

ОТ КЪРКЕГОРА К КАНДИНСКОМУ<sup>87</sup>Часть первая<sup>88</sup>Перевод Евгения Доброва<sup>89</sup>Абстракт

Настоящая публикация представляет собой интерпретацию одного из истоков теоретической и художественной деятельности В.В. Кандинского. Статья продолжает регулярные публикации автора об этой важнейшей персоналии мировой и российской культуры.

Ключевые слова

Кандинский, Кьеркегор, искусство, когнитивный опыт, история искусства.

Революция, которую совершил Кандинский в художественной области, открывает в искусстве новые эпистемологические возможности, новое поле приложения. Чтобы

---

86 Один из ключевых специалистов по художественному и теоретическому наследию В.В. Кандинского во Франции, стране, где прошло последнее десятилетие жизни этого великого художника и исследователя, одного из наиболее значительных представителей российской культуры. Ранее журнал также имел честь разместить публикацию профессора Ф. Серса по его профильной тематике, см.: Серс, Ф. Кандинский: идеи художника и мистический опыт // AU. Vol. 3 (3). 2018. - AU.

87 Журнал размещает настоящую публикацию в рамках своего постоянного сотрудничества с Научно-образовательной школой «Сохранение мирового культурно-исторического наследия» МГУ имени М.В. Ломоносова (см.: <http://nosh.msu.ru/culture>). В этом качестве журнал придает особое значение сохранению памяти о такой несомненной персоналии всемирного культурного значения, как В.В. Кандинский, уже опубликовал помимо упомянутой в предыдущей сноске статьи Ф. Серса также целый ряд других исследований о многосторонней деятельности нашего великого соотечественника (см. предыдущие номера на <http://aestheticauniversalis.ru>), но мы также намерены инициировать в будущих номерах серию публикаций о жизни и деятельности В.В. Кандинского во Франции, куда он вынужденно эмигрировал после прихода в Германии власти нацистов и закрытия ими школы Bauhaus, в развитие которой вклад его был ключевым (см. также специальные публикации об этой школе в нашем журнале). В отличие от периода Bauhaus, деятельность Кандинского в последние десять лет, проведенных во Франции, известна гораздо меньше, и совсем мало известно о его жизни в период оккупации Франции нацистами, которых он искренне ненавидел. Поэтому журнал, пользуясь случаем, заявляет о своей готовности принять к немедленному рассмотрению любые материалы, в особенности базирующиеся на данных французских архивов, о об этом периоде жизни и творчества В.В. Кандинского как фигуры мирового культурного значения и выпускника Московского университета с отличием, что является приоритетными параметрами для нашей деятельности в рамках названной университетской Школы. - AU.

88 Оригинал статьи поступил от автора в редакцию на французском языке. Статья профессора Ф. Серса публикуется в журнале двумя частями. В настоящем номере мы предлагаем читателям первую часть публикации, что связано с особенностями процесса перевода текста профессора Ф. Серса с характерным множеством отсылок и параллелей, требующих от переводчика и редакции особого внимания. Вторая часть выйдет в очередном номере журнала. - AU.

89 Добров, Евгений - выпускник аспирантуры кафедры эстетики философского факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, сотрудник Библиотеки имени Данте Алигьери (Москва), ответственный секретарь редакции нашего журнала. - AU.

лучше в этом разобраться, исследователи обращаются к различным ресурсам, питавшим нововведения Кандинского (китайские и исихастские традиции, дух романтизма). В этом же контексте мы вспоминаем и Кьеркегора, который очень рано повлиял на российскую мысль и может быть рассмотрен как протечка философской рефлексии радикального авангарда в искусстве.[1] Как бы предчувствуя формализм и эстетизм, датский философ протнмает среди прочих псевдоним *Vigilius Haufniensis* (Копенгагенский Страж. - Е.Д.). Он явился миру как страж духовной потребности в искусстве.

Философ, поэт и критик искусства, Кьеркегор является основателем философии экзистенциализма, вдохновителем теории личности. Его труды, не поддающиеся рубрикам и классификациям, сочетают в себе строгость философского дискурса с теологической глубиной проповеди, поэтическую выверенность и силу «христианского трагического». Он засвидетельствовал внутреннее чувство художественного и одновременно с этим эстетическую потребность, которая рефреном отзовется в абстракционистско-дадаистском созвездии: Хуго Балль, Тристан Тцара, Владимир Татлин, Александр Родченко, а также в работах Курта Швиттерса и Марселя Дюшана.

