

## ФИЛИПП СЕРС<sup>1</sup>

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

## КАНДИНСКИЙ: ИДЕИ ХУДОЖНИКА И МИСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ<sup>1</sup>

(Перевод с французского Арины Кузнецовой при редакционных консультациях Брианы Берг<sup>2</sup>)

### Абстракт

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

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

Но в первую очередь теория Кандинского связана с художественной практикой, с самым актом художественного творения, который он ставит на первое место. Его теория рождается из этой практики. Мысль

<sup>1</sup> Английская версия статьи будет помещена в следующем номере журнала. — *Ред.* The English version of the article will be published in the next issue of the journal. — *Editorial Board.*

<sup>2</sup> Арина Кузнецова - филолог, переводчик, постоянный участник семинара Филиппа Серса "Художественный авангард и современность"; Бриана Берг - психолог, исследователь кинематографа с позиций психоанализа.

Кандинского в той же мере относится к богословию искусства: творческий акт художника — продолжение акта Божественного творения и призыв к установлению мировой гармонии.

**Ключевые слова**

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

***Принцип внутренней необходимости***

Организирующим центром мысли Кандинского является принцип внутренней необходимости, который он определяет как «*принцип целесообразного затрагивания человеческой души*<sup>1</sup>» («О Духовном в искусстве») [Kandinsky, 1989: 112]. Внутренняя необходимость связана с сердечным познанием, которое, сохраняя всю строгость научного подхода, является результатом эмоционального, а не концептуального воздействия.

Его определения в целом больше восходят не к концептам (понятиям), а к перцептам (ощущениям), это своего рода отчёты о пережитом опыте. Они определяют пройденный путь, на котором он хочет указать исходные точки<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Курсив автора.

<sup>2</sup> Определение исходной точки занимает важное место в теории Кандинского. Три главные исходные точки — это теория цвета (красок), теория форм и теория композиции. Всякий раз для Кандинского «этой исходной точкой является взвешивание внутреннего значения материала на объективных весах, т. е. исследование — в настоящем случае цвета, который в общем и целом должен во всяком случае действовать на каждого человека» [Kandinsky, 1989: 141]. Напомним, что исходной точкой для теории цвета является наблюдение над теплыми и холодными контрастами и над темным или светлым тоном, для теории форм — это сама точка, взаимодействие между инструментом и основной плоскостью, содержащая в себе все возможные формы в потенциале, а для теории

и все последующие этапы. Его познание неотделимо от жизни тем более, что именно сама жизнь, можно сказать, является объектом этого познания. Познания, чуткого к этой неизмеримо превосходящей его данности — реальности жизни, — когда целью является вовсе не понимание (ибо оно предполагает присвоение и объективацию). Целью познания также не является анализ, действующий методом расчленения, а следовательно, рассматривающий элементы, отсеченные от живого целого. Для Кандинского, как и для традиции иконописи, наследником которой он является, познание связано с личностной этикой, нептической (*трезвоступенной*)<sup>3</sup> и милосердной. Здесь предлагается онтологический *ethos*, выбор способа существования перед лицом Абсолюта.

Это сердечное познание отличается тем, что оно исходит из личного, живого опыта, основанного не на теоретическом знании, но на *идеи созерцания*. Речь идет о том, чтобы суметь увидеть смысл существования за чередой пестрых событий. Такая «дегустация» поэтического и иконографического вкуса жизни есть сама истина, а истина и есть жизнь — таков смысл русского слова «истина» по наблюдению Павла Флоренского, видение которого близко Кандинскому, так же как и подход о. Сергия Булгакова (двоюродного брата художника)<sup>4</sup>.

композиции — это точка в центре квадрата. Каждый из этих случаев представляет собою путь (хромогенетический, морфогенетический и композиционный), характеризующий развертывание всех творческих возможностей. См. об этом: [Sers, 1995, 2016].

<sup>3</sup> Ф. Серс использует прилагательное *nep̄tique*, от греч. *nepsis*, означающее аскетическое трезвение, предписываемое авторами «Добротолубия». (*Прим. перев.*) Плодом аскетического отказа является очищение сердца, делающее возможным восприятие божественного вдохновения (см. примеч. 21).

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

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

<sup>4</sup> Флоренский сравнивает этимологию слова *истина* в древнееврейском, греческом, латыни и русском. Славяне, наблюдая смену природных циклов (зимнее умирание, весеннее воскресение), считают, что истинны не собственно явления, а движущая ими жизнь. Так, истина означает «пребывающее существование»; это «живущее», «живое существо», «дышащее», т. е. владеющее условием жизни и существования» [Florensky, 1975: 17].

ствуется в таких разных культурах, как палеолит, восточная и византийская традиции или искусство модернизма, включая и современные « примитивные» культуры, как это продемонстрирует Кандинский<sup>1</sup>.

*Понятие вдохновения и его истоки в творчестве Кандинского*

Благодаря Кандинскому, понятие вдохновения, которое значительно обесценили идеи Спинозы и критическая философия, снова занимает свое место в художественном творчестве. Кандинский верит в веления Святого Духа<sup>2</sup>.

Он черпает из всех возможных источников вдохновения, и это связывает его одновременно и с Востоком, и с Западом. Принцип внутренней необходимости, как бы-

<sup>1</sup> У истоков идей альманаха *Der Blaue Reiter* («Синий Всадник») — интуиции Кандинского и Франца Марка. Духовное начало — источник всех великих произведений искусства, каким бы ни было их происхождение и эпоха, принадлежат ли они к фольклору или к просвещенной культуре. Впервые в этом альманахе появляются рядом репродукции новейших произведений искусства, гравюры на дереве из старинных рукописей, произведения античности и «примитивное искусство», японские эстампы, китайская живопись, готическая скульптура, детские рисунки и картины Анри Руссо. Произведения Делоне помещаются рядом с Эль Греко, Гоген соседствует с античным барельефом, Пикассо — с детскими рисунками, Сезанн — с вышивками XIV в., Ван Гог — с японскими эстампами. Предпочтение отдается народному искусству, марионеткам или баварским стеклянным картинкам, а также главным произведениям современных художников, таких как Пикассо и, конечно, Матисс, который, согласно Кандинскому, сыграл важнейшую роль в современном видении цвета и формы.

<sup>2</sup> Так, Кандинский пишет в «Кельнской лекции» в 1914 году: «Рождение художественного произведения носит космический характер. Создатель произведения — Дух» [Eichner, 1958: 110].

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

Первопричина вдохновения коренится в личности художника. Поскольку каждый человек имеет свое предназначение, художник есть тот, кто следует этому предназначению занимаясь творчеством. Его самобытность связана не с какой-то формально новой «манерой письма», но с особым призванием к свидетельству об исключительном личном духовном опыте. Второй источник вдохновения — это язык эпохи или культурной среды, национальный язык. Этот вклад характеризуется не с точки зрения «стиля», но как внутренняя ценность мудрости данного народа. Здесь не просто отождествление с эпохой или нацией, но и некая исключительная миссия. Всё это означает, что человечество духовно совершенствуется в течение веков и что каждая эпоха и нация играют свою роль в этом поступательном движении. Наконец, третий источник внутренней необходимости находится вне личных особенностей художника, его национальной принадлежности или его исторической эпохи. Это высшее вдохновение, питающее глубинное содержание искусства, начало универсальное: «чистое и вечно художественное» (*rein und ewig künstlerisch*) [там же: 133, 134].

