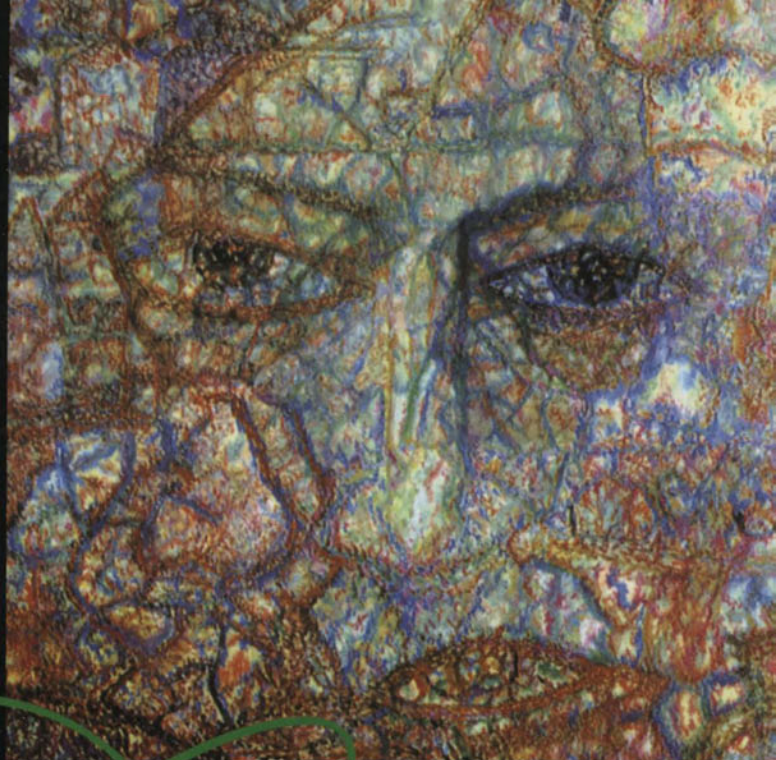




язык
СЕМИОТИКА
культура



Юрий СТЕПАНОВ

Протей

Очерки
хаотической эволюции

ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ



ЯЗЫК
СЕМИОТИКА
КУЛЬТУРА

Ю. С. Степанов

ПРОТЕЙ

Очерки хаотической эволюции



ЯЗЫКИ СЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ
МОСКВА 2004

ББК 71я2
С 79

Издание осуществлено при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ)
проект № 03-06-87067



Степанов Ю. С.

С 79 Протей: Очерки хаотической эволюции. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 264 с., ил. – (Язык. Семиотика. Культура).
(Цветные вклейки после с. 80, 240).

ISSN 1727-1630

ISBN 5-94457-193-4

Главы этой книги – «Введения (Хаос и Абсурд)», «Метаморфозы», «Фракталы», «Богочеловек» и др. не фиксируются универсальными библиотечными классификациями. Это нечто более сложное – необыкновенное разнообразие и свобода любых классификаций, исходящая от современных людей – о с о б а я м е н т а л ь н а я с р е д а , что, возможно, следует называть просто «информация».

Лейтмотивом служит ее древнее проявление – Протей, греческое божество, смотритель за порядком, но сам – символ непредсказуемости поведения и перемен облика, гармонии и хаоса. Его облик отвечает новейшим научным исследованиям о роли хаотических процессов в мире, о теории хаоса рядом с гармонией и Эволюцией.

Стиль изложения – от строгих очерков до художественных экспериментов. Книга рекомендуется научным работникам, студентам, аспирантам – всем, вовлеченным в современную ментальную среду.

ББК 71я2

В оформлении переплета использована картина П. Н. Филонова «Лики» (1940 г.)

Юрий Сергеевич Степанов

ПРОТЕЙ

Очерки хаотической эволюции

Издатель А. Кошелев

Компьютерная верстка А. Камкина. Корректор О. Заикина

Художественное оформление переплета С. Жигалкина и Ю. Саевича

Подписано в печать 15.04.2004. Формат 60х90 1/16.

Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Times. Усл. печ. л. 16,5. Заказ № 3887.

Издательство «Языки славянской культуры». ЛР № 02745 от 04.10.2000.

Тел.: 207-86-93. Факс: (095) 246-20-20 (для аб. М153). E-mail: Lrc@comtv.ru

ISBN 5-94457-193-4



© Ю. С. Степанов, 2004

© Языки славянской культуры, 2004

Отпечатано с готовых диапозитивов на ФГУП ордена «Знак Почета»

Смоленская областная типография им. В. И. Смирнова.