Трактат «Enten-Eller» («Или-или», фр. «L'alternative». - Е.Д.) очень быстро переводится на русский язык Петром Ганзенем. В 1859 г. Иван Гончаров процитировал отрывки из этого перевода в своем романе «Обломов» (часть «Дневник обольстителя»). Близость к русской мысли Кьеркегора была точно обоснована Львом Шестовым в его книге «Киркегард и экзистенциальная философия (Глас вопиющего в пустыне)» в 1936 г.

Мысль Кьеркегора предвидела радикальный авангард в тех контекстах, где философ определяет условия духовного прогресса и когда выявляет неизбежность конфликта между искателем истины и состоявшимся обществом. Каждый раздел его философского творчества подготавливает один из аспектов парадигмы художественного в работах великих первопроходцев – гениев начала XX века. Его философское творчество никогда не сбивалось с пути, как оно сбивается с пути в его же «драме героико-патриотико-космополито-филантропико-фаталистской в нескольких картинах», которую он озаглавил как «Борьба между старой и новой мельничной лавкой». Законченная и отредактированная, эта пьеса оставалась в набросках с 1838 г. и была поставлена на сцене Кабаре Вольтер, так как была созвучна «Манифесту дадаизма» 1918 г.

Конструкция личности, описанная Кьеркегором в «Или-или», также предвосхищает как принцип внутренней необходимости Кандинского, так и принцип неприкосновенности мастерской. Для Пита Мондриана, Константина Бранкузи и, конечно, Курта Швиттерса мастерская стала горнилом распознавания абсолютных ценностей и одновременно с этим, местом, где художник прогрессирует через определенные Кьеркегором «стадии человеческого существования». Противоборство между героизмом свидетеля истины и установленным порядком вещей[3] обозначает рамки пересмотра художниками консенсуса. Этот пересмотр сразу же принимает облик *провокации*[4] у футуристов и дадаистов, а также облик непримиримого сопротивления тоталитаризму всего поколения художников, вдохновив тем самым такие произведения, как «Мерцбау» К. Швиттерса или «Велёполе, Велёполе» Тадеуша Кантора.

Кьеркегор помогает преодолеть близкую тривиальному коммерческому мышлению идею о том, что текущие сиюминутные предложения обесценивают предшествующие произведения искусства. Для него то, что есть современное индивидууму, ни в коем случае не является тем, что зависит от обстоятельств момента, а есть то, что воздействует на его отношения с Абсолютом. Настоящее этой встречи с Абсолютом есть абсолютное настоящее (*présent absolu*), которое не может пострадать от ограничений, даже от ограничений темпорального характера. Модель истинной современности для Кьеркегора – это встреча с Христом, одновременно в

вечности и в историческом настоящем.[5] Встреча, которая раскрывает логику темпоральности постольку, поскольку она содержит в себе вторжение вечности во времени: «Его [Христа] земная жизнь сохраняет вечную современность».[6] констатирует он. Отношения между душой и Богом принадлежат темпоральному (временному) измерению, парадоксальному и уникальному, посвящая встречу времени и вечности, так как «в отношении к Абсолюту существует лишь одно время: настоящее; кто не современен Абсолюту, для того Абсолют и не существует вовсе. [...] Но разница между поэзией и действительностью и есть современность. Разница между поэзией и историей, несомненно, в том, что история изображает действительно случившееся, а поэзия – возможное, вымышленное. Но то, что *действительно* было (прошое), еще не есть действительно вообще, а лишь в известном смысле – именно в противоположность вымыслу. Необходимо также определение, определение истины [...] То, чему ты являешься современником, и составляет действительность для тебя».[7] Необходимо адаптировать «уразумение [ученикам] вечного. Не подлежит сомнению, что условие постижения истины должно быть вечным условием. – [Ученик, таким образом,] получает вечное условие в момент времени, и он знает это, поскольку получил условие в тот самый момент».[8]