Разные источники питали творчество Кандинского в ходе его становления. Первый из них — святоотеческий. До-

словно на греческом «Добротолюбие» (Φιλοκαλία) означает «любовь к красоте» или «красота любви». Это название носит сборник духовных произведений святых отцов, составленный св. Никодимом Святогорцем и опубликованный в Венеции в 1782 г.<sup>1</sup> В России это издание имело огромный успех. Оно отразило мистический опыт восточных монахов, для которых шестая заповедь Блаженства из Нагорной проповеди Иисуса: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» [Мф 5:8] — была не метафорой, а реальностью, потому что Бог есть свет и является Он именно в свете. Поэтому православные мистики свидетельствуют о своей встрече не с Божественной сущностью, но с Его энергией в виде божественного света, который становится видимым для человека. Эта традиция доходит до св. Серафима Саровского уже в XIX в. и ложится в основу «богословия света», которое в той или иной мере унаследовали Кандинский и Флоренский, но также и Михаил Ларионов и Наталья Гончарова с их лучизмом и даже в каком-то смысле Казимир Малевич со своим супрематизмом.

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

В общем, не являясь «изображением» объекта, сама «тотальная» картина — объект. Картины Кандинского — не предметная живопись, но написанные объекты: это объекты на том же основании, на каком деревья, горы, стулья, государства... являются объектами; но это живописные объекты, «объективная» живопись. «Тотальная» картина существует так, как существуют объекты. То есть она существует абсолютно, а не относительно; она существует

<sup>1</sup> Полностью он называется «Добротолюбие священных трезвумудрцев, собранное из святых и богоносных отцов наших, в котором, через деятельную и созерцательную нравственную философию, ум очищается, просвещается и совершенствуется».

независимо от своих отношений с чем-либо отличным от себя; она существует так, как существует Мир. Вот почему «тотальная» картина является также и «абсолютной» [Kojève, 2001: 35], [А. Кожев, 1997: №6]

Космогония стала для Кандинского моделью художественного творчества: «Каждое произведение возникает и технически так, как возник *космос*, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому рёву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание» [Kandinsky, 1974: 116]. Художественное творчество требует определенного аскетического (трезвомудренного) подвига и любовного приятия мира, по примеру отношения Всемогущего, чье удаление оставляет место для действия причинно-следственных связей в мире и проявлений свободной воли у человека<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>Здесь можно вспомнить прекрасные слова Симоны Вайль о любви к миру: «Любовь к тому, как устроен мир, к его красоте... есть дополнение любви к ближнему. Она проистекает из того же источника, что и смирение Бога, творческое удаление Бога. Бог дал существование вселенной, решив не управлять ею, хотя мог бы, но он предпочел оставить вместо себя, с одной стороны, механическую необходимость, привязанную к материи, в том числе и к психической материи души, с другой стороны — сугубую независимость мыслящих существ. Любя ближнего, мы подражаем божественной любви, сотворившей нас и нам подобных. Любя мир, мы подражаем божественной любви, создавшей нашу вселенную и ее часть — нас самих. Человеку незачем отречься от власти над материальным и психическим мирами, потому что он и так этой властью не обладает. Но Создатель наделил его неким образом этой власти, воображаемой божественностью, чтобы он тоже имел возможность, даже будучи Его творением, отказаться от своей божественности» [Weil, 1950: 161, 162].

Для Кандинского самое поразительное проявление Откровения Духа — это существование внутреннего Закона, который пришел на смену Закона внешнего, данного Моисею. Нравственные требования больше не налагаются извне, они становятся личным выбором человека. Поэтому существует близость между открытием внутреннего закона и тем, что в православной традиции «Добролюбия» называется «сердечной молитвой». В исихазме речь идет о непрестанной молитве, которая для многих отшельников и мистиков заменила традиционную литургию. Вступление в эру Святого Духа отмечено переходом от внешней молитвы к молитве внутренней и сердечной. Разве мог Кандинский, глубоко русский человек, пройти мимо этого, не попытавшись применить подобный опыт в области изображения? Православная литургия тоже имеет *двойную природу*, словесную и изобразительную. Святые образа, иконы, участвуют в литургии наравне со Словом Божьим<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Второй Никейский собор, на который напрямую ссылаются Тридентский и Второй Ватиканский соборы, утверждает согласование и взаимосвязь ре-презентации таинства и евангельского послания, поскольку и то и другое основано на Откровении. Икона и евангельская проповедь согласуются между собой, взаимно отсылают друг к другу, указывают друг на друга, раскрываются друг в друге: «...сохраняем все церковные предания, утвержденные письменно или неписьменно. Одно из них заповедует делать живописные иконные изображения, так как это согласно с историей евангельской проповеди, служит подтверждением того, что Бог Слово истинно, а не призрачно вочеловечился, и служит на пользу нам, потому что такие вещи, которые взаимно друг друга объясняют, без сомнения и доказывают взаимно друг друга» [Lamberz, Uphus, 2006: 317–345]. Мы видим здесь мистическое, катехизаторское и богослужбное призвание совокупности слова-образа — служить встрече со Христом и евангельскому свидетельству.

Духовная революция может осуществиться также и в сфере изображения, и литургия тому пример. Живописная абстракция — это зримое воплощение сердечной молитвы.

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

Однажды вы обрели слово «романтизм», и я был этому рад <...>. У нас есть сегодня *Neue Sachlichkeit*<sup>1</sup> — так пусть же будет и какой-нибудь (или вполне определенный) новый романтизм. Мне захотелось тогда написать об этом, я думал посвятить романтизму главу в новом издании «О Духовном». С тех пор план моей книги изменился, и она выходит в виде двух разных монографий — «Точка и линия на плоскости» будет первой <...>. Смысл, содержание искусства — это идет от романтизма. <...> Кажется, в 1910 году я написал «Романтический пейзаж», не имевший ничего общего с романтизмом в изначальном смысле слова<sup>2</sup>. Я собираюсь снова использовать это определение... грядущий романтизм будет настоящему глубок, прекрасен... это как глыба льда, внутри которой пылает огонь. [Grohman, 1958: 180, 181]

Подобно романтикам, Кандинский воспринимает природу как произведение искусства в полном смысле слова; так же, как и они, он рассматривает творчество как органи-

<sup>1</sup> Речь идет о т. н. «Новой вещественности», направлении, возникшем в Германии в 1920-е годы, которое предъявляло политические и социальные требования к искусству.

<sup>2</sup> «*Romantische Landschaft*», 1911. Эта картина осталась у Габриеле Мюнтер, что и объясняет ошибку Кандинского в датировке. На ней изображены три всадника, спускающиеся с возвышенности. Пейзаж едва намечен, сверху доминирует ярко-красное солнце, с которым контрастирует большое черное пятно снизу и справа. Слева поднимается скала, очень похожая на скалу из «Композиции II» 1910 года. Кандинский приводит пример произведения на тему Апокалипсиса.

