неизбежно процесс осмысления и переосмысления: «Мертвое и мертво лишь в том, что оно покоится, не развиваясь, оно мертво для себя, а не для нас...»⁶¹ Оно ожи-

⁵² Баткин Л.М. Итальянское Возрождение. Проблемы и люди. – М.: РГГУ, 1995. – С. 36.

⁵³ «Настоящий, подлинный, дух, – прислушаемся и к мнению К. Свасьяна, – не дух и не тело, а дух и тело, как одно (или, говоря с оглядкой на гроб 33 года, – как один). Потому что было бы непростительным легкомыслием принять сказанное за абстракцию и не попытаться представить его себе во всей его ошеломляющей фактичности». – Свасьян К. Человек в лабиринте идентичностей. – М.: Evidentis, 2009. – С. 141. Более того, проникательный толкователь фрейдизма писал: «В психоанализе дух проникает в тело, как и наоборот – тело проникает в дух». – Мерло-Понти М. Знаки. – М.: Искусство, 2001. – С. 264.

⁵⁴ Там же. – С. 438.

⁵⁵ Там же. – С. 451.

⁵⁶ Там же. – С. 467.

⁵⁷ Чавчавадзе Н. Культура и ценности. – Тбилиси: Медниереба, 1984. – С. 164.

⁵⁸ Вейдле Вл. Умирание искусства. – М.: Республика, 2001. – С. 83. Вейдле не был марксистом, но отчетливо понимал, что сознание – «осознанное бытие».

⁵⁹ Элиот Т.С. Что такое классика? // Элиот Т.С. Избранное: Стихотворения и поэмы; Убийство в соборе: Драма; Эссе, лекции, выступления. – М.: Терра, 2002. – С. 217.

⁶⁰ Там же. – С. 230.

⁶¹ Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII–XIX вв. // Быт и история античности. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – С. 221. Вплоть до XVIII столетия включительно, отмечает Михайлов, господствовало убеждение, что «история – это всеобщая кладовая, содержащая истины для всего человеческого рода, идущее от сентенции Цицерона: «Исто-

вает в контексте нашего сознания, нашего предпонимания и наших потребностей в познании мира как единого целого. Последнее условие предостерегает от своего рода «хронологического провинциализма» (С. Аверинцев), о котором Элиот обстоятельно размышлял в своем эссе: «Провинциальность для меня, – писал он, – это <...> искажение ценностей, когда одни отрицаются, другие раздуваются, и происходит это не из-за узости, так сказать, географического мышления, а от того, что стандартами, приобретенными в ограниченной области, меряют весь человеческий опыт... В наш век люди, кажется, как никогда, склонны путать знания – с мудростью, информированность со знанием, и проблемы жизни решать по-инженерному...»⁶² Хронологический провинциализм полагает, что «история – лишь смена орудий, отслуживших свое и выброшенных на свалку»⁶³.

Полномочный представитель классики – не только первородный, но и памятный Адам, который, «...словно древо Игдразиль, пророс главою семью семь вселенных»; он, как Мольер, как Теренций, считает «чужое своим сокровищем». Нет, здесь речь не о приспособлении «чужого» к своему веку, о котором некогда высказался Д. Лихачёв: «Подходить к старому искусству других стран только с точки зрения современных эстетических норм, искать только то, что близко нам, – значит чрезвычайно обеднять эстетическое наследство»⁶⁴. Здесь речь о продолжении традиции, которая есть не что иное, как «диалог» (М. Бахтин), как «инновационный обмен» (Б. Гройс) между тем, что сакрализовано искусством прошлого, и тем, что принадлежит «неготовой», развивающейся действительности.

В одном из фрагментов о выдающемся скульпторе второй половины XX в. Алле Пологовой, а точнее, ее скульптуре «Иди и след мой сохрани», критик словно задался целью дать описание «инновационного обмена» в творчестве замечательного художника: «Как в большинстве ее вещей, созданных в течение уже почти пятидесятилетнего творческого пути, – замечает Е. Грибоносова-Гребнева, – мы находим парадоксальный сплав, казалось бы несоединимых образных интонаций. Неторопливое изящество классики соседствует с наивной грубоватостью архаики, тонкая и возвышенная одухотворенность средневековой мадонны оттеняется мажорно-брутальной ритмикой, изысканная древесная фактурность “чистой” скульптурной формы дополняется живописной цветностью народного искусства»⁶⁵. Ей вторит Т. Мантурова: «Не могу забыть впечатление, которое произвела на меня композиция А. Пологовой “Фаворский с дочерью”... Ощутимые в ней отголоски народной скульптуры сказались в тишине и трепетности истинно русских образов, усиленных аскетизмом формы»⁶⁶.

Пластические построения Пологовой – это своего рода материальные ощущения потока жизни. Как отмечает известный искусствовед Ю. Герчук: «Пологова остается необычайно свободной в трактовке даже самых избитых, тысячелетних классических мотивов. Они обретают у нее новую жизнь, наполняются взамен аллегорической призрачности живыми жизненными соками, живут в пространстве красиво, полно и непринужденно»⁶⁷.

рия – наставница жизни» // Там же.

⁶² Элиот Т.С. Указ соч. – С. 233. Рассуждения Элиота о географическом провинциализме побуждают вспомнить о двух неповторимых русских поэтах, обладавших уникальным даром: А. Пушкине и А. Кольцове. О Кольцове можно было бы сказать словами И. Тургенева о Я. Полонском, что «он пил из маленького, но своего стакана». Александр Пушкин – национальный поэт благодаря своей «всемирной отзывчивости» (Ф. Достоевский), масштаб Алексея Кольцова иной, потому что его гений ограничен «русским миром». Два художника – два классика. Один – классик мировой поэзии, другой – классик русской лирики.

⁶³ Там же. – С. 234.

⁶⁴ Лихачёв Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – С. 357.

⁶⁵ Грибоносова-Гребнева Е. Проект «Иди и след мой сохрани» // ЦДХ 2004. Экология. Московский художник. Салон. – М., 2004. – С. 52.

⁶⁶ Алла Пологова. Скульптура. Альбом. – М.: Мусaget, б/г. – С. 149.

⁶⁷ Герчук Ю.Я. Форма – пространство – экспрессия // Гуманитарные исследования. Ежегодник. – Омск: ОмГПУ, 1999. – № 4. – С. 177.

Классика, как двуликий Янус, обращена и в прошлое, и в будущее. Если позади нас никого нет, то и нас нет. Убытие исторической памяти – аннигиляция бытия. В условиях глобального мира, когда энергия социостихийных процессов становится все менее управляемой, классическое наследие продолжает оставаться барьером на пути *омассовления индивидуума* и «забвения бытия», о котором не устал предупреждать Хайдеггер. Он трактовал художественное событие классики как тот узел, в котором бытие в своей истине (озарении) являет себя как возможность, зовущая (требующая) человека для осуществления этой возможности и тем самым свершения и себя самого в своей индивидуальной сути. В Новое время критерием классики всегда была способность служить закваской личностного самосознания, что особенно важно, поскольку существенное в нас, – то, в чем мы ощущаем и проживаем свою идентичность, – «есть не общее в нас, а индивидуальное <...> чем индивидуальнее, тем идентичнее»⁶⁸. Но времена меняются, и мы меняемся вместе с ними.

В своей неоконченной работе Т. Шехтер, размышляя о современном искусстве, писала: «В течение многих веков человек чувствовал себя в единстве с миром и наедине с Богом. В этом заключался секрет его силы и его выживания. Слова Ницше “Бог умер” сыграли роль бикфордова шнура, доставившего огонь в самую сердцевину художественного мироощущения эпохи... Теперь образ человека, характерный для искусства XX века, делится как бы на два основных типа: витальный, когда человек оказывается ведом своими инстинктами... и объектно-утилитарный, когда определяющим для творчества становится отстраненное, дистанцированное созерцание себя и мира. В результате в искусстве утверждаются разного рода патологические состояния... реальность воспринимается в эстетике парадокса, абсурдизма...»⁶⁹ И тавтологизма, прибавим мы, Ф. Стеллы, Д. Джадда, К. Андрэ, С. Леуитта, Р. Морриса... авторов *art minimal*, когда вам предъявляют объекты, сведенные к «минимальной» форме гештальта, мгновенно, всецело и тождественно узнаваемого.

В постсовременном обществе классика инициирует ностальгию по подлинности человеческого существования, утрачиваемой в безоглядном прогрессе фаустовской цивилизации, в кошмарных катаклизмах века. Она безмолвно призывает человечество «претворить цивилизацию в культуру» (В. Краусс) – в дальнейшем «прогрессе» нет метафизической надобности. Но, вероятно, ее зов мало кого остановит. Любые голоса *de profundis* тонут в додекафонии глобальных коммуникаций, и все же без этих воззваний классика не способна исполнить себя, как, впрочем, и мир не способен выполнить предначертания исторического опыта, ибо, как говорил Хайдеггер, «начало судьбы – вот в чем величайшее. Начало наперед владычно над всем последующим»⁷⁰.

Однако «последующее» кардинально меняется. «Повсюду вечность шевелится. Причастный бытию блажен!» – вот что определяло классику прежде. Теперь ощущение вечности утрачено и, кажется, безвозвратно. Настали времена «другой» классики, дегуманизация искусства превращает муз в прельстительных сирен. Именно эти анаморфозы сообщают облик эпохе глобалистики, но не единству человеческой природы и ее многовековой драматической истории. Таково, вероятно, единственное утешение Мнемозины.

Вместо заключения: *postscriptum*.

Размышления о классике неминуемо оборачиваются разговором о потенциальных судьбах искусства. Итальянский искусствовед Джоржио Таборелли пророчествует: «Почти наверняка то, что сегодня предстает нам как разрыв в истории между искусством сегодняшним и искусством вчерашним, будет выглядеть как изменение в непрерывности. Будет казаться, веро-

⁶⁸ Цит. по: *Свасьян К.* Человек в лабиринте идентичностей. – М.: Evidentis, 2009. – С. 23.

⁶⁹ *Шехтер Т.Е.* Реализм в измерении «гипер». – СПб., 2010. – Рукопись.

⁷⁰ *Хайдеггер М.* Исток искусства и предназначение мысли // *Хайдеггер М.* Феноменология. Герменевтика. Философия языка / Пер. с нем. А.В. Михайлова. – М.: Гнозис, 1993. – С. 280.

ятно, что суть этого изменения в том, что искусство спустилось как с Олимпа, так и с Синая. Более не аполлоническое и не дионисийское, более не религиозное по своей природе или функции искусство – это присутствующее в нашей повседневной жизни творение, которое надо попробовать, чтобы понять, каков вкус всех возможных миров, созданных художниками. Они вместе с музыкантами и писателями остались верными природе, или, если хотите, Богу»⁷¹.

Последнее уверение чуть ли не отсылает к романтической концепции искусства, которая весьма определенно была сформулирована Ф. Шеллингом, но она крайне далека от утверждения тех принципов художественного мышления, которые находят оправдание у Таборелли. Действительно, Ф. Шеллинг считал, что художник – демиург, он подобен самому Богу, но полагал, что задача художественного гения – «в гармонии мироздания уловить ту высочайшую красоту, которую он обрел в Боге»⁷², ибо «Универсум, – писал Шеллинг, – построен в Боге как вечная красота и как абсолютное произведение искусства»⁷³.

Видный английский критик Мэтью Коллингс словно оппонирует Таборелли: «То, что мы имеем сегодня, – я имею в виду последние 15 лет, – замечает он, – это действительно совершенно новое искусство, основанное на модном сегодня концептуализме. <...> В лучшем случае визуальный ряд новой традиции связан с фотографией и кино, но в основном его образы – это некая условность... являющаяся наиболее удобной и ясной для передачи концепции, какова бы она ни была. Вот почему сегодняшняя живопись так бедна зрительными образами и скучна. Инфантильная по своей сути, она упорно отказывается взрослеть и застыла в воинствующей неадекватности»⁷⁴.

Может быть, суть полемики вокруг непроницаемого будущего связана с поиском новых стилистических возможностей, который существует, пока продолжается сама жизнь. Но вот что писал полвека назад выдающийся знаток и ценитель стилистических открытий XX в. сэр Г. Рид: «Я твердо верил в великодушные человека. Хранить веру такого рода всегда было непросто, а в наши дни она и вовсе утратила свою убедительность. Стремление к смерти, которое прежде казалось интеллектуальным вымыслом, теперь стало отвратительной реальностью, и человечество с равнодушием плывет по течению к саморазрушению. Остановить это движение не под силу отдельному человеку: быть может, единственное проявление протеста – утверждать собственную индивидуальность»⁷⁵.

В многоголосии подобных мнений легко поддаться искушению обнаружить утешительные тенденции и поверить, например, Дж. Дофлесу, что ориентиром в пути, по которому пойдут визуальные искусства, станет начавшееся, пусть еще робкое, противопоставление традиции «ручного» труда и гипертехнологических открытий, «новое ремесленничество» станет возвратом «к автономному и индивидуализированному творчеству художника, так что произведения, в которых печать индивидуальности наиболее явна, вновь обретут ценность»⁷⁶.

Но в наш век современность перестала быть продуктивно-творческой историей⁷⁷, – такой беспощадный вывод делает в своей новой книге философ И. Смирнов. Он дистанцируется от Ф. Фукуямы, его на шумевшего труда «Конец истории», но привлекает внимание к молекулярной биологии, которая дает повод считать (в частности, прославленный труд Э. Шрёдингера «Что есть жизнь?», где сформулирована мысль о неприменимости второго закона термодинамики к биосфере), что с появлением в природном времени-пространстве человека его гены

⁷¹ Таборелли Дж. В поисках искусства // История мирового искусства: Пер. с ит. – М.: БММ, 2006. – С. 676.

⁷² Литературная теория немецкого романтизма. – Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – С. 298.

⁷³ Шеллинг Ф. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С. 86.