214000, г. Смоленск, проспект им. Ю. Гагарина, 2.

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

Оглавление

I. Введения (Gates)	9
Введение № 1. Предмет и композиция этой книги. Эволюционный семиотический ряд. (Gate 1)	9
Введение № 2. Возможность иной семиотической системы: Жан Бодрийяр «Система вещей» (Gate 2)	21
Введение № 3. Новые ключевые слова (Gate 3)	28
Введение № 4. О стиле (Gate 4)	29
Введение № 5. Хаос — это абсурд. Абсурд — это хаос (Gate 5)	33
Введение № 6. Наука о хаосе и искусство. Одна иллюстрация: Джеймс Глейк и Семен Кирсанов (Gate 6)	35
Введение № 7. Абсурд. Наука об Абсурде и искусство. «Воображаемая логика» Н. А. Васильева и художники текста «Обэриуты» (Gate 7)	36
Введение № 8. Исторический комментарий к основным терминам. Протей (Gate 8)	37
Введение № 9. Семиотика, семиотическое. Исторический комментарий. Этическая роль семиотики (Gate 9)	38
Введение № 10. Эволюция. Исторический комментарий. Возможна ли христианская философия эволюции (Gate 10)	43
Введение № 11. Главная линия этой книги — не «история», а «эволюция». Отличие эволюции от истории. Чечня: беда и величие духа (Gate 11)	49
Введение № 12. Отдельный очерк. Художник Петр Захарович Захаров, Захаров-«Чеченец» (1816—1846) (Gate 12)	52
Введение № 13. О заглавных буквах (Gate 13)	60

II. Аналогии	62
1. Вводные замечания	62
2. «Спокойные аналогии», «анalogии как равновесия» в культурной предыстории. Греческое «кюдос».....	62
3. «Аналогии как равновесия». «Не вполне спокойные анalogии» у Аристотеля — опыт исчисления аналогий в рамках пропорций	63
4. «Спокойные аналогии» у Бодлера и символистов. «Библиотека Всемирной аналогии»	65
5. От статики к динамике. Перелом от Символизма к Авангарду. От «Всемирной аналогии» к «Всемирному репортажу» и далее к Абстракции	68
6. Отдельный очерк. Пруст и Моне — параллельное возникновение абстракции в русле фигуративной традиции (сюжет с водяными лилиями)	73
III. Метаморфозы	88
1. Вводные замечания. Метаморфозы, или ряды «Параллельной изменчивости».....	88
2. Гомологические ряды Н. И. Вавилова у растений	89
3. Неясность (затемненность) концепта «Закон» в этом ряду	90
4. Мимикрия — приспособление, параллельная изменчивость с телеологической направленностью	91
5. Один мелкий, но культурологически важный случай: детский страх «Он меня съест...».....	91
6. Мимикрия при полном отсутствии биологической целесообразности. Мимесис в искусстве. Концепт «Стиль»	92
7. Трехчастная организация древнего индоевропейского общества по Ж. Дюмезилю как основа концептуальных явлений. «Доктрина, или концепция, 3-х стилей» в Европе	93
8. «Концепция 3-х стилей» в современной Европе. «Стиль — это сам человек».....	96
9. Стиль — языковое поведенческое приспособление к среде.....	97
10. Многочисленные благотворные последствия становления концепта «Стиль»	99