Знание-припоминание, чью силу подчеркивал Платон в «Меноне», показывает душу и ее воспоминания об эпохе, в которую она еще была с Богом. В этом смысле, стремление к абсолютным ценностям – Прекрасному, Добру и Истине, т.е. ценностям трансцендентальным, которые она переживает как ностальгию, – это стремление есть признак ее собственной (чистой) природы и знак ее эсхатологического предназначения. Это стремление удовлетворяется только в *парадоксе*, ставшем категорией мысли. Как писал Кьеркегор в своих «Записных книжках», «парадокс не есть концессия, но категория, онтологическое определение, которое выражает отношения существующего, знающего духа с абсолютной истиной» [9]. Он видит в воплощении Христа исключение, сбивающее с толку нашу мысль, – логический абсолютный парадокс.[10] Жан Валь проясняет эту точку зрения так: «Для Кьеркегора существует глубокая связь между идеей парадокса и идеей трансцендентального. Парадокс есть протест Абсолюта против имманентного (присущего). Он есть утверждение Иного, поскольку Иное есть возмущение рассудка».[11]

Современность, будучи абсолютным настоящим, то есть настоящим встречи абсолютного с Абсолютом, имеет измерение вечности. Современность есть встреча вечности со временем, избавляющаяся от всякой модальности, всякого стиля и даже от всякого общественного консенсуса. Нет ничего наименее *современного* чем искусство по обстоятельству, неизбежно запятнанное формализмом и эстетизмом или дендизмом, светскими пристрастиями. Такое искусство чуждо исканиям истины.

Разделение Прекрасного и Истины – цена за извращенность рассудка (discement). Это разделение шокировало Ницше *in fine* в искусстве Вагнера: «У Вагнера началом служит галлюцинация: не звук, а жестов. К ним-то и подыскивает он звукосемиотику».[12] Он добавляет: «Вагнер переряжает в принцип свою неспособность к органическому творчеству» [13], и уточняет: «Пролог к Лоэнгрину дал первый, лишь слишком рискованный, слишком удавшийся пример того, как гипнотизируют [14] также и музыкой [...] Искусство Вагнер давит ста атмосферами: нагибайтесь же, иначе нельзя...».[15] И в заключении цитирует: «*Чтобы музыка не становилась искусством лгать!*».[16]

*Эстетизм* может быть определен как поиск Прекрасного, оторванный от морали и истины. *Формализм* может быть определен как чрезмерное внимание к форме в ущерб содержанию. В духовной традиции реальность мира прекрасна постольку, поскольку через нее начинают просвечивать реальность высшая. У Прекрасного трансфигуративный характер: материя при этом трансформируется воплощением в ней другого принципа, сверх-материального, трансцендентного.

Рефлексия над искусством не может удовлетвориться прогрессом форм и формальными влияниями. Она (рефлексия) должна освободиться от модели

генетической, которую иллюстрируют тоталитарные теории – рассуждающие о том, что ведет к порче искусства и нравов, и что ими же называется дегенеративным искусством (*entartete Kunst*). Кьеркегоровское понятие *современности* обновляет взгляд на историю с точки зрения художественного созидания: поэт или художник не беспокоятся об исторической или культурной дистанции, потому что вопрос вдохновения становится первоочередным.

Кьеркегор вводит понятие «непрямой коммуникации», которая есть стержень передачи художественной, в смысле передачи витальной и неречевой (не дискурсивной), передачи способности, а не знания, характеризующей тем, что философ называет «экзистенциальное удвоение»: «Чтобы распознать истину, особенно в области этической и этико-религиозной, необходима ситуация. Она нужна еще и для того, чтобы сообщать истину, этическую и этико-религиозную [...] по-настоящему распознать истину этическую и этико-религиозную – значит удвоить экзистенциально вещь известную».[17] Это удвоение заключается в том, что истина должна пройти проверку собственной жизнью. Таким образом, «Этическое и этико-религиозное должны коммуницировать между собой по поводу плана существования (existence) и в смысле экзистенциального [...] Так как истина этико-религиозная в основном соотносится с личностью. Она может быть передана только от одного «Я» к другому «Я». Как только коммуникация здесь становится объективной, истина трансформируется в не-истину».[18] Он добавляет: «Когда, размышляя над коммуникацией, мы распределяем равным образом рефлексию между отправителем и реципиентом, тогда мы имеем коммуникацию власти (*pouvoir*) в общем смысле, учась у искусства и всего того, что оно сюда привносит» [19] (на полях, Кьеркегор написал «обучение художественное»). Поставленный вопрос, стало быть, относится к власти искусства. Все, чем живет художник, может быть, следовательно, передано в качестве жизненной (витальной) реальности реципиенту. Это и есть власть (*pouvoir*), которую сообщает искусство. Александр Родченко написал: «Нужно иметь мужество показать весь свой творческий путь, ничего не скрывая, ни ошибок, ни ложных путей, ни тупиков, из которых возвращаешься обратно, как из триумфальных шествий, которых так немного [...] горделиво сказать: “Вот мои пути, мои тупики и вот моя широкая дорога настоящего”».[20]