⁷⁴ Коллингс М. Внутренняя жизнь картины: Вступительная статья // Болтон Р. Живопись. От первобытного искусства до XX века: Пер. с англ. – М.: Эксмо, 2006. – С. 8.

⁷⁵ Рид Г. Краткая история современной живописи. – М.: Искусство – XXI век, 2006. – С. 268.

⁷⁶ Дофлес Джилло. Будущее искусства // История мирового искусства: Пер. с ит. – М.: БММ, 2006. – С. 669–670.

⁷⁷ Смирнов И.П. Кризис современности. – М.: НЛО, 2010. – С. 291.

перестают быть сугубо автономными передатчиками витальности от поколения к поколению, и биоразвитие видов по восходящей линии прекращается⁷⁸. Это значит, что культуре свойственна собственная энтропия.

И все же трудно удержаться от искушения и не представить современную ситуацию как исторически преходящую. В наше время все настойчивее тело в искусстве рассматривается как «бытие третьего рода», как «очаг смысла» (М. Мерло-Понти) и миметических значений, которыми наделяется мир. В результате в русле фрейдистской и неопрейдистской рефлексии возникает концепция «телесности сознания». Замещение этим концептом главным образом представления о внутреннем мире личности, а значит, посприятие в современном искусстве ее духовного содержания требует художественной коррекции сложившейся неравновесной ситуации. Это требование идет *de profundis*, как, впрочем, и «телесность сознания» читается как завершение проекта века Просвещения. Вспомним сенсуализм Джона Локка, самопризнание Дж. Донна «Я микрокосм, искуснейший узор, где ангел слит с естественной природой», картезианское «*Cogito ergo sum*», руссоистскую сентенцию «Нет ничего в интеллекте, чего не было бы в чувствах» и т.д.

Вместе с тем нельзя отринуть ни высказывание М. Монтеня «Проявить себя в своем природном естестве есть признак совершенства и качество почти божественное»⁷⁹, ни слова Дж. Пико делла Мирандолы, что владение человеком своей собственной природой, осознание ее совершенства отрицает различия между естественной натурой и сверхъестественной, поскольку обе они мыслятся как процесс познания божественного, как духовная деятельность человека, ведущая его к пониманию единого, истины и блага в себе самом и в боге⁸⁰. Размышляя о ренессансном представлении, в котором Бог трансцендентен и одновременно имманентен природному миру⁸¹, А. Лосев считал, что только это и делало возможным обоснование одушевленности Вселенной и творческой мощи ренессансного человека⁸².

XX век и начало XXI столетия в силу их одиозной направленности вполне правомочно назвать «новым Средневековьем», в котором абсолютизируется не дух, как было в прошлом, а тело и «телесность сознания». Об этом свидетельствуют, например, живопись Хаима Сутина и нашего современника финского художника Вигго Валленцельда, сюрреализм и театральные проекты Арто, работа с актером Е. Гротовски, проза Г. Миллера, драматургия Ж. Жене, «эротическое тело» Ю. Кристевой, ученые изыскания М. Фуко и многое другое. Ни одно из этих явлений не назовешь профанацией искусства или науки. Тем более что первородство подобных явлений принадлежит XIX столетию. Вспомним творчество Тулуз-Лотрека, поэзию Ш. Бодлера. Скорее здесь нужно распознавать цикличность человеческих устремлений: «качнувшись влево, качнулись вправо». Но оставим дар пророчества пифии, которая не изрекает, а знаменует, которая заставляет нас размышлять, сомневаться и подобно Сизифу снова отправляться в гору.

⁷⁸ Смирнов И.П. Указ соч. – С. 280. Смирнов пишет: «Биосистемы парадоксальны. Они развиваются, повышая уровень информации так, что она делается все разнообразней и дивергентней (как, например, при размножении раковых клеток...) Информационное изобилие оказывается едва ли отличимым от хаоса. Физическому миру грозит охлаждение, живому – перегрев, самосожжение». – Смирнов И.П. Указ. соч. – С. 289–290.

⁷⁹ Монтень М. Опыты: В 3 кн. – М.: Наука, 1979. – Кн. 3. – С. 311.

⁸⁰ См.: Брагина Л.М. Этические взгляды Пико делла Мирандолы // Средние века: Сб. – М.: Наука, 1965. – Вып. 28. – С. 135.

⁸¹ См.: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1978. – С. 346.

⁸² Там же.

Русский экспрессионизм – фантом или реальность?

Арам Асоян

В последнее время в связи с изучением русского авангарда активизировалось внимание к экспрессионизму. Пожалуй, крайняя точка зрения на его природу и границы принадлежит автору замечательной монографии «Авангард на Дальнем Востоке» (СПб., 2011) Е. Турчинской. На страницах сборника «Современное искусство в контексте глобализации» (2010) она пишет: «...экспрессионизм можно рассматривать как методологическую основу русского авангарда в целом»⁸³.

Здесь невольно вспоминаются слова Б. Лившица, который в «Полутораглазом стрелце» точно отметил: «...будетлянство – система темперамента»⁸⁴. Русский авангард несмотря на всю свою разношерстность замечателен именно единством своего эмоционального настроения, как, впрочем, и экспрессионизм, возникший в постнищеванскую эпоху, о которой один из активных деятелей экспрессионизма Г. Барр говорил: «Никогда не было такого времени, потрясенного таким ужасом, таким страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. <...> Никогда радость не была так мертва»⁸⁵.

Искусствоведы по праву считают предтечей экспрессионизма офорт Дж. Энсора «Смерть, преследующая человеческое стадо». Впрочем, как заметил Д. Сарабьянов, экспрессионизм берет свое начало и в фовизме, неопримитивизме, футуризме⁸⁶. Но экспрессионизм не является ни первым, ни вторым, ни третьим.

Системы темперамента русского авангарда и экспрессионизма настолько противоположны, что возможно говорить лишь об отдельных стилистических особенностях (экспрессии колорита, грубой фактуре, деформации форм), свойственных как экспрессионизму, так и русскому авангарду, но не о стилевом единстве. И когда мы читаем, что в современной исследовательской литературе понятия «стиль», «метод», «творческая манера», «поэтическая система» используются как синонимы⁸⁷, то, по нашему представлению, такое употребление терминов в искусствоведческой среде по меньшей мере непрофессионально. Существует историческая предопределенность стиля, которая осуществляется не извне, а изнутри, ибо художественный жест заимствует свою форму у формы духа. Стиль – это человек. Вместе с тем манера предопределяется извне. Манера, полагал Гегель, возникает там, где художник не умеет и не может выразить предмет в адекватной его духу форме. «...манера... – писал он, – проявляется большей частью лишь во внешних сторонах формы»⁸⁸. Именно поэтому с манерой соотносится не стиль, а стилистика, которая всегда репродуктивна, стиль же – креативен. «Далеко не одно и то же, – писал Гёте, – подыскивает ли поэт для выражения всеобщего особенное или же в особенном видит всеобщее»⁸⁹. В первом случае мы имеем дело с использованием стилистических средств, во втором – с рождением стиля.

Как показывают современные исследования, дух русского авангарда мог позволить себе пользоваться теми же стилистическими приемами, что были свойственны экспрессионизму, но

⁸³ Турчинская Е.Ю. Экспрессионизм как стиль и метод в живописи раннего русского авангарда // Современное искусство в контексте глобализации. – СПб.: СПб ГУП, 2010. – С. 47.

⁸⁴ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. – Л.: Сов. писатель, 1989. – С. 479.

⁸⁵ Цит. по: Турчин В.С. Экспрессионизм // Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – С. 73.

⁸⁶ Сарабьянов Д.В. К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 90.

⁸⁷ Турчинская Е.Ю. Экспрессионизм в русской живописи XX века (К актуализации понятия «художественный метод») // Современное искусство в контексте глобализации. – СПб.: СПб ГУП, 2011. – С. 51–52.

⁸⁸ Гегель Г.В.Ф. Манера, стиль, оригинальность // Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 303.

⁸⁹ Гёте И.В. Максимумы и рефлексии // Об искусстве. – М.: Искусство, 1975. – С. 582.

водораздел между инациональными явлениями, заряженными разными эпохальными интенциями, оставался непрекаемым. Да и суть обращения к типологически близким стилистическим приемам, как считает Д. Сарабьянов, была кардинально различна. От экспрессионистского всплеска, по его мнению, русских авангардистов «охраняли некие силы – с одной стороны – **фольклорный** (выделено мною. – А.А.) примитив, это ощущается даже в произведениях Гончаровой, а с другой – иконопись»⁹⁰.

Проблема экспрессионизма – это проблема сущности, стоящей за понятиями, проблема метода, полагают некоторые исследователи. Но, на наш взгляд, это проблема не метода, а стиля. А. Лосев некогда писал: «Мы едва ли ошибемся, если придадим слову “метод” более формальное значение, а слову “стиль” более конкретное значение»⁹¹. По его мнению, метод и стиль, метод и манера всегда соотносятся, но никогда не совпадают друг с другом. Метод, по Лосеву, «это особый способ конструирования художественного произведения без внимания к его содержанию»⁹². И введение нового понятия «сквозной метод»⁹³, по нашему мнению, нерелевантно истории искусства. Недаром Гераклит полагал, что нельзя войти в одну реку дважды. Скажем, существует представление о художественном методе реализма, обусловленного определенным базисом, состоящим из онтологических, аксиологических и идеологических представлений автора. Но «реализм» Рембрандта и реализм О. Курбе совсем не близнецы. Можно, конечно, возводить и немецкий экспрессионизм к «Капричос» Гойи, но такой генезис лишь затемняет глубинное содержание неповторимого течения XX в. Подобной точки зрения придерживался М. Кузмин: «Экспрессионизм овладел почти всей художественной Германией и всеми областями искусства, – писал он. – Протекая в сфере искусства, экспрессионизм тем не менее носит все признаки явления более широкой общественной значительности (!!! – А.А.). Он показателен как поворотный пункт немецкой культуры. Конечно, было бы близоруко смешивать и сравнивать его с бесчисленными школами, бывшими до него, с существующими и имеющими родиться. Вполне естественное развитие социальных и метафизических причин, способствующих его проявлению, параллелизм сопутствующих ему политических событий, не вполне точная формулировка, дающая ему желательную широту и живучесть – все эти обстоятельства обусловили для экспрессионизма высшую значительность, почти выталкивая его за границы искусства.

Но родился он и протекает в области искусства. В этой области он пока и подлежит рассмотрению. Но это не так просто сделать, как с его предшественниками и врагами, вроде импрессионизма или *футуризма* (курсив мой. – А.А.), или, наконец, областными явлениями, вроде французского дадаизма. Как только мы коснемся экспрессионизма по существу, сейчас же проблемы социальные, метафизические, этические, политические – бурным прибоем нахлынут, готовые снести не совсем твердые основы экспрессионистического искусства. Удивительнее всего, что весь этот шквал не вредит экспрессионизму, а наоборот, укрепляет, возносит на гребне своих волн до неожиданной высоты, словно искусство Германии нашло свою настоящую стихию.

Экспрессионизм – протест против внешних летучих впечатлений импрессионизма, против исключительно **формального** отношения эпигонов футуризма, против духовного тупика и застоя довоенной и военной Европы, против тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни во имя человека»⁹⁴.

⁹⁰ Сарабьянов Д.В. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Гос. институт искусствознания М-ва культуры РФ, 2003. – С. 9–10.

⁹¹ Лосев А.Ф. Проблема художественного стиля. – Киев: «Collegium»; Академия Евробизнеса, 1994. – С. 194.

⁹² Там же.

⁹³ Турчинская Е.Ю. Экспрессионизм в русской живописи XX века (К актуализации понятия «художественный метод») // Современное искусство в контексте глобализации. – СПб.: СПб ГУП, 2011. – С. 53.

⁹⁴ Кузмин М. Пафос экспрессионизма // Русский экспрессионизм. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 433, 434.

В отличие от Кузмина его современник Ип. Соколов распространял отличительное свойство экспрессионизма – повышенную выразительность – на всех мировых гениев⁹⁵. В связи с этим Ю. Тынянов в «Записках о западной литературе» (1921) с иронией отмечал: «Оказалось слишком много родственников. <...> Список хорош, и родня почтенная, но не слишком ли много?»⁹⁶.

В связи с вопросом о русском экспрессионизме нередко ссылаются на творчество П. Филонова, хотя современники художника, знатоки его творчества В. Аникиева, Т. Глебова категорически отрицали связь Филонова с этим течением. «Русский драматический дух художника в его предметно-сюжетных картинах, – писала ученица Филонова, – ничего не имеет общего с поверхностным и извращенным немецким экспрессионизмом»⁹⁷. С ними солидарен и Д. Сарабьянов: «Не будем говорить здесь о тех отличиях русского художника, что, несмотря на некоторое приближение, оставляют его в стороне от экспрессионистского движения. Уже много написано о большей органичности, об ином понимании времени, об углубленной эпичности Филонова, позволяющей связать прошлое, современное и будущее. Кроме причин, отдалявших неопримитивистов от экспрессионизма, в случае с Филоновым важную роль играет еще одна. Речь идет о той традиции ремесленной выделки, бывшей важным условием народного творчества. В России, как ни в одной европейской стране, народное творчество сохраняло в то время свои активные позиции и значительный удельный вес во всей художественной культуре. Своеобразная нормативность народного искусства, воспринятая Филоновым, хотя и не исчерпывается соблюдением строгих ремесленных правил, включает их в свой состав. Порождает некое ликоподобие в творчестве нашего художника, интерес к иератическому истолкованию голов и фигур, пребывающих вне конкретного времени и пространства. Все эти качества выводят мастера из-под прямого воздействия экспрессионизма – они ему не только не свойственны, но и противопоказаны»⁹⁸.