11. Завершение эволюционного ряда «Метаморфозы» («Ряды параллельной изменчивости») в виде нескольких его абстрактных звеньев — логико-математических концептов. Функции и логарифмы	102
12. Ф у н к ц и и. Некоторые виды функций, существенные в лингвистическом отношении.....	103
13. Пропозициональная, или высказывательная, функция	108
14. Логарифмы. Логарифмы как дескрипции	110
15. Отдельный очерк. Имена и дескрипции. Завершение эволюционного ряда «Метаморфозы» как переход к ряду «Абстракция». Абстракция и язык	112
IV. Ритмы	124
1. Вводные замечания	124
2. Основной, базовый, ритм (в языке и музыке).....	124
3. Устойчивость базовых ритмов в культуре. Пример ритмической аналогии: рус. «Ах вы сени, мои сени, сени новые мои» и одна строка Аристофана.....	126
4. Отдельный очерк. Опыт построения общей модели русской речевой цепи и русского стиха.....	127
5. Пахотная борозда — один из древнейших ритмов в культуре. Древнегреческое «бустрофедон» — пахота на волах и способ письма.....	139
6. По линии начертания — от «Пахотной борозды» к изобразительному искусству кубизма.....	139
7. Число и числовой ряд — абстрактное выражение ритма, «On line»	146
8. Типы явлений «On line» в абстрактном виде. Их математические параллели в системе А. Н. Колмогорова 1960-х гг. (Комбинаторный подход; Вероятностный подход; Алгоритмический подход и различие «цитаций» и «дескрипций»). Одна биологическая параллель	149
9. Некоторые культурологически важные абстрактные параллели «On line» после А. Н. Колмогорова. Оценка вычислительного процесса у Я. Хинтикки.....	155
10. Некоторые культурологически важные абстрактные параллели «On line» после А. Н. Колмогорова. «Вероятность как предрасположение» у К. Поппера	157
11. Вторжение творческого порыва в абстрактные ритмы — «Случайности» в поэтическую строку и Хаоса с Абсурдом в поэтическую теорию	158

12. Отдельный очерк. Гениальность, Хаос и Абсурд «On line» в поэтической строке. Рембо, Малларме, Валери	161
13. Опыт культурологического обобщения по линии логики. Логика «лицевой стороны» и логика «изнанки». Логика Абсурда	171
V. Фракталы	188
1. Вводные замечания	188
2. Числа Фибоначчи. Начальные наблюдения над фракталами в естественной среде (в экологии животных и растений)	192
3. От Фибоначчи к Ферхюльсту и Мандельброту	200
4. Фракталы в современном изобразительном искусстве (в «Абстракции» и «Авангарде»)	203
5. Неотчетливые фракталы в русской литературе XIX—XX вв. М. Ю. Лермонтов, А. Блок, В. Набоков	210
VI. Богочеловек в наши дни	217
1. Вводные замечания	217
2. Германские скульптурные кресты XII—XIV вв.	217
3. Итальянские образы XV—XVI вв.	219
4. Перелом к иной (многоплановой) концептуализации. Дюрер (1506)	221
5. Отдельный очерк. Христос у Достоевского и Рембрандта	222
6. Одна своеобразная линия в русской послереволюционной культуре — образ Христа в тени образа Богоматери. В. И. Мухина и другие	245
7. Образ Христа в модернизме и постмодернизме	246
VII. Заключение. Мера хаоса и портрет человека	247
Литература	255

II. Аналогии



1. Вводные замечания

Концепт «Аналогия» в том его виде, в каком он играет важную роль для нашей темы — «Эволюция культурных концептов» — и сам является среди них базовым, был создан поэтами-символистами, следовательно — в области искусства слова. Его создание можно точно датировать — начиная с творчества Бодлера.

На этой основе сложилось целое поле концептов, которые — как и все «поле» — уже нельзя отнести безусловно к сфере искусства — они равно принадлежат теории искусства, философии и, в настоящее время, синергетике и естественным наукам. Теперь ясно, что само «поле», «сфера аналогий», имеет внутреннюю структуру, обнаружение которой в истории также можно датировать — начиная с Аристотеля. Но в эволюции этому предшествует понятие «равновесия, справедливости в бою» — греческое *κῦδος*.

2. «Спокойные аналогии», «анalogии как равновесия» в культурной предыстории.

Греческое «κῦδος»

Древнегреческое *κῦδος* 'кюдос' того же индоевропейского корня, что русское *чудо*, означает воинскую удачу, удачу в бою, которую боги присуждают — не словами, а делом, победой — воюющим сторонам, то одной, то другой из них, смотря по обстоятельствам. Концепт «Удача» близок к концепту «Слава».

Тем не менее «Слава» и «Кюдос» не синонимы. Как отмечает блестящий знаток индоевропейских культурных терминов Э. Бенвенист, древний язык эпоса вообще не знает синонимов — все ключевые слова в нем имеют, говоря современным языком, смысл терминов — каждый единственен. «Слава», *κλέος*, по корню родственное русскому именно «слава», «слыть», означает, скорее, репутацию

среди людей, то, что передается словами. «Кюдос» же — это достояние богов, волшебный магический дар, который боги могут передавать на время то одной, то другой из борющихся сторон, будь то отряды воинов или отдельные бойцы.