ческое целое, находящее полноту выражения в синтезе искусств, и вместе с ними он понимает творчество как модель для человеческого поведения. Живописная репрезентация может постичь «вещь в себе» (что предчувствовал уже Шопенгауэр, говоря о музыке), в то время как для теоретических философских рассуждений это недоступно: согласно кантианской критике, их роль состоит в том, чтобы обеспечивать априорные условия для мира феноменов. Искусство способно явить Бытие в самой его истине, можно сказать, в самой его жизни. Это очень точно почувствовал Хайдеггер, говоря о том, что искусство призвано взять на себя задачи метафизики. Вот почему Кандинский добавляет:

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

Его поиск гораздо меньше связан с формальными новаторством, чем с раскрытием смысла. В этом идеи Кандинского полностью совпадают с мыслями Флоренского: «Таким образом, жизненность искусства зависит от степени объединенности впечатлений и способов их выражений. Истинное искусство есть единство содержания и способов выражения этого содержания» [Florensky, 1992: 57]. Кроме того, умение вос-производить Бытие в его истине, *делать его наличествующим*<sup>1</sup>, призывать его присутствие освобождает от дуализма между внутренним (которое могло быть стать субъективным) и внешним предметным миром. Но это упразднение происходит не в воображении, как у романти-

<sup>1</sup> Автор употребляет глагол *présentifier* — дословно «давать присутствие». (Прим. перев.)

ков, которые, согласно определению Бодлера, видят «чистое искусство» как нечто способное «создавать гипнотическую магию, заключающую в себе одновременно объект и субъект, мир вокруг художника и самого художника» [Baudelaire, 1971: 119]. Кандинский говорит о *новом* романтизме, потому что там, где классический романтизм видел духовный взгляд (*das geistige Auge*) в *воображении* художника, он видит его во встрече с Софией, Премудростью Божьей, идея которой была так дорога о. Сергию Булгакову. Различие здесь фундаментально, именно «благоухание» этой Премудрости, ощущаемое в разумном устройстве вселенной, влечет художника в его «геометрический период».

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

визну и значимость его творчества.

Но, помимо этого, еще одно ключевое понятие Кандинского, «внутренний резонанс», почти буквально соответствует китайскому термину *циюнь*, означающему резонанс дыханий или одухотворенный ритм. У Кандинского внутренний резонанс основных элементов искусства, например красок, форм, звуков, слов и т. д., — это их благоухание, их воздействие на душу зрителя или слушателя, их психическая функция и глубинное значение. Внутренний резонанс — это жизненная динамика всякой стихии. Так, цель живописи, поэзии и музыки состоит не столько в описании внешних аспектов реальности, сколько в стремлении уловить внутренние принципы, задающие структуру вещей и явлений и их взаимосвязь. Другими словами, сущность искусства заключена не в механическом воспроизводстве зримых форм (это была бы задача ремесленника) — она состоит в постижении внутренней природы реального, доступном лишь пытливому уму.

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

Каждая подлинная картина — это стихотворение. Потому что поэзия творится не только словами, но упорядоченными, скомпонованными красками; таким образом, живопись есть поэтическое творение в красках. Она обладает собственными средствами проявления «чистой поэзии». Так называемая «абстрактная» живопись «разговаривает» (или «повествует») исключительно живописными формами — в этом ее преимущество перед поэзией словесной. Источник

обоих языков один, корень у них один: интуиция = душа» [Kandinsky, 1933: 10].

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

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

Ярко помню, как я остановился на пороге перед этим неожиданным зрелищем. Стол, лавки, важная и огромная печь, шкафы, поставцы — все было расписано пестрыми, размашистыми орнаментами. По стенам лубки: символически представленный богатырь, сражение, красками переданная песня. Красный угол, весь завешанный писаными и печатными образами, а перед ними красно-тепящаяся лампадка, будто что-то про себя знающая, про себя живущая, таинственно-шепчущая скромная и гордая звезда. Когда я наконец вошел в горницу, живопись обступила меня, и я вошел в нее<sup>1</sup> («Ступени») [Kandinsky, 1974: 118].

Путь внутри крестьянской избы ведет от материального

<sup>1</sup> Мы дополнили перевод согласно замечаниям Ж.-К. Маркаде.

к духовному, от расписной утвари к лубкам, на которых изображены богатыри и святые, последние — на «писанных и печатных образах», висящих в красном углу, а от них — к мерцающей лампадке, молчаливому воплощению пламенной молитвы. Входя в эти «волшебные дома», Кандинский чувствует, что погружается в живопись, открывает для себя, что теперь он может жить внутри нее. Он замечает, что похожее чувство охватывало его в московских церквях, прежде всего в Успенском соборе московского Кремля. «Вероятно, именно путем таких впечатлений во мне воплощались мои дальнейшие желания, цели в искусстве. Несколько лет занимало меня искание средств для введения зрителя в картину так, чтобы он вращался в ней, самозабвенно в ней растворялся» [там же: 109]. Но важнейшим источником вдохновения для Кандинского были его сны, пророческие видения и даже порою горячечный бред: например, заболев тифом, он увидел в лихорадочном состоянии тему своей будущей «Композиции II», посвященной мистерии Спасения человечества. Искусство живописи, вышедшей из иконописной традиции, имеет мессианское предназначение, как считает Кандинский, верящий в *визионерские откровения* пророков — одно из оснований библейской традиции, согласно которому Бог является людям посредством снов и видений. С особым вниманием поэтому он относится к снам и видениям, запечатлевая их в стихах и в живописи. Для него художественное творчество призвано упорядочить, истолковать видение в том проявлении высшей мудрости, каким является композиция. Главное видение Кандинского — это образ Страшного суда и конца времен, то, над чем великий учитель святоотеческой традиции, преподобный Исаак Сирин, предлагает сосредоточенно размышлять в молитве, предварительно погрузившись в созерцание природы. Так, видение закатного часа над Москвой, метафизический образ Последнего суда, стало главной темой творчества Кандинского: это следует из его духовной биографии, поэтиче-

ского альбома 1913 года «Звуки» (Klänge)<sup>1</sup>, об этом говорит и обложка книги «О Духовном в искусстве», увидевшая свет за два года до этого альбома.

***Составляющие элементы и инструментарий художественного творчества: синтез искусств и науки***

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

Кандинский достигает высшей точки в своих теоретических размышлениях об искусстве. Он пишет: Одной из важнейших задач зарождающейся сейчас науки об искусстве мог бы быть подробный анализ всей истории искусства разных времен и народов с точки зрения теории элементов, конструкций и композиций с одной стороны, а с другой — установления, во-первых, роста в области трех вопросов: путь, темп, необходимость обогащения художественных средств, во-вторых, скачкообразного развития, которое

<sup>1</sup> Кандинский собирался издать русскую версию этого альбома, но это ему так и не удалось. Нужно отметить прекрасное издание, осуществленное уже в наши дни Борисом Соколовым: *Кандинский, В. Звуки*, Москва, Кучково поле, 2017.