Эти убедительные аргументы авторитетного искусствоведа можно дополнить еще одним соображением, которое касается эпического характера раннего русского авангарда. Н. Гурьянова, ссылаясь, в частности, на письма Е. Гуро к М. Матюшину 1902–1907 гг., считает, что одна из важнейших тенденций авангарда, пожалуй, наиболее ярко проявилась в концепции «искусство для жизни и жизнь для искусства»⁹⁹, жизни «как таковой», без оправдания целью, «без почему». «Как известно, – пишет она, – Ницше был первым, кто поставил задачей своей книги “Рождение трагедии” взглянуть на науку под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни»¹⁰⁰. Основная идея Ницше о «воле к власти» как руководящего начала и связанный с этой идеей тезис о «вечном возвращении» далеко не ограничена биологической сферой (довольно распространенная в начале века примитивно-вульгарная интерпретация этой идеи) – нет, это некая универсальная сила, энергия, послушная космическому провидению, т.е. сама суть Бытия: «И вот такую тайну поведала нам жизнь»¹⁰¹, – цитирует Гурьянова Ницше. «Смотри, – говорила она (жизнь. – А.А.), – я всегда должна преодолевать самое себя <...> только там, где есть жизнь, есть и воля; но это не воля к жизни, но – так учу я себя – воля к власти! <...> Поистине, я говорю вам: добра и зла, которые были бы непреходя-

⁹⁵ Терёхина В. Путиями русского экспрессионизма // Русский экспрессионизм. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 26.

⁹⁶ Тынянов Ю. Записки о западной литературе // Книжный угол. – Пг., 1921. – № 7. – С. 11.

⁹⁷ Глебова Т.Н. Из письма И.А. Прониной // Пронина И.А. О Филонове и экспрессионизме // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Гос. институт искусствознания М-ва культуры РФ, 2003. – С. 206.

⁹⁸ Сарабьянов Д.В. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Гос. институт искусствознания М-ва культуры РФ, 2003. – С. 10.

⁹⁹ Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 95, 96.

¹⁰⁰ Там же.

¹⁰¹ Там же.

щими, – не существует! Из себя должны они все снова и снова преодолевать самих себя. <...> Так принадлежит высшее зло к высшему благу; а это благо есть творческое»¹⁰².

В связи с этим размышлением об эпическом характере раннего авангарда заслуживает особого внимания оценка А. Якимовича картины Филонова «Пир королей». «...живописец интересуется, – пишет автор, – уже не неоромантическими переживаниями, а скорее тем ощущением “новой онтологии”, которое он каким-то образом улавливает в воздухе. Он скорее хочет разобраться, почему же живое тело так похоже на неживое, а неживое – на живое, и почему так неопределенны и зыбки границы между жизнью тела и его телесной мертвенностью. Здесь речь идет о двусмысленности живого и неживого, которая, разумеется, на зрителя производит тревожно тягостное впечатление, но художнику важны общие законы мироздания, а он каким-то образом улавливает в воздухе переживания нервных натур от странностей и парадоксов этого познаваемого им, мастером, мироздания»¹⁰³. Якимович обоснованно называет Филонова «революционным демиургом», тем самым словно подчеркивая эпический характер его творчества, в котором, по словам исследователя, художник – «большой мастер извлекать из своего мотива нечто “иное”, т.е. содержание или смысл, которых там вроде бы не должно было быть»¹⁰⁴.

Следовательно,приятие бытия как всеединства, как неразложимой на противоположности целостности жизни, очевидной в творчестве Филонова, где картину невозможно «прочитать», т.е. «документально истолковать или изложить сюжет»¹⁰⁵, служило преградой влиянию на него немецкого экспрессионизма. Не случайно Дж. Боулт, размышляя о художнике и его близости к немецким и фламандским мастерам, полагал, что Филонов стоит ближе именно к русским, чем к немецким художественным традициям и по праву считал свое искусство органически входящим в национальную русскую культуру¹⁰⁶.

Особого разговора заслуживает отношение к экспрессионизму В. Кандинского. Один из радикальных авангардистов первой трети XX в. Х. Балль в докладе о русском художнике заявлял: «Бог умер. Мир раскололся. Я – динамит. Всемирная история разломилась на две части. Есть время впереди меня. И время после меня. Религия, наука, мораль – феномены, которые возникли из страха примитивных народов. Время разламывается. Тысячелетняя история на куски»¹⁰⁷.

Для Балля принадлежность Кандинского к экспрессионизму несомненна. С ним согласен и Д. Сарабьянов, но он пишет: «Кандинский перемножил немецкую саморефлексию на русскую волю к скачку в неведомое, став открывателем новых художественных принципов <...>, где экспрессионизм занял место не только предвестника, но и участника синтеза. Он внес свою едва ли не половинную долю в абстрактный экспрессионизм, им может быть поименовано открытие художника. Но это был уже не тот экспрессионизм, чьим важным признаком является крайняя деформация реальности, ибо эта реальность перестала быть предметом изображения»¹⁰⁸.

Для адекватного толкования проблемы русского экспрессионизма актуально высказывание полувековой давности Г. Недошивина. Он отмечал: «История искусства XX столетия знает

¹⁰² Там же. – С. 96.

¹⁰³ Якимович А. Магические вселенные // Якимович А. Магическая вселенная. – М.: Галарт, 1995. – С. 69.

¹⁰⁴ Там же.

¹⁰⁵ Боулт Д. Павел Филонов и русский модернизм // Мислер Н., Боулт Д. Филонов. Аналитическое искусство. – М.: Советский художник, 1990. – С. 34.

¹⁰⁶ Там же. – С. 44.

¹⁰⁷ Цит. по: Пестова Н.В. Экспрессионизм // Авангард в культуре XX века. 1900–1930. Теория, история, поэтика. – М.: ИМЛИ РАН, 2010. – Кн. 2. – С. 293–360; С. 312.

¹⁰⁸ Сарабьянов Д.В. В ожидании экспрессионизма и рядом с ним // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Гос. институт искусствознания М-ва культуры РФ, 2003. – С. 10.

многих значительных, а порою и очень крупных мастеров, которые, не являясь экспрессионистами в точном и узком смысле этого слова, стоят или стояли на определенном этапе своего творчества (обычно в начале) где-то, как говорится, на “периферии” экспрессионизма, с ним перекликаясь, иногда испытывая его влияние, иногда разрабатывая аналогичные художественные проблемы – пусть в ином плане. Этих художников трудно считать экспрессионистами, но их связь с экспрессионистской “тенденцией” вполне очевидна и нуждается в анализе. Забегая вперед, скажем, что это один из важнейших аспектов всей проблемы в целом»¹⁰⁹.

С этим мнением трудно не согласиться, как и с последующим замечанием Недошивина: «В 1909 г. вышла книга Вильгельма Воррингера, ставшая своеобразным евангелием экспрессионизма, “Абстракция и вчувствование”. В ней автор подчеркивает верность принципу суверенной независимости искусства от действительности. “Художественное произведение как самостоятельный организм равноценно природе и в своей глубочайшей внутренней сущности стоит вне связи с ней, поскольку под природой разумеют видимую поверхность вещей”. Но Воррингер... идет дальше. Согласно его концепции, в истории художественной культуры противостоят два принципа – вчувствование и абстрагирование. Первый проявляется в искусстве Античности, Ренессанса, в живописи XIX в. Здесь человек, доверяя разуму, погружается в чувственный мир и, как правило, радостно его утверждает. Противоположный принцип, воплощенный для Воррингера в первобытном искусстве, в готике, отчасти в барокко и наконец, в новейших художественных исканиях – означает господство инстинкта над разумом, субъекта над объектом, неприязнь к живым формам чувственного мира, а главное не жизнеутверждение, а темный страх, мучительное стремление вырваться из царства действительности. <...> Воррингеровская “абстракция” оборачивается крайним иррационализмом, боязливой капитуляцией замкнувшегося в себе духа»¹¹⁰. Pendant этому известный английский искусствовед и художественный критик, сэр Герберт Рид толковал экспрессионизм как искусство «метафизической тревоги»¹¹¹, а один из ведущих представителей этого течения, Ф. Марк, признавал, что искусство для экспрессиониста – «некромантия человечества»¹¹².

К сожалению, в последних работах о русском экспрессионизме эти реалии немецкого искусства первой четверти XX в., а также его философские истоки, отсылающие к романтизму, как правило, не учитываются. Между тем Гегель, подводя итоги романтической, последней, как ему казалось, формы искусства, писал: «Художник не должен приводить в порядок свое душевное настроение и заботиться о спасении собственной души. <...> Раньше бесконечное начало личности заключалось в чести, любви, верности, затем в особой индивидуальности, в определенном характере, сливающимся с особенным содержанием человеческого существования. Наконец, срастание с такой специфической ограниченностью содержания было устранено юмором¹¹³, который сумел расшатать и разложить всякую определенность и тем самым вывел искусство за его собственные пределы.

В этом выходе за свои границы искусство представляет собой возвращение человека внутрь себя самого, нисхождение в свое собственное чувство, благодаря чему искусство отбрасывает всякое прочное ограничение определенным кругом содержания и толкования, и его новым святым становится *humanus* – глубины и высоты человеческой души как таковой, общечеловеческое в его радостях и страданиях, в его стремлениях, деяниях и судьбах. Тем самым

¹⁰⁹ Недошивин Г. Проблема экспрессионизма // Экспрессионизм. – М.: Наука, 1966. – С. 11.

¹¹⁰ Там же. – С. 19.

¹¹¹ Рид Г. Краткая история современной живописи. – М.: Искусство – XXI, 2006. – С. 216.

¹¹² Цит. по: Недошивин Г. Указ. соч. – С. 15.

¹¹³ В философской системе Гегеля «объективный юмор» толковался как внутреннее движение духа, всецело отдающегося своему предмету.

художник получает свое содержание в самом себе <...> ему уже больше ничего не чуждо из того, что может получить жизнь и сердце человека»¹¹⁴.

Насколько глубоки корни экспрессионизма в этой сфере романтизма, охарактеризованной Гегелем, можно судить по творчеству одного из самых ярких поэтов-экспрессионистов Георга Гейма, который свою вторую книгу намеревался назвать «*Umbra Vitae*» – «Тень жизни». После смерти поэта это название по праву «унаследовала» первая книга поэта «Вечный день», в период создания которой поэт пометил в своем дневнике: «Наверно, можно сказать, что моя поэзия – лучшее доказательство метафизической страны, протягивающей свои черные острова в наши быстротечные дни»¹¹⁵. Известный германист Н. Павлова, осмысляя поэтику Гейма, замечает, что даже там, где поэт «хочет обозначить активность, он ограничивает ее пределами настоящего времени и – бесперспективностью»¹¹⁶. Традиционного положительного значения лишена даже дорога: «У Гейма она обрывается, ведет в никуда или к могиле»¹¹⁷. «Мир Гейма... это мир, поставленный в страдательный залог»¹¹⁸; в его поэзии «стирается разграничение верха и низа, жизни и смерти, космоса и хаоса»¹¹⁹. Но, пожалуй, самое принципиальное наблюдение Павловой заключено в утверждении, что «предметность касается у Гейма более глубоких слоев жизни, чем слова»¹²⁰. Не на это ли намекал в своей статье (цитируемой нами выше. – А.А.) М. Кузмин, когда говорил: «Как только мы коснемся экспрессионизма по существу, сейчас же проблемы социальные, метафизические, этические, политические – бурным прибоем нахлынут, готовые снести не совсем твердые основы экспрессионистического искусства»¹²¹? Высказывание Кузмина подтверждает распространенное в искусствоведении мнение, что экспрессионизм – это прежде всего мироощущение¹²², художественные задачи рождались вслед за ним. В то время когда Маяковский от лица футуризма заявлял: «Не идея рождает слово, а слово рождает идею»¹²³, у экспрессионизма творческий процесс имел иную направленность: от экстатического переживания – к слову. Именно поэтому экспрессионизм в отличие, скажем, от аналитического кубизма не может возникнуть посредством манифестов. Исследователь авангарда И.А. Вакар – автор статьи «Кубизм и экспрессионизм – два полюса авангардного сознания» – считает, что «о русском экспрессионизме действительно трудно говорить как о художественном направлении, хотя количественно произведения, соотносимые с ним, могут превзойти весь русский кубизм <...> но они не выстраиваются в единую, даже пунктирную линию, оставаясь одиночными, разрозненными фактами искусства»¹²⁴.

С ним солидаризируется И.М. Сахно: «Экспрессионизм, заявленный в России 1920-х годов как новая поэтическая школа, – пишет она, – был мифом, который творили сами поэты. В то же время экспрессионизм как сумма новейших средств выразительности, форма выражения максимальной экспрессии, эмоциональной энергии и форм стал доминантной стилиевой тенденцией живописного и поэтического авангарда и метаязыком культуры всеобщего Ренессанса начала XX века»¹²⁵. Конкретные наблюдения подтверждают этот вывод. Например, знаток

¹¹⁴ Гегель Г.В.Ф. Конец романтической формы искусства // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: В 5 т. – М.: Искусство, 1967. – Т. 3. – С. 200, 201.

¹¹⁵ Гейм Г. Вечный день. *Umbra vitae*. Небесная трагедия. – М.: Наука, 2003. – С. 309.

¹¹⁶ Павлова Н.С. Поэтика Гейма // Гейм Г. Вечный день. *Umbra vitae*. Небесная трагедия. – М., 2003. – С. 302.

¹¹⁷ Там же. – С. 308.

¹¹⁸ Там же. – С. 353.

¹¹⁹ Там же. – С. 319.

¹²⁰ Там же. – С. 318.

¹²¹ Кузмин М. Пафос экспрессионизма // Русский экспрессионизм. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 43, 44.

¹²² Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н. Терехова. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 24.

¹²³ Маяковский В. Два Чехова // Маяковский В.В. Полн. собр. соч.: В 13 т. – М.: Гослитиздат, 1955. – С. 300.

¹²⁴ Вакар И.А. Кубизм и экспрессионизм – два полюса авангардного сознания // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 27.