Ключевое понятие аналогии, по нашему мнению, можно применить здесь к борющимся, которые, в общем, равны, аналогичны один другому. «Кюдос» же именно выделяет одного из них — того, который по мнению богов (чаще всего Зевса) в данный момент этого больше всего заслуживает. «Но как узнает в свалке битвы, — пишет Бенвенист, — об этом тот, кому божество вручило кюдос, и как обнаруживает это соперник? И тот и другой знают об этом благодаря знаку, показывающему божественный выбор: это гром, раздающийся и повторяющийся в середине боя, это колесница противника, которая рассыпается на всем ходу, это тетива лука, рвущаяся в руках Тевкра, целящегося в Гектора, так что стрела падает, не долетев до цели. Гектор не обманывается — Зевс на его стороне (Илиада, 15, 488 и сл.)» [Бенвенист 1995, 278—279]. Это, центральное, содержание греческого концепта «кюдос» полностью сохранилось в древнерусском «чудо».

3. «Аналогии как равновесия».

«Не вполне спокойные аналогии»

у Аристотеля — опыт исчисления аналогий в рамках пропорций

Аристотель рассматривает аналогии в «Никомаховой этике» (V, 6 — 1131a, 30 и сл.). Сочинение посвящено этике и ее центральному понятию — «Справедливости». Аналогией в этом предмете будет аналогичное распределение благ между участниками тяжбы, или спора за истину. По существу, у Аристотеля понятие «аналогия» заменяется понятием «пропорция» — «пропорциональное (т. е. справедливое) распределение блага», например, некоторой суммы денег, о которой идет спор. Пропорции по Аристотелю выражаются соотношением — в общем случае — четырех членов — a, b, c, d , что символизируется квадратом.

Пропорции по Аристотелю могут быть прерывные, что хорошо выражается в буквенной записи: $a : b = c : d$ или $a : b :: c : d$ (т. е. « a » так относится к « b », как « c » относится к « d »), и непрерывные — когда срединный член — один и тот же в обеих частях всего ряда: $a : b = b : d$.

Далее по Аристотелю пропорции могут быть геометрические — они лучше всего символизируются на схеме квадрата (горизонталь-

ными сторонами) или арифметические, они символизируются диагоналями:

a —————> b

c —————> d

Схема 1

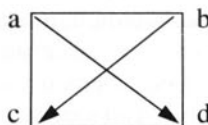


Схема 2

Обе схемы Аристотеля пригодились в дальнейшем. Буквенная запись широко применяется в лингвистике для выражения аналогии в морфологическом строении слов, например, *дом : ик = стол : ик* или *дом : ик :: стол : ик*.

Схема 2 выражает логическое соотношение суждений: по диагонали — отношения контрадикторные, по горизонталям — отношения контрарные. При этом если вместо использованных в данном варианте схемы неуточненных обозначений применить более точные, например, **a** будет обозначать общеутвердительное суждение, **b** — общеотрицательное и т. д., то информация, содержащаяся в схеме, существенно обогащается.

Хуже всего классификация аналогий (как пропорций) по Аристотелю в «Никомаховой этике» подходит для того предмета, ради которого она в этом сочинении создавалась, — для характеристики понятия справедливости и людей, отмеченных этим качеством, а также связанных с ним материальных предметов, например предметов обмена между субъектами (см. у комментаторов в изд. [Аристотель, 4, 1984]).

Мы можем сделать вывод, что эволюция понятия «Аналогия» по этой линии не привела к успеху. Поскольку наш предмет в этой книге — эволюция культурных концептов, мы можем сказать, что этот «отрезок эволюции» — отрезок определенного эволюционно-семиотического ряда оказался тупиковым. Если даже не искать специально, какими рядами обрисовалась эволюция в сфере этики, то заранее, априорно можно предположить, что это не ряды, эволюционирующие по линии абстракции структуры — к выработке каких-либо абстрактных (логических и др.) знаков, которыми можно было бы характеризовать этические явления. (Опыт обнаружения одного такого понятия, а именно «суждения моральной необходимости» у Лейбница, основанного на «законе достаточного основа-

ния» и противопоставленного «категорическому императиву» Канта, можно найти в нашей работе [Степанов 1998, 749 и сл..].)

Логическая основа этого лейбнищевского понятия не учитывается в «логическом квадрате», порожденным опытом Аристотеля.