Но, в своей сущности, коммуникация искусства не прямая, модус произведения искусства может сводиться к модусу *загадки* (*énigme*). Художественная *загадка* – это не зашифрованная система, от которой художник хранил бы ключ. Нет, по-настоящему в ней ничего не скрыто, даже напротив – все открыто внимающему взору. Художник предлагает такой же результат поисков, как и след, который его туда привел. Он указывает опыт, который стоит осуществить. В этих условиях, ход интерпретации становится сам по себе духовным маршрутом. Дорога, которая ведет к разрешению загадки, позволяет разделить опыт. Загадка, которая есть совпадение духовного опыта художника и пути, который он за собой оставил. Загадка поэтическая, живописная, музыкальная или сценическая приглашает таким образом читателя, зрителя или слушателя к экзистенциальному удвоению опыта истины.[21]

Всем известна знаменитая фраза Поля Сезанна: «Я вам должен сказать истину в живописи и я вам скажу ее».[22] Истина – это коренной вопрос для радикального авангарда в искусстве. Изящный текст «Введения в христианство» посвящен опыту истины.[23] Его точкой отправления становится вопрос, заданный Пилатом [24]: «Что есть истина?», спрашивает, кстати говоря, Пилат у Христа.. Слишком кстати – да, но в то же время, с другой точки зрения, неспроста. То, что Пилат вдруг вздумал именно в этот момент спросить Христа, доказывает нам, что его глаза абсолютно закрыты к истине. Так как жизнь Христа и есть истина! Бедный Пилат».[25]

Иисус, который уже в возрасте 12 лет дерзнул выступить перед учителями израильского храма со своими дерзновениями и довел своих слушателей до того, что они «дивились разуму и ответам Его».[26] - Иисус тем не менее ничего не ответил на вопрос Пилата. Сила молчания состоит в том, чтобы предстать тип отношений с

истиной, отличный от ожидаемого. Когда истина противопоставляется ошибке, усилие ее догнать, дотянуться до нее, есть усилие строго умозрительное. Упражнение в истине совершается в *disynume* (*disputatio*). Разум находится в поиске подтверждений. Способ передачи – непрямо́й коммуникации, дискурсивный (речевой). Все может быть сказано посредством языка, знание этого может сделать объект внешним по отношению к консенсусу. Учитель устанавливается благодаря своему знанию.

Причина молчания Христа состоит в том, что Иисус и есть сама истина: «Пилат показывает и дискредитирует тем самым самого себя. Что касается его заявления, оказывается, что жизнь Христа не просвещает, не озаряет его истиной. Но каким же образом Христос мог бы его просветить словами, когда Его жизнь, т.е. истина, не открыла глаза римлянам природе истины?».[27] Иисус не отвечает потому, что «Если Христос имел ответить, ему нужно было бы одно мгновение, чтобы отклониться от истины и перестать быть (сделать себя несуществующим) ...» [28]

Если Кьеркегор апеллирует к фигуре Христа, то это потому, что он стремится предоставить нам модель *жизненно важного (витального) отношения* к истине. В этом отношении истина противопоставляется не заблуждению, а лжи. Именно в этом случае учитель уступает *свидетелю*. Последний предоставляет совершенно другой способ постижения истины. Уже не *доказательством*, а посредством *опыта*. Свидетель не спорит, а свидетельствует о своем экзистенциальном отношении к истине. Естественным образом он совершает это, рискуя своей жизнью, потому что его отношение к истине интимно: оно проходит через познание сердца, любящее познание. А любовь сильнее смерти. Следовательно, существует органическая преемственность между двумя значениями слова «мученичество»: свидетельством и страданием. Доказательство заменяется здесь мученическим испытанием, удваивающим (редуплицирующим) свидетельство Христа. Тот, кто живет правдой, принимает статус свидетеля, мученика по образу Иисуса, который мистическим образом буквально вселяется в христианина и освещает его собственным мученичеством.[29]

Витальное отношение к истине ниспровергает рациональную «учительскую» схему и сопровождается отказом от способа прямого общения. Мученик является свидетелем *par excellence* (в высшей степени). Свидетельство здесь не просто повествование о событии и увиденном/услышанном. Оно выходит на более высокий уровень. Оно предполагает не только ответственность *за то*, что утверждает свидетель (юридический аспект), но также и особенно приверженность *в том*, что оно утверждает (витальный аспект), ибо истина, поскольку она есть жизнь и жизнь преобразующая, вызывает обновление сущего.