¹²⁵ Сахно И.М. О формах экспрессии и экспрессионизме в поэзии русского авангарда // Русский авангард 1910–1920-х

творчества Маяковского В. Альфонсов во вступительной статье к антологии «Поэзия русского футуризма» обоснованно пишет: «Маяковскому было близко искусство с экспрессионистическим уклоном, самовыражение трагической личности в условиях хаотического мира»¹²⁶. Но это замечание об «экспрессионистическом уклоне» поэта отнюдь не тождественно категорическому выводу В.Н. Терехиной, полагающей: «Наиболее отчетливо поэтика экспрессионизма прослеживается в творчестве одного из общепризнанных футуристов – Владимира Маяковского. Это созерцание своей жизни как трагедии, в которой поэт выступает в роли Тринадцатого апостола, “глашатая грядущих правд, низвергающего богов во имя человека и вселенской гармонии”»¹²⁷.

Последнее замечание о глашатае грядущих правд дезавуирует, как нам кажется, категорическое утверждение исследователя о поэтике экспрессионизма в творчестве Маяковского, ибо собственная поэтика экспрессионизма – это, грубо говоря, стирание разграничения верха и низа, жизни и смерти, космоса и хаоса. Маяковский так же далек от этой поэтики, как и его немецкие собратья по перу с остро выраженной экспрессией формы и мощным социальным зарядом, которых принято воспринимать как представителей «активизма». Недошивин справедливо писал, что приписка к дрезденской группе «Мост» (Кирхнер, Геккель, Нольде, Пехштейн и др.) или мюнхенской группе «Голубой всадник» (Марк, Маке, Явленский, Кандинский...) ряда крупных художников «не может быть обоснована ничем, кроме наличия у них резко выраженной “экспрессии”, к примеру, у Кете Кольвиц, у других, скажем, у Гросса или Дикса, особого политико-публицистического “активизма”»¹²⁸. Влиятельный немецкий критик П. Пёртнер утверждал: «Хотя большинство так называемых “экспрессионистов” временами участвовало в активистском течении, активизм надо трактовать не как сопутствующее движение или разновидность экспрессионизма, но скорее как противоборствующее движение и антитезу»¹²⁹.

«Повышенная выразительность образного строя, приводящая к неожиданному заострению формы, интенсивная сосредоточенность художественного языка, несущего огромную смысловую и эмоциональную нагрузку, – черты, которые мы в великом разнообразии вариантов можем наблюдать во всем искусстве XX века...»¹³⁰ – полагал Недошивин. Убедительной, но неожиданной иллюстрацией к этим словам может служить творчество Б. Пророкова, которого вслед за Маяковским можно было бы также, следуя логике Терехиной, причислить к экспрессионистам, но трудно преодолеть внутреннее и, думается, законное сопротивление. Стремление видеть за экспрессией взятых обособленно художественных средств экспрессионистскую поэтику приводит этого исследователя к необходимости переименовывать сложившиеся в науке репутации русских художников, даже такие, как символист Андрей Белый или футурист Велимир Хлебников. В романе «Петербург» Белого действительно нетрудно найти так называемую «склонность к экспрессионизму» (кстати, Н. Бердяев называл роман Белого «кубистически-футуристическим»¹³¹) – об этом свидетельствует реакция на произведение писателя такого искушенного читателя, как Вяч. Иванов. Рецензируя роман, он писал: «Современная культура

годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 145.

¹²⁶ Альфонсов В.Н. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. – СПб.: Акад. проект, 1999. – С. 61.

¹²⁷ Терехина В.Н. Экспрессионизм и футуризм: русские реалии // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 150, 157.

¹²⁸ Недошивин Г. Проблема экспрессионизма. Экспрессионизм. – М.: Наука, 1966. – С. 14.

¹²⁹ Цит. по: Недошивин Г. Указ соч. – С. 15. Ср. с более поздним, но солидарным высказыванием Г. Розенберга: «Живопись действия не “персональна” (в отличие от экспрессионизма. – А.А.), хотя ее предмет (суть) состоит в индивидуальных возможностях художника». Цит. по: Рид Г. Краткая история современной живописи. – М.: Искусство-XXI, 2006. – С. 258. «Акционизм» – это так называемое искусство «новой объективности» // Рид Г. Указ. соч. – С. 229.

¹³⁰ Недошивин Г. Указ соч. – С. 31.

¹³¹ Бердяев Н. Кризис искусства. – М.: Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. – М.: СП Интерпринт, 1990. – С. 42. – Репринт. изд.

должна была глубоко изжить себя самое, чтобы достичь этого порога с надписью на плитах “Ужас”, – этого порога, с которого властительно срывает завесу, обнажая тайники утонченнейшего сознания эпохи, утратившей веру в Бога, – русский поэт метафизического Ужаса»¹³². «Метафизический ужас» – при безоглядном отношении к сказанному, конечно, черта экспрессионизма, если мы не обращаем внимание на контекст, в котором эти черты явлены. Однако в «Петербурге» апокалипсический кошмар неотъемлем от идеи Второго пришествия – основной темы творчества Белого¹³³, и это радикально меняет картину. Нельзя же, наконец, не обращая внимания на изменившиеся адресаты и ориентиры творчества, именовать, например, Антонена Арто представителем экспрессионизма.

Этот пассаж уместно закончить репликой Вл. Маркова. В своей статье «Экспрессионизм в России» он писал: «...существовал ли русский экспрессионизм? На этот вопрос... можно ответить двояко. Во-первых, предпринимались попытки пересмотреть творчество некоторых ведущих деятелей русской литературы, или еще проще, снабдить его табличкой с надписью “экспрессионизм” независимо от того, считали ли они себя сами таковыми или нет. Во-вторых, экспрессионистами названы многие художники и театральные деятели дореволюционного и советского периода...»¹³⁴

Совершенно очевидно, что В. Марков ставит под сомнение существование русского экспрессионизма. Еще категоричнее точка зрения Ш. Бойко – автора статьи «Почему экспрессионизм обошел Россию и русский авангард?» Бойко, проследив маршрут экспрессионизма, заданный в Германии, отмечает два направления, одно из которых лежало на пути в Будапешт, другое – Краков, Познань, Львов. Оба вектора возникли не случайно: венгры тяготели к немецкому языку, немецкой духовности, а три польских города до Первой мировой войны входили в состав немецкоязычных стран: Германии и Австро-Венгрии. И хотя в России в начале века так же, как и в Германии, назревала пора кризиса, наступало время декаданса, движение экспрессионизма в Россию преградил мироощущенческий шлагбаум. Душевная настроенность русского человека, известная патриархальность, принадлежность к той учительной культурной традиции, которая в течение всего XIX столетия была характерна для русской литературы и религиозной русской философии, наконец, православный опыт – все это отторгало крайности экспрессионизма и, прежде всего, индивидуализм, утонченную, чуть ли не болезненную эротику¹³⁵.

«Среди русских художников, левых, конечно, принято относиться к немецкому экспрессионизму как к движению совершенно несерьезному, – свидетельствовал Иван Пуни, – ничего, кроме усмешечек, не заслуживающему. Я и сам не сторонник экспрессионизма. <...> Если разобраться в впечатлениях своих, то окажется, что нас отталкивает от экспрессионизма главным образом ужасающий индивидуализм, в нем проявляющийся»¹³⁶. Отталкивал, вероятно, не только, так сказать, *voyage interieur*, но и кошмар ненасытимой страсти к *la femme tentaculaire*. Сексуальный шарм экспрессионизма почти не оставил следа в русской культуре. *Le début du siècle* в Германии и России дышал грозой, но основы духовности и так называемый менталитет были различными. Для восприятия чисто художественных течений, таких как импрессионизм, кубизм, это обстоятельство не играло никакой роли, для экспрессионизма проблемы

¹³² Иванов Вяч. Родное и вселенское. Статьи (1914–1916). – М.: Изд. Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1918. – С. 119.

¹³³ Нива Ж. Андрей Белый // История русской литературы. XX век. Серебряный век. – М.: Прогресс-Литера, 1995. – С. 110.

¹³⁴ Марков В. Экспрессионизм в России // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. – М.: Языки русской культуры, 2000. – С. 541.

¹³⁵ Бойко Ш. Почему экспрессионизм обошел Россию и русский авангард? // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблемы экспрессионизма. – М.: Наука, 2003. – С. 14–24

¹³⁶ Пуни И. Немецкий экспрессионизм в живописи и русское искусство // Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика / Сост. В.Н. Терёхина. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 457.

социальные, метафизические, этические оказались барьером для экспансии, ориентированной на евразийский континент.

Теория художественных пространств В.А. Фаворского и П.А. Флоренского (1920-е годы)

Ю.А. Асоян

В начале 1920-х годов Павел Флоренский высказал основополагающую идею, которую относил к числу наиболее значимых для себя: «Вся культура, – пишет он, – может быть истолкована как деятельность по организации пространства. В одном случае, это пространство наших жизненных отношений, и тогда соответствующая деятельность называется техникой. В других случаях, это пространство есть пространство мыслимое, мысленная модель действительности», – и тогда оно называется наукой и философией. «Наконец, третий разряд случаев лежит *между* первыми двумя... Пространства его наглядны, как пространства техники, и не допускают жизненного вмешательства – как пространства науки и философии. Организация таких пространств называется искусством»¹³⁷. Важно, что Флоренский не ограничивается формулировкой самой общей идеи, но в духе своей «конкретной метафизики» – проекта, развиваемого им в 20-е годы, приступает к «обследованию» (как он сам это называет) разных типов и способов конструирования культурных пространств – технических, интеллектуальных, художественных. В «Автореферате»¹³⁸ Флоренский говорил о рассмотрении культурных моделей пространствостроения как об одном из наиболее продуктивных исследовательских подходов, развиваемых им. И действительно, в сочинении «Мнимости в геометрии» (1922, обложку книги нарисовал В.А. Фаворский)¹³⁹ он обратился к анализу пространственных моделей науки и философии – «мыслимому пространству» Дантово-Птолемеевой картины мира. Рассмотрению художественно-изобразительных пространств непосредственно посвящены лекции «Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях» и написанная чуть раньше «Обратная перспектива»¹⁴⁰. Последние работы впервые были опубликованы спустя десятки лет после их непосредственной подготовки и написания. «Обратная перспектива» впервые была издана в 1967 г., в знаменитых выпусках тартуских «Трудов по знаковым системам»¹⁴¹. Вхутемасовские лекции по анализу пространства и времени напечатаны и того позже – их первая публикация относится к 1993 г. Тем не менее есть основания полагать, что намеченный Флоренским подход к искусству как способу организации особых изобразительных пространств был услышан уже современниками. Известно, что он был с энтузиазмом воспринят Львом Жегиным (сын архитектора Ф.И. Шехтеля) – слушателем Флоренского во Вхутемасе, художником и теоретиком искусства, который вслед за Павлом Флоренским и под его непосредственным влиянием обратился к исследованию пространственных форм живописного произведения и иконописи. Итогом многолетней работы Л. Жегина стала книга «Язык живописного произведения», впервые опубликованная лишь в 1970 г. под редакцией и со вступительной статьей Б.А. Успенского¹⁴². С набросками исследования в конце 1920-х Жегин познакомил Флоренского, для чего специально ездил в Сергиев Посад.

¹³⁷ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Собр. соч. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 112.

¹³⁸ См.: Флоренский П.А. Автореферат // Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 1. – С. 37–43.

¹³⁹ Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии: Опыт нового истолкования мнимостей. – 3-е изд. – М.: URSS, 2008. – 68 с.

¹⁴⁰ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Вып. 3. – С. 381–416, современное издание «Обратной перспективы» см. в собр. соч. П. Флоренского. (Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1999. – Т. 3(1). – С. 46–98.)

¹⁴¹ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Вып. 3. – С. 381–416.

¹⁴² Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. – М.: Искусство, 1970. – 125 с.