в истории искусства совершается по определенной линии развития, возможно волнообразной. Первая часть этой задачи — анализ — граничит с задачами «позитивных наук». Вторая часть — вид развития — граничит с задачами философии. Здесь образуется узловой пункт закономерности человеческого развития в целом [Kandinsky, 1991: 18, 19].

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

Исследование должно проходить очень точно, педантично точно. Шаг за шагом надо пройти этот «скучный путь», не упуская из виду ни малейшего изменения в характере, свойствах и в действии отдельных элементов. Только этим путем микроскопического анализа наука об искусстве придет к всеобъемлющему синтезу, который в конце концов распространится далеко за пределы искусства в область «единства» «человеческого» и «божественного» [там же: 21].

Первый шаг в науке об искусстве — выявление *резонанса элементов*. Кандинский констатировал двойственную природу элементов<sup>1</sup>. Элемент материализует внутреннее содер-

<sup>1</sup> Известно, что элементы искусства имеют двойственную природу.

жание, с которым он связан по самой своей природе. Если бы содержание искусства было лишь внешним, то элемент остался бы всего лишь частью миметической иллюзии: скучным повторением внешней реальности, материальных объектов. Имитация опасна тем, что она может перекрыть собой истинное содержание, помешать найти для него соответствующую внешнюю форму. Резонанс элементов и человеческой души раскрывается не через внешнее соответствие, но через внутреннюю необходимость. Чистый элемент искусства материализует чисто и вечно Художественное; так же и предметы этого мира больше их самих, они восходят к единому первопринципу — к творящей мир Божественной премудрости. Резонанс элементов основывается на внутреннем и объединяющем их витальном динамизме. Этот динамизм, обнаруживающий троичную природу<sup>2</sup>, есть

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

путеводная нить в теориях красок, точки и формы, основной плоскости (плоскости-личности, двойного измерения и диагонального структурирования) [там же]. Этот подлинный онтогенез основных элементов живописи закладывает фундамент для созвучия элементов, базу для построения синтеза искусств. Это соответствие отражает однородность элементов и связь художественного творчество с троичной Премудростью, определяющей законы жизни.

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

Вершина науки об искусстве — это учение о композиции. В теории Кандинского о гармонии композиция имеет

<sup>2</sup> Теория цвета также объединяет две триады: синий, желтый, зеленый; красный, оранжевый, фиолетовый. Теория форм, рождающихся из единой точки, завершается триадой — квадрат, треугольник, круг. Для каждого из элементов обнаруживается духовный резонанс благодаря наблюдению над напряжениями или внутренней динамикой самого элемента. См. об этом: [Sers, 1995; 2016].

первостепенную важность<sup>1</sup>. В самом деле, конструкция сама по себе может замкнуть произведение в порочном круге системы, исходя из простых формальных постулатов. И Кандинский не раз говорил об опасной ловушке «декоративности». Но композиция, вдохновлённая внутренней необходимостью, будет окончательным воплощением, завершением произведения: она формирует то «целое, которое мы называем картиной». Исходя из общей жизни элементов, лишь сближенных в конструкции, композиция создает гармонию через «подчинение духовным законам». Также если конструкция есть комбинирование живых элементов, то композиция — это поиск их внутренней логики, и цель её — собирание разрозненных форм в гармоническое единство, которое раскрывает смысл, созидает его. В композиции художественное творчество приближается к божественной премудрости, а в самом лучшем случае совпадает с нею<sup>2</sup>. Кандинский пишет

<sup>1</sup> Термин «композиция» может иметь у Кандинского два разных значения. Сначала он употребляет его для подразделения своих картин на «Впечатления», «Импровизации» и «Композиции»: Впечатления — некие заметки, фиксации проявлений внешнего мира, Импровизации приходят изнутри, а Композиции суть комбинации того и другого. В более широком смысле создавать композицию (со-членять, со-чинять, со-полагать) — это соединять в организованное целое то, что человеческий опыт воспринимает как беспорядочную последовательность. Композиция, следовательно, есть инструмент выявления смысла: она есть осмысленное упорядочение элементов, предназначенное для передачи зрителю или слушателю ощутимого и решающего переживания истины.

<sup>2</sup> Вот почему художник создал всего десять «композиций» (в первом смысле слова). Композиция выражает логику сотворения мира. В свой «гениальный» период, между 1908 и 1912 гг., Кандинский создает апокалиптические композиции. В «ненарративный»

в работе «О Духовном в искусстве»:

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

#### *Духовный опыт как эпистемология*

В своей книге «О Духовном в искусстве» Кандинский цитирует евангельскую притчу о талантах [там же: 141]. Эта притча дана Иисусом, чтобы объяснить ученикам необходимость заставить плодоносить дары, полученные по благодати [Мф 25:15; Лк 19:12]. В комментариях св. Иеронима слову «талант» даются самые разнообразные толкования. Единственный талант, «скрытый в землю» ленивым рабом, который отказывается отдавать его торгующим, означает одинокий ум, застывший в самодовольстве и потому бесплодный. Два таланта, заработанные вторым рабом, представляют мудрость веры и те дары, что преумножились от Ветхого к Новому завету. Пять талантов, данные первому рабу и принесшие другие пять, определяются как пять чувств человека, мощь которых удваивается при духовном самораскрытии. Духовное самораскрытие, обращение пяти чувств к духовному — важная тема для отцов Церкви. Так, телесное зрение отвергается для *зримых* откровений в области духовных реалий.

Восточное христианство, и в особенности монашество святоотеческой традиции, которое оказало значительное

период, после 1914 года, он рассказывает о возможных мирах и существах, о том, чего не может продемонстрировать нам наука, но что искусство способно «во-образить».

влияние на русскую культуру, свидетельствует о мистиках, стяжавших видения такого рода тем, что они буквально восприняли шестую заповедь Блаженства: «Блаженны чистые сердцем, ибо они Бога узрят» [Мф 5:8]. Для отцов Церкви это высказывание отнюдь не образно, это призыв к духовному деланию, потому что Бог может явиться в виде света тому, чье сердце чисто, а душа смиренна. Подобно Флоренскому, Кандинский сохраняет научный подход к вопросу о метафизическом изображении и духовном опыте. Его труды свидетельствуют о наличии метода. Он исследует свои предметы в два этапа: сначала фиксирует *случайный* опыт, который позволил ему увидеть возможности, о которых он даже не подозревал. Затем он проводит опытную *проверку*, предназначенную для подтверждения предполагаемых возможностей и для определения условий, которые позволят использовать их в художественном творчестве.

Именно так он исследует резонанс элементов. В отрочестве он пережил опыт (случайный) восприятия красок, выходящих из тюбика, в качестве живых существ. В «Ступенях» Кандинский рассказывает, как, накопив денег, в возрасте тринадцати или четырнадцати лет он смог купить себе ящичек с масляными красками. Открыв тюбики и видя, как оттуда выходят краски, он чувствует, что они живы, одарены свойствами для «дальнейшей самостоятельной жизни» на полотне. Их самостоятельная жизнь таинственна: они «существа... живые сами в себе». Это было фундаментальное открытие: внутренняя жизнь может быть доступна живописи потому, что сам составляющий её элемент, краски, наделен личным существованием и внутренним резонансом: краска требуется для картины не только ради копирования внешнего облика предметов, она обладает своей собственной жизнью, способной общаться с человеческой душой независимо от любого изображения — и это доказывает ощущение «кипуче шаловливых» красок, выходящих из тюбиков.