Также не учитываются в этом квадрате некоторые разновидности «контрарности» — «контрадикторности», важные для логической теории и в действительности использованные в «Воображаемой логике» Н. А. Васильева («Воображаемая (неаристотелева) логика», 1912).

Напротив, в сфере искусства и в сфере биологии концепт «Аналогия» эволюционировал (см. далее).

4. «Спокойные аналогии» у Бодлера и символистов. «Библиотека Всемирной аналогии»

Слово «Аналогии» мы берем здесь в кавычки, чтобы подчеркнуть, что начиная с этого момента, с Бодлера — оно уже термин. В очерке о Викторе Гюго, включенном в серию «Романтическое искусство» (1861), Бодлер пишет: «Не-поэты не понимают этих вещей. Фурье однажды самонадеянно захотел объяснить нам секреты *аналогии*. Я не отрицаю значения некоторых из его мелочно-кропотливых открытий. Но его ум, слишком занятый материальной точностью, не мог избежать ошибок и разом постичь ментальную точность интуиции. {...} А ведь уже Сведенборг, обладавший более широкой душой, открыл нам, что *небо* — *это очень большой человек*, что всё — форма, движение, число, цвет, запах, как в духовном (*le spirituel*), так и в естественно-природном (*le naturel*) — значимо, взаимно, взаимнообратно, взаимно-соответственно. {...} Тогда — что такое поэт (я беру это слово в его самом широком значении), как не переводчик, не дешифровщик?

У настоящих поэтов нет метафоры, сравнения или эпитета, которые не были бы математически точной адаптацией в данной актуальной ситуации, потому что эти сравнения, эти метафоры, эти эпитеты черпаются в неисчерпаемом фонде всемирной аналогии (*l'universelle analogie*) и больше их неоткуда взять» [Baudelaire 1861].

В этом тексте Бодлера введены все основные термины, перечислим их в русском переводе рядом с французским оригиналом:

значимо — *significatif*

взаимно — *réciproque*

взаимнообратно — *converse*

взаимо-соответственно — *correspondant* (последнее у Бодлера подчеркнуто, оно дало название его программному произведению того же года — сонету «Correspondances»).

Введены даже обобщающие философские термины — *le spirituel* в противопоставлении *le naturel*. От первого из них образовано название философского подхода — спиритуализм. Понимание его настолько важно для нашей темы, что мы приведем его здесь в двух вариантах.

Спиритуализм [франц.] — «*Spiritualisme*, в узком смысле — учение, утверждающее спиритуальность души, т. е. существование у человека неотъемлемого субстанционального принципа, независимого от организма, хотя его деятельность может зависеть от последнего; противопоставляется *материализму*. В неправомерном расширительном употреблении приравнивается к *идеализму*, сводящему все реальное к духу или мышлению» [Foulquié et Saint-Jean 1969: 231].

Спиритуализм [рус.] — «философское воззрение, исходящее из противопоставления духовного (психического) и телесного бытия и рассматривающее дух (душу) в качестве первоосновы действительности или в качестве особой бестелесной субстанции, существующей независимо от материи»; спиритуализм утверждает, в противоположность *материализму*, субстанциальность духовного начала (напр., воззрения Платона, Августина, Лейбница, Беркли и др.). В этом смысле С. выступает как менее употребительный синоним *идеализма*» [Философск. энциклоп., 5, 1970, 116].

Для Бодлера, как мы уже отметили, главный термин — «Соответствия». В сонете 1861 г. он обрисовывается так (свободный, т. е. не стихотворный, перевод — наш. — Ю. С.):

Природа — это храм, в нем живые колонны
Издают время от времени неясные слова;
Человек проходит там через лес символов,
И они следят за ним понимающим взглядом.

Подобно отзвукам долгого эхо, которые доносятся издалека,
Смешиваясь в неразделимое, глубокое единство,
Обширное, как ночь и как свет дня,
Запахи, цвета и звуки отвечают друг другу...

Согласно представлениям символистов такие соответствия образуют основу поэзии, но они — лишь *внешние аналогии* (*analogies*

extérieures) — аналогии между явлениями, воспринимаемыми органами чувств.

За ними стоит более глубокое содержание — *глубинная аналогия*, или символ. Не следует, полагают они, воспринимать каждое явление как указующее на какое-либо глубинное содержание — одно-однозначного соответствия здесь нет. Иначе каждое наблюдаемое явление было бы символом чего-то глубинного. Хотя, надо сказать, это представление было у раннего Бодлера, и тогда он истолковывал такое соотношение как *иероглиф*.