Кьеркегор развивает эту идею, заявляя, что «Христос есть истина в том смысле, что сам факт Его существования есть единственное истинное изложение того, что есть истина».[30] Ответ, который можно было бы дать Пилату, таков: «“Смотрите на Него, учитесь от Него, Он был истиной”. Не в том смысле, что Христос есть истина, не в значении суммы пропозиций, не как определение концепта истины, - но как сама жизнь».[31]

Сущность истины находится не в плане мысли как ее легитимация, но в плане жизни. Итак, сущность истины есть ее удвоение (редупликация) в индивидууме, поскольку самая жизнь последнего выражает истину, то она и есть истина: «Я не знаю истины, пока она не станет живой во мне. Так и Христос сравнивает истину с пищей, а ее обретение с актом еды. Как принимаемая (или усваиваемая) пища поддерживает жизнь тела, так и истина дает и поддерживает жизнь духа, то есть самой жизни» [32]. Бытие подразумевает знание, но знание не подразумевает бытие.

Такое определение истины объясняет не только недоверие радикального авангарда к установленному порядку, но и уважение к трансцендентности: «Обожествление установленного порядка означает отдать все на откуп веку [...]. Мы в конечном счете секуляризуем отношение с Богом. Мы хотим, чтобы оно

согласовывалось с некоторой относительностью, чтобы оно не отличалось по существу от того положения, которое мы имеем в жизни, и т.д. ... Тогда как отношение к Богу должно быть для каждого Абсолютом, а для отдельного человека составлять рычаг, способный сдвинуть любой установившийся порядок. А потому в избранный им момент Богу возможно просто «надавить» на индивидуума, дабы тут же создать в этом религиозном духе свидетеля, соглядатая его воли, лазутчика (или под другим выданным именем) – человека, который с абсолютным послушанием, в постоянных гонениях, страданиях и под угрозой смерти, возвысит установленный порядок» [33].

Метафора рычага объясняет роль человека и его отношения с Богом. В «Или-или» судья Вильгельм утверждает, что «Если же личность является абсолютным, она сама и будет той Архимедовой точкой опоры, с которой можно перевернуть весь мир» [34]. Конструировать личность – значит расположить ее как фиксированную точку перед ценностью. Абсолютное отношение личности к Абсолюту составляет рычаг, благодаря которому духовная энергия преобразует мир. Именно взгляд художника на трансцендентные ценности Прекрасного, Добра, Истины составляют силу искусства. Когда личность формируется перед истиной, она становится свидетелем, ведь именно тогда истина становится жизнью для этой личности, и личность способна «сдвинуть горы».[35] Именно личности он (художник) передает свое отношение к преобразующей истине, питающей жизнь. Преобразующая энергия исходит от Бога, отношение которого к истине определяет Декарт в своей теории создания вечных истин: «математические истины, которые Вы считаете вечными, были установлены Богом и полностью от него зависят, как и все прочие сотворенные вещи. Ведь утверждать, что эти истины от него не зависят, – это то же самое, что приравнять Бога к какому-нибудь Юпитеру или Сатурну или подчинять его Стиксу и мойрам» – говорит он Мерсенну.[36]

Контекстуально Декарт следующую проблему: «Может ли Бог лгать? Если бы это было так, то я мог бы действительно поверить в то, что два плюс два равно четыре, и я считал бы это доказательством (ясным и четким), даже если бы меня обманул обманчивый бог.» Таким образом, на кону здесь стоит не только способность человека к истине, но и ценность вдохновения, которое лежит в основе проблематики искусства.

Перед лицом вечных истин – которые, как это следует помнить, являются целью для науки и основой логических упражнений, – перед лицом вечных истин каков статус Бога? Подвластен ли он им, и независимы ли они от него тем или иным способом? Но если бы это было так, Бог починался бы чему-то еще более могущественному, чем он сам. Другими словами, Бог не был бы Богом в таком случае. Принцип, согласно которому, от Него зависят вечные истины, является одним из признаков его всемогущества. Следовательно, Бог является творцом вечных истин. Имея это в виду, давайте вернемся к вопросу: может ли Бог быть лжецом (или обманщиком)? Но прежде всего ответим на другой вопрос: «Что есть ложь?». Лгать – значит говорить что-то иное, чем то, что есть на самом деле. Или, как подчеркивает Декарт, говорить что-то иное, чем говорит Бог. То есть Бог не может лгать.