Некое обстоятельство жизни становится событием, игрой случая<sup>1</sup> и открывает неизведанную реальность. В частности, Кандинский узнает о бытии красок, которое связывает их с Бытием мира. Это могло бы остаться мимолетным впечатлением и позабыться, если бы вслед за тем не последовали новые опыты, подтверждающие тезис о самостоятельной жизни элементов искусства. Эти наблюдения изложены в его великих теоретических текстах, в первую очередь в книгах «О Духовном в искусстве» и «Точка и линия на плоскости».

Теоретический труд Кандинского об искусстве никак не является чисто интеллектуальной конструкцией. Собранные вместе свидетельства о разных моментах личного опыта удостоверяют его основные открытия. Он описывает реально прочувствованные им напряжения между элементами. Он подвергает свои опыты внутренней оценке, выработанной благодаря особому внутреннему состоянию — *трезвенному (нептическому) вниманию*<sup>2</sup>, великой традиции

<sup>1</sup> Случай играет огромную роль в творческом и философском пути Кандинского, и он принимает его как «ничто, из которого может родиться всё», согласно выражению Кьеркегора, который рассматривал случай как «знак, подаваемый вечностью временному». Разные моменты жизни Кандинского говорят о его интересе к осмысленному моменту бытия — кайросу (Καῖρός) — как в стихах, так и при фиксации жизненных моментов; к примеру когда он заметил собственную картину, стоявшую на боку, и не узнал её, увидев в ней нечто «неописуемо прекрасное» [Kandinsky, 1974: 109]. Это приятие случая делает художника предшественником движения дада́: день основания дадаизма в Цюрихе в 1916 году Хуго Балль отметил выражением признательности Кандинскому.

<sup>2</sup> Трезвенное внимание — это внимание, основанное на воздержанности, понимаемой одновременно как телесная чистота и как очищение помыслов ради духовного преображения. Парадигму

исихазма. Именно так витальные напряжения теплого и холодн движением от темноты к свету) дадут «жизнь теории красок. Так наблюдения над точкой, источником всех форм, значительно обогатятся размышлениями об эре Планка, а осмысление (в его парижских композициях) возникновения биологической жизни — наблюдениями за микроорганизмами<sup>3</sup>.

Второй пример перехода от случая к опытной проверке относится к синтезу искусств. Сначала Кандинский пересказывает свой синестетический опыт, пережитый во время представления вагнеровского «Лоэнгрин» [Kandinsky, 1974: 98]. Музыка заставила его мысленно увидеть «его краски», краски «его часа» (заката над Москвой). Эти краски стояли у него «перед глазами», в то время как «бешеные, почти безумные линии» рисовались перед ним. Он убеждается, что передача «его часа» осуществима в музыке, и делает вывод, что она также может быть воспроизведена и в живописи. Произведение искусства способно всем существом погрузить человека в состояние вибрации, ибо оно становится местом встречи с человеческой душой, как только начинает говорить посредством своих элементов — в данном случае звуков — на языке души.

Опытная проверка найдет подтверждение в *созвучии элементов*. Напомним, что для Кандинского три цвета: желтый,

трезвения можно определить как внутренний сдвиг, перемену сознания, открывающую душе новые измерения бытия вследствие внутреннего очищения, отказа от иллюзорной жизни. Парадигма трезвения — основа Духовного в искусстве, ибо она есть условие любого духовного опыта. Это движение, приводящее к отказу от вторичных элементов бытия ради встречи с со-Бытием.

<sup>3</sup> В библиотеке Кандинского находится немало иллюстрированных научных трудов по этим темам, очевидно, что они служили источником его размышлений или же их подтверждали.

красный, синий — и это центральный момент в его теории красок — сближаются с геометрическими углами, соответственно с острым, прямым, тупым, что выводит непосредственно к трем основным фигурам: треугольнику, кругу, квадрату<sup>1</sup>. Это сродство важно для всей мысли Кандинского. Цветовая триада есть своего рода скрытая модель человеческого переживания в сфере внутреннего резонанса. Воздействие созидающей Премудрости для Кандинского, как и для Флоренского, разворачивается по троичному образцу. Несомненно, по этой причине Кандинский утверждает, что, согласно принципу соответствия элементов, существует принцип переноса, позволяющий любому феномену внешнего или внутреннего мира найти свое выражение в линии. Искусство, таким образом, обретает статус инструмента познания, который целиком реализуется в органической целостности синтеза искусств. И не случайно Кандинский, как и Флоренский, видит модель синтеза искусств в христианской литургии, и в первую очередь в её византийско-славянском варианте.

Находка Кандинского революционна<sup>2</sup>. Она лежит в ос-

<sup>1</sup> Эта тройственная структура включает в себе все чувственные элементы. В своих лекциях в Баухаусе Кандинский дает диаграмму отношений между формами, красками, чувствами и т. д.» [Kandinsky, 1975: 381]. В этой довольно схематичной диаграмме музыкальные триады — это « сильный средний слабый» и «резкий спокойный глубокий» уделено много внимания в книге «О Духовном в искусстве», также они были предметом оживленного обсуждения с музыкантами из окружения Кандинского. Именно на триадах основаны попытки осуществления синтеза искусств в альбоме «Звуки» или в театральных постановках, предпринимавшихся в течение всей творческой жизни художника.

<sup>2</sup> В рамках этой статьи невозможно показать все богатство открытий Кандинского. Для понимания их значимости в области взаи-

нове концепции синтеза искусств и создает базу для формулировки понятия метафизического искусства, потому что предлагаемая им *тройственная* структура элементов делает его развитием троичной Премудрости, которой, согласно русской мистической традиции, определяется структура Творения<sup>3</sup>. Вот почему создание произведения — поистине аналог сотворения мира.

Третий пример относится к качественному сдвигу (или смещению), то есть к переходу от количественной оценки реальности к качественной, от относительного к абсолютному, что будет подлинной переменной сознания (метаною) художника. Он переживает исключительный опыт во время своей научной поездки в Вологодскую губернию. Входя в крестьянские избы, он испытывает особые переживания. Ему кажется, что он оказывается внутри картины. Узорная роспись на бытовых предметах как бы стирает их материальность и устраняет прикладной характер, создавая чисто живописную вселенную. Лубочные картинки, покрывающие стены, напоминают ему о сказках и былинах его детства, глаз влечется к красному (то есть красивому) углу. Все это словно подтверждает благоговение перед божественным присутствием — огнем лампады, горящей перед образами. Живописное пространство становится одушевленным, на-

модействия искусств отсылаем к нашему изданию [Kandinsky, 1991: 89, 90] (в особенности прим. 18 и 19).

<sup>3</sup> Для Флоренского число три характеризует Божественный абсолют, оно присуще творению как фундаментальная жизненная категория, самая общая характеристика бытия. Троица ипостасей неделимо. Они «извечно делают друг друга». Троица не следствие нашей концепции Бога, это содержание самого опыта Божественного, открывшегося разуму в высшей реальности. Она дана как элемент, как извечное явление, структурирующее реальность [Флоренский, 1990: 51].