Но в дальнейшем понимание символа углубилось: лишь «пучок» чувственно воспринимаемых явлений указывает на то или иное глубинное содержание, является символом. Символ — не нечто конкретное и не иероглиф, а то, что стоит «по ту сторону» наблюдаемого, конкретного (французы сказали бы «l'au-delà»). Это представление в образной форме предвосхитил Ламартин: поэт — это ткач, который ткёт свой гобелен, видя его с обратной стороны, с изнанки, как неразборчивый пучок пересекающихся нитей. Но настанет день, поэту будет дано взглянуть на свою работу с лицевой стороны, и он увидит прекрасную, полную смысла картину (Ламартин, правда, относил этот образ к человечеству в целом как к ткачу, который ткёт полотно истории, видя только его изнанку — множество перепутанных нитей).

Такое хотя и статичное, но более глубокое представление о символе (не как об иероглифе) влечет понимание символа как «сущности вещи». Символ отождествляется с идеей Платона или, можем мы сказать, — с идеализированным представлением того, что мы теперь называем концептом. *Символ есть концепт в контексте символизма*. Поэтому учение символистов — это начальный этап в концептуальной эволюции Нового времени.

Однако символисты указывали на свое идейное (мы можем сказать «концептуальное») родство не только с Платоном, но и с философами-спиритуалистами позднейших эпох, прежде всего со Сведенборгом в Швеции (1688—1672). (Ему посвящен также очерк «последнего символиста» — Поля Валери «Сведенборг», 1936 г.) Появление же в этой плеяде имени Сведенборга влечет далее имя Якоба Бёме (1575—1624) в Германии, а за ним Новалиса, который посвятил Тику свое стихотворение о Бёме, а вслед за немецкими романтиками имя Вячеслава Иванова, который это стихотворение перевел, и, конечно, уже по чисто содержательным общим параллелям великие имена других русских символистов начала XX в.

Итак, на этом этапе аналогии понимаются как сеть, всемирная сеть, состоящая из подобных друг другу явлений (например, цветов, звуков, запахов); их подобия статичны, но в совокупности или, точнее сказать, в совокупностях, «пучках», они соотносятся с чем-то, стоящим «по ту сторону» показаний органов чувств, это что-то и есть символ; он неизменен, вечен и постоянен; он указывает на сущность вещей, он — то же, что идея Платона.

На определенном этапе существования символизма происходит встреча с понятием *случайности*, случая, которую сначала символисты отрицали. Так, у Александра Блока (Пролог к поэме «Возмездие», 1910—1920 гг.):

Жизнь — без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай.
Над нами — сумрак неминуемый.
Иль ясность божьего лица.
Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить все, что видишь ты.
Твой взгляд — да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты —
И ты увидишь: мир прекрасен.

«Чтобы увидеть красоту мира, нужно стереть случайные черты» — это формула «классического символизма».

Но вот происходит перелом — от статики к динамике.

5. От статики к динамике.

Перелом от Символизма к Авангарду.

От «Всемирной аналогии» к «Всемирному репортажу» и далее к Абстракции

Перелом наступил неожиданно быстро после торжества «спокойного символизма» Бодлера. («Перелом» имеется в виду не по линии содержания поэзии — у Бодлера, скорее, нервного и даже взвинченного, а по линии техники поэзии.) Если на предшествующем этапе поэзия — это, скорее, сфера прекрасных символов, «библиотека аналогий-соответствий (*correspondances*)», то теперь вся словесность, включая поэзию и саму деятельность поэта, уподобля-

ется *всемирному репортажу* (l'universel Reportage). Новый термин введен Малларме в его предисловии к трактату Рене Гиля «*Traité du Verbe*» (1885) [Mallarmé, Pléiade 1945, 857]. Вместо статичной «Библиотеки аналогий» — динамичный «Всемирный репортаж». Центральной сущностью поэтического мира вместо спокойной *аналогии* становится динамичная и нервная *поэтическая строка* (подробнее см. гл. IV. Ритмы, разд. 10, 11).