Подход к искусству как способу пространственной переорганизации мира оказался также созвучным собственным установкам другого автора, художника и теоретика Владимира Андреевича Фаворского¹⁴³, особенно близкого Флоренскому в 20-е годы (как и Флоренский, Фаворский жил в Сергиевом Посаде). По приглашению Фаворского Флоренский оказался во Вхутемасе, на графическом факультете которого оба параллельно читали свои курсы: Флоренский – курс по анализу пространственности, Фаворский – по теории композиции¹⁴⁴. Оба курса посвящены способам организации художественных пространств, они близки по установкам и перспективам видения предмета, во многом перекликаются и дополняют друг друга. Если Флоренский в своих лекциях обращается к способам построения пространства в разных видах искусства (живопись и графика, скульптура и пластика...), то Фаворский говорит о принципах организации пространства в разные художественные эпохи. Основная мысль нашей статьи состоит в том, что вхутемасовские лекции Флоренского и работы Фаворского (1920-х годов и некоторые более поздние) нужно прочесть вместе, как дополняющие друг друга выражения одной теоретико-художественной концепции. Возможно, не стоит говорить о чьей-то «определяющей» или «второстепенной» роли. Подходы Фаворского формировались самостоятельно и задолго до встречи с П. Флоренским (они в значительной мере определялись его интересом к теории искусства А. Гильдебранда, годами учебы у проф. Холлоши, самостоятельными попытками нащупать «нутро» искусства) и никогда не были лишь пассивным усвоением идей философа. Скорее речь может идти о примечательной смычке взглядов, отправлявшихся, возможно, из разных начал и инициированных разными источниками. Сближению способствовал философский склад ума Фаворского. Близко знавшие В. Фаворского люди называли его «мыслителем», «философом»¹⁴⁵. И определение «философ» здесь совершенно «по делу»; оно не просто характеризует его житейскую и нравственную мудрость. Благодаря публикации литературно-теоретического наследия Фаворский предстал как основательный теоретик, значимость которого до сих пор, может быть, не определена в полной мере¹⁴⁶. Характерно, что изобразительное искусство рассматривается Фаворским как целенаправленное усилие по преобразованию хаотической данности зримого. Ему как никому другому должна была быть близка идея

¹⁴³ Хотя имя Владимира Андреевича Фаворского хорошо известно многим, его гравюры едва ли не каждому знакомы с детства по иллюстрациям к «Слову о полку Игореве» и «Маленьким трагедиям» Пушкина, а портреты Достоевского и Пушкина («Пушкин-лицеист») давно воспринимаются как хрестоматийные, тем не менее кажется уместным сопроводить рассмотрение теории Фаворского краткой справкой биографического характера. В. Фаворский родился в Москве в 1886 г. Будучи еще гимназистом, занимался скульптурой и рисованием в Строгановском училище и художественной школе К.Ф. Юона. В 1905–1907 гг. учился в Мюнхене в частной Художественной школе профессора Ш. Холлоши. В Мюнхенском университете слушал курс лекций по теории и истории искусства К. Фолля, затем путешествовал по Италии, Австрии, Швейцарии. Вернувшись из-за границы, поступает (в 1907 г.) на историко-филологический факультет Московского университета. Вместе с проф. Н.И. Романовым, студентами Б.Р. Виппером и Д.С. Недовичем инициирует создание Искусствоведческого отделения, которое и оканчивает в 1913 г. В 1914 г. совместно с Н.Б. Розенфельдом переводит и издает книгу А. Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве» (М.: Мусaget, 1914). В 1915 г. мобилизован в армию; участвовал в качестве корректировщика-артиллериста в Первой мировой (награжден «георгием»), а затем и Гражданской войнах. В 1920–1929 гг. – профессор, а с 1923 по 1926 г. – ректор Высших художественно-технических мастерских; на графическом факультете Вхутемаса читает курс лекций по теории композиции. В бытность Фаворского ректором профессором Вхутемаса становится и П.А. Флоренский. После разгрома Вхутемаса Фаворский – профессор Полиграфического института (1930–1934) и Московского института изобразительных искусств (1934–1938), с 1935 по 1941 г. состоит консультантом Мастерской монументальной живописи при Всесоюзной академии архитектуры. В 1934 г. разрабатывает и читает курс теории графики. В 1939 г. – в связи с работой над иллюстрациями к калмыцкому эпосу «Джангар» путешествовал по Калмыкии. В 1941–1943 гг. жил с семьей в эвакуации в Самарканде, с 1943 по 1948 г. – профессор Московского института прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ); народный художник СССР (с 1962 г.) и действительный член Академии художеств (с 1963 г.).

¹⁴⁴ Фаворский В.А. Лекции по теории композиции // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 71–195.

¹⁴⁵ Художник Виктор Эльконин, характеризуя Фаворского, использовал формулу «художник-философ». См.: Эльконин В. Художник-философ // Владимир Андреевич Фаворский: (Сб. материалов к выставке, посвященной 100-летию со дня рождения). – М., 1986. – С. 156.

¹⁴⁶ В этом отношении очень значимой остается статья Г.К. Вагнера (см.: Вагнер Г.К. Владимир Андреевич Фаворский – теоретик искусства // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 146).

Флоренского о культуре как деятельности по организации пространства и искусстве как способе построения особых художественных пространств. Но стоит поставить вопрос и о стимулирующем влиянии художественно-пространственных идей самого Фаворского на Флоренского. Его причастность к осмыслению проблем художественного пространства П. Флоренским была довольно существенной, как и воздействие идей Флоренского на него самого.

Говоря о теории художественных пространств Флоренского, мы сознательно решили ограничиться лишь одной, но, по нашему мнению, наиболее значимой его работой вхутемасовского периода – «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях». В 1921 г. П. Флоренский по рекомендации и при участии В.А. Фаворского был приглашен во Вхутемас, где в течение ряда лет читал на печатно-графическом факультете курс лекций по анализу пространственности. В «Автобиографии» (1927) Флоренский напишет: «Я был избран профессором Высших Художественных Мастерских (Вхутемас) по кафедре “Анализа пространственности в художественных произведениях”. Эту дисциплину надо было создать, воспользовавшись данными математики, физики, психологии и эстетики. Как всегда в моей жизни, трудность работы лишь привлекала меня, и в течение трех учебных годов я разрабатывал эту дисциплину и написал соответственный курс»¹⁴⁷. В семейном архиве Флоренских сохранилось вхутемасовское профессорское удостоверение Павла Александровича (за 1924 г.) с указанием его месячного содержания по 17 разряду в размере 22 рублей 40 коп. Уже в 1925 г., еще находясь во Вхутемасе, Флоренский оставляет чтение лекций: ученому становится неинтересно повторять перед слушателями из года в год один и тот же разработанный им курс. Тогда же Флоренский завершает работу над рукописью соответствующей книги. Лекции «Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях» увидели свет лишь в 1993 г.¹⁴⁸ Поскольку ни сами лекции, ни написанная на их основе книга так и не получили окончательного авторского названия, оно было выбрано современными издателями Андроником Трубачёвым, М.С. Трубачёвой, О.И. Генисаретским. Второе издание лекций, дополненное новыми архивными материалами и рукописями, вошло в отдельный том собрания сочинений П. Флоренского, объединяющий работы по философии искусства и культуры¹⁴⁹. Этот том собрания особенно важен, поскольку опубликованные в нем материалы так же, как и сами «лекции», открывают доступ к творческой лаборатории Флоренского начала 1920-х годов, когда ученым были заложены основы целого исследовательского направления, связанного с анализом пространственных форм художественной культуры и искусства. Пионерский характер проделанной в начале 1920-х годов работы следует отметить особо. Флоренский отчетливо осознавал это свойство своих исследований, причем не столько как достоинство, сколько как неизбежный удел, судьбу: «В моей жизни всегда так – раз я овладел предметом, приходится бросать его по независящим от меня причинам и начинать новое дело, опять с фундаментов, чтобы проложить пути, по которым не мне ходить... Очевидно обо мне написано всегда быть пионером, но не более. И с этим надо примириться»¹⁵⁰.

В лекциях Флоренский составляет обширную типологию форм художественного пространства, рассматривает пространственную форму – «повороты» – портретного изображения, ищет подходы к проблематике передачи времени в художественно-изобразительном произведении. Но начинает он свои лекции с несколько необычного для «художественной среды» его слушателей материала – с рассмотрения разных способов соотношения пространства и вещи

¹⁴⁷ Флоренский П.А. Автореферат // Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. – М.: Мысль, 1994. – Т. 1. – С. 37–43.

¹⁴⁸ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – 324 с.

¹⁴⁹ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Статьи и исследования истории и философии искусства и археологии. – М.: Мысль, 2000. – С. 79–258.

¹⁵⁰ Флоренский П.А. Детям моим. Воспоминания прошлых дней. – М.: Московский рабочий, 1992. – С. 438.

в естествознании и математике¹⁵¹. Те или иные гипотезы, концепции и понятия естествознания становятся отправным пунктом для построения концептуальных схем, которые могли бы нам помочь разобраться в художественной сфере. И речь, разумеется, не идет о механическом переносе понятий, заимствованных из одной области в другую. Дело не в пресловутой редукции теоретико-художественных построений к естественнонаучным моделям. Проблема заключается совершенно в другом: по большому счету, полагает Флоренский, искусство, наука и философия – это разные языки-описания действительности, которые не «копируют» ее, а всегда пересоздают. В рамках каждой из областей существуют свои образы и модели действительности; а с другой стороны, замечаются и схожие способы ее построения, связанные с той или иной архитектурной видения мира (отношением пространства и вещи). При разности языков важно установить сходства между разными моделями построения действительности в естествознании и искусстве. Флоренский начинает с рассмотрения способов описания действительности в естествознании, поскольку они более отрефлексированы, нежели художественные. «Н.И. Лобачевский сто лет назад высказал... казавшуюся тогда лишь смелым афоризмом мысль, а именно, что разные явления мира протекают в разных пространствах по-разному и подчиняются, следовательно, соответственным законам этих пространств. Клиффорд, Эйнштейн, Вейль, Эддингтон раскрыли эту мысль в отношении механических и электромагнитных процессов»¹⁵². Их исследования устанавливали зависимость свойств пространства от вещей и среды, это пространство образующих, т.е. от силового поля. Но эта зависимость допускает и обратную интерпретацию: она может быть истолкована как зависимость свойств силового поля от свойств соответственного пространства. Поэтому «можно говорить, что самые вещи – не что иное, как “складки” или “морщины” пространства, места особых искривлений его; /с другой стороны/, можно трактовать вещи или элементы вещей – электроны как простые отверстия в пространстве, – истоки и стоки мировой среды; можно, наконец, говорить о свойствах пространства, преимущественно о кривизне его, как производных силового поля и тогда видеть в вещах причину искривления пространства»¹⁵³. Эти разные модели действительности, считает Флоренский, оказываются дополнительными по отношению друг к другу, теоретически они вполне равноправны, а прагматически – равноценны.

Возможность разных и равноправных истолкований отношения пространства и вещи, полагает Флоренский, проистекает из основополагающего факта «вспомогательности» мысленных построений о действительности в отношении ее самой. Иными словами, каждая из моделей сама по себе «еще ничего не значит в отношении действительности, свойства которой куда-то должны быть помещены в нашей модели о ней, т.е. в “пространство”, “вещи” или в “среду”. Но куда именно – это зависит от стиля мышления», от его строения, а не от “опыта”, если под последним понимается нечто “поданное извне»¹⁵⁴. Любое из мысленных образований – пространство или вещь, тело или среда – может быть взято в качестве отправного пункта в нашем построении модели действительности, но «что бы ни было взято за первое, непременно выступят в дальнейшем или явно, или прикровенно и другие начала: каждое в отдельности при построении действительности бесплодно»¹⁵⁵. Свойства действительности в нашем представлении о ней, считает Флоренский, оказываются «распределяемы» между «простран-

¹⁵¹ Скульптор Алла Пологова вспоминала о том, что ее отец Герман Исакиевич Пологов, в 20-е годы работавший театральным художником в Екатеринбурге, был слушателем вхутемасовских лекций Флоренского. Математические «выкладки» Флоренского, считала А. Пологова, настолько заинтересовали ее отца, что он, будучи уже взрослым человеком, увлекся математикой. Выдающимся математиком он не стал, но всю последующую жизнь соединял в себе увлечение искусством, математикой и техникой.

¹⁵² Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 5–6.

¹⁵³ Там же.

¹⁵⁴ Там же. – С. 6–7.

¹⁵⁵ Там же. – С. 7.

ством» и «вещью»; они могут быть, как он говорит, «перекладываемы» с «пространства» на «вещи» или, наоборот, с «вещей» на «пространство». В наших попытках воссоздания мира, отмечает Флоренский, «чем больше возлагается на пространство, тем более организованным оно мыслится, а значит и более индивидуальным, своеобразным», но, соответственно, «бледнеют вещи, приближаясь к общим типам». Вместе с тем при таком подходе «известный вырезок действительности получает стремление выделиться из окружающей среды и замкнуться сам в себе. Эти уплотненно идеализированные и в значительной степени самозамкнутые пространства «уже плохо объединяются друг с другом, /но зато/ каждое представляет *свой малый мир*»¹⁵⁶. По сути, Флоренский *формулирует понятие художественного пространства* (и эта идея получит развитие у Фаворского). Для него несомненно, что «опираясь при отношении к действительности *на пространство*, и на него возлагая основную тяжесть восстроения действительности, сознание движется в сторону художественного мировосприятия»¹⁵⁷. Впрочем, и в самом искусстве при общей доминанте пространственности выделяются разные способы соотношения пространства и вещи. Пределом представления действительности как пространства является ее полное отождествление с пространством, где вещи подчинялись бы пространству вплоть до утраты своей «натуральной» формы. «В области искусства близок к этому пределу Эль Греко»¹⁵⁸.

Стоит сразу же соотнести это с тем, что говорит Фаворский, для которого именно отношение пространства и вещи создает мир в пределах, ограниченных контуром или рамой. Это отношение определяет стиль единичной художественной вещи так же, как оно определяет различные стили больших художественных эпох: «Это вечная тема искусства. Решение ее определяет мировосприятие художника и мировоззрение эпохи»¹⁵⁹. Отношение предмета и пространства мыслится Фаворским как изначально конфликтное, «пространство» и «вещь», утверждает он, как бы борются между собою; когда побеждает «вещь» – или «круглота», в определении Фаворского, пространство истончается, приближаясь к пустоте. «Иногда, – поясняет мысль Фаворский, – существует два крайних типа отношения предмета к пространству: можно представить такой предмет, который *не возбуждал бы эхо в окружающем пространстве, и тогда он не даст синтеза, а будет только предметом* (натурализм). В другом случае, напротив, предмет становится центром всей композиции, организует пространство – все кругом и в себе»¹⁶⁰. У Флоренского почти так же: если в нашей модели действительности мы переносим нагрузку на вещи и тем уплотняем их индивидуальность и самостояние, то обедняем пространство. Здесь уже «вещи, каждая порознь, стремятся к самозамкнутости. Связи между ними слабнут, а вместе с тем бледнеет пространство, утрачивая внутреннюю структуру, связность и целостность. По мере того, как силы и организация действительности приписываются вещам, каждой порознь, объединяющее их пространство пустеет и от конкретной полноты стремится к меону»¹⁶¹ (*меон* – древнегреч. – несущее, небытие). В итоге, считает Флоренский, вещи, хотя и обособленная каждая в себе, оказываются кучей, конгломератом, а их собранность вместе ничем не мотивирована. «Такое восстроение мира свойственно позитивизму в науке и натурализму в искусстве. Евклидовское пространство и линейная перспектива тут принимаются как ступени к наименее содержательному и наименее структурному пониманию пространства»¹⁶². Предельным случаем был бы полный перенос всех свойств действительности на одни

¹⁵⁶ Там же. – С. 18.