правленным в сторону «божественного». Это основополагающий опыт. Сама архитектура крестьянских изб, которые он называет «волшебными»<sup>1</sup> [Kandinsky, 1974: 108], утрачивает материальность, растворяется в живописной росписи, которая его окружила и в которой он тонет, благодаря которой его душа раскрывается для нового перехода — в Царствие Божие. Этот путь ведет к свету через упорядочение, иерархизацию вещей и самой жизни. Материальный мир словно сдвигается в сторону и раскрывает путь к абсолютному, и этот сдвиг осуществляется благодаря миру живописи и внутри него. Верификация у Кандинского осуществляется через творческий процесс, находящий полноту своего выражения в Композиции. В рассказе о рождении «Композиции VI», созданной в 1913 году [там же: 134—138], такой сдвиг совершенно очевиден. Тема картины — потоп. Сначала он написал картину на стекле<sup>2</sup>, не очень значительную, где создал какие-то фольклорные или вымышленные образы, в духе своей серии «Bagatelles» (безделицы), но одновременно в ней были и серьезные элементы: люди и животные, подхваченные водоворотом. Позже, не удовлетворившись сделанным, он пишет картину маслом на холсте, где сюжет исчезает, уступив место своей «внутренней сущности». Видение Потопа превращается в воронкообразное движение, втягивающее в себя зрителя навстречу пугающей пустоте бездны<sup>3</sup>.

Но художник по-прежнему не удовлетворен, и тогда в его уме зарождается финальная композиция. В «Композиции VI» мы можем видеть разгул космических стихий с ак-

<sup>1</sup> В русском тексте Кандинский использует слово «необыкновенные». Во фр. переводе — «maisons magiques» (волшебные или магические избы). (Прим. перев.)

<sup>2</sup> «Потоп», 1911 (работа уничтожена).

<sup>3</sup> Импровизация «Потоп», 1913.

центами на зияющей бездне, заметной в трех или четырех местах по краям картины, но также — и в особенности — в самом её центре. Это пугающая бездна, неизмеримо опасная глубина. Над бездной и над змеем, чей образ сохранен в композиции, художник располагает пространство божественной защиты, некое парение, сияющее и покойное (он сравнивает это с русской паровой баней), где лишь намечена форма ковчега, воплощение защиты. И тут сдвиг в сознании превращается из случайного происшествия в событие, из повседневного опыта рождается осмысление, а время становится вечностью.

Конструктивные линии в «Композиции VI» создают концентрическое движение, которое останавливается в точке, отмеченной молнией в правой верхней части над головой змея-дракона. Это точка завершения центростремительной динамики полотна, именно в этом месте люди и животные, гибнущие в Потопе, будут поглощены бездной — как лев и как человек, замыкающие движение. Динамизм смягчён в «Импровизации» и, напротив, подчеркнут в стеклянной картине — «Впечатлении», но в особенности — в «Композиции». Оттуда, разворачиваясь к центру, ковчег праведника сможет достичь Божественного покоя. Это место осуществления последнего эсхатологического сдвига, место обретения смысла: выбор человека между головокружительным падением и спасением, между бездной и верой, нигилизмом и внутренним законом. «Впечатление» представляет зрелище тягостных материальных обликов, случайностей, окружающих Событие. «Импровизация» представляет внутренний жизненный опыт, выводящий зрителя за пределы самого себя. «Композиция» — вызов, желание выявить смысл, находящийся по ту сторону видимого. Именно она, собственно, и становится метафизическим изображением, значимость которого строится на опыте сдвига: переход от внешних образов к высшему смыслу.

Наконец, стоит вспомнить о самом важном открытии

Кандинского. Оно вызвано его синестетическим опытом, о котором мы уже упоминали и который есть ключ к синтезу искусств. Это опыт *душевной вибрации*. Кандинский убедился на своем опыте художника и музыканта, что душа способна к восприятию некоторых резонансов, заставляющих её вибрировать. Эта вибрация дает уверенность, что посредством природы или искусства достигнута определенная цель, а именно вступление в диалог с человеческой душой. Резонансы, о которых идет речь, суть гармонии, вышедшие из определенных базовых сенсорных тональностей. Эти тональности, визуальные, слуховые или иные, могут исходить из природы или рождаться в ходе творческой деятельности (в широком смысле слова), чьи «цели (а потому и средства) одинаково велики, а значит, и одинаково сильны» [Kandinsky, 1974: 92].

Эти резонансы элементов природы и искусства — материя «языка души», принцип действия которого — интуиция, а окончательное состояние — стяжание «умного сердца». Благодаря этим резонансам происходит исключительная встреча с живыми существами и с миром. За видимым покровом природы и повседневной жизни сквозит изначальная и благосклонная Премудрость, обустроивающая мир, которая может быть выражена с помощью художественной композиции в обход всякой фигуративности. В искусстве внутренняя структура этой реальности выражается с помощью элементов: красок, форм, звуков и т. д., движимых внутренними напряжениями и жизненным динамизмом.

Случайный опыт душевной вибрации он испытал, глядя на закат солнца над Москвой:

Солнце плавит всю Москву в один кусок, звучащий как туба, сильной рукой потрясающий всю душу. Нет, не это красное единство — лучший московский час. Он только последний аккорд симфонии, развивающей в каждом тоне высшую жизнь, заставляющей звучать всю Москву подобно fortissimo огромного оркестра. Розовые, лиловые, белые, синие, голубые, фишашковые, пламеннокрасные дома, церкви — всякая из них как отдельная песнь, — бешено-зе-

леная трава, низко гудящие деревья, или на тысячу ладов поющий снег, или *allegretto* голых веток и сучьев, красное, жесткое, непоколебимое, молчаливое кольцо кремлевской стены, а над нею, всё превышая собою, подобная торжествующему крику забывшего весь мир аллилуйя, белая, длинная, стройно-серьезная черта Ивана Великого. И на его длинной, в вечной тоске по небу напряженной, вытянутой шее — золотая глава купола, являющая собою, среди других золотых, серебряных, пестрых звезд обступивших ее куполов, Солнце Москвы. Написать этот час казалось мне в юности самым невозможным и самым высоким счастьем художника [там же: 91, 92].

Опыт верификации — это способ передачи (трансфера) очевидного<sup>1</sup>. Кандинский демонстрирует этот опыт в своем единственном дошедшем до нас действительно «синтетическом» произведении — альбоме «Звуки» (*Résonances / Klänge*) 1913 года [Sers, 2015]. Такая передача тождественна

<sup>1</sup> Мы определяем процесс передачи очевидного следующим образом: «Сложная, парадоксальная и неуловимая реальность — поскольку она восходит к живому опыту — может сделаться очевидной с помощью приема передачи (или переноса). Эта передача происходит посредством репрезентации, то есть реальность явления, о котором идет речь, призвана раскрыться, предстать заново в личном опыте, но в какой-то иной форме, что предполагает сведение её к самой сути. Сведение сложной реальности к простым составляющим элементам и новое развёртывание в непосредственно доступной форме, благодаря освобождению от эмоциональных путаницы, — это основа процесса верификации, проверки на истинность при передаче очевидного. Сам принцип композиции приводит к системе передачи очевидного. Композиция как упорядочение ведёт к выявлению смысла. С этого момента родится идея перехода от композиции, имитирующей видимую реальность, к такой системе, которая могла бы функционировать сходным с нею образом. Действительно, благодаря этому смещению появляется возможность сосредоточиться на самом главном» [Sers, 2012: 163].