Метаморфозы — одно из важнейших понятий для всякого человека любой культуры: ребенок превращается во взрослого, куколка в бабочку, зерно в колос, вода в лед и лед снова в воду и т. д. В ментальной сфере концепт «Метаморфозы», столь важный для темы «Эволюция культурных концептов» и сам являющийся синонимом «Эволюции», полностью оформился в классической античности. Таково, в частности, название знаменитого в веках произведения классики римской литературы Овидия. Но уже с доисторических времен превращениями, метаморфозами пронизана мифология разных народов. В мифологии это один из главных принципов причинного объяснения вообще и в частности объяснения происхождения мира. Превращениями всякого рода, как известно, полны сказки всех народов. Но мы оставляем эту хорошо изученную тему в стороне и занимаемся — в области искусства — более современным отрезком эволюции:

«Символизм» ⇒ «Динамический Авангард» ⇒ «Абстракция»

Первые два концепта названного ряда рассмотрены нами выше, причем нетрудно было заметить, что в этапах эволюции в искусстве здесь сохраняется некое концептуальное ядро и ярким, зримым, «наглядным» образом меняется прежде всего форма. Этими наблюдениями задается линия нашего очерка здесь: «Абстракция» — не просто абстракция (от чего-то), а то явление в искусстве, которое *следует за* «Символизмом» и «Динамическим Авангардом». Главным источником для нас является классическая работа основателя абстракционизма Василия Кандинского 1910 г. «О духовном в искусстве» (Изд. Межд. лит. содружества, N. Y., 1967) (это русский перевод под ред. Нины Кандинской немецкого оригинала: *W. Kandinsky. Ueber das Geistige in der Kunst*. Bern: Benteli Verlag, 1962) [Кандинский 1967] (страницы указываем по рус. изд.).

Об абстракции лучше не скажешь как словами В. Кандинского («О духовном в искусстве»). «В настоящее время зритель (...) хочет найти в художественном произведении или чистое подражание при-

роде, которое могло бы служить практическим целям (портрет в обычном смысле и т. п.), или подражание природе, содержащее известную интерпретацию: 'импрессионистская' живопись, или же, наконец, *облеченные в формы природы душевные состояния* (то, что называют настроением). Все такие формы, если они действительно художественны, служат своему назначению и лелеются духовной пищей, даже и в первом случае. Особенно верно это для третьего случая, когда зритель в своей душе находит с ними созвучие. Разумеется, такая созвучность (также и отклик) не должны оставаться пустыми или поверхностными, а наоборот: 'настроение' произведения во всяком случае ограждает душу от вульгарности. Они поддерживают ее на определенной высоте, подобно тому как настройка поддерживает на надлежащей высоте струны музыкального инструмента. Однако утончение и распространение этого звучания во времени и пространстве все же остается односторонним, и возможное действие искусства этим не исчерпывается» [Кандинский 1967, 17—18].

Кандинский рассматривает «Абстракцию» в двух рядах концептов — *как этап*, явление в развитии искусства, создателем которого он сам — по справедливости — себя сознает, и *как Форму*.

Как этап «Абстракция», или Абстракционизм, определяется Кандинским в соотношении как раз не «этапных», а вечных концептов — «предметное» и «чисто художественное» или «чистый реализм» и «чистая абстракция» (эта «синонимия понятий» у Кандинского хорошо раскрыта в работе [Бычков 1996, 85—86]). Но движение, эволюция искусства ведет к торжеству второго компонента — «чистой абстракции», почему она и является теперь уже как *этап*. Этому и хочет способствовать своим творчеством, своими теоретическими работами и, в частности, самой этой книгой Кандинский.

«Чистая абстракция» — это не устранение от всех внешних форм, а только устранение от излишней предметности, заслоняющей собою сущность — «чисто и вечно художественное» (С. 82—83). Оно — это мы говорим своими словами, — получая доступ к душе современника через соответствующее (т. е. «абстрактное») произведение искусства, обогащает душу и тем самым исполняет свою благородную роль. Другие «два элемента (личное и национально-временное. — Ю. С.) имеют в себе свойства времени и пространства, что для чисто и вечно художественного, которое стоит вне времени и пространства, образует что-то вроде непроницаемой оболочки. Процесс развития искусства состоит, до некоторой степени, в выделении чисто и вечно художественного из элементов личности и

стиля времени. Таким образом, эти два элемента являются не только участвующими, но и тормозящими силами» (С. 83).