¹⁵⁷ Там же. – С. 18–19.

¹⁵⁸ Там же. – С. 19.

¹⁵⁹ Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 244.

¹⁶⁰ Там же.

¹⁶¹ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 19.

¹⁶² Там же.

только вещи и тем самым вообще лишение пространства какой-либо структуры. Такое «выметенное дочиста» пространство, заключает он, было бы поистине пространством метафизическим (в духе метафизики XVII в.), т.е. чистым небытием.

Конструктивное построение «картины действительности», полагает Флоренский, все же требует, чтобы ни пространство, ни вещь не были доведены до предельной «нагрузки». К тому же разные формы культуры дают и разные типы пространствопостроения. Тут мы вновь вплотную подошли к уже упомянутой в самом начале кардинальной идее Флоренского о том, что «вся культура может быть понята как *деятельность организации пространства*» (курсив в цитате наш. – Ю.А.). Обращаясь к искусству как способу пространственной переорганизации мира, Флоренский пишет: «Цель художества – преодоление чувственной видимости, натуралистической коры случайного и проявление устойчивого и неизменного, общечеловеческого и общезначимого в действительности. Иначе говоря, цель художника – преобразить действительность»¹⁶³. Понимание искусства как преобразования мира было общим для В. Соловьёва, русских символистов. Однако, и тут уже нельзя не видеть дистанцирования от этой традиции, Флоренский переформулирует идею искусства как преобразования жизни в духе своей конкретной метафизики максимально «приземленно» – как преобразование пространственности. И впрямь, «если действительность – лишь особая организация пространства», то, «следовательно, задача искусства – переорганизовать (это) пространство, т.е. организовать его по-новому, устроить по-своему»¹⁶⁴.

Центральное место в теоретико-художественном мировоззрении Фаворского тоже занимает проблема пространства; не случайно Фаворский так часто определял свое отношение к художникам прошлого и настоящего именно в терминах «пространственности». Один из его учеников Виктор Эльконин вспоминал, что, восторгаясь Пикассо, Фаворский неизменно подчеркивал: Пикассо – всегда пространство, и наоборот: «Если бы Перову пространство – был бы Рембрандт»¹⁶⁵. Смысл этой реплики казался Эльконину вполне очевидным: в картинах Перова легко проглядывает напряженная эмоциональная жизнь, но из-за отсутствия «пространственного решения» она не становится таким же значительным художественным событием, как, например, полотна Рембрандта¹⁶⁶. Сочувственно относясь к попытке Флоренского рассмотреть искусство как особый тип пространствопостроения, отличающийся от способов построения пространства в науке и технике, Фаворский-теоретик стремится проанализировать отношение в искусстве непрерывного пространства и предмета. Это, утверждает он, самое нутро искусства, его святая святых. Надо сказать, что Фаворский осознал тему пространства как центральную для изобразительного искусства задолго до 20-х годов, до встречи с Флоренским, еще во время учебы в Московском университете. И в этом смысле его самостоятельность и независимость от Флоренского в том, что касается обращения к проблеме художественного пространства, не вызывает сомнений. Еще в 1913 г. в дипломной работе «Джотто и его предшественники» Фаворский определяет пространство как «главный объект живописи». Разные эпохи искусства дают нам разное видение отношения между вещью и пространством, разные типы зрительного построения пространства. Если применительно к Джотто говорят о технических недостатках в изображении пространства, о тех недостатках, «которые ему следовало бы извинить, чтобы затем, отделив эту, не удовлетворяющую оболочку, без помехи наслаждаться душой его живописи», то это значит, что «отношение к пространству, характерное для нашего времени, возвышается в норму», а «эпохи, не соответствующие этой норме, призна-

¹⁶³ Там же. – С. 70.

¹⁶⁴ Там же. – С. 71.

¹⁶⁵ См.: Эльконин В. Художник-философ // Владимир Андреевич Фаворский (Сб. материалов к выставке, посвященной 100-летию со дня рождения). – М., 1986. – С. 251.

¹⁶⁶ Там же.

ются плохо знавшими пространство либо совсем не желавшими его изображать»¹⁶⁷. Принципиальное положение состоит в том, что «обобщение пространства, свойственное нам, не единственно», и потому «искусство какой-либо эпохи должно требовать полного уважения к себе в целом, как и в частностях»¹⁶⁸.

При параллельном чтении работ Фаворского и Флоренского возникает стойкое ощущение того, что многие наблюдения и выводы одного являются прямым продолжением идей другого. Размышления двух авторов постоянно перекрещиваются, дополняют и как бы обоюдно поддерживают друг друга. У Фаворского отношение вещи и пространства – это самое нутро искусства, его святая святых. Именно через это отношение он намеревается определить стили больших художественных эпох. Для Флоренского отношение вещи и пространства в художественно-изобразительном произведении является определяющим еще и в том смысле, что оно создает основу для типологии искусства. Специфика тех или иных искусств может быть обозначена через то или иное построение пространства, то или иное соотношение пространства и вещи. Так, живопись и графика различаются подходами к организации своего пространства, и это различие, подчеркивает Флоренский, «не есть какая-либо частность, но коренится в исходном делении пространственности»¹⁶⁹. Графика строит пространство *двигательное*. Ее область – сфера активного отношения к миру, когда художник скорее «не берет от мира, а дает миру, не воздействуется миром, а воздействует на мир»¹⁷⁰. График может пользоваться разными инструментами, но существо дела от этого не меняется: это все равно будет преимущественно «двигательное пространство», элементарной единицей которого является жест или линия. Графика в своей предельной чистоте, утверждает Флоренский, есть «система жестов воздействия». Она линейна: пространство в ней всегда выстраивается движениями – линиями. «Как только в произведении графики появляются точки, пятна, залитые краской поверхности, так это произведение уже изменило графической активности подхода к миру, двигательному построению своего пространства, т.е. допустило в себя элементы живописные»¹⁷¹. В отличие от графического пространства, живописное пространство по самой зернисто-пятнистой и точечной структуре своей определяется как пассивное. В том смысле, что художник здесь словно показывает, как наступает на него мир. Отдельные моменты этого пассивного восприятия мира даются касаниями, прикосновениями. Живописное пространство строится осязанием, а оно предполагает наименьшее наше возможное вмешательство во внешний мир, при наибольшем возможном проявлении им себя. У Флоренского осязание в отношении к миру есть некая «активная пассивность»: живописные пятна являются следами наших касаний-осязаний действительности. Мы осязаем мир отдельными прикосновениями, каждое из которых оседает в сознании пятном. Если линия «в графике, – пишет Флоренский, – есть знак или заповедь некоторой требуемой деятельности, то осязание... это скорее плод, собранный от мира»¹⁷².

Отношение к миру совершенно аналогичное живописи и графике дают скульптура и пластика. И тут автору приходится подчеркнуть коренное отличие этих часто смешиваемых между собою форм: «Скульптура и пластика не имеют между собою ничего общего: скульптура есть графика, а пластика – живопись». «Скульптура – от *sculpto* – собственно значит рубленое, резанное, тогда как пластика, *πλασσω*, относится к выдавливаемому из мягкого материала. Скульптурное произведение – это запись широких движений режущего или отбивающего орудия, а

¹⁶⁷ Фаворский В. Джотто и его предшественники // Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 56.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 74.

¹⁷⁰ Там же. – С. 77.

¹⁷¹ Там же. – С. 78.

¹⁷² Там же. – С. 80, 82.

произведение пластики представляется записью прикосновений. Само собой понятно, – утверждает Флоренский, – что рубка и лепка по-разному строят системы записей в веществе»¹⁷³. Лепка своими прикосновениями к мягкому веществу дает систему пятен, точек, пространств, оцениваемых как минимум протяженности. В общем и целом организация пространства в искусстве достигается подходами, близкими друг другу формально, но глубоко чуждыми по ощущениям, лежащим в их основе. В одном случае пространство «мыслится осязательно» и строится точками-пятнышками, а они уже, в свою очередь, определяют линию. При другом способе построения пространства определяющей будет линия. Точки же рассматриваются как места возможных пересечений линий. Кроме того, если мы определяем основные элементы действительности как пространство и вещи, то живопись обращается преимущественно к вещному аспекту мира, к вещам, а графика – к пространству. Вещи осязаются, а пространство дает простор движениям. И наоборот, пространство неосязуемо, тогда как в вещах как таковых нельзя двигаться. Конечно, и в живописи присутствует пространство, а в графике есть элемент «вещественности», или «вещности». Однако, отмечает Флоренский, живопись распространяет вещественность на пространство и потому самое пространство трактует как среду. Графика же пытается истолковать вещи как «пространство особых кривизн». Таким образом, живопись имеет дело как бы с вещественностью мира, «с содержанием вещи, по образцу которого она строит все наружное пространство». «А графика занята с окружающим вещи пространством и по образцу его истолковывает сами вещи»¹⁷⁴. Интересно, что это подразделение художественных пространств на активные, двигательные и пассивные – материально-вещественные станет одним из определяющих для теоретика искусства 1920-х годов Александра Габричевского.

Тема пространства и вещи по-своему преломляется в таких категориях, как конструкция и композиция. Композиция – очень старое понятие, восходящее еще к античной риторике и примененное для толкования искусства в эпоху Возрождения (благодаря гуманистической критике)¹⁷⁵. Еще в XV в. Леон Баттиста Альберти определил композицию как правило в живописи, согласно которому сочетаются части написанного произведения¹⁷⁶, т.е. по сути дела толковал композицию как формулу пространственной организации произведения. В начале XX в. понятие композиции, ставшее основополагающим для анализа формы художественного произведения, было дополнено понятием конструкции. Это дополнение исходило от русских конструктивистов, чье движение в первой половине 20-х годов было очень представительным (Татлин, А. Родченко, А. Ган и др.) Конструктивисты группировались в основном вокруг ИНХУКа – института художественной культуры, учрежденного в начале 1920 г. Его первым председателем стал В.В. Кандинский. Но в 1921 г. в ИНХУКе происходит раскол: в нем утверждается «производственная» платформа. В. Кандинский уходит, а институт становится ядром конструктивистских художественных ориентаций, распространяющихся и во Вхутемасе: А. Родченко ведет здесь дисциплину конструкции. Понятия конструкции и конструирования входят в ряд наиболее употребляемых. В 1921 г. в ИНХУКе происходит дискуссия о соотношении конструкции и композиции (в которой принял участие и уже упомянутый выше Н. Тарабукин). Спектр мнений о соотношении конструкции и композиции был самый разнообразный – от утверждения конструкции как аспекта композиции до их полного противопоставления, когда в «конструкции» виделось «волевое построение», а в «композиции» лишь «интуитивное размещение пятен»¹⁷⁷. А. Родченко связывал всякую «настоящую конструкцию» с «утилитарной

¹⁷³ Там же. – С. 83.

¹⁷⁴ Там же. – С. 109.

¹⁷⁵ См. об этом: *Шастель А.* Искусство и гуманизм во Флоренции времен Лоренцо Великолепного. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – 435 с.

¹⁷⁶ См.: *Альберти Л.-Б.* Три книги о живописи / Пер. с итал. А. Габричевского // *Альберти Л.-Б.* Десять книг о зодчестве. – М.: Издательство Всесоюзной Академии архитектуры, 1936. – Т. 2. – С. 25–63.

¹⁷⁷ *Сидорина Е.* Русский конструктивизм: Истоки, идеи, практика. – М., 1995. – С. 46–53.

необходимостью», являющейся целью «производственного» художественного произведения, стремящегося к функциональности, организованности, в «композиции» же видел только «вкусовой подбор», преследующий цели изобразительности и лежащий вне функциональной организованности. Понятно, что дискуссия о конструкции и композиции не могла не затронуть В. Фаворского и П. Флоренского, читавших на графическом факультете Вхутемаса основные теоретические дисциплины. В их Вхутемасовских курсах мы находим отклики на эти дискуссии и совершенно самостоятельный, свой, анализ категорий «конструкции» и «композиции».

По Фаворскому, конструкция и композиция противоположны по своему смыслу: конструкция дает нам представление о форме изображаемого предмета, композиция – зрительное впечатление. Конструкция дает понятие о том, как предмет скроен и устроен, каковы его двигательные возможности, а композиция как бы «вставляет предмет (вещь) в окружающее пространство. Композиция – организация изобразительного пространства произведения как целого, конструкция же охватывает форму и строение самих изображаемых вещей в их движении или двигательных возможностях»¹⁷⁸. Такова, если вкратце, позиция Фаворского. Близок ему и Флоренский. Художественное произведение, подчеркивает он, есть нечто единое и целостное само по себе. Но произведение и нечто изображает. И этот предмет, изображаемый художником, имеет свое единство, совсем другое, чем единство художественного произведения. «Единство изображаемого (конструкция) никак не может быть смешиваемо с единством изображения (композицией) – это разные единства»¹⁷⁹. Принцип пространственного устройства самой действительности должен быть назван конструкцией, тогда как пространственное устройство произведения является композицией. «То, что говорит о себе через произведение самая действительность, есть конструкция в произведении, а то, что говорит об этой действительности художник, есть композиция произведения»¹⁸⁰. Ясно, что никакой прямой связи между строением самой действительности и строением ее изображения нет и быть не может, считает Флоренский. «Конструкция, – находит он еще одну емкую формулу, – есть то, чего хочет от произведения сама действительность, а композиция – то, чего художник хочет от своего произведения»¹⁸¹. Если конструктивисты противопоставляли «пассивной изобразительности» композиционных решений «старого искусства» конструктивистскую активность искусства «производственного», то Флоренский, вместе с Фаворским, меняют полюса в противопоставлении этих понятий. В «конструкции схватывается устройство действительности (вещи), насколько она изображается художником, а в композиции – устройство художественного произведения. В этом смысле уже не композиция, а конструкция, как имеющая по преимуществу дело с данностью мира, будет пассивна, тогда как “композиция” – как преобразование этой данности в новое пространственное единство – “активна”»¹⁸².