Как воплощение Бога, Иисус есть *истина*. Также его ученики призваны *быть* истиной, и любой компромисс с ложью здесь вредит этому абсолютному отношению к Абсолюту. Это расширяет пропасть между человеком и Богом. Если Иисус не отвечает, то только потому, что именно Пилат должен самолично выйти из своей запутанности, ведь именно ему необходимо обладать смелостью выступить против лжи. Совпадение истины и жизни есть принцип исключения, духовного парадокса. Он призывает не только вплести истину в существование, то есть жить по предписаниям, продиктованным требованием истины – правдивости в мыслях, словах, действиях, – но и посвятить жизнь постоянной *проверке истины*. Мы видим подобное за обозначенным Антоненом Арто «трансцендентным состоянием жизни», которому он дает несколько провокационное определение.[37] Такие состояния часто принимают

форму встреч или внешних событий. Превратить свою жизнь в постоянное испытание истины – цель многих художников, принадлежащих к радикальному авангарду.

Как проводится эта проверка истины? Кьеркегор говорит о дублировании истины: «Удваивать – значит быть тем, что говорят» [38]. Он полагает, что сами события жизни проливают свет на истину. Отношение человека к ценности предполагает требование действия и пронизательности. События жизни имеют свой собственный смысл. Они освещают истину, а поступки человека здесь предстают реализацией ценности, практической аксиологией. Связь между истиной, путем, и жизнью становится яснее. Именно так осуществляется проверка истины, и так она верифицируется. Истина является самой жизнью, ведь она основана на испытании жизни. Это непосредственный путь к ней. Иисус сказал «Я есмь путь и истина, и жизнь» [39].

Кьеркегор идентифицирует в истине определение бытия. Когда Иисус сам говорит: «Я есмь путь и истина и жизнь», Он тем самым отдаляет три призыва смерти: подмена пути на *результат*, подмена истины *ложью* и подмена жизни *знанием*.

### Ссылки

[1] Под термином радикального авангарда мы понимаем художников, которые в начале XX века были объединены идеей обновления, связанной с возвращением трансцендентальных ценностей. См. также: *Sers, Ph. L'avant-garde radicale, le renouvellement des valeurs dans l'art du XXe siècle*. Paris Les Belles Lettres, 2004.

[2] Теодор Адорно замечает, что концепция эстетики у Кьеркегора есть одновременно исследование области искусства (о произведениях искусства и о теории искусства) и, в то же время, описание отношений (в сфере искусства) и анализ способа коммуникации. К сожалению, он не принимает во внимание трансформативный характер искусства, анонсированный этой новой эстетической концепцией. (*Adorno, Th. W. Kierkegaard, construction de l'esthétique*. Paris: Payot, 1995. P. 28 sq).

[3] См.: *Вопросы философии*. 2017. № 9. С. 221. Установленный порядок, как его определяет Кьеркегор, это характеристика общества, которое самообожествляется, определенным образом угадывая вечность. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. Journal*. Т. 2. P. 186-187 ; Т. 4. P. 295-297 // *Œuvres Complètes* Т. 19. P. 27-29.

[4] В этом сюжете важно внимательно отличать провокацию от устрашения. Устрашение служит для того, чтобы устранить личную свободу того, кто в ситуации устрашения является жертвой, побуждая его (этого человека) к поведению, ранее ему продиктованному. Апостол Павел довольно экспрессивно высказывался против него: «Не страшитесь ни в чем (противников)» (Послание к Филиппийцам, 1, 28). В то время как провокация – есть ни что иное, как побуждение выйти за свои границы. Так, по крайней мере, это поняли, например, дадаисты и футуристы. См. наш анализ: *Sers, Ph. Sur Dada, essai sur l'expérience dadaïste de l'image, suivi des Entretiens avec Hans Richter*. Nice: Jacqueline Chambon, 1997. P. 86-87.

[5] *Кьеркегор, С.* Философские крохи. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2009. С. 71. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. Miettes philosophiques // Œuvres Complètes*. Т. VII. P. 52 sq. ; 58 ; 60 ; 65 ; 86.