упорядочению видения, ставшему возможным благодаря духовному уподоблению. Это итог духовного раскрытия смысла. Конкретно, как и в случае работы над «Композицией VI», взгляд художника сначала останавливается на реальных элементах и событиях жизни, пытаясь войти с ними в духовный резонанс. Тогда они становятся предметом настоящего преобразования. Мы наблюдаем это как в стихах, так и в живописи, потому что в этом альбоме сопоставляются стихотворения Кандинского и его гравюры на дереве. Гравюры не являются иллюстрациями. В них мы встречаем все главные темы его живописи, посвященные размышлению о судьбе человечества: Потоп и история избранного народа, обретение святости в Крещении, падение земного Града и замещение его Небесным Иерусалимом, откровение о Спасении вместе с центральной и вездесущей темой Воскресения мертвых. Гравюры Кандинского в упрощенном виде воспроизводят темы его главных картин<sup>1</sup>.

Расположенные рядом с гравюрами, стихи художника говорят моментах повседневной жизни, снах или же являются краткими историями, притчами, напоминающими непрерывное размышление. Путеводной нитью здесь будет раскрытие смысла через внутренний опыт, упражнение в сосредоточении внимания<sup>2</sup> и различении знамений, ведущих к финальному откровению. Стихи вырастают из народных сказок или элементов мифа. Сочетание стихов и гравюр на дереве отвечает потребности Кандинского до конца прожить в стихах непроявленные и смутные мечты и сны человеческой жизни и прийти к осмыслению всего этого в изображении, используя его в качестве инструмента различения.

Верификация, которую осуществляет Кандинский, осно-

<sup>1</sup> Читатель найдет наглядное объяснение в упомянутом выше тексте, сопровождающем факсимиле.

<sup>2</sup> См. прим. 21.

вана на передаче очевидного: жизненный опыт, возникший из стечения обстоятельств, кажется ему слишком невнятным и смутным для понимания его истинного смысла. Но это этот смысл может проявиться при использовании переноса, осуществленного через композицию. Это перенос одной конкретики в другую, передача одного материального опыта с помощью другого, — аналогичного, тождественного. Однако художественная композиция раскрывает доступ к смыслу, потому что она упорядочивает. Она есть передача через репрезентацию, то есть реальность первого феномена призвана раскрыться, явить себя заново в чувственном опыте, но в иной форме. Когда закат солнца над Москвой становится художественной композицией, это предполагает, что элементы, составлявшие это зрелище, сведены к своим основным резонансам, находящим своё место в композиции. Это корень абстракции, которая есть призыв ко внутреннему переосмыслению. Живописная абстракция не есть *abstractio ab*, но *abstractio ad*. Вот почему Кандинский, Дусбург и Кожев предпочитали термин «конкретное искусство». Абстракция — это не отказ от реального, но раскрытие навстречу Бытию, то раскрытие, к которому призвано искусство, берущее на себя задачи метафизики. Сведение сложной жизненной реальности к ее простым элементам и новое развертывание их в непосредственно доступной форме, освобожденной от эмоциональных помех, — вот основа процесса верификации, установления истины, раскрытия навстречу Бытию в художественной композиции. Размышление Кандинского о Страшном суде — лучший тому пример. Именно эта тема вызывает полноту душевной вибрации.

Главное видение Кандинского — это откровение конца времен, то, на чём преп. Исаак Сиринов советовал сосредоточиться после созерцания природы. Для Кандинского закат над Москвой — поистине метафизический образ, открывающий переход от созерцания творений Премудрости к пророческому или апокалиптическому видению. Это под-

тверждает его теорию вдохновения, выраженную понятием «внутренней необходимости». Критика пророческого вдохновения (от Спинозы до Фрейда) сосредоточена на идее, что пророк является жертвой заблуждения, галлюцинации, питаемой его субъективным воображением. На самом деле сон или видение пророка радикально отличается от галлюцинации как раз своей *внутренней последовательностью*.

Детство Кандинского было отмечено сном, который он помнил всю жизнь. Он вспоминает:

Что такое сон? Ни позитивная, ни оккультная науки не дают ясно-го ответа на этот вопрос. Что касается меня, то я *знаю, что сон может пролить свет на всю последующую жизнь и вследствие этого — или благодаря этому — обладает определяющей жизнь силой*. <...> В 4—5 лет я видел сон, который показал мне небеса и который и поныне как единственное воспоминание увлекает меня с неослабевающей силой. Мне кажется, что этот сон со временем дал мне способность отличать вещественное от духовного, почувствовать различие (= самостоятельность существования обоих элементов), переживать посредством интуиции, и, наконец, ощутить дух как ядро внутри отчасти чуждой ему, отчасти им определяемой, отчасти им ограниченной вещественной оболочки<sup>1</sup>. [Kandinsky, 1980:166] [Hahl-Fontaine, 1993: 24, 25].

Кандинский опять и опять будет возвращается к теме снов и бреда<sup>2</sup>. Он считает, что в художнике неразрывно связаны два элемента, первый — это «внутренний, то есть идеальный мир, сновидение художника и призыв сновидения, которое стремится стать вещественной реальностью», и второй — «форма, требуемая для ответа на этот призыв, именно на него, и инструменты для воплощения: линии и краски по личному вдохновению». И он пишет:

<sup>1</sup> Курсив наш.

<sup>2</sup> Мы уже приводили рассказ о тифозном видении, вдохновившем художника на создание серии картин, приведших его к апокалиптической репрезентации «Композиции II» в 1910 году.

Уже детские годы мне были знакомы мучительно-радостные часы внутреннего напряжения, часы внутренних сотрясений, неясного стремления, требующего повелительно чего-то еще неопределенного, днем сжимающего сердце и делающего дыхание поверхностным, наполняющего душу беспокойством, а ночью вводящего в мир фантастических снов, полных и ужаса, и счастья. Как многие дети и юноши, я пытался писать стихи, которые потом порвал. Помню, что рисование и несколько позже живопись вырывали меня из условий действительности, т. е. ставили меня вне времени и пространства и приводили к самозабвению» [Kandinsky, 1974: 99, 100]

Его свидетельство говорит о силе воздействия сна или пророческого видения — мистического или делирия. Но главное в этом — отношение между источником вдохновения и самим поэтическим и живописным произведением. Открытие композиции заставило его забыть о беспокойстве и страхах, потому что она есть осмысление, упорядочение; с её помощью *верифицируется внутренний порядок видения*. Кандинский придает композиции огромное значение: именно она дает возможность исключить гипотезу Спинозы и Фрейда о галлюцинациях у пророков; в самом деле, основная характеристика галлюцинации состоит в том, что она основана на несуществующем, в ее истоке нет реальной предпосылки<sup>1</sup>. Вся композиционная работа состоит в том,