Фаворский во Вхутемасе читает лекции по теории композиции. Причем это понятие явственно соотносится у него с вынесенным из художественной школы профессора Холлоши требованием художественной цельности изображения. Последняя понимается как

¹⁷⁸ Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 205–206.

¹⁷⁹ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 117.

¹⁸⁰ Там же. – С. 121.

¹⁸¹ Там же. – С. 122.

¹⁸² Представляется, что по крайней мере лингвистически предложенное Флоренским толкование соотношения «конструкции» и «композиции» выглядит более убедительно. Значение слов «конструкция» и «композиция» в обыденном словоупотреблении кажется почти тождественным, малоразличимым. Тем не менее различие между «constitue» и «compro» (от этих латинских глаголов происходят соответствующие слова в европейских языках и русском) имеется. Если первый глагол означает просто «собираение», «составление», «построение», то второй подразумевает еще и «прекращение несогласия, раздора» составляемых элементов (отсюда лат. *compositus* – хорошо расположенный, правильный, стройный). Латинское *compro* более всего соответствует греческому αρμολω, означающему «соединение несходного» (отсюда «гармония»). В слове «конструкция» этот эстетический смысл, предполагающий к тому же творческую волю создателя, выражен слабо.

пространственная цельность изображения – как наличие своего особого художественного пространства, отличного от внешнего, жизненно-бытового пространства. В ряде случаев Фаворский представляет себе человека словно бы вооруженным искусством и окруженным зрительно-пространственным хаосом. На уровне феноменов природа противостоит человеку своей зрительной и пространственной бесформенностью, которую человек разными способами пытается преодолеть. Искусство представляет собой действенный инструмент преодоления зрительно-пространственного хаоса в попытке достижения цельности – сложной гармонической упорядоченности зримого. В размышлениях Фаворского искусство вообще, а изобразительное искусство в особенности, оказывается своего рода «аванпостом» – передовой линией в постоянно происходящей борьбе человека с хаосом. Оно представляет собой один из наиболее эффективных способов победы над «хаотической случайностью зримого». Данная человеку-художнику неизменно фрагментарно и неполно природа на уровне феноменальном тем не менее противостоит нам как разнообразнейшая жизнь. Она представляет собой многообразие зрительных впечатлений и неограниченное пространственное развертывание, признаки которого – богатство и хаос. В теории Фаворского художник принимает на себя трудную задачу преобразования хаоса зрительных впечатлений в цельность изображения. Последняя приближает нас к той высшей цельности, которая, безусловно, должна быть присуща мирозданию как таковому, но которая угадывается в каждом его моменте и открывается в его частях отнюдь не всякому, а лишь особым образом настроенному и отточенному зрению художника, и только через него уже и всем остальным.

В работе под названием «Магический реализм» Фаворский рассматривает наиболее притягательный и невозможный для искусства способ существования. В толковании «магического реализма» он отталкивается от легенд, связанных с искусством архаики. В греческом мире с древних времен существовали легенды о «магическом реализме», например, в них рассказывалось, что Дедал лепил людей, которые оживали. У Гомера хромоногому Гефесту помогали ходить бронзовые прислужницы, которых он сам выковал для себя. Это – искусство, обладающее «магическим реализмом», как бы чудесное искусство, делающее все до того реальным, что оно становится живым. Фаворский задается вопросом, какова должна была быть форма этих произведений, что может быть для них характерно. В поисках ответа он обращается в магический мир детской игры. «Играя, ребенок находит пруттик, и он становится горячей лошадью»¹⁸³. Точно так же оживают в его руках другие предметы, становясь игрушками. Чтобы ожить, всем этим вещам достаточно одного – быть с ребенком в одном пространстве, участвовать с ним в игре. Для магического искусства характерно существование вещей в «нашем» пространстве и «неимение своего изобразительного пространства»¹⁸⁴.

Становление классического греческого, да и всякого другого искусства происходило как своего рода утрата «старого» магического реализма (черты которого Фаворский находит в египетском искусстве, в греческом искусстве эпохи архаики), но зато в отвоевании и становлении особого художественного пространства, отличного от того пространства, в котором находится зритель. На этом пути происходит становление особого художественного пространства, не предполагающего простого вхождения человека в его своеобразный мир. Так, в греческом искусстве, особенно развитом, мы имеем дело уже с совершенно особым художественным пространством, которое не допускает простого вхождения в этот своеобразный мир человека, «отстраненного» от пространства изображения. «Так, в рельефе дорического фриза, во фронтонах и отдельных статуях, люди, их действия изображены в пространстве; с ними вместе изображается пространство, в котором осуществляются их действия. Играть в такую статую

¹⁸³ Фаворский В.А. Магический реализм // Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988. – С. 228.

¹⁸⁴ Там же.

нельзя», – подчеркивает Фаворский¹⁸⁵. Искусство формирует позицию зрителя, эстетически отделенного, «остраненного» от пространства изображения. Формируется изобразительная плоскость, искусство становится по-настоящему зрительным. Теперь оно как бы ориентируется на «позицию зрителя», который находится вне изображаемого пространства и только мысленно участвует в изображении. «Такое изображение может нами созерцаться, мы можем его переживать, хотя вчувствовать себя в него [как в магическом искусстве архаики, живущем со зрителем в одном пространстве – пространстве мифа] уже не будем»¹⁸⁶. Художественное творчество несет в себе сакральную память о магическом реализме – искусстве, делающем все до того реальным, что оно становится живым. Вместе с тем «жизненная живость» изображения (входящая в самое ядро живописности) достигается в искусстве вышедшим из-под власти мифа, принципиально иным, чем «магический реализм», способом. Она обретается не нарушением изобразительной плоскости, не попыткой непосредственного введения изображения в наше жизненное пространство, а особой художественной цельностью изображения. Живое в искусстве не там, где с портрета смотрят совершенно живые глаза (ср.: «Портрет» Н.В. Гоголя), заставляя зрителя содрогаться, но там, где художнику удалось создать цельное пространство – мир, который вследствие цельности оказывается самостоятельным, самосущим, а тем самым уже в очень большой степени органическим и живым. Художник в теории искусства В. Фаворского не волшебник, заставляющий изображение «выходить» из портретной рамы, а творец, создающий в пределах рамы или контура особый мир.

Нарушение границ обретаемого искусством особого художественного пространства ни зрителю, ни даже самому творцу этих пространств – художнику – не дозволено. Поскольку живописное и вообще всякое подлинно художественное произведение – это мир, в котором каждая деталь отвечает другой детали ритмически, мир, живущий по своим собственным законам, постольку зритель должен отказаться от того, чтобы предъявлять произведению искусства требования, скажем, утилитарного или этического порядка. Но и на художника это возлагает большую ответственность. Он не вправе сам разрушать границы пространства, отвоеванные искусством у жизни. «Это бывает, когда хотят сделать что-нибудь чрезвычайно живым. Это встречается иногда в надгробиях, могильных скульптурах, где хотят наладить связи с умершим»¹⁸⁷. Желая сделать изображение «особенно живым» в обход искусства, впадают обычно в натурализм. Фаворский вспоминал виденные им однажды фигуры генуэзского кладбища: «Ничего более отвратительного я не помню, – признавался Фаворский. – Они не поддаются описанию. Фигура, сидящая на лавочке и протягивающая вам носовой платок; или жена и дочь, стоящие на коленях, почти на дорожке перед стеной, в окошко которой высовывается умерший муж, и так далее. Тут полностью главенствует стремление ввести изображение в наше пространство и тем сделать изображение совершенно живым»¹⁸⁸. Фаворский вспоминает и другой пример – один из эскизов памятника Гоголю, где изображен был холм со скамейкой, на которой сидел Гоголь; к скамейке вела дорожка, как бы предлагая зрителю пойти по ней и сесть на скамейку рядом с писателем. «Что же из этого вышло бы? – задается вопросом Фаворский. – Беседа – вряд ли. А произведение разрушается. Его цельность нарушена»¹⁸⁹.

Применительно к искусству принято подчеркивать недопустимость какого-либо вмешательства в него с посторонними художественным задачам и целям требованиями утилитарного, социального либо даже этического порядка. Размышляя о «магическом реализме», Фаворский подчеркивает другой аспект той же самой проблемы – проблемы «эстетической изолированно-

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Там же. – С. 229.

¹⁸⁷ Там же. – С. 230.

¹⁸⁸ Там же. – С. 231.

¹⁸⁹ Там же.

сти» художественного предмета и пространства. Само искусство не вправе посягать на сформированную длительным опытом искусства «зрительскую плоскость». Не должно стремиться влиять на нас прямо и непосредственно, здесь обязателен момент эстетической отстраненности (или, как говорил Виктор Шкловский, «остраненности») от пространства изображения. По мысли Павла Флоренского, «художественным образам приличествует наибольшая степень художественной воплощенности, конкретности, жизненной правдивости, но мудрый художник наибольшие усилия приложит именно к тому, чтобы, переступив грани символа, эти образы не соскочили с пьедестала эстетической изолированности и не вмещались в жизнь как однородные с нею части ее»¹⁹⁰. Фаворский-художник пытается воссоздать целое мира там, где человек натывается лишь на «акосмию» и хаос зрительных ощущений. Его функция в значительной мере оказывается космогонической, направленной на повторение космоторения. В этом смысле философско-художественная позиция Фаворского весьма созвучна тезису Г.-Г. Гадамера: «Неважно, работает ли скульптор или художник в предметной или не предметной манере. Важно одно – встречает ли нас в них упорядочивающая духовная энергия. И если то, что изображено в произведении поднимается до новой оформленной определенности, до нового крошечного космоса, до новой цельности схваченного, объединенного и упорядоченного бытия, то это искусство... Художественное произведение стоит посреди распадающегося мира привычных и близких нам вещей как залог порядка и, может быть, все силы сбережения и поддержания, несущие на себе человеческую культуру, имеют своим основанием то, что архетипически предстает в работе художника, всегда снова упорядочивающего то, что раз за разом распадается»¹⁹¹.

Параллельное рассмотрение подходов Флоренского и Фаворского позволяет говорить о значительной близости их теоретико-художественных взглядов. Учитывая их довольно продолжительное общение, их активную совместную работу во Вхутемасе по утверждению общей позиции в качестве исследовательской и образовательной, речь может вестись и о чем-то большем. Можно говорить о формировании общей исследовательской и художественно-образовательной платформы, связанной с анализом пространственной формы художественно-изобразительного произведения. Единой теоретико-художественной школе, хотя ее контуры вполне намечаемы, не суждено было сбыться; время, отпущенное 20-ми годами на формирование самостоятельных теоретических направлений, стремительно убывало. К тому же каждый из наших авторов в середине 1920-х был не только зрелым человеком, но и самостоятельно сложившимся исследователем. В теоретической разработке проблем художественного пространства каждый сохранял, что называется, свое лицо. Если П.А. Флоренского скорее интересовало то, что может быть названо семиотическими аспектами изучения пространственных форм и способов художественного пространствопостроения, то В.А. Фаворский довольно продолжительное время (и в 1920-е годы, и несколько позже) находился под влиянием немецкой школы теоретического искусствознания А. Гильдебранда. Его теория «изобразительной плоскости» отличалась и самостоятельностью, и глубиной философских обобщений. О единой теоретической школе в строгом смысле этого слова говорить не приходится. Но было общее направление исследовательских поисков, схожесть в оценке их возможностей и перспектив. Предпринятые в 1920-е годы В. Фаворским и П. Флоренским, главным образом «в стенах» Вхутемаса, исследования принципов пространственной организации искусства не имели аналогов, отличались новаторством и основательностью подходов. Но параллельно и независимо от них в ГАХНе¹⁹² (Государственная академия художественных наук) проводились другого рода иссле-

¹⁹⁰ Флоренский П.А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – С. 104.

¹⁹¹ Гадамер Г.-Г. Искусство и подражание // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 241.

¹⁹² ГАХН (РАХН) – Государственная академия художественных наук, просуществовавшая с 1921 по 1929 г. Наряду с Вхутемасом и ИНХУКом это один из наиболее значительных центров теоретико-искусствоведческих исследований. Собственная

дования (А.Г. Габричевским, А.В. Бакушинским), которые имеет смысл сопоставить с исследованиями, которые мы условно называли вхутемасовскими.