[6] *Кьеркегор, С.* Введение в христианство // Современный протестантизм. М.: 1973. С. 3-46. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 63.

[7] *Кьеркегор С.* Введение в христианство // Современный протестантизм. М.: 1973. С. 3-46. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 63-64.

[8] *Кьеркегор, С.* Философские крохи. М.: Институт философии, теологии и истории Св. Фомы, 2009. С. 71. р. 60.

[9] *Kierkegaard, S. Journal*. Pap. VIII, A, 11 / Пер. с фр. мой. - *Е.Д.*

[10] Чтобы объяснить мысль Кьеркегора, вспомним, что логика рассуждения подразумевает, что в основе упражнения в рассуждении лежат три принципа, которые неизбежно разъединяют воплощение Бога Сына. Первый принцип – идентичности («это есть то», «А есть Б»), который подчеркивает, что пропозиция (утверждение), со всеми прикрепленными к нему условиями, является истинным наперекор времени. Второй принцип («А не есть Б») подчеркивает, что два противоречия не могут быть истинными одновременно. Вспомним, что противоречие есть отрицание утверждения, в котором заключен противостоящий ему антитезис. Третий принцип «исключенного третьего» гласит: для каждого А и Б верно, что или А есть Б, или А не есть Б. Этот разделительный принцип «или – или», который хочет, чтобы два противоречия не могли быть ложны и тот, и другой. Таким образом, Христос как исключение утверждает трансцендентальное (непостижимое) или теофаническое (богоявленное) расчленение главных принципов рассуждения: 1. Принцип идентичности: Иисус есть истинно Бог, но в истории он воплотился в человеческой природе, *парадокс Воплощения*; 2. Принцип противоречия: Он был предан смерти, но победил ее, и именно «смертью Он поправ смерть» – *парадокс Воскрешения*; 3. Принцип исключенного третьего: Он есть Спаситель и Учитель, *парадокс Учитель-Спаситель*. Мы можем суммировать это, констатируя, что в Евангелии, таким образом, истина перестает быть условием, чтобы