<sup>1</sup> Возможно, что стремление верифицировать пророческие видения было связано для Кандинского с какой-то личной необходимостью: может быть, он опасался самоубийства, зная о судьбе своего родственника, психиатра Виктора Кандинского (1849–1889), покончившего с собой в возрасте сорока лет. Ученый описал синдром Кандинского-Клерамбо (синдром психического автоматизма), а также опубликовал на немецком труд о различии между псевдо- и истинными галлюцинациями. При этом он и сам страдал галлюцинациями. Чувствуя, как обостряются симптомы заболевания, и желая избежать безумия, он прервал жизнь, приняв большую до-

чтобы определить смысловой порядок, то есть последовательную организацию целого как *откровения*, источником которого является *трансцендентное*. Если поэзия и живопись имеют одну природу, то их функции различны. Кандинский уничтожил ранние стихи, скорее всего, потому, что они были просто отражением его «смутного беспокойства», не выводили за пределы юношеского «я», тогда как рисование и живопись положили конец этому смятению, помогли преодолеть внутренний разлад и беспокойство, тем более мучительное и властное, что у него не было определенного предмета и цели. Рисование стало выходом, открыв возможность оказаться «вне времени и пространства», а также перейти от личного ко всеобщему. Кандинский описывает здесь проявление внутренней необходимости, которую он определит в книге «О Духовном в искусстве» как динамику, раскрывающуюся через личность художника и выводящую за пределы пространства и времени к «вечно художественному», к месту встречи с душой, поскольку внутренняя необходимость является «целесообразным затрагиванием человеческой души». И если живопись представляется выходом, то именно потому, что она созидает порядок посредством композиции. Он пишет в своей статье «О художнике» (февраль 1916 г., Стокгольм), что изображение «не литературный рассказ, но сумма не поддающегося описанию реального опыта, из которого рождается произведение. Этот жизненный опыт принадлежит миру, недоступному литературным «средствам выражения». Он может явиться на свет благодаря бессловесному искусству, с помощью средств данного искусства». [Kandinsky, 1979: 17].

Искусство, следовательно, рассматривается им как теургическая миссия, оно есть форма Логоса. Кандинский остался верен этим идеям, намереваясь создавать «искусство, ко-

зу морфия.

торое будет служить Божественному» [Kandinsky, 1989: 132] Если, согласно Хайдеггеру, искусство должно стать новой метафизикой, то причиной этому стало «забвение бытия», ведущее к технической эксплуатации, присвоению мира. Теперь можно сказать, что эти причины удваиваются: искусство берет на себя задачи метафизики в процессе живого опыта познания Первоначала — по следам и знакам или же по манифестациям этого Первоначала, а с другой стороны, — в композиционном процессе, в возможности сдвига, перехода от внешнего к внутреннему, от видимостей к смыслу. Именно этот качественный сдвиг позволяет совершить скачок из метафизического тупика «забвения бытия».

Кандинский превосходно воплощает этот тип исканий и внутренних требований. Он устанавливает, что через процесс созидания композиции искусство призвано к верификации, поиску истины. Когда гипотеза галлюцинаций устранена, духовная реальность творческого вдохновения не вызывает сомнений, а искусство обретает полномочия для верификации. Тогда живописная абстракция — это удаление от внешнего, видимого, которое способствует развитию нептического (трезвомудренного) внимания, позволяет сосредоточиться на смысле явлений, то есть на их связи с Первоначалом: на осуществлении даров Бога в мире и на самораскрытии Его благой воли, данной в Обетовании. Вот почему главными в творчестве Кандинского стали две темы: красота природы и Великое Воскресение мертвых, пережитое им как опыт откровения Истины, как весть о Спасении человечества — в видении закатного солнца над «сказочной Москвой».

#### Ссылки

*Baudelaire*, Ch. (1971): *Écrits sur l'art*, t. 2 / *L'art philosophique*. LP, Paris.

*Eichner*, J. (1958): *Kandinsky und Gabriele Münter, von Ursprüngen moderner Kunst*. Bruckmann, Munich.

- Florensky, P.* (1975): *La Colonne et le fondement de la vérité. L'Âge d'Homme*, Lausanne.
- Florensky, P.* (1992): *La perspective inversée suivi de L'Iconostase. L'Âge d'Homme*, Lausanne.
- Grohman, W.* (1958): *Vassily Kandinsky: sa vie, son œuvre*. Flammarion, Paris.
- Hahl-Fontaine, J.* (1993): *Kandinsky*. Marc Vokar, Bruxelles.
- Kandinsky, W.* (1975): *Écrits complets* (éd. Ph. Sers), t. 3. Denoël, Paris.
- Kandinsky, V.* (1933): *L'esprit poétique*, // *Journal des poètes*, N°10.
- Kandinsky, W.* (1991): *Point et ligne sur plan*. Gallimard, Paris.
- Kandinsky, W.* (1989): *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Gallimard, Paris.
- Kandinsky, V.* (1974): *Regards sur le passé et autres textes 1912—1922*. Hermann, Paris.
- Kandinsky, W.* (1980): *Die gesammelten Schriften*. Benteli, Bern.
- Kandinsky, V.* (1979): *Kandinsky, trente peintures des musées soviétiques, catalogue*. Musée national d'art moderne, Paris.
- Kojève, A.* (1985): *Les peintures concrètes de Kandinsky // Revue de métaphysique et de morale*, avril — juin.
- Kojève, A.* (2001): *Les peintures concrètes de Kandinsky. La lettre volée* (coll. «Palimpsestes»), Bruxelles.
- Lamberz, E., Uphus, J. B.* (2006): *The œcumenical Councils. From Nicaea I to Nicaea II // Corpus Christianorum Concilium Nicaenum II – 787*. Brepols, Turnhout.
- Sers, Ph.* (1995; 2016): *Kandinsky, Philosophie de l'art abstrait*. Hazan, Paris.
- Sers, Ph.* (2012): *La Révolution des avant-gardes, l'expérience de la Vérité en art*. Hazan, Paris.
- Sers, Ph., Escande Y.* (2003): *Résonance intérieure, dialogue sur l'expérience artistique et l'expérience spirituelle en Chine et en Occident*. Klincksieck, Paris.
- Sers, Ph.* (2015): *Résonances: Kandinsky et la nécessité intérieure*. Hazan, Paris (в сопровождении факсимильного переиздания альбома *Klänge* 1913 г. в ранее не публиковавшемся переводе Филиппа Супо).
- Weil, S.* (1950): *Attente de Dieu*. La Colombe, Paris.

**Источники цитирования в изданиях на русском языке**

- Кандинский, В. В.* (2008): *Избранные труды по теории искусства: В 2-х т. / Под ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабянова, В. С. Турчина*. М.: Гилея.
- Кожев, А. В.* *Конкретная (объективная) живопись Кандинского*. Че-

ловек. 1997, №6.

*Флоренский*, П. А. (1990): Столп и утверждение истины. М.: Правда.

*Флоренский*, П. А. (1993): Храмовое действо как синтез искусств.

Иконостас. Избранные труды по искусству. Спб.: Мифрил.