Заключая, отметим, что интерес к пространственности, в том числе и к культурным способам и формам пространственного видения мира, вообще очень характерен для эпохи 1920–1930-х годов (здесь – как бы в обратном хронологическом порядке – стоит вспомнить «Формы времени и хронотопа в романе» М. Бахтина¹⁹³, «Античный космос и современную науку» А. Лосева¹⁹⁴, исследования близкого Лосеву Николая Тарабукина¹⁹⁵, труды по философии искусства Александра Габричевского¹⁹⁶, исследования А.В. Бакушинского). По всей видимости, сам этот интерес должен рассматриваться не только как сугубо профессиональное, но и как культурно обусловленное явление. 1920-е годы – время широкого увлечения идеей пространственности, открытия в ней новых измерений. Это увлечение подогревалось новым физическим толкованием пространства, которое было предложено в теории относительности А. Эйнштейна. Хотя специальная теория относительности, устанавливающая зависимость времени от пространства, а также своеобразие протекания времени и физических процессов в разных системах отсчета (свое, «местное» время в каждой из них) была создана Эйнштейном еще в 1905–1907 гг., но именно в 20-е годы она становится достоянием и «широких кругов общественности», и гуманитарного знания¹⁹⁷. Впрочем, своеобразный приоритет пространственной проблематики в целом ряде исследовательских направлений 1920-х годов мог, как кажется, иметь еще и иные основания. В ситуации 1920-х годов в России особенно остро ощущалось то, что Шекспир назвал когда-то «The time is out of joint» – *время, вывихнутое в суставе*. Распавшуюся связь времен человек не в силах соединить: но остаются и даже открываются новые возможности освоения и организации пространства. Если можно говорить об оппозиции культуры и вла-

история ГАХН непродолжительна и трагична. Учрежденная в 1921 г. при деятельном участии А.В. Луначарского, Академия стала спасительным прибежищем для значительной части московской гуманитарной интеллигенции. С ГАХНом связаны судьбы Г. Шпета, А. Габричевского, Б. Ярхо. Здесь работали А.Ф. Лосев, В.П. Зубов, Б.Р. Виппер, а также В. Кандинский (первоначально он возглавлял физико-психологическое отделение, но вскоре его сменил А.В. Бакушинский), Р.Р. Фальк, К.Ф. Юон и др. В Уставе Академии ее задача определялась как «всестороннее научное исследование и разработка вопросов искусства и художественной культуры... объединение научной деятельности художественных институтов страны и научно-творческих сил в области искусства». В Академии работало несколько отделений и секций, издавался журнал «Искусство» (в период с 1923 по 1928 г. вышло более десяти его выпусков). В 1929 г. вслед за смещением Луначарского с поста наркома просвещения в ГАХН происходят «чистки», после которых Академия была распущена. Многие ее члены уже в 1929 г. оказались в ссылке. В начале 30-х годов ряд членов Академии (Г. Шпет, Б. Ярхо, М. Петровский, А. Габричевский) оказались «фигурантами» дела «о немецко-фашистской организации в стенах Государственной Академии художественных наук», получили «срок», а в 1938 г. были казнены (см.: *Северцева О.* Фашизированная наука // Независимая газета. – М., 1996. – 11.04. – С. 8; *Мильдон В.* Учение о духе: ГАХН как явление русской культуры // Независимая газета. – М., 1996. – 29.11. – С. 7).

¹⁹³ См.: *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Эпос и роман. – СПб.: Изд-во Азбука, 2000. – С. 11–193.

¹⁹⁴ См.: *Лосев А.Ф.* Античный космос и современная наука. – М.: Мысль, 1993. – 248 с.

¹⁹⁵ См.: *Тарабукин Н.М.* Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. – М., 1993. – № 1–4; *Тарабукин Н.М.* Смысловое значение диагональных композиций в живописи // Ученые записки Тартуского университета. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1973. – Т. 6. – Вып. 308. – 325 с.; *Тарабукин Н.М.* О В.Э. Мейерхольде. – М.: ОГИ, 1998. – (Библиогр.).

¹⁹⁶ См.: *Габричевский А.Г.* Одежда и здание // *Габричевский А.Г.* Морфология искусства. – М.: АГРАФ, 2000. – С. 402–429; Он же: Пространство и масса в архитектуре // Там же. – С. 430–447; Он же: Введение в морфологию искусства // Там же. – С. 83–165; Он же: Поверхность и плоскость // Там же. – С. 219–252; Он же: Портрет как проблема изображения // Там же. – С. 280–297 и др.

¹⁹⁷ Характерно, что в 1922 г. на русском языке сначала появляется работа самого А. Эйнштейна, поясняющая начала специальной и общей теории относительности. В следующем году выходит не менее важная работа А.А. Фридмана, популярно излагающая принципы и значение теории Эйнштейна (*Фридман А.А.* Мир как пространство и время. – М.: Наука, 1965. – 111 с.). Еще более любопытно, что одновременно с ней появляется книга известного антрополога и этнографа В.Г. Богораз-Тана (*Богораз-Тан В.Г.* Эйнштейн и религия. Применение принципа относительности к исследованию религиозных влияний. – М.; Пг.: Френкель, 1923. – 117 с.), в которой автор попытался сопоставить архаические представления о пространстве у народов Сибири с пониманием пространства и времени в современной теории относительности. В этом контексте должна быть рассмотрена и уже упоминавшаяся нами работа П. Флоренского «Мнимости в геометрии», в которой «средствами современной теории» автор попытался дать обоснование пространственных представлений «Божественной комедии» Данте.

сти, то временем располагала и распоряжалась власть, на долю искусства и техники выпадала задача пересоздания пространства. Конечно, легко возразить, что тема пространственности сама по себе является для изобразительных искусств ключевой, и потому излишне прибегать к ее упрощенно-социальным толкованиям. Это так. И все же представляется симптоматичным, что А. Габричевский, например, в своей рукописи об онтологии художественного избрал в те же годы эпиграфом слова Виктора Гюго: «Бог берет время и оставляет нам пространство».

Культура и философия

Интертекстуальность в контексте философских исследований

В.М. Кулькина

В современной науке нет четкого определения понятия *интертекстуальности*. В широком смысле интертекстуальность рассматривается в контексте мировой культуры, формируя понятие мирового «интертекста». В более узком смысле интертекстуальность рассматривается в плане позиции автора. Теоретическая база понятия также весьма разнородна и зависит от приверженности исследователя одной из этих двух точек зрения.

Появившийся в рамках постмодернизма в 1967 г. термин *интертекстуальность* в своем авторстве был закреплен за французской исследовательницей Юлией Кристевой¹⁹⁸, придерживающейся постструктуралистского подхода. Базируясь на работах М.М. Бахтина, Кристева рассматривала интертекстуальность как «цитатную мозаику», формирующую текст за счет разных вариантов комбинирования цитатного материала. Ее точка зрения оказалась близка Р. Барту, впоследствии описавшему «текучесть» смыслов текста и его открытость при прочтении. Другими словами, Барт представил широкий взгляд на *интертекст*, рассматривая его как структуру, функционирующую без ведома автора, по собственным законам «диалога между текстами».

В 1920-х годах немецкий исследователь Х.Р. Яусс в попытке описать взаимодействие писателя с читателем обращается к понятию «адресата», введенному в то время в литературоведение для наблюдения за взаимодействием писателя и текста. Обратившись к философской герменевтике, Яусс вывел понятие «горизонта ожидания», описывающее «герменевтически воспитанное сознание»¹⁹⁹ читателя при его восприятии текста, соответствующее предмнениям публики или вызывающее у нее «смену горизонта ожидания». Творец любого текста при его создании опирается на один из этих двух способов взаимодействия со своим будущим читателем. Второй установкой для автора становятся жанровые обозначения, обеспечивающие литературную преемственность формы. Бахтин определял жанр как «представителя творческой памяти в процессе литературного развития»²⁰⁰. Таким образом, в своем взаимодействии с читателем автор текста всегда обращается к цитатному материалу. Если взаимообмен мнениями и ожиданиями между писателем и читателем еще можно анализировать, исходя из семиотики и герменевтики, то за определением взаимодействия текстов уже прочно закрепился термин *интертекстуальность*.

Соединим эти две позиции. Ю.М. Лотман определял текст как систему знаков, построенную, в свою очередь, по правилам системы языка. Текст становится системой отношений, в которой писатель «кодирует» закладываемую в него информацию, а читатель «декодирует» ее. По этому определению, текст не обязательно должен представлять собой литературное произведение, он также может быть представлен в форме музыкального, живописного произведения или киноверсии.

¹⁹⁸ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Пер. Г.К. Косикова // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Издат. группа «Прогресс», 2000. – С. 427–457.

¹⁹⁹ Гадамер Х.Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – С. 321.

²⁰⁰ Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худож. литра, 1972. – С. 179.

Алеаторика как метод формирования музыкальной композиции с точки зрения вариативного отношения между элементами нотного текста и музыкальной формой предполагает неопределенность или случайную последовательность этих элементов при сочинении или исполнении произведения. Тем самым алеаторика обеспечивает связь с теорией Дильтея, представляющего текст как нечто линейное, концептуальное по своей сути. Целью текста становится передача закодированной по составу и расположению знаков внутри него информации. Такой способ восприятия текста изучал У. Эко в своей книге «Открытое произведение». Эко рассматривал текст на примере музыкальных произведений, в которых композитор (автор музыкального текста) осознанно предлагает музыканту выбор, своеобразное «поле возможностей», сохраняющее структуру произведения открытой. Само по себе «поле возможностей» аналогично «горизонту ожиданий» художественного текста, только первое отражает точку зрения автора, а второе – читателя. Представляя собой совокупность культурного контекста, произведение становится «закодированной» формой авторских мыслей.

Интертекст – это, в первую очередь, форма произведения, которая наравне с жанром (представителем творческой памяти) открывает перед читателем широкое *поле возможностей* прочтения произведения в контексте его (читателя) «горизонта ожидания». В таком виде главная определяющая черта интертекста – интертекстуальность – вписывается в изначальную концепцию «диалога как борьбы писателя с существующими литературными формами»²⁰¹ Бахтина, освещающую процесс творчества не как заимствования, а как встречу текстов существующих и текста, рождающегося в настоящий момент. Интертекстуальность воплощает в себе свободу выбора в плане толкования множества межкультурных связей в одном произведении, так как текст привлекает читателя возможностью интерпретировать. *Поле возможностей* читателя расширяется до области взаимодействия всего мирового литературного контекста. Ю.М. Лотман относил данное свойство текста к одной из главных его функций – к «конденсации культурного опыта», другими словами, к свойствам памяти, обрабатывающей в себе новые формирования текстов и смыслов. Если текст произведения не несет в себе никакой смысловой нагрузки или она реализована буквально и не требует интерпретации, интерес читателя к нему быстро сходит на нет. При этом противоположная крайность, когда в тексте упор делается на смысловую нагрузку, не может быть реализована автором без использования разного рода форм и усложненной композиции создаваемого произведения.

В своей работе «Бытие и время»²⁰² Хайдеггер определил желание интерпретировать речь как попытку найти для нее «место» в онтологическом бытии языка: «Речь есть значимое членение расположенной понятности в бытии-в-мире. Речь есть экзистенциально язык». В свою очередь, в «Преодолении метафизики логическим анализом языка»²⁰³ Карнап изучает язык, правила образования предложения, рассматривая значение слова через определенные критерии истинности, верификации и т.д. Интерпретируя речь, можно вписать язык в графическую систему знаков, в результате текст определяется как графическая система символов языка какого-либо сообщества, определяющаяся собственной смысловой нагрузкой и логикой межтекстовых связей. Последние, в свою очередь, и являются основой интертекстуальных отношений.

На сегодняшний день нельзя говорить об обязательной линейности текста, так как, придерживаясь литературных норм и традиций, автор часто оставляет за читателем право самому достраивать логику повествования, изобретая для этого новые формы (Пруст, Малларме). И

²⁰¹ Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве. Библиотека Гумер. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/probl_sod.php

²⁰² Хайдеггер М. Присутствие и речь. Язык // Бытие и время. – Электронная библиотека ModernLib.Ru – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/martin_haydegger/bitie_i_vremya/read/

²⁰³ Карнап Р. Преодоление метафизики логическим анализом языка // Вестник МГУ. Сер. 7. Философия / Пер. А.В. Кезина. – М.: МГУ, 1993. – № 6. – С. 11–26.

если работы Хайдеггера посвящены изучению смысла интерпретации речи и ее месту в бытии, а Карнапа – исследованию смысла с помощью языка, то сформировавшаяся в начале нового тысячелетия текстовая система заставила авторов рассматривать *смысл* и *интерпретацию* на интертекстуальном уровне²⁰⁴, породив, таким образом, текстовое толкование произведения – *интертекст*. За текстом отныне стоит не язык, а комплекс других текстов. А.Н. Трепачко говорит о таком межтекстовом взаимодействии как о сознательном художественном приеме и как о средстве конструирования смысла на основе претекста²⁰⁵.

Умберто Эко называет подобную художественную форму *эпистемологической метафорой*²⁰⁶, определяя ее как способ структурирования художественных форм, с помощью которого культура (иногда наука) той или иной эпохи воспринимает реальность. Однако понимание любой реальности отходит в область герменевтики. Следуя этой цепочкой понятий от бытия, далее к «месту» языка и речи в нем, а затем и к интертексту, логично обратиться к предмету изучения герменевтики как *общей теории понимания*, а именно к герменевтическим феноменам, рассматривающимся как основные состояния бытия человека. В контексте работ М. Хайдеггера о *герменевтичности бытия* герменевтические феномены могут быть рассмотрены создателями любого текста не как собственно контекст для их творчества, а как фундаментальные основания бытия, вписывающие каждый созданный текст в рамки общего мирового интертекста.

Ф. Шлейермахер²⁰⁷, заложивший основы герменевтики, выделял в тексте отдельно его содержание, т.е. то, что в него вписывается, и далее противопоставлял ему выражение, т.е. то, как именно событие вписывается. Другими словами, форму и содержание. Главным при таком анализе философ считал толкование не самого текста, а его автора, мыслящего индивида, создавшего тот или иной текст. Любой индивид существует в едином историческом и культурном пространстве; чтобы его понять, нужно отыскать ценностные и социально-исторические ориентиры, повлиявшие на формирование именно этого индивида – создателя конкретного текста. А значит – найти основу его *смыслопорождения*²⁰⁸, творчества.

Текст не может существовать без читателя, даже если его читатель и автор – одно и то же лицо. Вложив в текст закодированное сообщение с помощью языка, создавая, таким образом, собственное поле возможностей, автор-читатель ориентируется на собственный же *горизонт ожиданий*

²⁰⁴ Постмодернистское положение о «смерти» автора.

²⁰⁵ Трепачко А.Н. Интертекстуальность: «Диалог» двух или более текстов. – Режим доступа: http://www.superinf.ru/view_helpstud.php?id=5221

²⁰⁶ Эко У. Открытое произведение. – СПб.: SIMPOSIUM, 2006. – С. 89.

²⁰⁷ Шлейермахер Ф.Д.Е. Герменевтика // Электронная библиотека по философии. – Режим доступа: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z00000840/>

²⁰⁸ Термин Э. Гуссерля: «Смыслопорождение, или смыслоформирование – это реализация смысла человеческой жизни и деятельности в конкретных ситуациях и событиях, личностных актах или межличностных отношениях». – Режим доступа: <http://smirnov-dmitry.livejournal.com/1260.html>

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.