- стать, вместе со Христом, личностью. Так, сам Иисус сказал: «Я есмь истина» («Я есмь путь и истина, и жизнь» // Евангелие от Иоанна, 14, 6 / В синодальном переводе).
- [11] *Wahl, J. Kierkegaard, L'Un devant l'Autre*. Paris: Hachette Littératures, 1998. P. 200 / Пер. с фр. мой. - *Е.Д.*
- [12] *Ницше, Ф. Казус Вагнер. Туринское письмо в мае 1888 // Ницше, Ф. Злая мудрость: афоризмы и изречения. Казус Вагнер: проблема музыканта. М.: Директ-Медиа, 2014. С. 75*. Цит. на фр. по: *Nietzsche, F. Le Cas Wagner. Lettre de Turin, mai 1888 // Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1974. Т. VIII 1. P. 34.
- [13] *Там же, С. 76*. Мы находим такое понятие органичности в теории Кандинского о вдохновении (ср. *supra*). *Nietzsche, F. Le Cas Wagner... P. 34*.
- [14] Там же: *hypnotiser* (фр.).
- [15] Там же. С. 77. Цит. на фр. по: *Nietzsche, F. Le Cas Wagner... P. 35-36*.
- [16] Там же. С. 87. Цит. на фр. по: *Nietzsche, F. Le Cas Wagner... P. 44. Que la musique ne devienne pas un art de mentir!* (фр.).
- [17] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. La dialectique de la communication éthique et éthico-religieuse // Œuvres Complètes*. Т. XIV. P. 369 / Пер. с фр. мой. - *Е.Д.* В примечаниях своих «Записок» Кьеркегор замечает: «Удваивать – значит быть тем, что говорят» (Pap. IX A, 208).
- [18] Там же. С. 376.
- [19] Там же. С. 382.
- [20] *Родченко, А.М. Автобиографические записки (1917) // Родченко, А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. М.: Издательство «Советский художник», 1982. С. 48*. Цит. на фр. по *Rodtchenko, A. Journal, 1917. Écrits complets sur l'art, l'archit ecture et la révolution*, édités par Brigitte Hermann et Alexandre Lavrentiev. Paris: Sers, 1988. P. 35.
- [21] Пост-дадаист Тадеуш Кантор сходным образом говорит о репетиции: Репетиция – это «ритуал, как кажется, помещенный с другой стороны от жизни, в словоре со смертью [...] Иллюзия помещает реальность на совершенно другую орбиту, поэты сказали бы – на орбиту поэзии. Возможно, и на какую-то другую, в другом пространстве. И во времени абсолютном, не имеющем никакого отношения к нашему. [...] этот другой мир [...] крутится на другой орбите, вне стен нашей комнаты. Такое *расположение* (déplacement) заставляет нас прибегать к специальному методу, который, похоже, вдохновлен миром детства: посредством *penetucium*» (Цит. на фр. по: *Kantor, T. Le lieu théâtral // Kantor, T. Le Théâtre de la mort, textes réunis et présentés par Denis Bablet. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2004. P. 258 / Пер. с фр. мой. - Е.Д.*).
- [22] Поль Сезанн, письмо Эмили Бернар от 23 октября 1905 года. Цит. на фр. по: *Cezanne, P. Lettre à Émile Bernard du 23 octobre 1905*.
- [23] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 179-185.
- [24] Евангелие от Иоанна, 18, 38 / В синодальном переводе.
- [25] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 180.
- [26] Евангелие от Луки, 2, 47 / В синодальном переводе
- [27] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P.180.
- [28] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 180. Ср., например: «Если бы Пилат не спросил объективно о том, что есть истина, он никогда не позволил бы потом распять Христа. Задай он этот вопрос субъективно, и страсть внутреннего, обращенная к тому, что ему *поистине* нужно было *сделать* перед лицом принимаемого решения, помешала бы ему совершить несправедливость» (Кьеркегор, С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2005. С. 249).
- [29] «Я Сам свидетельствую о Себе, и свидетельствую о Мне Отец, пославший Меня» // Евангелие от Иоанна, 8, 18 / В синодальном переводе.
- [30] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. XVII. P. 181.
- [31] Там же.
- [32] Там же.
- [32] Там же. P. 84.
- [34] Кьеркегор, С. Или – или. Фрагмент из жизни: в 2 ч. СПб.: Амфора, 2011. С. 741. Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. L'École du christianisme // Œuvres Complètes*. Т. IV. P. 238.
- [35] Евангелие от Марка, 11, 23 / В синодальном переводе.
- [36] *Декарт, Р. Сочинения в двух томах. Том 1. М.: Мысль, 1988. Письмо от 15 апреля 1630 отцу Марину Мерсенну, Амстердам*. Цит. на фр. по: *Descartes, R. Lettre au père Marin Mersenne du 15 avril 1630, Œuvres Complètes édition Adam-Tannery. Paris: Vrin 1974. Т. 1. P. 145*.
- [37] «Признаем ли мы в этом или нет, сознательно или бессознательно, состояние поэтическое, трансцендентное состояние жизни – это и есть по сути то, чего ищет публика посредством любви, преступления, наркотиков, войны или бунта» // *Арто, А. Театр жестокости (Второй манифест) // Театр и его д* войник. СПб.: Симпозиум, 2000. Цит. на фр. по: *Artaud, A. Le Théâtre de la cruauté (Second manifeste) // Le Théâtre et son double*. Paris: Gallimard, 1972. P. 185.
- [38] Цит. на фр. по: *Kierkegaard, S. Journal*. Pap. IX A 208 / Пер. с фр. мой. - *Е.Д.*
- [39] Евангелие от Иоанна, 14, 6 / В синодальном переводе.

(Продолжение публикации в очередном номере журнала).

*Philippe Serse*

**FROM KIERKEGAARD TO KANDINSKY**

**Part One**

*Translated from French into Russian  
by Evgeny Dobrov*

**Abstract**

This publication is an interpretation of one of the sources of theoretical and artistic activity of W. Kandinsky. The article continues the regular publications of the author about this most important person of world and Russian culture.

**Keywords**

Kandinsky, Kierkegaard, art, cognitive experience, art history.

*Serse, Philippe* is one of the key specialists in the artistic and theoretical heritage of W. Kandinsky in France, the country where the last decade of the life of this great artist and researcher, one of the most significant representatives of Russian culture, passed. Previously, the journal also had the honor to place a publication by Professor Ph. Serse on his basic theme, see *AU. Vol. 3(3). 2018* via our new site: <http://aestheticauniversalis.ru/>

*(The publication will be continued in the next issue of the journal).*