Здесь нетрудно видеть, как «абстракция» в смысле Кандинского эволюционно прямо продолжает «символ» в смысле символистов: символ — не конкретная вещь, а то, что стоит за нею, причем не только и не столько за чем-то «отдельным», а за «пучком», «комбинацией» конкретного — за совместными показаниями органов чувств, за «correspondences» («Сотри случайные черты | И ты увидишь: мир прекрасен») (см. выше в соответств. разделе).

Но одновременно «абстракция» Кандинского продолжает и главный концепт «Динамического Авангарда» — конкретную поэтическую строку (а также и строку прозаическую, вообще художественную). У Кандинского этому соответствует такой, например, тезис о красках. Предварительно Кандинский описывает вообще фонд средств художника — красок (цвета) и форм. Фонд красок он делит на *контрасты*: как виды психического влияния [«прикосновения к душе зрителя»] — I. *Теплое* — *холодное*, теплое ассоциируется с *желтым* цветом, а холодное с *синим* (как телесное и духовное); это отношения общие, статичные, но в них есть и компонента движения: I.1 — *теплое* желтое направлено к зрителю; I.2 — *холодное* синее — от зрителя, или I.1 — эксцентрическое [за пределы зрительного круга], I.2 — концентрическое [внутрь, к центру зрительного круга]. II. *Светлое* противопоставлено *темному* или *белое* — *черному*, они тоже получают дополнительные характеристики (С. 92).

После этого легко видеть, как конкретное исполнение на полотне картины подобно явлению поэтической строки в «Динамическом Авангарде» (например, у Малларме, Поля Валери, см. ниже). Кандинский пишет: «Если нарисовать два круга одинаковой величины и закрасить один желтым, а другой синим цветом, то уже при непродолжительном сосредоточивании на этих кругах можно заметить, что желтый круг излучает, приобретает движение от центра и почти видимо приближается к человеку, тогда как синий круг приобретает концентрическое движение (подобно улитке, заползающей в свою раковину) и удаляется от человека. Первый круг как бы пронзает глаза, в то время как во второй круг глаз как бы погружается»; к этому месту Кандинский делает примечание: «Все эти утверждения являются результатами эмпирически-душевных ощущений и не основаны на позитивной науке» (С. 91).

Очень важным моментом в учении Кандинского об «Абстракции» является связь *случайности* и строгой *внутренней формы*. Дух

времени в современной, «сегодняшней гармонии» (ибо учение о гармонии динамично) «и в области конструкции: [ее надо понимать] не как ясно очерченную, зачастую бросающуюся в глаза конструкцию (геометрическую), которая как будто наиболее богата возможностями или наиболее выразительна, а скрытую, которая незаметно выходит из картины и, следовательно, предназначена не столько для глаза, сколько для души» (С. 135). Сравним с этим отмеченное нами — символ у символистов также существует «не для глаза, а для души», он виртуален, и ритм в Авангарде существует для глаза и «для разума» (см. гл. IV, разд. 10 и 11).

Но Кандинский здесь продолжает: «Эта *скрытая конструкция* может состоять, казалось бы, из *случайно брошенных* на полотно форм (выделено нами. — Ю. С.), которые также, казалось бы, никак друг с другом не связаны: внешнее отсутствие этой связи означает здесь ее внутреннее наличие. (Сравним опять-таки полное сходство с отсутствием внешней словесной связи в строке у Малларме, Андрея Белого, Гертруды Стайн и других поэтов Авангарда; см. [Фещенко 2002; 2003]. — Ю. С.) Внешне разделенное является здесь внутренне слитным. И это остается одинаковым для обоих элементов, как для рисунчатой, так и для живописной формы» (С. 136).

И этот свой раздел Кандинский заключает: «Именно в этом будущность учения о гармонии в живописи. “Как-то” относящиеся друг к другу формы имеют в конечном итоге большое и точное отношение друг к другу. И наконец, это отношение может быть выражено в математической форме, только здесь приходится оперировать больше с нерегулярными, чем с регулярными числами.

Последним абстрактным выражением в каждом искусстве является число» (С. 136).

Этим заключительным выражением Кандинского подтверждается и наша заранее, в предвидении сделанная схематизация в эволюции (см. схему-таблицу 1 на с. 12), и наше продолжение по этой линии — «фракталы», которое распределяется между областями математики, художественной словесности и изобразительного искусства.

Конкретный пример (иллюстрация) см. ниже, в очерке о Прусте и Моне.